

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



**EL CUENTO FANTÁSTICO HISPANOAMERICANO, UN ANÁLISIS A
TRAVÉS DEL MITO**

POR:

JOEL ALONSO LUNA MENDOZA

**TESIS PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN INVESTIGACIÓN HUMANÍSTICA**

CHIHUAHUA, CHIH. MÉXICO

20, ENERO, 2022



El cuento fantástico hispanoamericano, un análisis a través del mito. Tesis presentada por Joel Alonso Luna Mendoza como requisito parcial para obtener el grado de Maestro en Investigación Humanística ha sido aprobado y aceptado por:

Dr. Armando Villanueva Ledezma
Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Dr. Jorge Alan Flores Flores
Secretario de Investigación y Posgrado

M.H. Víctor Manuel Córdoba Pereyra
Coordinador Académico

Jesús Erbey Mendoza Negrete
Presidente

Fecha: 22, Marzo, 2022

Comité:

Director de Tesis: Iram Ísai Evangelista Ávila
Codirector: Giovanna Alejandra Amatto Cuña
Vocal 1: Jesús Erbey Mendoza Negrete
Vocal 2: José Luis Evangelista Ávila
Secretario: José Luis Evangelista Ávila

© Derechos Reservados

Joel Alonso Luna Mendoza, (Rómulo Alvelais 8606)

22, Marzo, 2022

Dedicatoria

A mi Madre que ha apoyado cada paso que he tomado en la vida.

Contenido

Introducción.....	1
I Cuerpo problemático.....	3
1.1 Planteamiento del problema.....	3
1.2 Justificación	10
1.3 Objetivos.....	12
1.4 Hipótesis	13
II Cuerpo Teórico	14
2.1 Antecedentes	14
2.2 Marco teórico	18
2.3 Estado del arte.....	42
III Metodología.....	54
3.1 Metodología	54
IV “La buena compañía” de Carlos Fuentes	56
4.1 Criterios de análisis para “La buena compañía” de Carlos Fuentes	56
4.2 Análisis	57
4.3 Balance provisional	67
V “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola.....	68
5.1 Criterios de análisis para “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola	68
5.2 Análisis de “Pacto con el diablo” Juan José Arreola	70
5.3 Balance provisional	90
VI “La sirena” de Justo Sierra	92
6.1 “La sirena” de Justo Sierra.....	92
6.2 Análisis de “La sirena” de Justo Sierra.....	93
6.3 Balance provisional	111
Conclusiones	112
Obras consultadas	116

Introducción

El presente trabajo tiene como propósito encontrar las posibles relaciones entre los mitos antiguos y el cuento fantástico. Para llevar a cabo esto se recurre a propuestas teóricas en torno al género literario de lo fantástico al igual que las propuestas teóricas que versan sobre la mitocrítica. De las principales teorías sobre lo fantástico, se analizaron en un primer momento aquellas que se consideran clásicas o canónicas como la de Tzvetan Todorov, Roger Caillois y H.P. Lovecraft.

Considerando que dichas miradas teóricas anglosajonas se crearon para la examinación de obras de ese mismo contexto cultural se tomaron en cuenta propuestas contemporáneas de teóricos hispanoamericanos como Ana María Berrenechea, Mery Erdyl Jordal, David Roas, Lauro Zavala y Omar Nieto quienes hicieron aportes a la teoría clásica para dar un mayor entendimiento al hecho fantástico, agregando al erario teórico conceptos como el fantástico moderno y el posmoderno, así como dar una forma de análisis más adecuada para las propuestas modernas y posmodernas de la literatura fantástica hispanoamérica. La teoría fantástica desde lo clásico a lo contemporáneo en conjunto nos brinda la posibilidad de realizar un análisis más amplio del cuento fantástico. Lo fantástico, entonces, se entenderá desde las diferentes perspectivas de los autores propuestos.

Para la mitocrítica, y para entender al mito, se utilizaron las propuestas de Gilbert Durand, Paul Ricoeur, Levi-Strauss y Patricio Oyaneder pues estos autores presentan distintas maneras de analizar los mitos, desde sus componentes más pequeños hasta el entendimiento del mito como parte de un proceso que evoluciona en el tiempo. Algunos de los conceptos para el análisis de los mitos son el mitoanálisis, la mitología y el mitema, además del mito y el mito literario. Dichos conceptos teóricos ayudan a entender la estructura de las mitonarrativas así como a analizarlas y encontrar aspectos específicos de los mitos a analizar.

Así pues, en este trabajo se buscó comprender cómo los mitos antiguos de contextos culturales específicos se recrean en distintas sociedades. Es a través de la recreación de los mitos arcaicos que se pueden rastrear aspectos específicos de dichas narrativas en contextos

culturales lejanos al origen de los mismos. Lo anterior se encuentra presente en los mitos literarios, como propone Oyaneder, que tienen como eje central alguna peculiaridad mítico-constitutiva en particular. Son dichas unidades constitutivas, o mitemas como propone Strauss, los ejes centrales de algunas narrativas contemporáneas como el cuento fantástico. Para el rastreo de la influencia del mito en el cuento fantástico se utilizó la propuesta teórica de la intertextualidad de Lauro Zavala, pues, según el autor la intertextualidad busca rasgos del pasado en narrativas más actuales, dando lugar a la recreación de lo antiguo, en este caso el mito, en lo actual, representado en el cuento fantástico.

La teoría seleccionada se utilizó para trazar conexiones entre el mito arcaico y la narrativa contemporánea hispanoamericana. Al analizar una obra literaria bajo los paradigmas teóricos propuestos por la teoría fantástica y la mitocrítica, se pueden encontrar la influencia y las relaciones entre ambas propuestas narrativas, la mítica y la fantástica. El análisis bajo esos referentes teóricos permite una relectura del cuento fantástico.

Utilizando las propuestas teóricas de lo fantástico y de la mitocrítica se analizaron tres cuentos fantásticos hispanoamericanos: “La buena compañía” de Carlos Fuentes, “Pacto con el diablo” de Juan José Arreola y “La sirena” de Justo Sierra. Se buscó, entonces, encontrar paralelismos y relaciones intertextuales entre los cuentos y mitos específicos. Para esto se definió un mitema específico y recurrente, el cual se extrajo de los mitos propuestos para, de esa manera, encontrar sus características principales independientes del resto del relato mitológico y cómo éstas se presentan en los cuentos seleccionados.

I Cuerpo problemático

1.1 Planteamiento del problema

La literatura se presenta como la representación de realidades o mundos descrita y creada a través de la palabra escrita. Dentro de los diferentes géneros del mundo literario se encuentra el fantástico, en este se narra una historia, se presentan personajes y se describe lo real dentro de los parámetros de la obra. Lo que convierte una obra en una obra fantástica es la adición de un elemento sorpresivo que quiebra las leyes naturales previamente establecidas en la obra.

En *Conceptos clave (CC) de teoría literaria* de Luz Fernández de Alba se define a la literatura, según Aristóteles, como aquella “que se ocupa de un suceder imaginario” (17). En *Introducción a la teoría literaria* de José Domínguez C., se describe la literatura desde la perspectiva de variados autores, entre dichos autores Aguilar escribe acerca de la distinción entre los diferentes tipos de trabajos escritos y propone que “serán obras literarias aquellas en que, según hemos dicho, el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en que la palabra da vida a un universo de ficción” (Aguilar en Domínguez 33).

Ejemplos de lo fantástico y sus definiciones se encuentran principalmente en el trabajo de Todorov, el teórico búlgaro propone conceptos como lo fantástico aceptado (los personajes en una historia toman como algo común el hecho fantástico) y lo fantástico explicado (se racionaliza el hecho fantástico en la historia) como algunas de las maneras de describir lo fantástico según su desarrollo en la obra literaria y su trama (Barrenechea, “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica” 37), junto a Todorov se toma como referente para este tema a Lovecraft, quien propone que lo fantástico no solo recae en los elementos narrativos explícitos tal como Todorov lo describe, es decir en mitificaciones de entes sobrenaturales irrumpiendo la realidad de los personajes, Lovecraft propone que lo fantástico se puede encontrar en el efecto que la obra tiene en el lector, cómo le hace sentir y cómo vive emocionalmente la trama de la historia. En las obras de Lovecraft y Todorov se explica de manera técnica que es lo fantástico y qué lo compone, cabe destacar que lo fantástico existe fuera del mundo literario y se ha traducido en otras artes como la pintura, escultura, el cine, entre otras.

La literatura, a su vez, representa de manera implícita el contexto en donde se creó, la literatura hispanoamericana como tal es diferente a la anglosajona, aunque autores como Todorov definen estándares sobre lo que es y lo que no es fantástico con una pretensión universal, es problemático analizar obras hispanoamericanas bajo un lente fuera del mismo contexto hispano. La literatura representa en cierta medida la cultura de donde nace, es decir, la obra literaria va permeada con percepciones de lo que es y lo que no es en la cultura que le da vida.

En el tema de la cultura como aspecto que da características propias a una obra literaria en el artículo “Literatura e Identidad cultural” de Sergio Mansillas sugiere que la

“producción de identidad” realizada por la literatura cabría verla, en rigor, como una operación de “esencialización” (aunque siempre inestable) de una cierta formación cultural situada, que se hace presente, visible, precisamente por el texto literario que la registra, la construye y, a su modo, la fija (dentro de lo fijo que puede ser un texto literario) (1).

La literatura, como se mencionó anteriormente, se nutre de la cultura, en su mayoría de la tradición oral, el viaje de leyendas, mitos, personajes históricos a través de las generaciones pasadas, engrandecidos en sus propias historias. Es decir, el mito se hace presente de manera directa o indirecta, dependiendo quien lo cuente o quien lo escriba, una bruja que es un ente literario y mitológico es a su vez un personaje cambiante, no se presenta de la misma manera en la tradición literaria mexicana ni en la tradición literaria anglosajona, dicho de otra manera, es volátil dependiendo del contexto en donde se le encuentre, esto se puede aplicar a otras figuras míticas en la literatura como los vampiros, fantasmas, hombres lobos, etc...

María Soledad Muñoz Gordillo expone el tema del mito en la literatura a través de su tesis doctoral *El mito clásico como intertexto fundamental: cómo reciben los alumnos obras que subvierten temas propios de la mitología clásica* como

La mayoría de los mitos clásicos han experimentado recreaciones y reelaboraciones a lo largo de la historia, de manera que cada mito se relaciona, por semejanza u oposición, con el resto de sus versiones. Se trata, por tanto, y recuperando de nuevo

la terminología estructuralista, de una intertextualidad doble: sincrónica, en tanto cada elemento se relaciona con los otros elementos del entramado mitológico; y diacrónica, en la medida en que un elemento se asocia con las elaboraciones, tanto conservadoras como subversivas, que ha experimentado con el tiempo. (52)

Muñoz realza el elemento del cambio a través de las generaciones, pero lo ata a una presencia casi omnipotente en las expresiones literarias del presente, de tal manera que la literatura está permeada de sus predecesores orales, los mitos. El mito se presenta en toda sociedad y en todo tiempo. En la actualidad es más sencillo conseguir un cuento donde se desplieguen mitos a través de personajes específicos, que, aunque cambiantes se derivan del pasado plasmando el discurso literario en el presente.

Al analizar el cuento, se pueden rastrear las características contextuales de éste al hacer referencia y énfasis en el aspecto mitológico, el cuento fantástico se enmarca en una serie de mitologías propias que a su vez nacen de un quehacer histórico de otras generaciones y contextos.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente en torno a la cultura y la literatura se podría decir que, es necesario un modelo que se adecue mejor para analizar lo fantástico desde una mirada hispanoamericana. Ana María Berrenechea en su trabajo “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica” argumenta sobre esto y comenta que Todorov excluye la poesía y la alegoría de lo fantástico en la misma literatura. La autora afirma que:

Para Todorov no hay nunca poesía fantástica porque no se da ese pasaje y no se produce en el lector una reacción ante los hechos tal cómo se experimentan en el mundo, lo cual es indispensable en la literatura fantástica para que se los pueda clasificar de naturales o sobrenaturales (392).

Esto se refuerza con la idea de que la alegoría es mortal para lo fantástico, generalmente, pero que puede haber grados de supervivencia del sentido literal y, por lo tanto, de ingreso de lo fantástico en el género alegórico, aunque lo fantástico tienda a desaparecer en contacto con lo alegórico (Berrenechea, 392).

Berrenechea parte de estos puntos para proponer que el análisis literario de lo fantástico hispanoamericano estaría incompleto si se mira desde un análisis universal. En concreto, podemos indicar la falta de un canon o estándar de lo fantástico latinoamericano.

Tal como Berrenechea expone en su trabajo, la literatura hispanoamericana tiene sus propias características, el problema radica en la falta de información acerca de esto, es decir, aunque es importante no se le ha dado hasta la relevancia necesaria al estudio de la literatura hispana o al menos no en el ámbito de lo fantástico. La falta de material literario en torno a ello crea un hueco, este hueco se encuentra alrededor de lo fantástico como género y elemento narrativo y aunque existen investigaciones acerca de esto la realidad es que son pocas. (Berrenechea, 1972)

Continuando con la falta de información que hay en lo referente a las características de lo fantástico en la literatura hispanoamericana, se pueden encontrar trabajos de grado en la comunidad científica-literaria en donde se analizan obras inglesas específicas de representantes de lo fantástico en la literatura inglesa, ejemplo de esto son los análisis de las moiras en *Macbeth* de Shakespeare, o de las *Brujas de Eastwick* de John Updike trabajos más recientes en torno a Elphaba en *Memorias de la Bruja Mala del Oeste*. Esto muestra la actualidad y relevancia del tema de lo fantástico en la literatura, mas, se centraliza en las obras inglesas. Es aquí donde se encuentra un eslabón perdido pues, aunque sí existen investigaciones en torno a la literatura fantástica en lo hispano, no se ahonda de manera tan extensiva como en los análisis de obras y personajes ingleses.

Un ejemplo de este tipo de trabajos de grado es *Broomsticks for witches? The development of the role and portrayal of the witch in children's literature from 1927 to the present day* de Louise Doyle. En este texto se hace una revisión de la literatura infantil comparando a diversos autores, entre éstos se encuentra la imagen de la bruja en la obra de Roald Dahl *Las Brujas*. Dahl comienza su libro contraponiendo el estereotipo de la bruja mala como algo visualmente grotesco con la idea de que las brujas son como cualquier otra persona, incluso podrían ser las maestras o vecinas del mismo lector, al terminar el análisis de la obra de Dahl se retoma la idea de las brujas grotescas con el personaje de la Gran Bruja:

Estaba tan arrugada, tan encorvada y tan marchita que parecía que la habían conservado en vinagre. Era una visión estremecedora y espeluznante. Había algo

horrendo en aquella cara, algo podrido y repulsivo. Literalmente, parecía que se estaba pudriendo por los bordes, y en el centro, en las mejillas y alrededor de la boca, vi la piel ulcerada y corroída, como si se la estuvieran comiendo los gusanos. (Doyle, *Broomsticks for witches? The development of the role and portrayal of the witch in children's literature from 1927 to the present day*, 72, traducción propia)¹

Además se encuentran trabajos como la tesis doctoral *Lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano* de Luz Betty Arcila Buendía en donde se hace un análisis comparativo entre literatura fantástica europea y sus características, así como de su contraparte hispanoamericana. En dicha investigación se analizan diversas obras de las dos vertientes literarias y se describen sus diferencias y similitudes en cuanto a lo fantástico. Arcila comenta la importancia y desarrollo que ha tenido la literatura hispanoamericana en la manera en que tiene sus características propias que dan validez a un análisis específico de la misma, “La producción literaria latinoamericana ha logrado madurez y eficacia para traducir las dudas, las inquietudes y la visión específica del mundo de los habitantes de Latinoamérica, dando pie al desarrollo de nuevas formas de representar la realidad.” (355).

Arcila crea una dicotomía entre lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano dejando en claro que cada una de estas vertientes es diferente, describe a su vez estas diferencias atadas al contexto en donde nace alguna obra fantástica. Tal como se ha presentado en el presente trabajo, el énfasis en la diferenciación de las obras no hispanas y las hispanas se puede centrar en las diferencias culturales poniendo, para fines del mismo, un énfasis en el desarrollo y presentación de criaturas fantásticas que se pueden rastrear a mitos específicos del pasado.

La propuesta de nuevas consideraciones o análisis que permitan abonar en la consideración de rasgos propios de una teoría literaria para la literatura fantástica hispanoamericana se presenta como algo necesario.

¹ It was so crumpled and wizened, so shrunken and shrivelled, it looked as though it had been pickled in vinegar. It was a fearsome and ghastly sight. There was something terribly wrong with it, something foul and putrid and decayed. It seemed quite literally to be rotting away at the edges, and in the middle of the face, around the mouth and cheeks, I could see the skin all cankered and worm-eaten, as though maggots were working away in there (Doyle, *Broomsticks for witches? The development of the role and portrayal of the witch in children's literature from 1927 to the present day*, 72)

En el trabajo de tesis de maestría *El mito y la leyenda como expresiones de la cultura e identidad llanera* de María Del Pilar Rocha González y Ángela María Sierra Bernal presentan la cultura como “La concepción descriptiva de la cultura se refiere al conjunto diverso de valores, creencias, costumbres, convenciones, hábitos y prácticas característicos de una sociedad particular o de un periodo histórico” (Rocha, Sierra 30). Es decir la cultura hispanoamericana se nutre de sus mitos y leyendas que dan cabida a la creación literaria propia de esta. Los mitos y fantasías mexicanas, chilenas o colombianas tienen la misma raíz que las inglesas, es decir nacen de la necesidad de explicar lo inexplicable, de esta forma logran proveer de una identidad a sus sociedades a través de mitos y leyendas. Tomando lo anterior en cuenta se puede proponer que parte de la cultura que se percibe se puede rastrear en las leyendas que conforman la tradición oral o escrita de un lugar en específico.

El presente trabajo se adscribe a la metodología de la investigación de corte documental pues se basará en la lectura, interpretación y análisis de obras literarias representativas de la literatura hispanoamericana, específicamente en cuentos de autores como Amparo Dávila, Bernardo Esquinca y Cortázar, entre otros

Se busca definir parámetros de comprensión para lo fantástico a través del estudio de los autores canon en el tema de la literatura fantástica. Autores como Tzvetah Todorov o H.P. Lovecraft quienes son base teórica para este trabajo, pues en sus obras exploran el tema de lo fantástico, lo interpretan y lo definen. La propuesta de parámetros para el análisis específico de trabajos hispanos busca poner en evidencia la relevancia e importancia de la literatura hispanoamericana y el aporte que tiene para el mundo literario.

El trabajo se llevará a cabo desde la hermenéutica, dado que es esta la que busca, a través del análisis de textos literarios, la interpretación de los mismos así como un análisis profundo de características específicas en aspectos que se buscan entender en la obra. En “El concepto de aplicación en la hermenéutica literaria” de Luis Galván Moreno se define a la hermenéutica literaria como.

la tarea de interpretar la relación de tensión existente entre texto y presente como un proceso en el que el diálogo entre autor, lector y nuevo autor apura la distancia temporal, mediante el movimiento de ida y vuelta de pregunta y respuesta [...], concretizando el sentido siempre de una manera diferente y, por tanto, más rica (22).

En concreto a través de este análisis se buscará encontrar algunas características propias del cuento fantástico hispanoamericano, de lo fantástico en la literatura hispanoamericana y la inglesa, teniendo como referente el mito como base de diferencia cultural. Lo propuesto se crea con la finalidad de proponer un modelo de crítica literaria aplicable específicamente a autores hispanoamericanos y sus obras, también se busca fundamentar las propuestas de parámetros nuevos que permitan llevar a cabo dicho análisis y esto a través de una mirada profunda a los mayores exponentes en el campo de la literatura y el género de lo fantástico, sin dejar atrás la permeabilidad cultural, específicamente alrededor del mito que se presenta en las obras seleccionadas para dicho análisis.

1.2 Justificación

La presente investigación, adscrita al corte documental, nace a partir de la búsqueda de lo fantástico dentro de la literatura en general. Los cánones literarios europeos y su importancia en la tradición literaria marcaron una pauta en lo que es lo fantástico. A partir de dichas obras y sus autores se han creado propuestas para el análisis y construcción de lo fantástico, es decir, existe un estándar canónico para este análisis el cual se delimita desde la literatura no hispana.

El área de estudios literarios dentro de las humanidades da respuesta al “¿Por qué?” y “¿para qué?” Del quehacer literario, aún con modelos de análisis bien fundamentados. Según María Del Pilar Rocha González y Ángela María Sierra Bernal en su obra acerca de literatura e identidad cultural, no se puede dejar de lado que tanto la literatura como las otras artes se crean en un contexto, bajo una cultura específica. Es decir estos trabajos nacen y reflejan rasgos culturales de la cultura madre dentro de la realidad que el autor crea. (Rocha y Bernal, *El Mito Y La Leyenda como Expresiones De La Cultura E Identidad Llanera* 30)

Por lo propuesto sobre el mito y la identidad cultural es necesario a su vez conocer las características míticas que se comparten en los personajes literarios actuales que podrían estar basadas o ser representaciones de los seres en la época del mito.

La importancia y el aporte de la literatura hispanoamericana son tan válidos como su contraparte anglosajona. Es cuando se toma en cuenta, que por ser reflejos y parte de un contexto y cultura específica, el análisis debe ser centrado en torno a esto, un análisis a partir de las obras inglesas no es suficiente para delimitar, comprender o analizar obras fuera de ese contexto.

La teoría de lo fantástico, aun presentada de una manera completa y funcional desde una perspectiva anglosajona no basta para las características propias de este género en la literatura hispanoamericana. Se busca sustentar lo propuesto mediante la interpretación de trabajos literarios de algunos sus mayores expositores de la literatura hispanoamericana.

Para llevar a cabo el trabajo sugerido se optó por elaborar un método tomando en cuenta las aportaciones de teóricos hispanoamericanos para el análisis e interpretación de los textos

utilizados, en este caso cuentos fantásticos hispanoamericanos, para, de una manera profunda, buscar y encontrar elementos específicos en las obras. Se busca aportar a la teoría literaria nuevos elementos para, desde una visión contextualizada a la cultura hispana, interpretar, conocer y analizar lo fantástico de una manera más apropiada y profunda.

1.3 Objetivos

Objetivo general

- Analizar tres cuentos fantásticos hispanoamericanos a través de la mitocrítica y la teoría de lo fantástico para así proponer una relectura de los mitos en contextos narrativos fantásticos contemporáneos

Objetivos específicos

- Proponer como se presenta la relación entre el mito de Las Moiras y las figuras antagonistas del cuento fantástico contemporáneo “La buena compañía” de Carlos Fuentes
- Proponer como se presenta la relación entre el mito del pacto faustiano y los protagonistas en el cuento fantástico contemporáneo “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola
- Proponer como se presenta la relación entre el mito de la sirena y el personaje protagónico en el cuento fantástico contemporáneo “La sirena” de Justo Sierra

1.4 Hipótesis

Dado que se puede entender que la literatura se nutre de la experiencia humana, y siendo el cuento fantástico hispanoamericano una de las distintas formas que ésta toma, se puede a la vez intentar encontrar distintas maneras de analizar el hecho fantástico literario desde distintos conceptos teóricos como la intertextualidad y la mitocrítica, postulo que el cuento fantástico hispanoamericano presenta paralelismos con distintos elementos de las mitonarrativas antiguas y logra así renovar y proponer nuevas relecturas de los mitos a través del cuento fantástico.

II Cuerpo Teórico

2.1 Antecedentes

Dentro de la literatura, lo fantástico como elemento narrativo es aquello que irrumpe en la vida de los personajes y puede representarse, según Berrenechea(1972) ,Todorov (1980), y Roas (2008)² entre algunos autores distinguidos en el campo de la literatura fantástica, como mitificaciones en personajes como brujas, fantasmas, vampiros entre otros o en la presentación de otra dimensión dentro de la ya existente, fuera de las normas preestablecidas dentro de la narrativa. Todorov en su obra *Introducción a la literatura fantástica* presenta este género: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.” (Todorov 19).

En la aproximación de Todorov acerca de lo fantástico como algo sobrenatural se entiende como algo fuera de lo común o algo extraño. Esto se podría definir como los elementos que a través de mitificaciones de arquetipos fantásticos causan el rompimiento de lo establecido como normal dentro de la narrativa, no se centra solo en el elemento sorpresa, sino en el personaje o situación que causa una irrupción de lo real, más como algo que en su totalidad era desconocido, que no se tenía más que una noción de ese mito y al presentarse en la trama de manera física e inevitable se convierte en algo fantástico.

Teniendo en cuenta lo que se define como fantástico, se hace hincapié en la forma narrativa en la que, con más frecuencia, se le encuentra. La literatura tiene diferentes formas, una de estas es el cuento que, según Oscar Alvarado en su artículo “El relato perfecto: teoría del cuento en Horacio Quiroga”, se define como

El cuento, en definitiva, es una acción que tiene como base la letra, que funciona como red y obliga al lector-personaje capturado, a penetrar (se) en la historia y erigirse en una función paralela del lector y el personaje. El cuento obliga, seduce y conduce; el lector, al interpretar, se deja conducir. (Alvarado 101)

² El señalamiento de los años se integró para dar un orden cronológico a las obras que se tomaron en cuenta para el segmento

Se podría decir que el cuento así como la novela es una forma de la literatura cuya función es llevar al lector a otra realidad a través de la mezcla de la imaginación y la narración. La creación del cuento cuya función es llevar al lector a un universo que se puede centrar en un solo evento o en algo que sea significativo y de esta manera ser plasmado en la palabra escrita. En “Algunos aspectos del cuento”, Julio Cortázar se propone que en la creación del cuento se puede

limitar una imagen o un acontecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucha más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento (4).

En esta propuesta de Cortázar se compara la foto frente a la película puesto que las dos formas de arte crean un elemento que se percibe a través de los ojos, en el caso de la cuento frente a la novela, o de los oídos, en el caso del cuento en la tradición oral, y consiguen dar al espectador-lector una historia que los engancha y los obliga a pensar más allá de lo que está dicho o mostrado de manera literal en las obras.

El cuento fantástico es aquel donde lo sobrenatural tiene un rol en la vida del o de los personajes en la obra, es decir el encuentro de estos con algo que no tiene una explicación racional y que rompe de alguna manera los paradigmas del mismo mundo y su realidad que establece que es lo normal, lo común. La razón y lo real no son los únicos medios que tiene el ser humano para crear mundos a través del arte como comenta Licet García en su trabajo “Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico” los medios de la imaginación y la intuición aportan a la creación del arte y la narrativa, lo sobrenatural dentro de lo fantástico cumple con esta función el utilizar elementos que, al ser de una índole fuera de la razón y lo real, rompen con el esquema de lo común e incentivan la imaginación del lector dentro de las realidades plasmadas en la obra que se lee. (5)

En *Beginning theory An introduction to literary and cultural theory* Peter Barry se remite al cuento como forma literaria que ha cambiado con los años, su estructura y elementos han evolucionado, el cuento en una primera instancia se puede analizar desde la

narratología que es aquella que se encarga de estudiar la estructura narrativa de las obras literarias. Una de las primeras caracterizaciones del cuento es la de Aristóteles quien propone que el cuento se divide en tres elementos, la hamartia, la anagnórisis y la peripetia, en ese orden se pueden describir como

La hamartia tiene por significado pecado o culpa (la cual, en el drama trágico es normalmente el producto de un defecto fatídico en el personaje el cual se denomina como un “defecto trágico”). La anagnórisis que significa el ‘reconocimiento’ o ‘entendimiento’, esto siendo el momento narrativo cuando la verdad acerca de la situación es reconocida por el protagonista – normalmente es un momento de auto-reconocimiento. La peripeteia indica un revés de fortuna. (Barry, *Beginning theory An introduction to literary and cultural theory* 146; traducción propia)³

Esta es una de las primeras descripciones del cuento en cuanto a su forma y contenido, pero no se puede dejar de lado que la misma evolución de las estructuras narrativas se ha desarrollado de tal manera que el cuento se ha convertido en una estructura más compleja, Según Lauro Zavala en “Un modelo para el estudio del cuento”, en el cuento moderno por ejemplo el tiempo es subjetivo y tiende a tener cierta introspección en el personaje, es decir, un momento puede estar en una casa y en ese mismo momento comienza un recuerdo que quiebra con el tiempo y lo divide en dos temporalidades diferentes en un mismo momento. El desarrollo de los personajes también tiene un papel distinto pues en el cuento moderno se desarrollan con mayor profundidad y esto se logra a través de la misma introspección que nos muestra los conflictos o pensamientos de estos (27, 30).

El cuento hispanoamericano tiene características propias y no se adscribe simplemente a una estructura tradicional, pues juega de una manera más profunda con sus propios elementos, tal como en el cuento “El Huésped” de Amparo Dávila, donde no se da a conocer de manera explícita qué es la criatura que acecha a la familia, pero se sabe de manera implícita que es algo sobrenatural. Es lo fantástico implícito sin desnudar su forma a través de descripciones explícitas. En el cuento de Julio Cortázar “Casa Tomada” donde de la

³ The hamartia means a 'sin' or 'fault' (which in tragic drama is often the product of the fatal character defect which came to be known as the 'tragic flaw'). The anagnorisis means 'recognition' or 'realisation', this being a moment in the narrative when the truth of the situation is recognised by the protagonist - often it's a moment of self-recognition. The peripeteia means a 'turn-round' or a 'reversal' of fortune. (Barry 146)

misma manera como lectores tenemos que hacer uso de la intuición y la imaginación para llenar los huecos que deja la historia, ¿qué era lo que estaba tomando la casa? O la razón por la que ese algo, entidad o fuerza que se adueña de la casa y ni el lector ni los protagonistas llegan a conocer, que se hacía de la casa no son explicitadas de manera directa se juega con la percepción del lector va más allá del cuento universal.

Tal como se describió anteriormente en “Un modelo para el estudio del cuento” de Lauro Zavala se habla de esta evolución y caracterización del cuento clásico, moderno y posmoderno, y propone que “el cuento fantástico suele tener una estructura clásica en lo relativo al narrador omnisciente y la conclusión epifánica, si bien la construcción del tiempo y el espacio suelen ser claramente modernos” (26). Esto, aunque pone el cuento en general como una estructura con elementos modernos, deja en claro que la narrativa cuentística hispana ha mostrado estas características con una anterioridad al cuento moderno o posmoderno universal.

Por último, el mito como elemento narrativo tiene un desarrollo en personajes e historias, para fines de este trabajo se propone que el mito se puede rastrear en personajes dentro de cuentos fantásticos y cumplen con la función del establecimiento de mitos a través del tiempo, uno de los mayores propósitos del mito y su función en el discurso, discurso visto desde diferentes perspectivas siendo una de estas la narrativa. Es Paul Ricoeur cuyo trabajo se toma de una fuente secundaria en artículo titulado “El enfoque multimetodológico del mito en Paul Ricoeur: Una interpretación de la fórmula ‘kantismo pos-hegeliano’” de Raul Kerbs quien de manera sintética explica el mito en la obra de Ricoeur.

El mito entonces es aquel que nace en una cultura para explicar lo inexplicable pero siempre con una estructura que, aunque cambiante, sigue intacta a través del tiempo, del discurso y la lengua, “el mito se transforma en un modelo para toda creación futura” (Kerbs 115). Es decir, el mito no se queda rezagado a través de los anales de la historia, la reinención del mito se puede plasmar en narrativas más próximas a nuestros tiempos, cuentos, novelas, poemas, etc., en este caso el recurso que se analiza para conocer el mito en la literatura es el cuento.

2.2 Marco teórico

El presente trabajo se desarrolló con la finalidad de encontrar las características específicas de lo fantástico en la literatura hispanoamericana así como rastrear y definir características históricas referentes al mito en las figuras que se presentan en este género, es decir encontrar los rasgos propios del género fantástico fuera de las concepciones ya existentes en torno a este en la literatura universal y a su vez, encontrar rasgos míticos en los personajes que se analizaran. El presente apartado se crea con la finalidad de dar un marco de referencia a lo desarrollado durante la investigación, conceptos, temas e ideas principales se muestran de manera explícita para lograr este objetivo.

Entre los conceptos a trabajar se encuentran diferentes acepciones sobre qué es lo fantástico según diferentes autores, en diferentes épocas y diferentes culturas tales como Todorov, representante de lo fantástico no hispano de origen húngaro, Lovecraft, representante de lo sobrenatural y lo fantástico de origen norteamericano, y Ana María Berrenechea, propositora de nuevas miradas ante lo fantástico hispanoamericano desde un origen propio, es decir hispano, entre algunos.

De la misma manera otro de los aspectos que se enfatizan en este apartado es el cuento, cómo ha cambiado, qué es, qué propuestas existen sobre su estructura y las diferentes épocas que infieren en su forma, se buscó dar luz a este concepto a través de autores como Lauro Zavala y David Roas. Lo maravilloso, el realismo mágico y el concepto de cuento se trabajan y se explican de manera más profunda para dar un entendimiento de similitudes y diferencias en el lector. El último aspecto a estudiar es el del mito, ¿qué es y cómo se refleja en el cuento fantástico no hispanoamericano e hispanoamericano.

Por la naturaleza de la investigación se optó por utilizar autores reconocidos en el ámbito de la literatura fantástica como Tzvetan Todorov, y H.P. Lovecraft, quienes son reconocidos por sus aportes teóricos en este tema, estos como representantes de lo fantástico en un ámbito literario no hispanoamericano aportarán a este trabajo los lineamientos con los que se ha enmarcado y conceptualizado lo fantástico. A la par de Todorov y Lovecraft se utilizarán trabajos de autores hispanoamericanos como Ana María Berrenechea, Lauro

Zavalo, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, entre otros, para lograr de esta manera un contraste en lo fantástico no hispanoamericano y el hispanoamericano.

A lo largo de este trabajo se encontrarán definiciones de lo fantástico según estos autores para dar una idea sobre lo que es y sobre lo que hace al fantástico hispanoamericano diferente del fantástico anglosajón o no hispanoamericano. De la misma manera en que será explicado lo fantástico se darán breves descripciones de lo que es la literatura para crear una vinculación entre términos y definiciones en este trabajo.

La literatura, enfocado en la novela como ejemplificación, según Martha Canfield se puede definir como “ ‘cada novela es un plano idea’, dice Borges y en Efecto la novela –toda la literatura- es la creación de un mundo ficticio.” (Canfield, “El concepto de literatura en Jorge Luis Borges” 326), se entiende entonces que la literatura cumple con la función de utilizar el imaginario y plasmarlo en letras para compartirlo con la sociedad. Es la literatura la manera en que un mundo nuevo nace, con sus propias reglas y sus propios entes, de los diferentes géneros literarios el fantástico es en el que se podría notar más esta ficcionalidad ya que cuenta con aspectos que en el mundo real irían en contra de toda lógica más en la literatura se muestran con una naturalidad supernatural y así lograr crear sus propias mitificaciones de lo irreal.

Al conocer el papel de la literatura se intentará a su vez explicar qué es el cuento, pues para propósitos de este trabajo se utilizarán cuentos intentando explicar el rol de lo fantástico en la literatura hispanoamericana.

Conocer el papel del cuento en el pasado y presente da entrada a la comprensión de su función, Lauro Zavala propone que las diferencias entre el cuento clásico, el moderno y el posmoderno ayudan a la creación de narrativas más libres y, en el ámbito de lo fantástico, esto da la oportunidad para la introducción de elementos distintos a los enmarcados por lo fantástico clásico. Zavala describe el cuento clásico como aquel que tiene una revelación epifánica al final y que tiene una linealidad narrativa de un punto “a” a un punto “b”, mientras que el moderno o antirrealista la linealidad se vuelve borrosa pues el tiempo es subjetivo y puede ser narrado desde diferentes voces. También escribe que este cuento cumple con una función más alegórica o simbólica que logra un vínculo más profundo con el lector. Por

último habla del cuento posmoderno el cual se caracteriza por su función metaficcional. (Zavala, “Un modelo para el estudio del cuento” 26, 29).

El entendimiento de la literatura y el cuento abre la puerta a temas más específicos, en eje de temáticas, específicamente el género fantástico.

En *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov se define a lo fantástico como “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario” (Todorov 19). Así mismo Ana María Berrenechea propone que lo fantástico se puede caracterizar por la existencia de otros mundos, de fuerzas míticas, buenas o malas, que tienen una naturaleza diferente a lo real. Propone también que son las relaciones entre elementos que quiebran lo conocido que crean una brecha entre lo real y lo imaginario mezclándose y creando así lo fantástico (“Ensayo de una Tipología de la literatura fantástica” 401).

Un autor que se tomó en cuenta para este estudio es Roger Caillois, cuya teoría precede y sirve como inspiración conceptual en la creación de la teoría fantástica en la obra de Todorov. Caillois examina características de lo fantástico en la literatura y deja en claro qué es lo fantástico, su interpretación personal, en su libro *The edge of surrealism a Roger Caillois reader* para el autor lo fantástico se presenta como:

Lo fantástico aparece con la disrupción de un orden natural que es considerado imposible de perturbar. Este orden natural, no por decir naturaleza en el sentido fuerte de la palabra, puede ser definido solo como una forma de regularidad tan fundamental que está más allá del alcance de cualquier manipulación. Por definición, es tan fuerte que la capacidad humana puede modificarlo solo al obedecerlo. Lo fantástico nunca puede ser “natural,” pues es presentado, por el contrario, como una brecha forjada en la naturaleza por algún poder misterioso que es específicamente visto como *sobrenatural*. (Caillois, *The edge of surrealismo a Roger Caillois reader* 349, traducción propia)⁴

⁴ The fantastic appears as the disruption of a natural order that is deemed impossible to disturb. This natural order, not to say nature itself in the strong sense of the word, can be defined only as a form of regularity so fundamental that it is beyond the reach of any manipulation. By definition, it is so strong that human skill can

En el libro *Fantastic literature a critical reader* de David Sandner, compendio de trabajos en el tema de lo fantástico, Ursula Le Guin en el capítulo “From Elfland to Poughkeepsie” habla de la función de lo fantástico, en estilo y forma y lo que este género ofrece, su propuesta es que lo fantástico es “Un acercamiento diferente a la realidad, una técnica alternativa para aprehender y afrontar la existencia. No es antirracional sino pararracional; no realista sino surrealista, superrealista, una elevación de la realidad. (Le Guin, *Fantastic literature a critical reader*, 144; traducción propia)⁵

Le Guin propone entonces que lo fantástico es una manera alterna de escribir y crear la realidad en el quehacer literario. Se presenta como una manera de entender y experimentar la realidad. Al referirse a lo pararracional la autora hace referencia a la manera de ver el mundo sin una lógica racional, de una manera mágica antes al enfrentarse a hechos inexplicables, es como el ser humano solía ver el mundo y a su vez explicarlo antes de la ciencia, donde la mitología y la religión daban lugar a esto, pues eran los mitos la única manera de entender el mundo. Lo fantástico entonces es pararracional al no dar explicaciones lógicas a hechos increíbles en las narrativas de este género.

Al tomar en cuenta la idea de Le Guin sobre el efecto de la narrativa fantástica, en el lector, o como ella nombra superrealista es decir que eleva el sentido de la realidad se nota, una influencia o un parecido a la teoría de Lovecraft para el relato sobrenatural, aunque el autor se enfoca en el terror sobrenatural y en el horror no dista de ser un aspecto fantástico pues los terrores que viven en sus relatos se presentan como quiebres en el orden natural, de la misma manera que lo fantástico en el cuento irrumpe, a través de personajes, situaciones, hechos inexplicables, en la normalidad de la historia.

Lovecraft propone que lo fantástico, o en sus palabras el cuento extraño, ya que por la definición que el autor da se puede entender al cuento extraño como lo fantástico, se refleja en este pues:

modify it only by obeying it. The fantastic can never be “natural,” for it is presented, on the contrary, as the inadmissible breach wrought in nature by some mysterious power that is specifically viewed as supernatural. (Caillois 349)

⁵ a different approach to reality, an alternative technique for apprehending and coping with existence. It is not antirational, but pararrational; not realistic, but surrealistic, superrealistic, a heightening of reality.” (Le Guin 144).

El cuento extraño tiene algo más que algún asesinato secreto, huesos ensangrentados o una forma cubierta por una sabana agitando cadenas según la norma. Cierta atmosfera de ansiedad y temor a fuerzas exteriores y desconocidas debe estar presente; y debe estar expresado un indicio de significancia y seriedad convirtiéndose en la más terrible acepción del cerebro humano- una suspensión o derrota maligna y particular de esas leyes de la Naturaleza que son nuestra única defensa en contra de los asaltos del caos y los demonios de un espacio desconocido. (Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature* 7, traducción propia)⁶

Partiendo de estas propuestas definimos a lo fantástico como aquellos hechos o entes que se oponen a la naturalidad de lo real dentro de una trama, es decir, si el autor de un cuento propone una realidad y algo rompe con ella entonces ese algo se podría proponer como fantástico. Tal como en las historias de H.P. Lovecraft, específicamente en la historia de la *La llamada de Cthulhu*, en la que entre crónicas de marineros y visiones oníricas se abre una brecha entre lo real y lo imposible, lo fantástico. Lovecraft logra imbuir al lector en un suspenso real al solo dar pistas sobre quién o qué es la entidad conocida como Cthulhu y no es sino hasta la parte final de la historia donde, como lectores, logramos conocer a la criatura

¡Una montaña caminaba y se tambaleaba! ¡Dios del cielo! ¡Qué prodigioso que a través de la Tierra, enloquezca un gran arquitecto y delire de fiebre el pobre Wilcox en ese preciso instante telepático! El Ser representado en los ídolos, aquel engendro verde y mucilaginoso llegado de las estrellas había despertado para reclamar lo que era suyo. Las estrellas estaban de nuevo en posición, y lo que un culto milenarío había fracasado en conseguir por medio de preparativos, lo había logrado un grupo de despavoridos marinos por mero accidente. ¡Tras millones de millones de años el Gran Cthulhu se alzaba de nuevo, ávido de placeres!. (75)

En la historia de Lovecraft logramos ver con una intensidad que se va construyendo al dejar primero a la imaginación del lector la existencia y visualización de la criatura y cómo

⁶ The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain—a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space. (Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, 7)

se quiebra el orden natural en el universo de la trama para dar cabida a lo inexplicable, a lo fantástico a través de la aparición de Cthulhu comenzando con presagios de su inminente presencia hasta que este aparece.

Uno de los elementos que Lovecraft utiliza en sus obras es el miedo, el crear sensaciones que supongan un misterio en la mente del lector, esto lo logra con el concepto del terror cósmico. En “Lo fantástico más allá de la vacilación: la representación mimética del miedo en dos cuentos de Bioy Casares y Cortázar” de Andreas Kurs, el tema del miedo, del suspenso, de las nociones casi religiosas que Lovecraft creó con sus mitos, da entrada a lo fantástico y esto se debe, según Kurs, “a la actitud narrativa que genera lo genuinamente fantástico del miedo. Este se exterioriza, se cosifica, eventualmente se exorciza: el miedo como prosopopeya de lo fantástico. Algo invisible que puede generar miedo.” (98) se puede entender como el miedo a lo que no conocemos, el miedo a lo que existe fuera del producto imaginativo del hombre causa terror, miedo y es fantástico en naturaleza pues al tomar forma, como los mitos de Cthulhu de Lovecraft, rompe con lo posible tornándose de esa manera en un suceso fantástico.

La narrativa ha cambiado con el pasar del tiempo y no es la misma que se leía con autores como Lovecraft a la que se lee ahora con Esquinca, no solo por el hecho de que son de dos culturas diferentes si no también se debe a la temporalidad que las separa, los contextos en que se escriben las obras cambian sus estructuras e intencionalidades.

Para dar un marco de entendimiento mayor respecto a lo fantástico se tomó la teoría de Mery Erdal Jordan en su obra *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, quien hace un recorrido histórico en torno a este tema y cuyo análisis ayuda a diferenciar lo fantástico desde la perspectiva de autores como Todorov o Caillois a lo fantástico actual en autores mayormente hispanoamericanos, en su definición de lo fantástico presenta al símbolo como un predecesor de la estética narrativa, para esto pronuncia las características del símbolo contraponiéndolo con lo fantástico.

La autora enuncia las características del cuento fantástico en cinco conceptos que describen y ejemplifican el hecho fantástico, dichas conceptualizaciones se presentan a continuación:

- A) Intransitividad: Lo fantástico es opaco, es decir se presta a lo abstracto y esto le da la libertad de ir en contra de la realidad.
- B) Síntesis: La contrariedad es un aspecto importante pues combina paradigmas como lo natural y lo sobrenatural, la muerte y la vida.
- C) Motivación: Intercambio de acepciones entre significado y significante tomando el último el lugar del significado, el significante fantástico entonces es transferencial y no referencial pues va más allá del contexto que genera.
- D) Indecibilidad: el discurso fantástico expresa lo indecible, lo impensable, lo indefinible, lo inexperimentado, todo lo que transgrede a lo verosímil realista.
- E) Productividad: La productividad de lo fantástico, aunque reducida en comparación a otros géneros, se encarga de configurar al mundo a través de signos imaginarios, lo incognoscible para el lector. De esta manera transgrede sistemáticamente los límites de la experiencia humana. (Jordan 13,14)

La propuesta de Jordan esclarece lo fantástico de una manera puntual y concisa, vislumbra con más especificidad la función y estructura de la narrativa fantástica.

Para finalidades de este trabajo se utilizaron a su vez las definiciones de lo fantástico y maravilloso de Lucila Inés Mena en su trabajo “Hacia una formulación teórica del realismo mágico”. Dicho concepto la autora lo describe como:

lo fantástico está basado en la duda que siente quien sólo conoce las leyes naturales, cuando se enfrenta a un hecho que es aparentemente sobrenatural. Para que se dé lo fantástico, es necesario que exista duda entre las explicaciones naturales y las sobrenaturales de los sucesos expuestos en la narración. Esta duda tiene que estar presente en los personajes, en el lector y también en el narrador (403).

El objetivo del segmento anterior, referente a lo fantástico, fue presentar un recuento de la teoría de lo fantástico desde postulados que consideramos clásicos, hasta corrientes teóricas contemporáneas. Este se cumplió al hacer un examen profundo de la teoría literaria fantástica clásica mayormente eurocentrista, con exponentes como Tzvetan Todorov, Roger Caillois y H.P. Lovecraft, y posteriormente con la revisión de propuestas teóricas más recientes por parte de teóricos hispanoamericanos, como Mery Erdal Jordan, Lauro Zavala, Ana María Berreneachea, David Roas y Omar Nieto. Al conocer las características de la

narrativa fantástica en diferentes variantes, como lo son el fantástico clásico, el moderno, el posmoderno, se logró comprender el fenómeno fantástico que se estudió durante la propuesta investigativa de este trabajo.

Por último, el concepto del mito se analiza para rastrear rasgos mitológicos en personajes fantásticos y, de esa manera, encontrar aspectos culturales propios de la narrativa fantástica hispanoamericana reflejados en las mitificaciones de lo fantástico. El mito se desarrolla ante lo inexplicable, se crea para dar razón a lo no razonable, eventos naturales como la lluvia o los huracanes al no poder explicarse dieron paso a la creación de mitos, de seres causantes de estos fenómenos. El mito se presenta en toda cultura y se traslada generacionalmente a través de diferentes contenedores, desde el discurso oral, figuras talladas o de manera escrita.

Luis Martínez Falero en su trabajo “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura” propone que existen dos tipos de mitos, el mito etno-religioso y el mito literario, el primero se liga a rituales sociales y el segundo se crea como una imitación del primero hasta que forma parte del subconsciente colectivo, y estos dos mitos confluyen en el corpus literario de determinadas tradiciones socio-culturales (482). El mito entonces puede ser rastreado en la literatura, de esta los personajes que actúan se presentan en la narrativa fantástica pueden tener una linealidad directa con algún mito en el pasado.

Para definir de una manera más puntual, y diferenciar, al mito etno-religioso y al mito literario se utilizaron diferentes fuentes. Para el primero concepto, mito etno-religioso, se utilizó el trabajo de Golrokh Eetessam Párraga *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la “femme fatale” en las literaturas europeas*, el autor hace un análisis a profundidad sobre la historia de Lilith a través de los siglos y en obras más allá de lo secular. El autor define la función del mito etno-religioso proponiendo que “en el mito religioso se narra una creación, cómo se efectuó algo, cómo comenzó a ser. Son realidades sagradas, porque en el mundo antiguo todo tiene un origen sagrado, aunque después se desacralice y pase a ser, únicamente, un relato” (38).

La propuesta es entonces que el mito etno-religioso como tal se puede trasladar a lo literario dejando atrás su origen divino, el ejemplo que el autor usa es el de Lilith en la religión y sus representaciones literarias en obras más actuales. El mito religioso se

encuentran visiones pararracionales, como propone Guin, pues se buscaba explicar el origen de algún hecho sobrenatural e irracional dándole cualidades divinas a su existencia.

Una segunda definición para el mito etno-religioso, llamado también mito arcaico o mito religioso es propuesta por Patricio Oyaneder Jara en su trabajo “Aproximación al mito” describe que:

en el mito arcaico –tanto en los tiempos históricos cuanto en las culturas primitivas contemporáneas- es religiosa (o cuando menos, mágico-religiosa): el mito versa sobre los comienzos de lo existente, en los cuales la realidad se dispuso de un modo determinado por acción de seres superiores, y conocer dicho orden le permite al individuo situarse adecuadamente en él. (1).

El autor da una propuesta, si no más clara, un poco más concisa al incluir a seres y el término magia, en esto cobra un peso un poco más específico cuando se piensa en figuras mitológicas, en eventos supernaturales o, como se mencionó, pararracionales. Es así como los mitos religiosos tienen orígenes atemporales pues trascienden el tiempo y sirven como moldes para la mitificación de diferentes seres nacidos de la mente humana permeada de estos mitos.

El siguiente concepto que se utiliza es el del mito literario, en las obras de Oyander y Parraga se proponen, de cierta manera, cómo los hijos del mito religioso pues el mito literario, según los autores tienen raíces religiosas.

El mito según Parraga se puede concebir en el cuento, la tradición o la leyenda y a su vez incluyen héroes basados en lo que él llama prototipos históricos. Estos mitos se convierten entonces en mitos literarios, según el autor son polisémicos y móviles, pues se trasladan entre culturas, épocas y contextos atravesando un proceso de refuncionalización para dar diferentes significados a los mismos mitos. Los mitos religiosos tienen un tinte histórico, pues nacen en lugares y temporalidades específicas, para el autor entonces

Toda religión posee un sistema de representaciones mentales que pueden ser bien mitológicas. Como sucede en el caso de las religiones politeístas, como las del antiguo oriente o las de la Antigüedad clásica, o bien teológicas, como el cristianismo, o filosóficas y científicas. Lo que valida la representación mitológica es su aceptación

social, pues la sociedad es la que, según afirma Bermejo, “establece todos los cuadros conceptuales que nos permiten comprender el mundo, pudiéndose además establecer una estrecha correlación entre las formas de organización social y las representaciones de todo tipo: cosmológicas, filosóficas, etcétera” (Parraga 60).

Según el autor se puede entonces entender que los mitos religiosos, con raíces históricas, dieron base a los mitos literarios y estos se han reescrito y re concebido a través de diferentes autores en historias más actuales. El mito no se encierra simplemente en la mitocrítica pero se abre al mundo literario por las raíces y atributos míticos en personajes literarios.

La recreación o reescritura de los mitos es algo común en las diferentes maneras de difundirlos, es decir los seres que irrumpen en la naturalidad y en la realidad tienen raíces históricas, en algún momento, en algún contexto específico hace de la imaginación un ser no humano del todo, generalmente para explicar algo.

Si se habla de mitos como los griegos, específicamente el de Aracne, la figura mítica cobra un sentido moral, es decir enseña a las personas algo específico, en el caso de Aracne, como el castigo a la soberbia. En “Reescribir la Fantasía: Frankenstein de Angelica Lidell” de Laetitia Rovecchio Antón se propone que estos seres ayudan a explicar lo que es ser humano transportándolos a la actualidad, propone a esto como “el conjunto de monstruos contruidos por el imaginario creativo, desde personajes metamorfoseados en la mitología griega o romana hasta los cyborgs o zombies en claro auge en los últimos años, sirve de punto de partida para el estudio de la condición humana” (Rovecchio 115). La conexión entre la mitología y los seres fantásticos es innegable si se sabe qué y dónde buscar los rasgos culturales en cada ente y se ponen en comparación el pasado y el presente.

De la misma manera se debe entender al mito como parte de nuestras culturas, son ejes sociales con los que los seres humanos aprendieron a entender el mundo, son mensajes diacrónicos, con formas específicas, son experiencias relatadas a través de las generaciones. Tal como lo presenta Carlos García Gual en el libro *Mito, filosofía y literatura en la Modernidad* en el capítulo “introducción, de dudosa necesidad, para los que gustan de ellas”:

Los mitos pertenecen a la memoria colectiva. “los mitos viven en el país de la memoria”, como ha escrito M. Detienne. En una definición funcional podemos decir que, en su sentido originario más estricto, el ‘mito’ es un relato tradicional que refiere a la actuación memorable y paradigmática de unas figuras extraordinarias –héroes y dioses- (García 3)

Estos, como los llama García Gual, seres extraordinarios no se encierran solo en héroes o dioses, van más allá a lo sobrehumano, lo sobrenatural, lo inexplicable, lo fantástico pues irrumpen en una naturalidad siendo seres no naturales. De estos relatos podemos encontrar, más allá de los héroes y dioses como protagonistas en las historias, hechiceras como Circe en la mitología griega, Cihuacóatl diosa de la tierra quien a lo largo de los años se le reinventa como la Llorona, o la Yuki-Onna o la mujer de las nieves en la cultura asiática entre otras criaturas a lo largo del mundo, quienes sin ser del todo figuras heroicas son seres fantásticos que han formado parte de la memoria colectiva de los seres humanos.

Alfredo Loera en su trabajo “La teoría narrativa de Paul Ricoeur en la cuentística de Eduardo Antonio Parra” define al mito, según su análisis de la obra de Ricoeur como el símbolo que se desarrolla a través de la palabra (155), es decir le damos forma a la tradición oral por medio de lo escrito, se le da una forma concisa y más descrita a algo convirtiéndolo en mito, de la misma manera propone al mito como parte de la identidad cultural del contexto donde se crea “el mito puede considerarse una narración donde los símbolos primarios de una cultura se entrelazan, donde dialogan, para generar una totalidad respecto a la identidad de una cultura y, por lo tanto, de los hombres que la habitan” (155). Es el mito, entonces, parte innegable de una cultura, es su raíz y es su forma de proyectar ideas e imaginaciones en algo establecido por la misma.

El autor llama al mito una reconfiguración del mundo, pero propone a su vez que no tiene que ser algo dramático o lleno de peripecias, le da entonces importancia al simbolismo del mito lo propone como algo arquetípico que busca una realidad deslindada de lo real.

John B. Vickery en su libro *Myth and Literature, Contemporary Theory and Practice*, da dos características al mito en la literatura para explicar la conexión que existe en los dos campos de conocimiento, el autor a su vez habla de los arquetipos míticos en la cultura, específicamente en los mitos y la literatura, las dos propuestas que presenta son:

Primero, la creación de los mitos, la facultad mito poética, es inherente en el proceso del pensamiento y responde a una necesidad humana básica. Segundo, el mito forma la matriz de la cual la literatura emerge histórica y psicológicamente. Como resultado, la trama, personajes, temas e imágenes básicamente son complicaciones y desplazamientos de elementos similares en mitos y cuentos folclóricos. (Vickery, *Myth and Literature, Contemporary Theory and Practice*, 9; traducción propia)⁷

El autor hace la conexión y enfatiza en la influencia del mito en la literatura, no exime partes del mito en los trabajos literarios, a su vez habla de los arquetipos jungianos que yacen en la difusión histórica y esencialmente las cualidades humanas compartidas en la mente humana, reflejada en el mito y en el mito literario.

Para comprender la teoría de los arquetipos de Jung se pondrá en contexto con un género literario específico y con esto se busca denotar la importancia y el traslado de símbolos arquetípicos en la literatura. Como el cuento fantástico y el mito son los ejes centrales de la presente investigación utilizaremos el cuento de hadas, de manera concisa y corta, ya que las investigaciones lo ponen como un antecesor del cuento fantástico, y de esta manera utilizar este género para ejemplificar al arquetipo en la literatura.

Sobre el uso de los arquetipos en los cuentos de hadas, predecesores del cuento fantástico, Teresa Ana Veccia, María Gabriela Bálamo, Ana Inés e Isabel Naser en su trabajo “El test de los cuentos de hadas: estudio preliminar sobre un instrumento proyectivo”, hablan sobre el uso del cuento de hadas para la formación de valores en alumnos de educación básica y escriben que estos cuentos contienen figuras típicas, lo proponen como:

Los cuentos de hadas proceden de antiguas tradiciones orales; atribuye generalmente su origen a la época medieval y se los vincula con la religiosidad, los mitos y los ritos de iniciación de comunidades arcaicas. Originados en culturas muy diversas, su

⁷ First, the creating of myths, the mythopoetic faculty, is inherent in the thinking process and answers a basic human need. Second, myth forms the matrix out of which literature emerges both historically and psychologically. As a result, literary plots, characters, themes and images are basically complications and displacements of similar elements in myths and folktales (Vickery, *Myth and Literature, Contemporary Theory and Practice*, 9).

difusión y continua reelaboración en la tradición popular, que llega hasta nuestros días, permite caracterizarlos como relatos arquetípicos transculturales (1).

Las figuras en la narrativa del cuento de hadas existen a través de generaciones, se reelaboran y se divulgan en nuevas generaciones, estos elementos fantásticos son evoluciones continuas que se presentan en todas las eras así como en diversas culturas, pueden ser rastreados a través del análisis de los mismos personajes en relatos fantásticos actuales.

Los arquetipos, según Carl Jung, son figuras heredadas desde el inconsciente colectivo, en otras palabras, se crean por instinto y se desarrollan en las culturas a través del tiempo, para Jung las personas nacen con rasgos hereditarios que se transmiten desde sus ancestros y sirven para controlar, de cierta manera, el comportamiento de los mismos (Jung 4).

El arquetipo tiene una relación con el mito pues viene del subconsciente para dar luz a algo incomprensible. En su libro *The Archetypes and the Collective Unconscious* Jung conceptualiza al arquetipo como “El arquetipo es esencialmente un contenido inconsciente que es alterado al convertirse en algo consciente y al ser percibido, y toma su color desde la consciencia individual en la que aparece.” (Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 5; traducción propia)⁸ Se entiende que el arquetipo nace en la mente y cobra forma cuando se concientiza por el individuo, en el caso de los mitos es parte del cómo se forman nacen de lo inexplicable y se les da una forma específica para entender este tipo de hechos, para luego transmitirse de diferentes maneras a los miembros de una sociedad específica.

Para Jung, existen aspectos que el inconsciente colectivo hereda, y éstos se conforman de elementos que se han olvidado, pero no se borran de la mente, es decir, se heredan ideas, conceptos e imágenes que al darles forma se vuelven conscientes y se transforman en arquetipos, el autor lo define como:

El inconsciente personal está hecho esencialmente de contenidos que, alguna vez fueron conscientes pero que han desaparecido de la consciencia por ser olvidados o reprimidos, los

⁸ the archetype is essentially an unconscious content that is altered by becoming conscious and by being perceived, and it takes its color from the individual consciousness in which it happens to appear” (Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 5).

contenidos del inconsciente colectivo nunca han estado en la consciencia de esta manera nunca han sido adquiridos individualmente, pero le deben su existencia a la herencia. Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 42; traducción propia)⁹

El análisis de la teoría de Jung, los arquetipos y el inconsciente colectivo, aunado con la idea del mito refieren al imaginario colectivo, y cómo se traslada por el tiempo y por diferentes códigos, oral, escrito e imagen entre otros. Al tomar en cuenta esto se entiende que la literatura fantástica y a sus personajes se hilan, y se entiende como creaciones de una mente que se quedan en el imaginario colectivo y se reescriben conforme pasa el tiempo pues se toman como base para otras creaciones. Un ejemplo de esto son *Dracula* de Bram Stoker o las *Crónicas Vampíricas* de Anne Rice que se han usado como modelos para la creación de vampiros en la actualidad como las novelas de *Crepúsculo* de Stephenie Meyer, el tema en estas obras son los vampiros pero es innegable la influencia que Meyer tuvo por parte de sus predecesores en la literatura vampírica de Stoker o de Rice.

Entonces, al tomar en cuenta la teoría de los arquetipos de Carl Jung se puede contrastar con los mitos antiguos, pues los mitos son representados por símbolos, hechos o temas inmovibles pero mutables, adaptables a nuevos contextos. Refuncionalizando el mito y a través de esto el mito se convierte en un elemento retórico del cuento fantástico, pues los cuentos fantásticos contienen personajes, metáforas y temas que quizás han existido desde antes, se puede entender como una influencia del pasado que se puede rastrear a mitos arcaicos reescritos y re contextualizados en la literatura actual.

La influencia del mito en la literatura es entonces casi innegable pues si se toma en cuenta que el mito fue anterior a la literatura es muy factible que el mundo narrativo este permeado con toques mitológicos de la antigüedad. Ejemplos de esto se encuentran o se pueden rastrear desde las tres brujas en *Macbeth* que a través de la adivinación conocen y controlan el destino del rey obedeciendo las mismas a Hecate diosa griega de las brujas, hasta las tres madres o Las Damas del Lamento de Thomas de Quincey en *Suspiria de Profundis*, las tres madres; Mater Lachrymarum, Mater Suspiriorum y Mater Tenebrarum quienes

⁹ the personal unconscious is made up essentially of contents which have at one time been conscious but which have disappeared from consciousness through having been forgotten or repressed, the contents of the collective unconsciousness have never been in conscious, and therefore have never been individually acquired, but owe their existence exclusively to heredity. (Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 42).

determinan la vida y muerte, en otras palabras el destino, de los humanos, estas sirven a Levana tal como las brujas en Macbeth obedecen a Hecate.

“Estas damas,” me dije suavemente a mí mismo, al ver a los ministros con quien conversaba Levana,” estas son los *Lamentos*; y son tres en número, como las *Gracias* son tres, quienes visten la vida del hombre con belleza: las *Parcas* son tres, quienes tejen los oscuros tapices de la vida del hombre con sus misteriosas vueltas siempre con colores tristes en parte, otras veces enojadas con negros y rojos trágicos; las Furias son tres, quienes visitan con tareas desde el otro lado de la tumba, ofensas que caminan entre nosotros; y a la vez las Musas fueron tres, quien con el arpa, la trompeta y la flauta llenaban de pasión las creaciones del hombre. Estas son los Lamentos, tres que yo conozco.” (Quincey *Suspiria de Profundis* 58, traducción propia)¹⁰

La representación y descripción de Quincey da luz a las diferentes representaciones de mujeres místicas en el mito a través del tiempo y las culturas, tal como Parraga sugiere, la recreación del mito y para Jung la recreación del arquetipo está presente en el párrafo anterior de la obra *Suspiria de Profundis*.

Las dos triadas se pueden rastrear hasta las Moiras de la mitología griega, trío de mujeres que personificaban el mismo destino de la humanidad. En las obras antes mencionadas, de Shakespeare y Quincey, se puede hacer una comparación entre sus personajes y las figuras mitológicas de las moiras. Esto es un ejemplo de la reescritura del mito en la literatura, del traslado de ideas, personajes y temas en diferentes contextos, la raíz del mito formó parte del conocimiento de estos autores quienes les dieron vida nueva en historias más actuales que el mismo mito.

Sobre el tema de la influencia del mito en la literatura en “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, de Vicente Cristobal se propone que el mito ha sido hasta cierto punto un ingrediente literario, para el autor, la

¹⁰ “These ladies," said I softly to myself, on seeing the ministers with whom Levana was conversing, " these are the Sorrows; and they are three in number, as the Graces are three, who dress man's life with beauty: the Parcae are three, who weave the dark arras of man's life in their mysterious loom always with colors sad in part, sometimes angry with tragic crimson and black; the Furies are three, who visit with retributions called from the other side of the grave offences that walk upon this; and at once even the Muses were but three, who fit the harp, the trumpet, or the lute, to the great burdens of man's impassioned creations. These are the Sorrows, all three of whom I know." (Quincey 58)

literatura es el móvil del mito, y es en este proceso de movilidad del mito a la literatura donde se le da un frescor y una actualización de acuerdo al contexto social, temporal y cultural donde se reproduce. El autor propone que:

Los mitos clásicos han sido, en efecto, desde la misma civilización que les dio crédito y vida, fuente inagotable de inspiración para las letras. Apenas encontramos en las literaturas griega y latina un género literario que no dé cabida al mito como un ingrediente más o componente único de su contenido (30).

Para Cristobal, el mito es innegable en la literatura, se puede entonces trazar un origen mítico en la narrativa actual, ya sea en, como propone Vickery, personajes y hechos en la narrativa. El mito se hace presente a través de las miradas autorales de los escritores de novelas, cuentos, fabulas y más notable aún en los géneros del maravilloso, el realismo mágico y lo fantástico.

El autor habla a la vez sobre el mito presente en la épica, la lírica, la tragedia o la elegía y cómo estos géneros se nutren del mito ya sea en referencia a este o como ejemplos, es la herencia del mito en las letras, notable en la literatura europea y española, propone que el mito griego y romano se han convertido en cánones occidentales para la literatura clásica y actual (Cristobal 31). El autor a su vez da luz a la necesidad o al uso del conocimiento mitológico para la creación literaria.

Otro de los temas que el autor propone es la hibridación del mito y la ficción, en el punto en el que las dos vertientes se unen se crea entonces un nuevo producto literario.

Un escritor, un poeta, tiene múltiples posibilidades en lo que se refiere a extraer sus argumentos o contenidos: puede convertir en tal su propia reflexión o indagación acerca de la verdad, bondad o belleza de la realidad; puede acoger en su obra la narración de hechos que sucedieron o están sucediendo, y de cuyo acaecimiento hay certeza; puede inventar; y puede hacerse eco de relatos tradicionales, sabidamente al margen de la historia, pero simbólicos y paradigmáticos para toda una comunidad: esto es lo que hacen los literatos —poetas o prosistas— que recurren al mito (Cristobal, 32).

Para Cristobal la toma de temas, eventos o personajes actuales o del pasado no se queda solamente en lo presente, sino que a su vez el presente que se narra tiene huellas del pasado, y en su mayoría son trazos de los mitos o relatos ancestrales. La narrativa actual, en el sentido de ir más allá de lo clásico sin descartarlo del todo, se nutre de creencias, símbolos y temas míticos. Estos productos nuevos, es decir la literatura, aun siendo parte de diferentes corrientes literarias o de estándares y cánones no clásicos están a su vez permeados del pasado.

Sobre el eje de la literatura y su conexión con el mito Eric Gould en su trabajo “The Gap Between Myth and Literature” expone las diferentes vistas del mito en la literatura, cómo se entrelazan y explica las diferentes vertientes de conocimiento que han existido acerca del tema. La teoría de Carl Jung se expone en el trabajo y en referencia al mito el autor propone que los mitos provienen de categorías históricas que llegan hasta los orígenes del tiempo (Gould, 724). El mito precede a toda narración, nace antes que la letra escrita, nace a través de imágenes, de emociones y experiencias humanas que ayudan a explicar hechos inexplicables.

El autor utiliza el término arquetipo y mito para referirse a diferentes elementos que tienen una conexión muy próxima, a través de la teoría de Jung y los arquetipos, de esta manera la misma propuesta del autor es entonces que “el mito cuando se refiere a lo narrativo, y el arquetipo cuando se habla de significado. (Gould “The Gap Between Myth and Literature”, 725; traducción propia)¹¹. Entendiendo que, el mito, para el autor es forma narrada y se transporta a través de las letras, de esta manera la literatura tiene, consciente o inconsciente, influencias míticas en algún aspecto de su estructura, temas, personajes o hechos presentados en la obra.

Se puede entonces entender que el mito es el predecesor de la literatura, existe una paridad entre estos dos ejes culturales, el rastreo de características o influencias míticas en la literatura puede estudiar la influencia del mito en alguna narrativa específica como la hispanoamericana.

Para propósitos del presente trabajo nos enfocaremos de manera más profunda al mito y a cómo se traduce en la literatura actual. Es por eso que el trabajo de Michael Bell “Myth

¹¹ myth only when referring to the narrative, and archetype when speaking of significance” (Gould, “The Gap Between Myth and Literature”, 725)

and Literature in Modernity: A Question of Priority” cobra importancia, la propuesta del autor es la creación de literatura basada en el mito por parte de los modernistas, no lejos de la literatura en general, pero más cerca de la poesía el autor da ejemplos de la nueva mitología, mitología que nace de la reescritura de mitos antiguos en lo que ahora conocemos como poesía, y cómo esta se ha, de la misma manera, reescrito en la narrativa como el cuento, la novela, el cuento corto entre otras vertientes literarias.

Bell Comenta que para Schelegel y Schelling, teóricos que la autora utiliza para sus propias conceptualizaciones, el papel de los escritores modernos y el de la mitología era aquel donde “El mito fue la precondition para la gran poesía, es así que mientras ellos miraban intencionalmente al futuro sus miradas estaba fijadas en el pasado.” (Bell, “Myth and Literature in Modernity: A Question of Priority” 206; traducción propia).¹² Para dar énfasis en esto escribe sobre la obra de Gabriel García Márquez *Cien Años de Soledad* el autor crea una historia regional basada en el mito del génesis, en la que relocaliza las creencias bíblicas para jugar con la narrativa en si misma a la vez. Es la creación de una mitología narrativa nueva utilizando lo secular preexistente.

Bell entonces escribe que la literatura es, en palabras sencillas, hija del mito y se nutre desde sus raíces del pasado a las del presente, y posiblemente en el futuro, de aquellas figuras, hechos y motivos míticos del pasado. Presentado como la mitopoeia que es aquella que se refiere a la creación, producción y se encarga a dar luz nueva a los mitos, para Bell la mitopoeia es la que representa un punto de ventaja analítica y critica a la literatura moderna pues permite rastrear elementos literarios del pasado, de los orígenes del tiempo o de seres míticos en la literatura actual.

El mito entonces se podría interpretar como un eje centrar en el quehacer literario, en “Myth as the Matrix of Literature” de Frye Northrop se analiza a la ciencia ficción y sus temas entre estos el más prominente es el romance y no el romance común pero, como Northrop propone, el romance primitivo que hace reminiscencia a los cuentos folclóricos. El tema del cuento folclórico dejando una huella en un género literario como la ciencia ficción para el autor abre un hilo de análisis al mito y su influencia en la literatura. Sobre el tema de

¹² myth was the pre-condition of great poetry so that, while they looked intentionally into the future, their gaze was fixed on the past” (Bell, “Myth and Literature in Modernity: A Question of Priority”, 206).

lo folclórico da el ejemplo de Williams Morris, influencia para Tolkien, quien mostraba actitudes anti tecnológicas en sus obras y dejaba en claro una influencia de temas mitológicos como lo arturiano, lo egipcio o lo escandinavo, para Morris estos temas fueron parte de sus obras mostrando mitos antiguos repensados y reescritos en sus personajes, temas y en general en su narrativa. Northrop habla de su interés en el mito literario relatándolo como

El comienzo de mi interés crítico en la literatura, al ser sorprendido por la estabilidad de los géneros literarios y las convencionalidades, por la uniformidad de, digamos, la caracterización cómica de la era Griega hasta la nuestra, por la manera en que los mitos y cuentos folclóricos tradicionales siguen siendo adaptados por poetas y novelistas por siglos y siglos. Esta recreación de patrones tradicionales, en particular convierten a la mitología en una presencia real y continúa. (Northrop, “Myth as the Matrix of Literature”, 470; traducción propia)¹³

El análisis de Northrop y su propuesta es entonces la clara y continua presencia de los mitos en la literatura a través del tiempo, de cultura en cultura y de autor a autor, al entender que dicha presencia, como el autor la define, es un elemento rastreable en, si no en todas, sí en la mayoría de las obras literarias de nuestra época.

Otro trabajo de corte similar al de Northrop es el de Eva Kushner titulado “Myth and Literature: The Example of Modern Drama” en donde, en una primera propuesta, se presentan las múltiples relaciones del mito en la literatura en diferentes culturas, por otra parte, o su segunda propuesta, la autora enfatiza en el proceso de transformación de la narrativa preexistente y cómo se re actualiza a través del tiempo.

Para la autora el traslado del mito a la literatura, y por ende la reescritura del mismo mito, se presenta como una adherencia del pensamiento Greco romano en la tradición Europea. Dicho desplazamiento, es continuo a través del proceso de reescritura y para la autora es también un estado de cambio en el mito a esto lo llama estatización y lo presenta como:

¹³ The beginning of my critical interests in literature, been impressed by the stability of literary genres and conventions, by the uniformity of, say, comic characterization from Greek times to our own, by the way in which traditional myths and folk tales keep on being adapted by poets and novelists century after century. This re-creation of traditional patterns, in particular, makes mythology a real and continuing presence (Northrop, “Myth as the Matrix of Literature”, 470)

Mientras que la estructura del mito trabaja con la imaginación del escritor para reproducirse a si mismo a través de renovaciones; y que estas renovaciones son a causa de una defamiliarización (características sorprendidas, inclusive características asombrosas para el espectador quien conoce el mito) dentro de una red familiar, por la sustitución de un set de elementos y funciones que permanecen estables. (Kushner, “Myth and Literature: The Example of Modern Drama”, 42; traducción propia)¹⁴

La propuesta de un cambio estructural sin dejar de lado, lo que ella llama, estabilidad del mito crea en los lectores un entendimiento y obviedad sobre el mito que se presenta en alguna obra literaria a través de diferentes personajes, hechos o temas. La autora hace a su vez énfasis en la recreación de héroes pero más allá de motivos, el ejemplo que da es el viaje al inframundo presentado en diferentes culturas, reescrito desde tiempos inmemoriales, como el viaje de Osiris en *El libro de los muertos* de la tradición egipcia, en la tradición sumeria con el ejemplo de Innana y su visita a la tierra de los muertos y Enkidu en *Gilgamesh*, para terminar con el ejemplo de Perséfone, que logra aclarar el uso de motivos míticos por encima de los héroes reescritos.

En la búsqueda del mito en la literatura, como se ha propuesto con anterioridad, se puede ahondar en elementos más allá de meros personajes e ir a temas o motivos, a la tradición reflejada en la obra escrita.

Sobre el tema de la mitología como fuente de inspiración para la literatura actual Eisig Silberschlag en su trabajo “Greek Motifs and Myths in Modern Literature” analiza la conexión entre los mitos griegos y su influencia en la narrativa hebrea dando una propuesta en la que la literatura griega se da a la tarea de trabajar el buen pensar mientras que la hebrea se encarga del buen actuar, pero siempre dando luz a la influencia de la primera con la última en una reinterpretación de símbolos, temas y hechos míticos, para el autor la importancia de la reescritura del mito es de gran importancia, sobre esto escribe que “la remitologización –el resurgimiento o creación de nuevos mitos- es una característica prominente en la literatura más conocida en el mundo. (Silberschlag, “Greek Motifs and Myths in Modern Literature”, 153;

¹⁴ while the structure of myth works with the writer's imagination to reproduce itself it does so through renewals; and that these renewals are due to defamiliarization (surprise features, even shocking features to the spectator who knows the myth) within the familiar network, by substitution within a set of elements and functions which remains stable. (Kushner, “Myth and Literature: The Example of Modern Drama”, 42)

traducción propia)¹⁵ esto es de suma importancia para este trabajo pues nutre y enfatiza en el hecho de que la literatura actual tiene rasgos míticos que se podrían encontrar en las obras que se analizaran en el mismo, es decir la idea del mito en la literatura actual es innegable.

Al esclarecer qué es el mito, de dónde proviene, cómo ha cambiado a través de las épocas y cómo ha nutrido al ámbito literario que le precede y cómo a través de la literatura se ha recreado y se le ha dado una nueva visión a las figuras de antaño es necesario explicar cuál ha sido el tratamiento y cómo se ha analizado al mito y al mito literario en las corrientes de crítica literaria.

Para propósitos del presente trabajo se optó por analizar las propuestas de Gilbert Durand, reconocido antropólogo y mitólogo. Durand propuso la ciencia del imaginario, específicamente, en su uso dentro del mito, el arte y el pensamiento religioso. En “Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico” de Blanca Solares Altamirano se analiza la obra de Durand y se propone que el análisis de los mitos en la cultura y la literatura es imprescindible si se quiere entender el origen de la última.

Para Durand el mito se puede ver como el símbolo, según Solares en su análisis sobre la obra del autor. Entonces la imagen presenta en la narrativa o en la tradición oral se traduce en símbolos constantes que se pueden percibir en los mitemas que construyen algún texto, se hace presente en el arte sin dejar de lado la lengua en la forma de la literatura. Dichos símbolos, que se presentan como elementos, se conocen como mitemas, son los elementos míticos que siempre están presentes en la narrativa clásica, moderna y posmoderna; temas, símbolos, arquetipos personificados etc... escribe Solares según su análisis de la obra de Durand, que se recrean a través del tiempo.

La segunda fuente para el tratamiento de la teoría de Durand es la de “La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos” de Fátima Gutiérrez, la autora presenta tres conceptos de suma importancia el primero es la mitocrítica y la define “como un método de lectura crítica que analiza el texto literario de la misma manera que se analiza un mito, puesto que ya nos enseñó el historiador de las religiones (y novelista) Mircéa Éliade que el mito es, en cierto modo, el modelo de cualquier relato” (Gutiérrez 182), es

¹⁵ For remythologization – revival of ancient myths or invention of new ones – is a major characteristic of the major literatures in the world” (Silberschlag, “Greek Motifs and Myths in Modern Literature”, 153),

decir se toman las características del mito, personajes, temas, problemáticas y hechos entre otros y se aplican en algún texto literario para encontrar las similitudes y una posible nueva visión de algún mito específico. La mitocrítica entonces estudia al objeto literario como se estudia el mito (183).

El segundo concepto que se presenta es el del mitoanálisis el que, para la autora, expande el trabajo y visión de la mitocrítica, ya que esta se encarga de analizar los mitos recurrentes y latentes que cobran importancia en algún punto histórico específico, es decir el mitoanálisis se encarga de determinar qué mitos son socio-culturalmente importantes y por esto su reescritura y revisión en el mundo actual a través de diferentes medios y entre estos el literario.

Por último, en la teoría propuesta de Durand, para propósitos de este trabajo, se menciona a la mitodología que es el método en sí para el análisis del mito, para desglosar sus elementos y poder rastrearlos en otros campos de las humanidades. Esto se lleva a cabo al analizar tres elementos específicos, que después se desglosan en conceptos más específicos, lo heroico, lo místico y lo sintético. Es la creación del mito basada en estas estructuras la que da nacimiento a la literatura actual, es sintética al ser creada por alguien, contiene un héroe o antihéroe, para propósitos de este trabajo se utilizará el termino protagonista, pues no todos los personajes son héroes o villanos, y al final se presenta a la vez el misticismo, en el que se desenvuelven los hechos. Tal como en el mito o en el género narrativo de lo fantástico se presenta algo de origen sobrenatural, maravilloso o mágico.

Para terminar de definir los conceptos en torno al mito y el análisis de éste se toma en cuenta la propuesta teórica del antropólogo Levi-Strauss, quien en su libro *Structural Anthropology* en la parte tres “Magic and Religion” en el capítulo once “The Structural Study of Myth” propone que el

Mito, como el resto del lenguaje, esta hecho de unidades constitutivas. (2) Estas unidades constitutivas presuponen las unidades constitutivas del lenguaje cuando se analizan en otros niveles-como, fonemas, morfemas y sememas- pero estos, sin embargo, difieren de los últimos de la misma manera en que los los últimos difieren entre ellos mismos; éstos pertenecen a un orden más elevado y complejo. Por esta razón, hemos de llamarlos unidades constitutivas brutas. ¿Cómo deberíamos de

proceder para identificar y aislar estas unidades constitutivas brutas o mitemas?
(Strauss, *Structural Anthropology*, 210, 211; traducción propia)¹⁶

Para Strauss, entonces, las partes constitutivas de un mito se asemejan a las estructuras del lenguaje, que se puede dividir en unidades más pequeñas como morfemas o fonemas, y el mito se divide en unidades constitutivas propias llamadas mitemas. Se pueden entender como los fragmentos que se obtienen al analizar un mito y sus diferentes fragmentos como los personajes o los temas.

Es la propuesta de Durand entonces la que se ha utilizado para el análisis del mito en no solo la literatura pero otros campos del conocimiento, así como la propuesta del mitema de Levi-Strauss para el análisis de las diferentes unidades o partes que constituyen al mito. Se propone entonces que si se analizan los seres fantásticos literarios se pueden encontrar aspectos de mitos en estos, es decir los personajes en el cuento fantástico tienen raíces culturales del pasado, contextualizadas y creadas a partir de su lugar de origen.

En lo que respecta al mito, la mitocrítica y la mitonarrativa, el segmento anterior buscó conocer la mitocrítica según algunos de sus mayores exponentes. Esto se realizó para entender la función del mito en la cultura, así como su estructura y las diferentes maneras de analizarlo. Para lograr entender al mito se analizó la teoría de algunos de autores que desde diferentes disciplinas abordan el tema, como lo son Patricio Oyaneder, Paul Ricoeur, Gilbert Durand y Levi-Strauss quienes, a través de sus propuestas teóricas y conceptuales, ayudan a la comprensión del mito, desde sus unidades constitutivas hasta la manera en que se desarrolla en el devenir de la cultura.

Otro concepto que se tomó en cuenta fue la propuesta de intertextualidad de Lauro Zavala, en su trabajo “Elementos para el análisis de la intertextualidad”. El concepto de la intertextualidad se presenta como un elemento unificador entre la narrativa fantástica y la mitonarrativa, para el autor la intertextualidad es aquella:

¹⁶ Myth, like the rest of language, is made up of constituent units. (2) These constituent units presuppose the constituent units present in language when analyzed in other levels—namely, phonemes, morphemes and sememes—but they, nevertheless, differ from the latter in the same way as the latter differ among themselves; they belong to a higher and more complex order. For this reason, we shall call them gross constituent units. How shall we proceed in order to identify and isolate these gross constituent units or mythemes?. (Strauss, *Structural Anthropology*, 210, 211)

Relación de integración de elementos de un grupo de textos, es decir, de sus rasgos genológicos y su contexto cultural. Recuperación del pasado (y de sus diversas interpretaciones y valoraciones) en la síntesis de un presente donde el texto habla de sí mismo y de sus condiciones de posibilidad. Creación de pseudocitas, mistificaciones, facsímiles apócrifos y otros recursos donde se imitan rasgos formales y estilísticos. Relación sintagmática (de combinación) de rasgos textuales (de textos existentes y apócrifos). Adición de un nuevo texto a significados ya existentes. Afirmación de lo viejo y su eternidad. (El lector puede encontrar sentido al texto desde su perspectiva personal) (Pavlicic). (Zavala 9)

Al tomar en cuenta la intertextualidad se puede tomar como el elemento que relaciona Textos del pasado y como se pueden servir de inspiración o para la literatura contemporánea, es así, entonces, la manera en que las mitonarrativas pueden ser encontradas al analizar elementos específicos que se presentan en distintas formas; eventos, personajes, estructura, entre otros, y al tomar en cuenta que los mitemas pueden ser específicamente uno de estos elementos, pues al deconstruir un mito y tomar solo un elemento para que éste sea recontextualizado en una narrativa más contemporánea la intertextualidad tiene un papel importante pues puede proponer una relación entre el mito y la literatura actual sin que ésta se presente solo como una analogía, pero como una historia nueva que crea nuevas iteraciones de mitos antiguos en el presente, es decir mitos literarios más actuales.

2.3 Estado del arte

El siguiente apartado tiene como función la ejemplificación de lo fantástico en el área de la investigación, así como la influencia o paralelos de la mitología en los temas, personajes y símbolos de este género. En específico se revisará parte de la producción de los últimos diez años, aquella que competa al objeto de estudio. Por razones de estructura se tratará en una primera instancia el tema de lo fantástico, para así seguir con el mito y algunas de las líneas de conocimientos adyacentes a este, como la cultura o el símbolo entre otras.

La primera fuente que se toma para esto es el artículo de la revista *Brumal* “La Realidad Fantástica Que Nos Circunda: ¿Dos Mundos Separados? Análisis De La Percepción Frente A Un Mundo Alternativo”, de Simone Marino-Cicinelli, el autor presenta este trabajo con el objetivo de profundizar en qué es la “realidad fantástica” y en cómo el mundo real y el fantástico se entremezclan en la literatura.

David Roas se presenta como una de sus fuentes más importantes y él mismo rescata la idea de que “«el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector” (Simone 234), se puede decir entonces que nuestra realidad es la que da las pautas de misterio o fantasía para la creación de lo fantástico en la literatura. A lo largo del trabajo y utilizando conceptos de lo fantástico en diferentes autores como Todorov, Barrenechea y Roas entre otros, Marino destaca cada aspecto de lo fantástico dándole una importancia vital en la reacción que este elemento puede causar en el quehacer literario, al mismo tiempo define a lo fantástico como lo “otro” manifestado en mitificaciones en ejemplos de criaturas como zombis, fantasmas, monstruos, demonios entre otras y con esto deja claro que el mundo real se puede de alguna manera corromper a través de la adición de lo fantástico. Al concluir su trabajo Marino escribe que lo fantástico, aun teniendo como finalidad el causar una reacción en el lector, va más allá pues cada lector lo interpretará según su propia experiencia y acercamiento a alguna obra literaria.

La siguiente fuente utilizada fue *Lo Fantástico como Universal en la Enseñanza de la Literatura en la Educación Secundaria Obligatoria* tesis para obtención del grado de doctor de M. Almudena Cantero Sandoval de la Universidad de Murcia, quien introduce una necesidad de literatura fantástica para lograr el asombro en los estudiantes y así promover la

lectura, pues propone que la inmediatez de la tecnología ha ido desplazando a la capacidad de asombro y de curiosidad en estos. Para las bases teóricas de su trabajo Almudena utiliza el trabajo de Juan Herrero Cecilia quien afirma que:

desde el punto de vista etimológico el término fantástico se relaciona con el adjetivo latino *phantasticus*, que a su vez remite al verbo griego *phantasein*: “hacer ver de forma aparente”, “producir ilusión”, y también “aparecer”. Y de esta definición se deduce que el concepto de lo fantástico es ambiguo y plural, porque el término se emplea para designar realidades diversas (Herrero en Cantero 65).

La evolución de lo fantástico ha sido considerable desde las primeras propuestas por teóricos de origen anglosajón o europeo hasta llegar a las propuestas de teóricos hispanoamericanos quienes dan pauta a la característica arcaica de los sistemas de lo fantástico en las primeras propuestas de qué es y cómo debe ser tratado.

Al tener esto en mente es necesario describir un panorama de la evolución del sistema de lo fantástico tal como lo propone Omar Nieto en su obra homónima y Lauro Zavala en su prólogo a la misma. Zavala da una breve, pero concisa, explicación de la obra de Nieto, y de la misma manera, da también una descripción de lo fantástico en sus tres etapas, el fantástico clásico, el fantástico moderno y, por último, el fantástico posmoderno.

A manera de dar luz a estas diferencias, en primera instancia se utilizaron las propuestas de Lauro Zavala en *Del Fantástico Clásico al Posmoderno, Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico* de Omar Nieto, dichas acepciones de lo fantástico se presentan a manera de capítulo introductorio en la obra de Nieto, titulada “Prologo a la teoría de lo fantástico, Instrucciones para entrar al Sistema de lo fantástico”, que a continuación se enlistan:

Fantástico clásico:

En el Fantástico Clásico, *lo imposible irrumpe y produce sorpresa*, gracias a la presencia de lo posible como marco epistémico (3).

Lo que se prescribe como real en la obra narrativa fantástica es aquello que al ser irrumpido o quebrado por hechos inexplicables es entonces lo fantástico.

Fantástico moderno:

El Fantástico Moderno se distingue porque en él ocurre una *naturalización de lo improbable*. Esta improbabilidad funciona entonces como el marco epistémico que hace posible la existencia de lo fantástico. Lo improbable se *naturaliza* desde la mirada interior del protagonista o del narrador. Hay ausencia de sorpresa por parte de los personajes (4).

Lo fantástico pasa de ser algo que simplemente irrumpe, como en *La llamada de Cthulhu* de Lovecraft y la ciudad que aparece de la nada ante los marineros, a ser un proceso de interiorización, como en *Casa tomada* de Julio Cortázar en donde los personajes no ven algo sobrenatural pero hay un sentimiento de angustia y terror que los hace actuar. El proceso de lo fantástico moderno es entonces un proceso interiorizado.

El fantástico posmoderno:

En el Fantástico Posmoderno hay itinerancia, simultaneidad o simulacros textuales de lo posible y lo imposible, gracias al reciclaje irónico (generalmente híbrido) o lúdico (en forma de homenajes) de elementos propios de lo maravilloso y del fantástico clásico y moderno, simultánea o alternativamente. (4)

Un ejemplo de estos simulacros textuales, que forman parte de este fantástico es el Tlön, Uqbar, Orbis Tertius de Jorge Luis Borges, quien a través de una meticulosa descripción de eventos atribuidos a la memoria y otros a base de literatura mencionada como *A First Encyclopaedia of Tlön. vol. XI. Hlaer to Jangr* que llevan al lector a no solo creer en una veracidad histórica pero se convierte en una dinámica más allá del quehacer narrativo, esto pues el lector se da a la tarea de buscar la información, a ir más allá de lo que la lectura provee y ser parte de la historia al intentar entender lo que esta le presenta. Este simulacro textual es también a causa de la fusión de elementos fantásticos clásicos y de elementos fantásticos modernos dando luz al fantástico posmoderno.

Otro de los aspectos es la fusión o hibridez de lo fantástico clásico y lo fantástico moderno pues en el caso mencionado hay una interiorización sobre lo existente y lo que podría existir, es decir el Tlon como una fantasía que podría ser una realidad.

Seguir con el género literario de lo fantástico y los llamados paradigmas fantásticos por Nieto es necesario pues da una pauta de mayor entendimiento, caracterización y delimitación entre lo fantástico y sus etapas, clásico, moderno y posmoderno.

Para dar una base más sólida a la propuesta de Zavala, quien con claridad y de manera concisa describe estos tres paradigmas, se utilizó *Del Fantástico Clásico al Posmoderno, Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico* de Omar Nieto, quien a través de un estudio y análisis de lo fantástico a través del tiempo explica los tres paradigmas en su obra, a continuación se presentan sus propuestas:

En el siguiente segmento se presentan a modo de lista dichos paradigmas:

Paradigma Clásico:

el paradigma clásico de lo fantástico está definido por la fórmula fundacional del *sistema de lo fantástico*, es decir una irrupción –para utilizar el término de Caillois– lineal, del elemento sobrenatural, extraño, o de lo Otro, en un mundo familiar, un mundo que es el nuestro, y que claramente marca un límite que es primero acechado, después agredido y finalmente traspasado por el elemento extraño conforme avanza el relato. (85)

Paradigma Moderno:

El paradigma moderno de lo fantástico: El elemento insólito, trasgresor; la *otredad*, es interior, personal, está oculta, subyace y en un momento dado emerge. En segundo lugar, el texto se presenta como alegoría de esta condición. Y en tercer sitio, el texto hace lo posible por ocultar lo sobrenatural, y para tal efecto, la mejor estrategia es naturalizándolo. (124)

Paradigma Posmoderno:

lo fantástico posmoderno, no pretende hacer una filosofía, pero sí desfilan por sus páginas los conceptos metafísicos de verdad, historia y el principio de contradicción. Otras veces polemiza las respuestas ofrecidas por célebres filósofos, como sucede con el tiempo y la libertad. Otras más, plantea nuevas posibilidades heréticas, como sucede con la identidad del hombre y del mundo. (215)

Al tomar en cuenta las propuestas de Zavala y de Nieto se puede entender que el género fantástico en la literatura es cambiante y se expresa de maneras diferentes según la época y la cultura de donde nace, entre los términos referentes a lo fantástico también se ha escrito y se ha propuesto el nacimiento del género neofantástico que a su vez se puede ver como una terminología más para el fantástico posmoderno.

Para entender lo neofantástico se utilizó el trabajo de Lidia Morales Benito titulado “La búsqueda de una nueva verosimilitud literaria neofantástica y patafísica” en el que la autora hace, tal como Nieto y Zavala, una investigación que busca describir la evolución del género fantástico y sus nuevas vertientes en la literatura actual. La propuesta de la autora es que lo neofantástico es independiente de aquellos quiebres e irrupciones en la realidad por hechos sobrenaturales, como en el fantástico clásico, y se caracteriza por la creación de lo insólito por y para el hombre (Benito 133). Explica a su vez que lo neofantástico parte de la falta de estos quiebres sobrenaturales y se enfoca en hacer al personaje parte del hecho insólito, y también introducir al lector a la idea de lo extraño a través del pensamiento, del sentimiento y de la experiencia que vive a través de la historia.

Los textos neofantásticos ya no dependen de seres extraordinarios, autómatas o alienígenas, tan presentes en el relato fantástico, sino que su elemento insólito se construye por y para el hombre, situado en su propio mundo, con su realidad única; el hombre como centro de atención permite que se recupere la verosimilitud desestabilizada por el hecho insólito con el fin de hablar sobre su persona, sobre su condición de ser humano. Si el hombre escribe sobre sí mismo y sus análogos, no necesitará el rasgo fantástico para explicar aquello que siente, vive o piensa, sino que cualquier explicación sobre su persona y su mundo deberá estar basada en el comportamiento humano. (Benito 133)

Lo neofantástico entonces es un relato que se propone como aquel en el que la experiencia humana se representa en los personajes del relato y esta va cambiando y a su vez cambia la percepción de la realidad en el personaje sin transgredir de manera directa la ambientación de la historia.

La investigación sobre lo fantástico ha dejado en claro que este género ha mutado y ha alcanzado formas que teóricos como Todorov o Caillois no tomaron en cuenta y que

fueron descartadas, esto se refiere al fantástico clásico, mismo que como se ha mencionado con anterioridad ha evolucionado gracias a la producción de nuevos relatos y con estos nuevas propuestas de teorías más inclusivas para aspectos que se creía, en la teoría clásica, no existían o no podían ser parte del referente fantástico como tal.

Lo fantástico moderno y lo neofantástico han tomado un impulso teórico a partir de las nuevas historias y teorías, mayormente por parte de la tradición hispanoamericana, que se han creado en la actualidad.

En *Los insólitos mundos que nos habitan*, de María Gabriela Garza Gonzales y Elizabeth Sánchez Garay, se propone que lo fantástico va más allá de lo visible, de la sola creatura o hecho sobrenatural, pero el sentimiento de lo fantástico está dentro de lo invisible, de lo que está interiorizado de manera íntima en el personaje, este hecho, ella lo propone como otredad, no necesita una representación obviada pues basta con lo que causa en el personaje y en su experiencia durante la narración. En este trabajo la autora aclara de manera concisa los paradigmas del fantástico clásico y el moderno, para ella el clásico “se caracteriza por la irrupción lineal y contigua de lo sobrenatural en una realidad cotidiana estable; este elemento se encuentra fuera del hombre y generalmente es caracterizado por sifides, vampiros, el hombre lobo, el doble o el diablo.” (Garza 28) es decir en la narración fantástica clásica existe una figura sólida que representa el elemento disruptor, ejemplos de este tipo de cuentos o historias es *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll pues el personaje principal, Alicia, se encuentra con una nueva realidad fuera de la que conoce, la primera escena en donde lo fantástico irrumpe en su realidad es en el momento en el que cae al pozo

Primero, intentó mirar hacia abajo y ver a donde iría a parar, pero estaba todo demasiado oscuro para distinguir nada. Después miró hacia las paredes del pozo y observó que estaban cubiertas de armarios y estantes para libros: aquí y allá vio mapas y cuadros, colgados de clavos. Cogió, a su paso, un jarro de los estantes. Llevaba una etiqueta que decía: MERMELADA DE NARANJA, pero vio, con desencanto, que estaba vacío. (Carroll, 8)

El elemento fantástico es drástico en esta escena ya que de la nada, en un lugar donde no debería existir lo que ella veía, distingue un nuevo escenario debajo de la tierra, en el túnel oscuro por el que caía, su sorpresa da cabida a lo fantástico pues es lo sorprendente y lo

insólito a la vez para el personaje, representado por los objetos fuera de lo ordinario en una nueva visión.

Garza continua con la diferenciación de lo clásico y lo moderno y sobre este último menciona que en contraposición de lo clásico pues “en cambio, el paradigma fantástico moderno, que es precisamente al que pertenecen los relatos por analizar, el elemento sobrenatural se encuentra dentro del individuo. En otras palabras, mientras en el clásico la otredad es externa en el moderno es interna.” (Garza 29). El análisis de la autora toma en cuenta *Casa tomada* de Julio Cortázar para explicar este paradigma, para ejemplificar este tipo de narraciones

Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad. Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene: –Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo. Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados. – ¿Estás seguro? Asentí. –Entonces –dijo recogiendo las agujas– tendremos que vivir en este lado. (Cortázar 17)

En el ejemplo se puede notar que existe algo que no está bien, pero más que verlo y darle una forma los personajes sienten algo que los lleva a tomar una decisión es entonces cuando notamos y podemos catalogar este cuento como parte de la tradición del fantástico moderno. La autora disecciona de manera certera las diferencias entre lo fantástico clásico y lo fantástico moderno, a través de un análisis de diferentes cuentos de Julio Cortázar para de esta manera dejar en claro que el género de lo fantástico se ha desarrollado y la teoría ha evolucionado a la par para lograr adaptarse a las nuevas propuestas literarias actuales.

Conocer el progreso y avance referente a lo fantástico, como género literario, de luz a la importancia que este género tiene y cómo se representa actualmente en la literatura y en

otros medios como el comic, la televisión o el cine, es decir la importancia de lo fantástico no se debe solamente a su difusión literaria sino también al alcance que tiene en otras expresiones artísticas. Por las fronteras que el género pasa al moverse entre diferentes campos en el arte se han abierto más puertas para la investigación y entendimiento de este género.

Sobre el traspaso de lo fantástico a otros medios se optó por el artículo “Lo fantástico en el último cine español: adopción, reinención y fusión del género a través de ‘Memorias del Ángel caído’, ‘Fuera del cuerpo’ y ‘La hora fría’” de Gonzalo Gonzales Laiz, quien propone que el cine ha retomado el género de lo fantástico para impulsar la popularidad de la pantalla grande, dentro del trabajo el autor da una definición de lo fantástico y propone que este funciona como aquel en el que una serie de sucesos extraordinarios existen y son admitidos por el espectador como ciertos en la ficción aunque no crea en estos en la vida real (Gonzales 263, 264). Lo fantástico es entonces una reacción ante la narrativa que se presenta, en este caso en alguna película y su guion, y la ficción por parte del espectador.

Los estudios sobre lo fantástico siguen vigentes en nuestra época y se denota la importancia de este género al encontrar que no solo se le encuentra en el mundo literario pero que su importancia va más allá y se presenta en otros campos del conocimiento y del arte.

Siguiendo con la temática de lo fantástico más allá de la literatura se utilizó el trabajo “Jugar el horror. Construcción de lo fantástico en el videojuego. El caso de Silent Hill 4: The Room” de Alejandro Lozano Muñoz el autor propone que lo fantástico puede enfocarse en otras formas de arte, en este caso propone los videojuegos, a causa de la evolución cultural en la vida del hombre, de nuevo se encuentra al género convirtiéndose en un aspecto transmedial de la cultura.

La aproximación del autor es aquella en la que lo fantástico se representa a través del horror, así como el cuerpo se ha utilizado como el canal para representar al miedo, en representaciones como los mutantes, zombies o experimentos científicos entre otros... para fines de su propuesta utiliza el videojuego *Silent Hill 4: The Room*. El autor da una explicación breve de la ambientación del juego y como este muestra paralelos de lugares en dos maneras, una la versión normal y real y la segunda como la versión siniestra llena de

aspectos sobrenaturales, para el autor esto es lo fantástico pues hay irrupciones sobrenaturales o inexplicables dentro del mundo real del personaje.

Para el autor este juego y su aspecto lúdico visual crea un espacio abierto para el uso y examinación de lo fantástico dentro de los videojuegos, lo propone como:

The Room es sumamente valioso como documento para estudiar la estética videolúdica. Este juego muestra de qué manera es posible combinar lo siniestro y lo fantástico en el plano audiovisual y jugable para contribuir eficazmente a que el jugador sienta el horror mientras está jugando, y en una medida mucho más intensa que un espectador que no esté controlando al protagonista. Al fin y al cabo, es al jugador al que le va (figuradamente) la vida en ello. (Lozano 69).

La importancia de los trabajos presentados es mostrar la relevancia de lo fantástico en la actualidad y anteponer las diferentes formas en las que se puede presentar en nuestra época, no es entonces un género que se ha vuelto obsoleto o que podría quedar en los anales de la historia como algo que existió solo en el mundo literario, es una manera de expresión humana que no se cierra ni discrimina entre las diferentes disciplinas del arte. Como metodología utilizó el método etnográfico pues trabajo directamente con sus alumnos durante un período específico, a manera de conclusión comenta sobre el uso de lecturas obligatorias de temática fantástica para lograr el refuerzo en la comprensión lectora y en como reforzar la lectura en estudiantes jóvenes.

El tema de la cultura y cómo esta se refleja en lo fantástico es de gran importancia pues es a través de significaciones de mitos y leyendas, de las cuales se incluyen lo que matiza y hace propio o diferente el relato fantástico en Hispanoamérica, que se incluyen en el relato que la sociedad conoce su procedencia. Para concluir su trabajo exalta que lo fantástico como género se sustenta por sí mismo, no necesita solo ser un recurso más tiene sus propios rasgos, de la misma manera propone que la teoría de Todorov y algunos otros autores no es suficiente para delimitar el género fantástico.

La siguiente fuente para el presente trabajo fue el trabajo de tesis maestral *Artificios disruptores en el cuento fantástico hispanoamericano del siglo xx* de Karla Gabriela Nájera Ramírez en la que se buscó definir la evolución de lo fantástico en el cuento

hispanoamericano, específicamente las repercusiones que estos cambios tuvieron en el fantástico actual, cómo y por qué se presenta de cierta manera en la actualidad. A manera de búsqueda de información Nájera llevó a cabo una búsqueda de diferentes conceptos, el primero el cuento, definir qué es y qué características tiene de la misma manera la autora explica las diferencias y definiciones de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño. Entre los autores que propone para dar luz a lo fantástico recurre de mayor manera a Todorov y entre los autores de cuentos a analizar se encuentran Julio Cortázar, Juan José Arreola y Jorge Luis Borges entre otros. Como conclusión Nájera propone que es más fácil el analizar lo fantástico en cuanto a componentes, como personajes, temporalidad y espacialidad en contraste con analizar el cuento fantástico como un solo ente literario. Uno de los elementos a los que recurre es al estudio diacrónico del cuento fantástico a través de los siglos en su trabajo propone que

Aunque durante el siglo xx se distinguen numerosos y brillantes exponentes del cuento en Hispanoamérica, su historia comienza en el romanticismo; luego se aprecia una evolución rápida y un desarrollo intenso producto de los juegos con el lenguaje y la estructura. Luis Leal propone que hasta la década de los cincuenta las tendencias de la creación del cuento sólo eran dos: la social y la artística. La primera capta la realidad americana y la significa, mientras la segunda se enfoca en crear una obra de arte; ambas proporcionan en conjunto un panorama completo de Hispanoamérica. (Nájera 24)

Como conclusión Nájera propone que es más fácil el analizar lo fantástico en cuanto a componentes, como personajes, temporalidad y espacialidad en contraste con analizar el cuento fantástico como un solo ente literario.

En el tema de la cultura y el mito como referentes y temas que influyen al producto literario se utilizó el trabajo de Dinesh Sharma "Folklore, Myth and Indian English literature" en donde el autor se centra en el folclor como la manera en que las culturas se expresan y se expanden a través de las diferentes historias que comparten con otros grupos sociales. Para la autora el hombre sostiene la cultura con la ayuda del folclor para realzar elementos de importancia en la vida del humano como la moral, la ley, y las costumbres entre otras... El autor categoriza o enlista los elementos del folclor en cinco partes; fabulas, mitos, leyendas,

cuentos y cuentos folclóricos, para ejemplificar el mito y cómo y para qué se utiliza en la literatura presenta la novela *Midnight's Children* de Rushdie ya que según el autor el autor de esta novela utiliza el mito con finalidades específicas, para Sharma entonces

La utilización del mito es implacable en la novela que Rushdie utiliza este método de manera sorprendente y juguetona para escribir su historia en términos míticos que surgen en sus percepciones metanecdotaes. Utilizar el mito Hindu es el método con más sabor para comunicar pensamientos que tienen que ver con la realidad contemporánea y el mundo. (Sharma "Folklore, Myth and Indian English literature", 1322; traducción propia)¹⁷

Es decir el mito se vuelve un vínculo en la literatura para dar a conocer temas que conciernen al mundo y al pensamiento actual, es un transporte de ideas, temas, pensamientos y valores dentro de la obra literaria para darlos a conocer al lector. Al final de su trabajo concluye que el folclor es para no dejar atrás temas morales y sobre la existencia misma, para el autor el mito literario es un medio para las cualidades sociales.

Para dar un mayor entendimiento al papel del mito en la literatura y conocer las formas en las que se presenta en la misma se optó por utilizar el trabajo "Looking at myth in modern Mexican literature" de Ian Almond quien propone que el mito se reescribe y se cuenta de diferentes maneras, el mito entonces se separa del tiempo vivido y pasa por un proceso de desecularización que despoja al mismo de su parte sagrada pero al pasar por este proceso se rejuvenece y se vuelve a reconectar al mundo a través de otras miradas, de miradas modernas.

En cuanto a la literatura mexicana Almond propone que el deseo de retomar el mito se volvió visible en el siglo XIX, a través de historias donde se le daban voces a animales o donde el héroe era transformado en un monstruo o viceversa (Almond 140). Es entonces cuando el mito se reconfigura y se convierte en parte de la modernidad literaria al dar cabida a imágenes del pasado, imágenes míticas, para recrearlas en historias más actuales. Para el

¹⁷ The utilization of myth is relentless in the novel that Rushdie utilizes this method in amusing and perky way to record his story in mythical terms that surfaces in his metaanecdotal perceptions. Utilizing Hindu myth as the most palatable method of communicating thoughts regarding the contemporary reality and the world. (Sharma, "Folklore, Myth and Indian English literature", 1322)

autor existen cinco maneras de reescribir el mito, a continuación se enlistan y se describen de manera simplificada

- A) Ampliación del mito: Cuando el mito se mantiene y a su vez se expande intentando preservar la imagen del mito como algo visible. Reafirma la presencia y la esencia del mito.
- B) Inhabitar el mito: Se mantiene la forma incompleta del mito pero se llena con contenidos diferentes. Esto a través de dar importancia o voces a personajes que en el mito original eran inarticulados o desapercibidos.
- C) Inversión del mito: Si los mitos pueden ser expandidos o inhabitados también pueden ser invertidos. Los héroes siguen siendo héroes, los dioses siguen siendo dioses y los monstruos siguen siendo monstruos etc... con la diferenciación de que los primeros aparecen como figuras débiles mientras que los últimos tienen un desarrollo más íntimo y más vulnerable.
- D) Manipulación del mito: Esta forma es el cambio substancial de la forma y el contenido. Lo arcaico y sagrado es minimizado.
- E) Reescritura del mito: La forma y contenido del mito son desechadas. Solo el signo permanece, no se toma nada más que el signo del mito pero se queda como algo indiferente al contexto que poseía originalmente el mito. (Almond 145, 151).

Para Almond entonces es notoria la nueva mirada a los mitos en la literatura moderna mexicana así como en la literatura en general, es una mirada centrada en encontrar que el mito siempre está presente de alguna manera en las narraciones actuales.

III Metodología

3.1 Metodología

El acercamiento metodológico propuesto para el presente trabajo se centrará en cada cuento y en vislumbrar las características míticas propuestas en la parte teórica del mismo, es decir; del mitema seleccionado y sus paralelismos intertextuales con las narrativas fantásticas seleccionadas. A su vez se buscó definir el tipo de fantástico que se presenta en cada cuento bajo las teorías fantásticas hispanoamericanas. La metodología empleada se basó en las propuestas conceptuales y teóricas que versan en lo fantástico, como género narrativo, y en la mitocritica, como forma de analizar el mito.

De los conceptos principales que fungieron como elementos metodológicos se encuentran el mitema de Levi-Strauss, unidad mínima constitutiva, para tomar una narración mitológica y tomar un solo aspecto de la misma, personajes o temas principales. De esta manera se acudió al segundo concepto teórico, la intertextualidad como aquel puente que permite encontrar rasgos similares, paralelismos intertextuales, entre los cuentos seleccionados y los mitemas elegidos.

Para la creación del método se tomaron en cuenta conceptos específicos de la teoría seleccionada, esto permitió un acercamiento cercano con los dos aspectos principales en cada cuento; el mito que pudo haber servido como inspiración, directa o indirecta, y los personajes dentro de la propuesta narrativa de los autores. Para el acercamiento al primer aspecto, el mito, se seleccionó un aspecto en específico. El aspecto mitológico específico seleccionado se eligió tomando en cuenta la propuesta teórica de Levi-Strauss del mitema, solamente se seleccionó una parte de la narrativa mitológica. Al tomar un solo elemento de la estructura del mito se buscó establecer el posible origen y sus diferentes relecturas a través de la historia para encontrar las coincidencias entre las variantes del mito, dependientes de la cultura de origen, el período y de qué manera se ha reescrito en propuestas literarias para establecer una tipografía específica de cada mitema y encontrar como se representa en las propuestas contemporáneas fantásticas seleccionadas.

Un segundo concepto que se utilizó para proponer las relaciones entre el mito antiguo y los mitos literarios en las obras presentadas fue la propuesta teórica de la intertextualidad

de Lauro Zavala, propuesta que sugiere que todo lo antiguo es eterno y se recrea a lo largo del tiempo. Es la intertextualidad la que permitió el utilizar la tipología creada a través del estudio de los mitos seleccionados como la relación o paralelismo intertextual entre el mito antiguo y las características presentes en los cuentos seleccionados, en sus temas y personajes.

Al contemplar la tipología propuesta con la búsqueda de características específicas, centradas en un mitema, se buscó, entonces, observar cómo se reflejaban las figuras de la era del mito en las obras seleccionadas, encontrando a manera de relaciones intertextuales coincidencias entre la mitonarrativa y el cuento fantástico.

IV “La buena compañía” de Carlos Fuentes.

4.1 Criterios de análisis para “La buena compañía” de Carlos Fuentes

El cuento “La buena compañía” del autor mexicano Carlos Fuentes se eligió por ser parte de una antología de cuentos “Inquieta compañía” que no ha sido estudiada como otras de sus obras. La importancia de traer a la luz dicha antología es el encontrar nuevas visiones de entes fantásticos en contextos contemporáneos y mexicanos, en el caso del cuento seleccionado se encontró importante el vislumbrar una visión nueva, a la vez local, sobre la figura de la tríada divina femenina, una visión fuera de las representaciones anteriores, en su mayoría europeas.

El análisis para el cuento de Fuentes se centrará en dos elementos clave, el primero un análisis para conocer las características míticas en torno a la figura de la triada mística femenina así como visiones de figuras femeninas mágicas a través del tiempo y de diferentes culturas, religiones y sociedades, la fuente cultural predominante para el rastreo de estas figuras míticas-fantásticas será la greco-romana, para dar una base sólida a las primeras, y más importantes, menciones de dichas figuras.

En la primera parte del análisis se llevará a cabo la búsqueda de figuras similares en diferentes contextos literarios como el teatro y la novela inglesa para determinar características en común que pudieron ser base para figuras como la de la bruja, la pitonisa y mujeres con representaciones mágicas en la literatura más actual. El objetivo de este primer análisis es dilucidar la transición del mito arcaico-religioso como propone Oyaneder así como los cambios que el mito atraviesa cuando se reescribe más allá de su época de nacimiento. Se busca, entonces, encontrar el tipo de cambio entre el mito y los personajes del cuento a través de la propuesta de mito-análisis de Almond.

4.2 Análisis

Carlos Fuentes (1928- 2012) nació en Panamá, hijo de una familia mexicana, su padre era diplomático por lo que su niñez y el resto de su vida fue marcada por el cosmopolitismo. A lo largo de su vida produjo una vasta obra literaria en prosa, principalmente en los géneros de novela, cuento y ensayo. A pesar, de que su vida fue la de un ciudadano del mundo, en su obra, tanto narrativa como ensayística, destaca el tema de México y Latinoamérica. Se le considera un precursor del llamado Boom Latinoamericano.

En este trabajo analizaremos el cuento “La buena compañía” de Carlos Fuentes. Dicho relato pertenece al compendio titulado “Inquieta compañía”. Para ello, expondremos algunos lazos intertextuales existentes entre las antagonistas del cuento con las Moiras, personajes de la mitología griega. Entenderemos el concepto de intertextualidad según lo que define Lauro Zavala (2007): “Todo texto que pueda ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece” (Zavala 28), un enlace intertextual puede encontrarse con cualesquier textos con los que exista una relación de semejanza. En la misma fuente, Zavala brinda algunas pautas para encontrar la intertextualidad en los textos e invita al lector a elaborar otras similares, una posible guía sería: “Horizonte de experiencia y de expectativas, anclajes sintácticos y semánticos internos y externos al texto, analogías, cita, seudo cita” (32). De esta manera, entenderemos intertextualidad como la:

Relación de integración de elementos de un grupo de textos, es decir, de sus rasgos genológicos y su contexto cultural. Recuperación del pasado (y de sus diversas interpretaciones y valoraciones) en la síntesis de un presente donde el texto habla de sí mismo y de sus condiciones de posibilidad. Creación de pseudocitas, mistificaciones, facsímiles apócrifos y otros recursos donde se imitan rasgos formales y estilísticos. Relación sintagmática (de combinación) de rasgos textuales (de textos existentes y apócrifos). Adición de un nuevo texto a significados ya existentes. Afirmación de lo viejo y su eternidad. (El lector puede encontrar sentido al texto desde su perspectiva personal) (Pavlicic). (Zavala 9)

Se puede entender a la intertextualidad como aquella que encuentra las similitudes o semejanzas específicas entre diferentes textos, valiéndose de nociones culturales e históricas. A pesar de que, en el cuento, no hay alusiones directas al mito de las Moiras, proponemos

que puede ser analizado desde la perspectiva intertextual, esto enriquece la gama de interpretaciones sobre esta narración y reconoce la trascendencia de las fuentes míticas en la literatura moderna.

El relato se centra en Alejandro de la Guardia, que ante la muerte de su madre se ve forzado a mudarse a México para vivir con dos tías, María Serena y María Zenaida. Ello en vista de su necesidad de apoyo económico y asilo para sobrevivir, y siguiendo el consejo que su madre le diera: “¿Qué me propones, madre? ¿Qué viaje a México y seduzca a las tías para que me hereden? –Exactamente. No tienen a nadie más en la vida. Se quedaron a vestir santos. Engráciate con ellas” (Fuentes, 50). Ya en México, Alejandro vive un choque entre el estilo de vida de sus excéntricas tías y el suyo propio.

De esta inmersión en el universo de costumbres desconocidas para Alejandro surge una densa atmósfera de extrañamiento. Parte de dicha atmósfera se construye desde cómo se reparten los espacios las hermanas: Zenaida se encarga de los desayunos y encuentros matutinos; mientras que Serena se apersona en meriendas y convivencias por la noche. Otro ejemplo de extrañeza para el huésped reside en la manera de acceder a la casa por la puerta trasera: “Nunca entres o salgas por la puerta principal. Usa sólo la puerta trasera al lado de tu recámara, sobre el jardincillo público. Sal de la cocina al jardín” (Fuentes 54). Para Alejandro nunca queda claro el porqué del uso de la puerta trasera, y Zenaida lo atribuye a “un enigma” (58), sin dar claridad a la duda de Alejandro.

Estos sucesos enmarcan el ritmo de la historia, pueblan de misterio la atmósfera del relato. Asimismo, juega un papel importante la ambigüedad entre lo que sabe Alejandro y lo que se le informa al lector: el no saber a ciencia cierta qué es lo que está sucediendo, o a qué se debe. Todo ello conduce a un desenlace fatal para el protagonista a manos de sus tías.

Hacia el final del cuento acontece una revelación sorprendente. Alejandro se da cuenta, gracias a una conversación de sus tías, de que su propia existencia es sobrenatural: murió durante su niñez en un accidente con un tranvía. El choque con la realidad del protagonista rompe toda ley natural, pues él ha vivido siempre en el extranjero. Su preocupación radica entonces en esta nueva crisis, misma que le orilla a abandonar la casa. Al caminar por la ciudad, le distrae un tropel de voces, entre las que identifica una muy parecida a la suya. Ello provoca un descuido durante el cual es embestido por un tranvía que

aparentemente lo asesina. Sin embargo, Alejandro recobra el sentido. Confundido y hambriento, hurga en un basurero en busca de alimento, y ahí se topa con un vagabundo ciego. Este hombre se identifica entonces como el dueño del perro que murió envenenado por sus tías.

Ante estos sucesos, Alejandro vuelve a la casa y planea su escape. Sin embargo, al tomar un baño, comienza a rejuvenecer hasta convertirse en un infante con la consciencia de un hombre adulto: “Se sentó en la bañera con un sobresalto. Al enjabonar las axilas, sintió que algo se iba. El pelo. Se enjabonó el pubis. Quedó liso como un niño. Iba a salir horrorizado del agua” (Fuentes, 71). Llegado este punto, se vuelve explícito el poder de las tías, pues es notorio que a lo largo de la narración parecen ostentar una especie de facultad sobrenatural o mágica, amparada a la atmósfera de extrañamiento y misterio: todo indica que ellas prepararon el agua de la tina para que esto ocurra. Alejandro es entonces llevado en brazos para ser depositado en un féretro infantil:

–Está bien –murmuró Alejandro–. Basta de bromas pesadas. Vamos arriba. Mañana me marcho. No se preocupen.

¿Mañana? –le hizo eco Serena, indicando un segundo cajón de muerto. –Siempre. Alejandro, mañana no. Siempre. Nuestro angelito necesita compañía. –Anda, Alejandro, ocupa tu lugar en la camita de al lado. –Es cómoda, amorcito. Está acolchada de seda. Entra, Alex. Recuéstate, santito. Duerme, duerme para siempre. Acompaña a nuestro hijito. Gracias, monada. (Fuentes, 72).

Así, puede intuirse que las tías son mujeres con habilidades sobrenaturales. A la vez, no queda claro si Alejandro es un ente desdoblado o la reencarnación de un hijo de sus tías, aunque el cuento hace una alusión a la segunda teoría.

De lo mítico al cuento.

La propuesta de análisis reside en los personajes de María Zenaida y María Serena, que se proyectan como mujeres con cualidades mágicas. Esta interpretación se fundamenta en diversos relatos mitológicos, así como en tradiciones literarias y fuentes populares que apoyan esta caracterización. El análisis se basará en dos ejes: el mito como semejanza de los personajes mencionados y el señalamiento de aspectos que determinan a la obra de Fuentes como cuento fantástico.

A pesar de que el mito es un relato que posee su propia naturaleza y mitema, como el de la mujer mágica (amén de representar funciones sociales y culturales de las sociedades en que surge), no es extraño que se utilice en la actualidad como recurso para la creación artística y literaria, y son casos como el que nos ocupa los que encarnan la disrupción del orden natural del mundo y el surgimiento de lo fantástico. Para trazar las relaciones entre los personajes de Fuentes y el mito de la mujer mágica, es necesario conocer los datos más relevantes de la antigüedad.

Parte de nuestra propuesta sostiene que el relato mítico principal es aquel que brinda estructura o contenido a la obra literaria, y es posible, a través su análisis, encontrar similitudes, influencias, deconstrucciones o reescrituras en la obra. En “Aproximación al mito”, Patricio Oyaneder (2016) señala que estas figuras míticas no han desaparecido en la actualidad, sino que se disuelven en variaciones o en nuevas iteraciones de la misma, al resurgir en distintas formas de arte y diversas representaciones culturales. Uno de los medios donde este fenómeno se manifiesta es en la literatura. Esto suele ser bajo un carácter laico, sin interferir en las religiones mayoritarias actuales, pues se ha dejado de ver al mito como el estándar de salvación o divinidad al ser reemplazado y dotado de nuevos significados. De esta manera, es posible rastrear figuras míticas o mitemas específicos en la narrativa actual.

En “La buena compañía”, el mito se concentra en la triada mágica femenina representada por las hermanas Zenaida, Serena y Lucila, cuyo carácter supernatural se puede asociar a las Moiras, tres hermanas divinas de la mitología grecorromana: Laquesis, que decide la suerte del hombre; Cloto, la hilandera y Átropos, la fatal. Cada hermana cumple con una tarea diferente, las tres hermanas con poder sobre la vida y la muerte, tres deidades menores que deciden el destino de la humanidad. A la usanza, en el cuento de Fuentes se

apersonan tres hermanas, y aunque una concluye su aparición desde el inicio, las tres cambian y controlan el destino del protagonista.

No es lo anterior una garantía de que el autor tomara la figura de las Moiras para su obra, pero se puede proponer a través del análisis una conexión basada en estas figuras femeninas y las aparecidas dentro de la trama.

La descripción de las hermanas y su papel en la mitología griega se describe en *Myths and Legends of Ancient Greece and Rome* como:

Los antiguos creían que la duración de la existencia humana y los destinos de los mortales eran controlados por tres hermanas–diosas, llamadas Cloto, Laquesis y Átropos, que eran hijas de Zeus y Themis. El poder que ejercían sobre el destino del hombre era indicado por la figura de un hilo, el cual hilaban para la vida de cada ser humano, desde su nacimiento hasta su muerte. (Berens, 118)

Germán Santana Henríquez respalda esta aseveración en *Mitología clásica y literatura española, Siete estudios*, donde menciona que las Moiras forman parte de la vida del ser humano desde su nacimiento, decidiendo qué suertes y desgracias le acompañarán hasta el momento de su muerte, mismo que ellas deciden. Estas deidades, según Henríquez, no pueden ser contradichas por otros dioses (38).

Es preciso mencionar que, además de las Moiras, existen diversas triadas de mujeres mágicas en culturas distintas a la griega: las Nornas nórdicas, Urd, Verdandi y Skuld (que ejercían control sobre pasado, presente y futuro, respectivamente), son ejemplo de ello.

La descripción de las Nornas proviene de *Norse Mythology Legends of Gods and Heroes*:

Las Nornas controlan el destino del hombre y aún el del mismo Æsir; y ellas dirigen las leyes inmutables del universo. Las Nornas están presentes en el nacimiento de cada niño para determinar su destino, y ningún hombre vive un día más de los que las Nornas otorgan. Hay Nornas buenas y malas; pero todo decreto de éstas debe ser

obedecido. (Berens, *Norse Mythology Legends of Gods and Heroes*, 30; traducción propia)¹⁸

Las Nornas son entonces una triada de divinidades encargadas del destino y muerte del hombre, al igual que las Moiras; dos tríadas mágicas representadas en dos culturas diferentes que se asemejan a los personajes de Fuentes en el uso de poder sobrehumano y el destino del hombre.

En el relato se encuentran tres hermanas que aparentemente poseen cualidades mágicas, pues al menos, dos de ellas, muestran habilidades que sobrepasan a la naturaleza humana. Serena y Zenaida, en quienes se centra la historia, presentan caracteres mágicos como el control del destino, vida y muerte del protagonista, como lo hicieran las divinidades mencionadas en la era del mito.

En el relato se encuentran al menos dos hermanas que muestran habilidades que sobrepasan a la naturaleza humana. Serena y Zenaida, en quienes se centra la historia, presentan caracteres mágicos como el control del destino, vida y muerte del protagonista, como lo hicieran las divinidades mencionadas en la era del mito. De ahí que se encuentren ciertos lazos intertextuales entre los personajes de “La buena compañía” y los del mito. Uno de los aspectos más importantes de las Moiras es que residen en un reino diferente al del ser humano:

Estas hilanderas trabajan en la oscuridad y ocultas a las miradas ajenas, en un espacio completamente inaccesible a los humanos, en ese no-lugar y no-tiempo propios de los mitos. Precisamente esa ubicación en el abismo del no-tiempo —en ese tiempo ontológicamente anterior al tiempo— es lo que posibilita que las Moiras tengan entre sus manos (literalmente) el poder de influir y decidir sobre el tiempo humano, de acotar cada existencia individual (Fernández 314).

Así, Carlos Fuentes confina a María Zenaida y a María Serena en un espacio específico. Su contacto con el exterior es prácticamente nulo, y ello contrasta con el poder

¹⁸ The Norns control the destiny of all men and even of the Æsir themselves; and they direct the immutable laws of the universe. At the birth of every child the Norns are present to determine its fate, and no man lives one day longer than the Norns grant him leave. There are both good and evil Norns; but the decrees of all alike must be obeyed (Berens, *Norse Mythology Legends of Gods and Heroes*; 30)

absoluto que ejercen al interior, tal como sucede con las tríadas mencionadas anteriormente: “–¿Sabes? –la tía levantó la mirada del plato– Los vecinos creen que nadie vive aquí. Como nosotras nunca salimos...” (Fuentes 56). Zenaida atribuye su enclaustramiento a que, si abandonaran la casa, darían posibilidad a un robo, dado a que hay algo en el hogar que vale más que el dinero o cualquier herencia.

En ello se da la posibilidad de que, a la usanza de las Moiras y las Nornas, la influencia mágica de las tías surta efecto solo si éstas se encuentran en su recinto: la casa, para tales efectos.

Tomando en cuenta la característica de las Moiras y su acompañamiento en la vida humana, es posible que Lucila asuma la tarea de Cloto, ya que está con Alejandro desde su llegada al mundo debido a su rol de madre. María Zenaida y María Serena, por su parte, cumplen con las tareas de Átropos y Laquesis, pues acompañan al protagonista durante parte de su vida adulta en la ciudad de México para posteriormente decidir su suerte y tomar su vida.

De este modo, las divinidades mitológicas comparten similitudes con los personajes del autor mexicano. Es Lucila quien pone en marcha el destino del joven, pues le recomienda vivir con sus tías: “–¿Qué me propones, madre? ¿Qué viaje a México y seduzca a las tías para que me hereden? –Exactamente. No tienen a nadie más en la vida. Se quedaron a vestir santos. Engráciate con ellas.” (Fuentes 50). Este impulso da comienzo a su experiencia en México y consagra la función de Lucila – Cloto.

Zenaida es quien invita a Alejandro a salir de la casa a probar suerte y conocer la ciudad, quizás para desencadenar los recuerdos de aquella supuesta muerte prematura: “– Alex. Cuando termines de comer, sal a darte una vuelta. –Ya salí en la mañana. No vi nada de interés, tía. Además, usted misma me advirtió que.. –No me hagas caso. Soy una vieja collona. –Bueno, con mucho gusto me daré una vuelta.” (Fuentes, 56). Gracias a ello se le puede relacionar con Laquesis, que decide la suerte de los hombres. Zenaida, al sugerirle al protagonista que salga de la casa, pone en marcha las consecuencias que desencadenarán las inexplicables visiones en Alejandro, logrando que este dude sobre quién es y por qué tiene recuerdos de lugares donde nunca había estado.

Por último, Serena encarna cierta semejanza con Átropos al ser ella quien deposita a Alejandro en el féretro. Al cerrarlo, Serena corta el hilo y termina con la vida del humano: “Entra, Alex. Recuéstate, santito. Duerme, duerme para siempre. Acompaña a nuestro hijito. Gracias, monada. –Ay, Alex. Hubieras comido el chocolatito. Nos hubiéramos evitado esta escena. Las luces se apagaron poco a poco.” (Fuentes, 72).

Por lo tanto, las figuras antagónicas de “La buena compañía” juegan con el concepto de vida, estableciendo un enigma itinerante que insufla al relato de elementos fantásticos. De ahí que sus apariciones trabajen de manera ambigua; no queda claro si están vivas o muertas:

“–Qué sabía fue nuestra hermana. Mira que mandarnos a un muerto para hacerle compañía a dos muertas–“

“–Muéstrate en la calle. Que crean que alguien... que nosotras... seguimos vivas...”

“–Nadie debe saber si mi hermana y yo estamos vivas o muertas.” (Fuentes, 56, 68, 69)

Ante la ambigüedad, se les puede clasificar como entes no–muertos ya que poseen una existencia física, pero son conscientes de que no están vivas y actúan con naturalidad humana. Esta condición las sitúa en el plano sobrenatural y establece una relación de semejanza con los mitos de las Moiras y las Nornas, aunque sin alcanzar la característica de la divinidad.

Otra característica sobrenatural de las hermanas estriba en su habilidad para manipular la mente de Alejandro a través de la sugestión, como se aprecia en diferentes escenas transcurridas en la habitación del protagonista:

“Era como si cada una de las tías, cada una por su lado, le hubiese susurrado al oído ¿Qué prefieres en nuestra casa? ¿Normalidad, secreto, miedo, misterio?”

“Y los cuadernos –los hojeó– eran modernos, impresos hace apenas quince años, lo vio en la página de edición. El autor era él. Aventuras de un niño francés en México por Alejandro de la Guardia. Las hojas estaban en blanco.”

“Apartó la almohada y encontró un pijama que no era suyo. Desconcertado, lo extendió sobre la cama. La prenda era muy pequeña. Como para un enano. O un niño.

Alex miró la etiqueta en el cuello de la camisa. Claramente indicaba S, small.”
(Fuentes, 58, 61,62)

Estos acontecimientos crean desconcierto en Alejandro, pero la manipulación de la que es objeto no ocurre solo a través de objetos misteriosos, quizá mágicos: las tías también manipulan al personaje con medios convencionales, pues durante una conversación de la que Alejandro es testigo, le hacen dudar sobre si está vivo o muerto:

“—Él no sabe que está muerto, pobrecito.”

“Zenaida apoyada en Serena, Serena apoyada en su bastón con cabeza de lobo. Ambas sonriendo, satisfechas de que Alex hubiese escuchado lo que ellas acababan de decir...” (Fuentes, 69, 70)

Otro rasgo intertextual que une los pormenores del mito con las características de los personajes es el poder sobrenatural para controlar el destino y la muerte del protagonista. Como se estableció anteriormente, las tríadas divinas controlan la suerte y muerte de la vida humana, y en el caso de Lucila, Zenaida y Serena, es notorio el ciclo de control ejercido sobre el destino de Alejandro. El hecho más representativo sucede al desenlace de la historia, donde a través de encantamientos y brebajes las tías “revierten” los efectos del tiempo en el cuerpo del protagonista dejándolo indefenso al devolverlo a un estado infantil:

De la sirena emanó una música que se apoderó de Alejandro, lo inmovilizó, lo sedujo, lo sometió a una atracción irresistible. Era un canto surgido del fondo del mar, como si esta vieja bañera fuese en verdad una parcela de océano salado, fresco, invitante, reposo de las fatigas del día, renovación relajada, lo que él más necesitaba para recuperar el orden mental, para que la locura de la casa no lo contagiase... Se desvistió lentamente para introducirse en la bañera. Entró al agua tibia, cerró los ojos, encontró el jabón sin perfume y comenzó a recorrer con él su propio cuerpo. Se sentó en la bañera con un sobresalto. Al enjabonar las axilas, sintió que algo se iba. El pelo. Se enjabonó el pubis. Quedó liso como un niño. (Fuentes, 71)

La regresión corporal de Alejandro le lleva a un estado de suspensión entre la vida y la muerte. Este estado de no—muerto evidencia desde su supuesto primer deceso, a los once

años: “–Ni lo recuerdes, Zenaida. Morir así, atropellado por un tranvía en plena Ribera de San Cosme. –¡Qué horror! Y tan jovencito. A los once años” (Fuentes, 69).

En el anterior análisis se presentaron a modo de relación intertextual las funciones de las tres hermanas de “La buena compañía” y las Moiras, ya que en ambas triadas existe un control sobre la vida, suerte y muerte del humano. Aunque resulta imposible aseverar que el autor haya elegido a las divinidades como base para sus personajes, es gracias al análisis que se pueden señalar como base intertextual para los mismos, pues las similitudes son más que evidentes. La influencia de los mitos se refleja en los relatos modernos. Los mitos retornan y continúan alimentando la imaginación humana. Mito y cuento se fusionan en la dinámica intertextual o de reescritura.

4.3 Balance provisional

El mito, desde la antigüedad hasta el presente, ha sido una fuente inagotable de recursos literarios. Basta con regresar a “Chac Mool”, en el que una deidad prehispánica cobra vida, para dar cuenta de ello. Por su parte, en “La buena compañía” las antagonistas se presentan como una representación más actual de la triada divina femenina conocida como Las Moiras de la tradición helénica, pues encarnan una figura que ha estado presente en el imaginario común desde los relatos bíblicos, la literatura clásica y la cultura popular.

El presente trabajo propone el uso de mitemas o signos mediante interpretaciones que proceden de la época del mito antiguo; es decir, se sirve de posibles bases intertextuales de inspiración consciente o inconsciente en los autores. Estos mitemas se reproducen en medios culturales contemporáneos y se recrean a través del tiempo, como propone Oyaneder en su trabajo “Aproximación al mito”.

Las Moiras encarnan uno de los mitos más recurrentes de la cultura grecorromana, y se interconecta gracias al mitema específico de las triadas femeninas que ostentan poderes o habilidades sobrenaturales, y es en “La buena compañía” donde confluyen tres hermanas que muestran, ante el análisis comparativo, semejanzas con las Moiras helénicas: las hermanas del relato manipulan la muerte del protagonista, anulando su primer deceso para dejarle vivir más tiempo, en aras de sus propios fines.

V “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola

5.1 Criterios de análisis para “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola

La selección del cuento “Un pacto con el diablo” del autor Juan José Arreola se basó en la novedad que el autor presentó al introducir un elemento antiguo y de tradiciones ajenas a la mexicana, el pacto con el diablo. Localizar el mitema de la venta del alma, aunque conocida en la literatura universal, se puede ver como una apropiación de un mitema universal y darle una representatividad nueva en la cultura mexicana, Arreola logra esto con una narración corta pero llena de aspectos dignos de estudio.

Para el análisis del cuento de Arreola se intentará encontrar una base mítica que pudiera haber funcionado como inspiración para dicho cuento, así como un análisis para encontrar el tipo de narración fantástica que este presenta y por qué encaja en dicha categoría. Luis Martínez Falero propone que el mito etno-religioso precede al mito literario y este último, podría ser entonces una reproducción con cambios o adecuaciones a otro medio, en este caso el cuento.

La primera parte para el análisis es entonces el encontrar la primera o alguna de las primeras representaciones de un pacto con el diablo. Para esta búsqueda se investigó la cultura religiosa predominante del mundo, pues ésta es la que podría tener una mayor influencia en la sociedad. Al conocer el origen del mitema seleccionado, partir del mito arcaico-religioso, como propone Oyaneder, lo siguiente es encontrar las iteraciones literarias que consideren el tema del pacto con el diablo y lo han transformado de un mito religioso a un mito literario como proponen Falero y Oyaneder, la última parte del mitoanálisis se centrará en la búsqueda de los cambios que ha atravesado el mito según las propuestas de Almond.

La segunda fase del análisis del cuento se enfocará en la parte fantástica, qué elementos fantásticos se encuentran en la historia, por qué son fantásticos y qué tipo de fantástico es el que rige a la narración. Para este análisis se tomarán en cuenta las propuestas de diferentes teóricos, predominando la teoría hispanoamericana, pues es la que ha tenido una mayor evolución en la actualidad, teoría por parte de Jordan y sus propuestas del símbolo

y lo fantástico para encontrar características propias de la historia, siguiendo con la teoría fantástica se utilizarán sus propuestas para el relato fantástico clásico, moderno y posmoderno y a su vez enriquecer esta propuesta con la teoría de Omar nieta y sus paradigmas de lo fantástico.

5.2 Análisis de “Pacto con el diablo” Juan José Arreola

Para el análisis de “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola se proponen dos momentos analíticos. El primero intenta encontrar los mitemas relacionados con seres malignos y su interferencia en el destino de los seres humanos, específicamente en dos ejemplos religiosos; estos mitemas proceden de antiguas tradiciones religiosas. El segundo momento consistirá en explorar el motivo literario conocido como el pacto faustiano y sus posibles paralelismos en el cuento de Arreola.

Así pues, se considera que el principal mitema que subyace al cuento de Arreola es, a grandes rasgos, el del diablo y su ofrecimiento de riquezas a cambio del alma humana que se presenta en dos relatos antiguos específicamente en el cristianismo y el budismo, que se usarán como fuentes para propósitos de este análisis, en los cuales a los protagonistas se les ofrece el mundo, riquezas, placeres y poder, de manera que, si aceptan, perderían así la gracia de Dios en el caso del cristianismo o la oportunidad de propagar la iluminación en el caso de Buda.

Los mitos propuestos dan base a posibles recreaciones de dichas historias en el campo literario, Blanca Solares en “Durand, imagen y símbolo o hacía un nuevo espíritu antropológico” sugiere que el mito antiguo ayuda a comprender a los mitos literarios, da base a intertextualidades en la creación de obras literarias. A su vez, como propone Vicente Cristobal en *Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía*, los mitos clásicos son una fuente inagotable de inspiración para las letras (30) y tal como los autores formulan que quizás el mito antiguo contribuyó a la creación del mito literario. El mitema del pacto con el diablo y el valor del alma han seguido vigentes y se han reescrito a través del tiempo, dando pie a los mitos literarios que presentan los mismos motivos en obras como la de Marlowe, Goethe y en el caso de este trabajo Juan José Arreola. Los autores propuestos se toman en cuenta para colocar el mito arcaico como una posible base intertextual que comparte paralelismos con las reproducciones literarias propuestas que le preceden.

El segundo momento de análisis se enfoca en analizar el mitema propuesto en las obras literarias clásicas, así como en un posible personaje real que serviría como base de las

mismas, *Doctor Fausto* de Marlowe y *Fausto* de Goethe en las cuales el humano vende su alma al diablo para obtener riqueza y poder. Al analizar obras literarias se da pie a lo que Luis Martínez Falero propone en su trabajo *Literatura y mito: desmitificación intertextualidad, escritura* como el mito literario, siendo éste el que nace de los mitos tradicionales a través de la reescritura de los mismos.

El mito literario entonces se podría entender como una recreación que toma signos o temas de las historias antiguas, es decir, no se vale solo de personajes sino también de eventos o hechos específicos. Para fines de este trabajo se utiliza el mitema del pacto con el diablo, mejor conocido como el pacto faustiano.

El mitema se propone, entonces, como el signo o símbolo que se toma de mitos antiguos y se reescribe, en este caso en obras literarias, en diferentes momentos culturales hasta la actualidad. Lévi-Strauss, en *Antropología estructural*, explica que el mitema es una unidad intercambiable comparada con la palabra en una oración (la propuesta de Lévi-Strauss tiene su inspiración en la lingüística), sin embargo, el mitema no sólo incluye su posición en la estructura de un relato, sino su significado. Los mitemas de esta manera se nos presentan como unidades que se pueden presentar en diferentes narraciones conservando elementos estructurales y de significado: Tal como el caso del mitema del diablo, el cual siempre se presenta en oposición al Dios o al bien. Pedro Gómez en “La estructura mitológica en Levi-Strauss”: “en el mito todo se integra en ‘unidades constitutivas mayores’, más complejificadas, que reciben el nombre de mitemas” (128). Al tomar en cuenta que el mitema del pacto faustiano, como unidad central temática, se ha recreado en múltiples ocasiones se puede, entonces, rastrear paralelismos intertextuales en la obra de Arreola con las obras de Marlowe y Goethe.

Inspiraciones míticas antiguas; sobre el alma y su valor

Aunque se podría proponer a Fausto como la fuente del mitema del pacto con el diablo, el pacto faustiano, hacer esto ignoraría las profundas raíces del mitema del “adversario” como el opuesto al bien en los relatos arcaicos, aquellas narraciones míticas en religiones mayoritarias, en donde el ente maligno interrumpe el destino de los seres humanos para privarlos de la oportunidad de trascender o acercarse a la divinidad. Para el presente trabajo se definieron dos relatos religiosos en donde el “adversario” intenta seducir a los

protagonistas prometiéndoles descanso, riquezas, placeres a cambio de negarse a la trascendencia del ser a la salvación o iluminación. Los relatos seleccionados son El evangelio de Mateo en el caso del catolicismo y la historia, dividida en dos relatos, del Mara y Buda como ejemplo en el budismo.

De Buda y Mara

El primer ejemplo religioso se toma del budismo de relatos provenientes del *Tipitaka, canon pali*, conocido como la selección de libros budistas más antiguos, en donde se relata el encuentro de Siddharta (Buda) con Mara el Deva, amo del Samsara (condición del mundo), cabe resaltar que al igual que el diablo, Mara se presenta con intenciones de dañar a la humanidad, en este caso manteniéndola atrapada en el ciclo de renacimiento y sufrimiento, este ciclo o Samsara es infinito y solo la iluminación podría terminar con el mismo. Es en los relatos “Siete años de persecución” y “Las hijas del Mara” en donde se relata que:

En una ocasión el Bienaventurado estaba morando al pie del árbol baniano del cabrero, a la orilla del río Neranjara, cerca de Uruvela. En ese tiempo Mara, el Malvado, había seguido al Bienaventurado por siete años, buscando encontrar algún acceso a él, pero sin éxito. Entonces Mara, el Malvado, se acercó al Bienaventurado y se dirigió a él en verso:

“¿Es porque estás hundido en el dolor
que meditas en los bosques?
¿Porque perdiste las riquezas o las deseas demasiado fuerte?
¿Por qué no te haces amigos entre la gente?
¿Por qué no creas lazos de intimidad algunos?”. (“Siete años de persecución”
suttacentral.net)

Siddharta al responder a estas preguntas y explicar que se ha despojado de toda codicia y dolor repele al Mara, quien decepcionado se aleja del lugar para no volver “Venerable Señor, no estoy en condición a acercarme al Bienaventurado y buscar una vez más el acceso a él”. La decepción del Mara no pasa desapercibida, el intento de tentar a Buda al ser frustrado deja a este en un estado de tristeza que es notado por sus hijas Tanha, Arati y Raga quienes al ver a su padre de esta manera deciden ayudarlo intentando llevar a cabo la tarea que el Mara se había propuesto.

Entonces las hijas de Mara, Tanha, Arati y Raga, se acercaron al Bienaventurado y le dijeron: “Servimos a tus pies, asceta”. Pero el Bienaventurado no les prestó atención, ya que había sido liberado en la insuperable extinción de las adquisiciones. Entonces las hijas de Mara, Tanha, Arati y Raga, se fueron a un lado para tomar consejo: “Los gustos de los hombres son diversos. ¿Qué tal si cada una de nosotras se manifiesta en forma de cien doncellas?”. Entonces cada una de las tres hijas de Mara se manifestó en forma de cien doncellas y, acercándose al Bienaventurado, le dijeron: “Servimos a tus pies, asceta”. Pero el Bienaventurado no les prestó atención, ya que había sido liberado en la insuperable extinción de las adquisiciones. (“Las hijas del Mara” suttacentral.net)

El Mara y sus hijas habían ofrecido innumerables placeres a Buda más este careciendo de codicia se negó y consiguió la iluminación. Si hubiese aceptado las ofertas del Mara, entonces jamás habría logrado ese estado apoteósico, y ofrecido la posibilidad de la redención para todos los seres (el budismo no reconoce una diferencia esencial entre los humanos y el resto de los seres).

Del Nazareno y el Diablo

El segundo ejemplo procede del Evangelio según Mateo de *La Biblia* el cual presenta una escena en la que el diablo se presenta ante Jesús para tentarlo a usar sus poderes divinos y convertir piedras en pan para saciar el hambre que sufría, sin embargo, Jesús se niega a hacerlo. Satán, el tentador, el adversario, al no encontrar la respuesta que busca, lo lleva a la cima de un monte mostrándole todos los reinos del mundo y su gloria poniéndolos a su disposición si Jesús aceptaba negar a su padre y postrarse ante él. Es en el apartado “Jesús es tentado en el desierto” según Mateo en donde se relata el hecho:

Entonces Jesús fue llevado por el Espíritu al desierto, para ser tentado por el diablo. Y después de haber ayunado cuarenta días y cuarenta noches, tuvo hambre. Y vino a él el tentador, y le dijo: Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pan. El respondió y dijo: Escrito está: No sólo de pan vivirá el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios. Entonces el diablo le llevó a la santa ciudad, y le puso sobre el pináculo del templo, y le dijo: Si eres Hijo de Dios, échate abajo; porque escrito está: A sus ángeles mandará acerca de ti, En sus manos te sostendrán,

Para que no tropieces con tu pie en piedra. Jesús le dijo: Escrito está también: No tentarás al Señor tu Dios. Otra vez le llevó el diablo a un monte muy alto, y le mostró todos los reinos del mundo y la gloria de ellos, y le dijo: Todo esto te daré, si postrado me adoras (Mt 4:1-8)

Se puede inferir que si Jesús hubiese aceptado la oferta y se hubiese postrado frente al diablo, estaría yendo en contra del designio de Dios. De esta manera, son la gracia, la salvación y el alma del Redentor lo que está en juego.

Es así como se definió que el mitema correspondiente al presente análisis es la tentación al ser humano por parte de una entidad a la que se le atribuyen características malvadas. El mitema es el intercambio de la salvación o la gracia a cambio de placeres y poder mundanos. Se trata de intentos de dichas entidades, el diablo y Mara en este caso, por detener la salvación del ser humano al tentarlo. El tema de la adquisición de riquezas, placeres, poder y reinos se manifiesta en la antigüedad a través de estos textos religiosos. Ambos relatos tienen la función de comparar los bienes mundanos con los bienes divinos o superiores, y dejan de manifiesto que la sabiduría del Cristo o el Buda los vuelve inmunes a la tentación.

Aunque los mitos antiguos a los que se ha recurrido narran el enfrentamiento entre los fundadores de ambas religiones, seres humanos con cualidades divinas o superiores, los relatos que se analizan a continuación confrontan a hombres relativamente comunes con la tentación del demonio.

A continuación, se hablará específicamente del pacto faustiano como el motivo literario en las obras de Christopher Marlowe y Johann Wolfgang von Goethe en las que se reproduce y se transforma el mitema de la tentación a través de sus textos. Las semejanzas y diferencias entre la versión del mito antiguo y la versión moderna de este mitema se presentan como relevantes ya que dan luz sobre la manera en que estas unidades míticas se insertan en diferentes contextos culturales.

Fausto en Marlowe

Durante el siglo XV y XVI la literatura inglesa del periodo Isabelino fue un medio de transmisión de enseñanza, valores, experiencias y sentires entre otras cosas y en el caso de Marlowe y su obra *Doctor Fausto* se hace notar la inspiración cristiana. En ella se contraponen a Dios, el hombre y el diablo, teniendo un carácter moral, según *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* de Chris Baldick una obra moral es:

Un tipo de drama religioso popular en Inglaterra, Escocia, Francia y otros lugares de Europa en los siglos 15 y principios del 16. Las obras morales son *ALEGORÍAS dramatizadas, en donde las virtudes, vicios, males y tentaciones personificadas pelean por el alma del Hombre en su viaje del nacimiento a la muerte. Éstas inculcan un mensaje simple de la salvación Cristiana, pero comúnmente incluyen escenas cómicas, como en las obscenidades de la Humanidad [...] Ecos de obras morales se pueden encontrar en el drama Isabelino, especialmente en el Dr. Fausto de Marlowe y el personaje de Iago en Othello de Shakespeare. (Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 161; traducción propia)¹⁹

La obra intenta dejar una enseñanza o un valor en el público, con el mensaje de que ceder ante la tentación del demonio conduce irremediablemente a la perdición. Es la condición de obra moral la que destaca la influencia de los relatos míticos antiguos cristiano en el trabajo de Marlowe, brindando una base mito-intertextual que se puede rastrear hasta dichos relatos.

La historia presenta a Fausto, un académico renombrado que al conocer todas las ciencias del mundo se siente vacío e insatisfecho, es esta insatisfacción la que lo lleva a buscar en las artes oscuras para aumentar todavía más su conocimiento, es la avaricia por el conocimiento la que le lleva a invocar al demonio Mephisto.

FAUSTO.- Sí, debemos morir una muerte eterna.

¹⁹ kind of religious drama popular in England, Scotland, France, and elsewhere in Europe in the 15th and early 16th centuries. Morality plays are dramatized * ALLEGORIES, in which personified virtues, vices, diseases, and temptations struggle for the soul of Man as he travels from birth to death. They instil a simple message of Christian salvation, but often include comic scenes, as in the lively obscenities of Mankind [...] Echoes of the morality plays can be found in Elizabethan drama, especially Marlowe's Dr Fausto and the character of Iago in Shakespeare's Othello (Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 161)

¿Qué clase de doctrina es ésta? Che será, será:
Lo que ha de ser, será. ¡Adiós, teología!
Aquestas metafísicas de magos
y libros nigrománticos son celestiales.
Líneas, círculos, escenas, letras y caracteres.
Sí, esto es lo que Fausto más desea.
¡Ah, que mundo de ganancia y deleite,
de poder, honor y omnipotencia
le espera al aplicado artesano!
Todo lo que se mueve entre los quedos polos
quedará a mis órdenes. Emperadores y Reyes
son sólo obedecidos en sus varias tierras,
ni pueden invocar al viento, ni hender las nubes,
pero el que su dominio exceda de ese modo,
alcanzará hasta donde llegue el pensamiento del hombre.
Un buen mago es un dios poderoso.
Bien, Fausto, pon a prueba tu mente para conseguir la deidad. (*Doctor Fausto* 30)

Fausto y su pensamiento de poder inigualable, el deseo apoteósico de ser más que un hombre y obtener un nivel de existencia divino, le lleva a invocar a Mephisto²⁰. El demonio aparece frente al mago y, tras una charla en donde se hace saber que Fausto reconoce a Belcebú como su amo y señor y en la que Mephisto denota que sufre por su pérdida de la gracia de Dios, el deseo de Fausto se concede, Mephisto le servirá por 24 años a cambio de su alma inmortal haciendo hincapié en que el trato debe ser legal, en papel y firmado con sangre.

MEPHISTO.-Pero, Fausto, debéis legarlo solemnemente
y redactar una escritura de donación con vuestra propia sangre,
porque esa garantía desea el gran Lucifer.

²⁰ En el caso de la obra de Christopher Marlowe se utilizará el nombre de Mephisto y diablo como sinónimos.

Si se lo negáis, volveré al infierno. (*Doctor Fausto* 48)

Durante la escena y los diálogos se puede encontrar, aunque no de manera directa, la presencia sutil de Dios intentando que Fausto se aleje de la perdición que el trato con el demonio le asegura. La presencia omnipresente de Dios se hace saber al momento en que Fausto corta su brazo para obtener la sangre con la que firmará el contrato, esta se congela y no fluye, Mephisto asiste a Fausto y el contrato se firma. La última advertencia divina se hace presente en el brazo de Fausto:

FAUSTO.- *Consummatum est*; el contrato completado,
y Fausto ha legado su alma a Lucifer.
Pero, ¿qué es esta inscripción en mi brazo?
Homo fuge! ¿A dónde puedo huir?
Si vuelo a Dios, me arrojará al infierno.
Mis sentidos me engañan; aquí no hay nada escrito.
Lo veo claramente. Aquí está escrito:
Homo fuge! Aún así, Fausto no huirá. (*Doctor Fausto* 49)

Fausto no se arrepiente y es así como comienza un viaje en el que, como deseaba, conoce aquello fuera del alcance humano. Destaca una escena en la cual Fausto pronuncia el nombre de Dios y Lucifer²¹ le dice que no debe pronunciar ese nombre y para distraerlo le presenta a los siete pecados capitales “LUCIFER.-No hables del paraíso, ni de la creación, sino que observa este espectáculo. Habla del diablo, y nada más.”(*Doctor Fausto* 61), en otra ocasión se vuelve invisible y visita al Papa solo para burlarse de éste y de los demás frailes. Las hazañas de Fausto no pasan desapercibidas y el emperador Carlos V, al escuchar sobre las mismas, pide una audiencia con el mago, la petición del emperador es simple; ver a Alejandro Magno y a su amante, tarea que Fausto, usando el poder de Mephisto, lleva a cabo.

Otro de los momentos claves de la obra es en el que Fausto pide, para su despedida del mundo terrenal pues se acerca la hora de su muerte, el término del pacto entre él y Lucifer,

²¹ En el libro se aparecen tres entidades demoniacas: Lucifer, Mefisto y Belcebú.

tener a Helena de Troya, conocer a la mujer que causó guerras con su gran belleza. Este último deseo es otorgado, después de esto, y a la espera de su inevitable muerte, advierte a sus estudiantes de los peligros del demonio, al llegar las doce y con la última campanada del reloj Fausto muere a manos de diablos.

La obra de Marlowe está dividida en trece escenas, la vida de Fausto en la obra es corta y se consume en veinticuatro años, al final, aunque arrepentido y a la vez sabiendo que hizo mal, Fausto no consigue la salvación. El pacto con el diablo después de esta obra se populariza como el Pacto Faustiano, el mito literario (el motivo mitémico del mal tentado al hombre) comienza a esparcirse por el mundo de la literatura y da paso a perspectivas diferentes del personaje a manos de otros autores, entre éstos destaca Goethe con su obra *Fausto*.

Fausto en Goethe

Fausto de Goethe se publica el 19 de enero de 1829, 300 años después de Marlowe. Goethe crea una obra más extensa y con un desarrollo de personajes más profundo y con inspiraciones míticas antiguas, especialmente de la tradición helénica. Fausto en la obra de Goethe presenta la misma necesidad de conocer todo, ir más allá del conocimiento humano y para esto se vale de las artes mágicas.

En la obra de Goethe, Dios es un personaje. Al inicio de la historia, en una escena donde también se encuentran los ángeles Rafael, Miguel y Gabriel, se muestra una conversación entre el Señor y el demonio Mefistófeles, la conversación desenlaza en una apuesta entre Dios y Mefistófeles por el alma del doctor Fausto, es esta apuesta la que da comienzo a la historia y marca el destino de Fausto:

EL SEÑOR.- Aunque ahora me sirve en la confusión, pronto lo llevaré a la claridad. El jardinero sabe, cuando el arbolito echa renuevos, que le crecerán ramas y le saldrán frutas.

MEFISTÓFELES.- ¿Qué apostáis? Todavía habéis de perder si me permitís llevarlo a mi terreno.

EL SEÑOR.- Mientras él viva sobre la tierra, no te será prohibido intentarlo. Siempre que tenga deseos y aspiraciones, el hombre puede equivocarse.

MEFISTÓFELES.-

Te lo agradezco, pues con los muertos nunca me he entendido muy bien. Prefiero unas mejillas frescas y gordezuelas. Con un cadáver no me encuentro nunca a gusto: me pasa lo que al gato con el ratón. (*Fausto* 5)

Cabe destacar que la apuesta comparte paralelismos bíblicos con la historia de Job en donde Satanás cuestiona la fe de Job, diciéndole a Jehová, que este dejaría de adorarle si perdiera su fortuna. En este caso, Fausto se encuentra predisposto a la tentación del demonio a causa de su sed de conocimiento, Fausto es descrito como un académico reconocido que, hartado del conocimiento ya que él conoce cada ciencia, busca las artes mágicas para llenar ese vacío y sentirse satisfecho.

FAUSTO.- Ay, he estudiado ya Filosofía, Jurisprudencia, Medicina y también, por desgracia, Teología, todo ello en profundidad extrema y con enconado esfuerzo. Y aquí me veo, pobre loco, sin saber más que al principio. Tengo los títulos de Licenciado y de Doctor y hará diez años que arrastro mis discípulos de arriba abajo, en dirección recta o curva, y veo que no sabemos nada. Esto consume mi corazón. Claro está que soy más sabio que todos esos necios doctores, licenciados, escribanos y frailes; no me atormentan ni los escrúpulos ni las dudas, ni temo al infierno ni al demonio. Pero me he visto privado de toda alegría; no creo saber nada con sentido ni me jacto de poder enseñar algo que mejore la vida de los hombres y cambie su rumbo. Tampoco tengo bienes ni dinero, ni honor, ni distinciones ante el mundo. (*Fausto* 6)

El hartazgo en Fausto es tan profundo que, al no alcanzar un sentir de plenitud en las ciencias humanas, le lleva a un intento de suicidio. Al buscar en los libros de hechicería Fausto convoca al espíritu de la Tierra y al darse cuenta que no son iguales se decepciona y su angustia por ser más que un humano y la necesidad por conocer aquello que yace más allá

de lo comprensible crece. Más adelante durante una caminata con su acólito Wagner, se dan cuenta que un perro los sigue, es el demonio Mefistófeles quien busca a Fausto a causa de su apuesta con el Señor. La llegada de Mefistófeles a la vida de Fausto es directa, pues no es invocado más se presenta en forma de perro y sigue a Fausto al hogar, al cabo de un rato el perro revela su identidad:

FAUSTO.- Perro, deja ya de ladrar. No quiero sufrir la cercanía de un compañero tan molesto. Uno de los dos tendrá que abandonar la celda. Con disgusto deniego tu derecho a disfrutar de mi hospitalidad. Te abro la puerta, tienes libre el camino. Pero ¿qué veo? ¿Puede ocurrir esto en la naturaleza? ¿Es una sombra o realidad? ¿Qué es lo que hace que mi perro de aguas crezca y se hinche? Se alza violentamente. Esa no es la forma de un perro. ¿Qué fantasma he metido en esta casa? Ahora tiene el aspecto de un hipopótamo de ojos de fuego y dientes espantosos. Oh, serás mío, seguro. Para estos engendros del infierno es buena la Clave de Salomón (*Fausto* 16)

El perro se revela como Mefistófeles y a cambio de poder salir del hogar de Fausto, pues por encantamientos en la construcción de la casa le es imposible salir por sí mismo, promete enseñarle a Fausto las leyes del infierno, un coro de espíritus del aire duermen a Fausto y Mefistófeles escapa. Cuando este regresa le recuerda a Fausto sobre la botella marrón, es decir el veneno, y su intento de suicidio fallido. Es en esta segunda aparición de Mefistófeles que se le ofrece a Fausto el mundo escondido, verdades ocultas en el mundo terrenal. Se ofrece un trato entre Fausto y Mefisto que promete llenar y satisfacer la mente del hombre, el trato es simple, el alma por poder y servidumbre por parte del diablo, pero se presenta con la condición de que solo se podrá llevar el alma del doctor cuando éste se sienta satisfecho o le pida parar, el pacto no tiene límite de tiempo:

MEFISTÓFELES.- En ese caso puedes arriesgarte. Únete a mí. Durante estos días verás con placer cuáles son mis artes. Te daré lo que nunca ha visto hombre alguno.

FAUSTO.- ¿Qué podrás darme tú, pobre diablo? ¿Alguno de los tuyos ha llegado a comprender alguna vez las altas aspiraciones del espíritu humano? ¿Qué es lo que ofreces? Alimento que no sacia; oro candente que, como el mercurio, se escapa de las

manos sin descanso; un juego en el que nunca se gana; una muchacha que, abrazada a mi pecho, ya guiña el ojo y se entiende con el más cercano; el espléndido y divino placer del honor, que se desvanece como un meteoro. Muéstrame frutos que se pudran antes de nacer y árboles que verdean de nuevo cada día.

MEFISTÓFELES.- No me asusta semejante encargo; puedo, muy bien, brindarte esos tesoros. Pero, buen amigo, se acerca el tiempo en el que podremos disfrutar en plena paz de algo bueno.

FAUSTO.- Si llega el día en el que pueda tumbarme ociosamente, con toda tranquilidad, me dará igual lo que sea de mí; si entonces logras engañarme con lisonjas haciendo que me agrade a mí mismo, ese será para mí mi último día. En eso consistirá mi apuesta. (*Fausto* 22)

El pacto se sella con sangre, bajo un contrato legal, pues, según el demonio, así lo piden las leyes del infierno. Mefistófeles intenta cumplir con su palabra concediendo lo que Fausto pide. Entre las peticiones de Fausto se encuentra su deseo de poseer a Margarita, una mujer joven y devota de la iglesia, para lo cual Mefisto busca joyas que logren conseguir que se enamore del doctor. En una ocasión Fausto, que es conocido como gran hechicero, invoca para el emperador los espíritus de Helena y París. Este último momento se lleva a cabo bajo el poder de las Madres, diosas más allá del cielo, el infierno y la tierra. Cabe destacar que Mefistófeles tiene límites sobre lo que puede hacer o no, para la petición del emperador solo puede dar a Fausto una llave que le llevaría a una audiencia con las Madres, únicas capaces de traer espíritus del más allá.

El Fausto de Goethe es un viajero incansable, su viaje es largo y le ayuda a conocer a seres mágicos, como brujas celebrando la noche de Walpurgis, espíritus y a seres del mito como Furias, Moiras, Gracias y a las Madres entre otros. Wagner tiene un papel importante pues crea un homúnculo, un humano artificial, que viaja con Mefistófeles por el mundo. La presencia de Helena de Troya es también una parte fundamental, en *Fausto* Helena y Fausto conviven por largo tiempo, pero ésta desaparece al no tener un vínculo de amor y de vida con el mundo de los vivos, esto es orquestado por Fórcida quien se revela como Mefisto que engaña a Fausto llevándose a Helena quien solo deja su vestido detrás.

En *Fausto*, el protagonista vive una vida plena con todo lo que ha deseado, mas sin sentir jamás satisfacción. Sin llenar su vacío y, ya como un anciano asediado por la Inquietud, Fausto muere. Entonces, Mefisto reclama su alma, pero los ángeles interceden:

ÁNGELES.- (Flotando en una atmósfera más alta y llevándose la parte inmortal de FAUSTO.) Está salvada la parte más noble, el espíritu está libre del mal. «Quien siempre desea, aspira y lucha, merece recibir la salvación.» Y si el buen amor desde las alturas toma además partido por su casa, el coro de los bienaventurados, acogedor, lo recibe en su seno. (*Fausto* 183).

Las obras presentadas giran en torno a un mismo eje, el mitema del hombre tentado por el diablo, el alma a cambio de riquezas, poder y conocimiento, el pacto Faustiano se presenta como un mito literario, pues este motivo se reproduce en la literatura como un punto focal en la trama de historias diferentes como las de Marlowe y Goethe. Es, entonces, este mitema el que se presenta como motivo de acción y consecuencia en diferentes medios literarios y entre éstos se encuentra el cuento “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola que podría mostrar paralelismos intertextuales con las obras que se han analizado aquí.

Comparativo entre *Doctor Fausto* y *Fausto*

Desde los títulos de las obras de Marlowe y Goethe se puede establecer una similitud entre los temas y personaje principal que estas obras tratan, aun con 300 años de diferencia entre el trabajo de Marlowe y el de Goethe el mitema literario de la tentación del hombre es visible, cabe destacar que el mitema a partir de estas dos obras se comienza a conocer como el pacto faustiano.

A) Fausto como personaje

Estas obras no solo comparten a Fausto como personaje central, pero a la vez tratan con la tentación por parte del demonio Mefistófeles y el pacto que éste hace con Fausto, la motivación en las dos obras es similar, pero con algunas diferencias específicas. En *Doctor Fausto* de Marlowe el doctor Fausto es un escolástico que es reconocido en la academia y conoce todas las ciencias, es dentro de su círculo de allegados en donde busca conocer más a través de las artes oscuras. A diferencia del doctor en la historia de Marlowe, el Fausto en *Fausto* de Goethe se presenta también como un reconocido académico, pero que es, a su vez, querido en su pueblo, es un hombre con un linaje, los pueblerinos conocen y admiran a la familia haciendo énfasis en el padre del doctor, esta diferencia aunque no tan grande se debe a la longitud de la obra, el trabajo de Goethe es más extenso que el de Marlowe, lo que le dio una libertad para desarrollar a sus personajes de una manera más profunda.

B) Fausto como hechicero

Otro de los puntos de diferencia entre *Doctor Fausto* y *Fausto* es la habilidad mágica de los doctores, en la primera Fausto da evidencia de su poder al invocar al demonio Mefisto, solo se infiere que junto a sus compañeros en las artes oscuras, Valdes y Cornelius, ha hecho hechizos simples y es la soberbia de pensar que él puede hacer encantamientos de mayor rango la que lo lleva a invocar al demonio. En *Fausto*, el doctor hace evidente, a diferencia del primero, su poder y conocimiento de la magia al invocar, sin la ayuda de Mefistófeles, al espíritu de la Tierra, esta diferencia entre personajes tiene importancia al analizar que el primer doctor Fausto necesita de la fuerza del demonio para lograr hechizos complicados, mientras que el segundo tiene poder aún antes de hacer el pacto.

C) El motivo

La historia de ambas obras se centra en la motivación de Fausto para vender su alma, en *Doctor Fausto* el motivo es conocer más que cualquier otro humano haya conocido, así como el reconocimiento de sus hazañas por parte del mundo. Mientras que, en *Fausto*, el doctor no solo quiere conocer más y tener poder sino que, sobre todo esto, busca sentirse satisfecho y pleno ya que las ciencias tienen límites y esto lo deprime llevándolo inclusive a intentar terminar con su vida. Aunque los motivos son parecidos, es destacable que en la obra

de Goethe se encuentra un Fausto más humano y con motivaciones más allá del poder externo pero con miras a sentirse completo, conseguir la plenitud que el conocimiento y la experiencia pueden dar.

D) Dios como personaje

En la obra de Marlowe, la presencia divina del creador solo se manifiesta mediante eventos específicos, y tan solo en la escena del pacto, mostrando su omnipresencia a través de la coagulación de la sangre de Fausto para evitar que firme el contrato y finalmente con las palabras *Homo Fuge* (Hombre huye) en el brazo del doctor, advirtiéndole el peligro en el que éste se encuentra. En *Fausto* de Goethe, la presencia de Dios es más clara pues aparece como un personaje más, al principio de la obra el Señor y Mefisto hacen una apuesta sobre el alma de Fausto. El Señor, a diferencia de la obra de Marlowe, tiene un papel activo.

E) El pacto

El tema central de ambas obras es el pacto con el diablo para que a cambio el humano consiga riquezas, poder y gloria, el pacto es similar en ambas historias, se llega a un acuerdo entre Fausto y Mefistófeles que promete, a cambio de sus almas inmortales, un sinfín de riquezas, riquezas en oro, conocimiento y en poder, pero se encuentran varias diferencias en el contrato que Fausto firma. Es importante aclarar que el pacto en ambas historias debe ser legal, en papel y firmado con sangre, esto último es explicado por Mefisto en Goethe como normativas del infierno. El contrato en ambas instancias debe ser escrito en papel y firmado con sangre, en Marlowe la sangre proviene del brazo de Fausto y en la historia de Goethe solo se hace mención de una gota de sangre. La última diferencia entre los pactos es que en el primero hay una fecha de expiración, 24 años, mientras que en la segunda no hay expiración estipulada solo terminaría si Fausto logra sentirse satisfecho o pida a Mefisto parar.

F) Motivos de Mefistófeles

En la obra de Marlowe, Mefistófeles se hace presente por la invocación de Fausto y accede al pacto, después de consultarlo con Lucifer, para obtener el alma del doctor y agrandar el reino del infierno. A diferencia de la primera obra, en el trabajo de Goethe, el motivo de Mefistófeles es ganar la apuesta que hace con Dios sobre el alma de Fausto, siendo

su aparición también diferente pues mientras que en *Doctor Fausto* el demonio aparece al ser llamado, es decir el hombre le busca, en *Fausto* Mefistófeles es quien se acerca a Fausto.

G) La figura femenina como eje temático

En las obras se encuentra la presencia de Helena de Troya pero su papel es diferente en cada una de ellas, en *Doctor Fausto* y en *Fausto*, la primera aparición del fantasma de Helena es por petición del personaje del emperador y se trata de una demostración de poder por parte de Fausto, así lo hace y el espíritu de Helena se hace presente. El segundo momento en las dos obras, donde se encuentra el espíritu de Helena de Troya, es a causa del enamoramiento de Fausto, éste siente la necesidad de tenerla para sí. En la obra de Marlowe, Helena aparece brevemente para satisfacer la petición de Fausto ya que está apunto de morir; mientras que, en la obra de Goethe, el desarrollo de Helena es mayor, se presenta con Fausto en diferentes escenas, pero no puede quedarse con él, pues no existen vínculos que la aten a la vida. En Goethe es Mefisto disfrazado de Fórcida quien presenta a Helena ante Fausto y se la lleva dejando solo su vestido detrás.

Otra presencia femenina que solo existe en la trama de Goethe es Margarita, una joven pobre pero de gran fe que obsesiona a Fausto, siente que debe tenerla antes que nadie, y, con la ayuda de Mefisto, quien le da joyas para que se las obsequie a Margarita, logra tenerla para luego abandonarla. Margarita como personaje ayuda a visualizar a Fausto como un humano, es el tema universal del amor el que se desarrolla en ese momento.

H) El fin de Fausto

Entre todas las diferencias que existen en las dos obras la más importante es la que versa sobre el final de la existencia de Fausto, Marlowe presenta un final con toques morales religiosos en donde al terminarse el tiempo del pacto Fausto es asesinado por demonios y arrastrado al infierno, aun cuando Fausto se muestra aterrado, y pidiéndole a su alma que huya para salvarse, la salvación no existe cuando se sigue al diablo.

En la obra de Goethe la diferencia es clara, Fausto jamás logra sentirse satisfecho, se convierte en un viejo con tierras y dinero pero asediado y cegado por la inquietud, personificada en una mujer. Muere y cae en una fosa que el mismo ordeno cavar. Mefisto

intenta reclamar el alma y esto es evitado por ángeles que argumentan que el sufrimiento de Fausto es suficiente para ser salvado.

“Un pacto con el diablo” el mitema recurrente del Pacto Faustiano

A continuación, se rastrearán rasgos mitemicos que se presentan como posibles paralelismos intertextuales entre las historias de Marlowe y Goethe en el cuento “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola.

En la historia de Arreola, se encuentra un hombre pobre que va al cine, al llegar tarde a la película le pide una reseña a quien está sentado junto a él, éste le explica que la trama versa sobre Daniel Brown y su pacto con el diablo “—Sí. Daniel Brown, a quien ve usted allí, ha hecho un pacto con el diablo.” (Arreola, 239) para adquirir riquezas y satisfacer así a su mujer. Desde el principio de la narración, el tema sobre el cual gira se hace presente y claro, Daniel Brown al igual que Fausto ha vendido su alma, la diferencia más grande es que Daniel Brown es un hombre ordinario.

El paralelismo con las obras de Goethe y Marlowe versa sobre el hombre, la necesidad y el diablo. Al igual que en *Doctor Fausto* el contrato tiene fecha de vencimiento, solo duraría siete años. Del tema del pacto es importante hacer énfasis en que éste puede romperse, comenta el protagonista: “—No sería la primera vez que al diablo le salieran mal estas cosas. Algunos se le han ido ya de las manos a pesar del contrato.” (Arreola, 240), probablemente se trate de una intertextualidad a la obra de Goethe en la que Mefisto ve finalmente frustrado su propósito.

El desarrollo de Daniel Brown, en la película que el protagonista del cuento está viendo, es rápido: pasa de ser un campesino pobre a un hombre que despilfarra el ahora abundante dinero. Mientras, el protagonista conversa con el hombre sentado junto a él en el cine y en esta conversación se hace énfasis en que el pacto debe ser cumplido por honor. Si el diablo cumple con su parte, opina el protagonista, el humano debe cumplir también. El hombre y el antagonista (el diablo) dialogan sobre las estipulaciones del trato, es ahí cuando

se hace evidente que el protagonista es, al igual que Brown, un hombre pobre, pues cuestiona al que está junto a él en el cine:

—Usted, perdóneme, ¿no se ha encontrado pobre alguna vez? El perfil de mi vecino, esfumado en la oscuridad, sonrió débilmente. Apartó los ojos de la pantalla donde ya Daniel Brown comenzaba a sentir remordimientos y dijo sin mirarme:

—Ignoro en qué consiste la pobreza, ¿sabe usted? (Arreola, 239, 240)

Es, también, similar la manera en la que el protagonista está dispuesto a dar su alma a cambio de hacer feliz a su esposa, motivo narrativo que se presenta en la obra de Goethe quien se enamora de Margarita e intenta enamorarla dándole riqueza y joyas. En el caso de Arreola, el protagonista, al estar casado, tiene obligaciones que cumplir, mientras que, en la obra de Goethe, el doctor Fausto simplemente está obsesionado con Margarita, su juventud, su devoción a la iglesia y su pureza.

A través de la conversación, la condición del protagonista se va revelando, es un hombre pobre a quien inclusive el boleto de cine le ha parecido caro, se infiere que trabaja haciendo ropa y que las ventas van mal, su esposa Paulina no ha estrenado un vestido desde hace tiempo y ya no le queda nada más que vender, el vecino promete ayudarle comprándole algunos trajes. El motivo del Pacto Faustiano hace presencia cuando el vecino de asiento le pregunta si daría su alma por hacer feliz a su mujer, tal como Brown hace en la película:

—Daría cualquier cosa porque nada le faltase a Paulina.

—¿Su alma?

Hablábamos en voz baja. Sin embargo, las personas que nos rodeaban parecían molestas. Varias veces nos habían pedido que calláramos. Mi amigo, que parecía vivamente interesado en la conversación, me dijo:

—¿No quiere usted que salgamos a uno de los pasillos? Podremos ver más tarde la película. (Arreola, 241)

Cabe destacar que la presencia de Paulina y la necesidad del esposo por darle una vida feliz, con riquezas y sin carencias, resuena con la historia de Margarita y Fausto en

Fausto de Goethe, pues el doctor intenta darle una vida mejor a Margarita y utiliza el poder de Mefisto para intentar llevar a cabo con esto.

Al salir se revela que el hombre sentado al lado del protagonista es el diablo, aunque no se identifica como tal se infiere que no hay necesidad, a la vez que se presenta comienza a proponer una venta entre él y el protagonista:

—Reflexione usted. Mire, allí tiene usted a Daniel Brown. Poco antes de que usted llegara, no tenía nada para vender, y, sin embargo...

Noté, de pronto, que el rostro de aquel hombre se hacía más agudo. La luz roja de un letrero puesto en la pared daba a sus ojos un fulgor extraño, como fuego. Él advirtió mi turbación y dijo con voz clara y distinta:

—A estas alturas, señor mío, resulta por demás una presentación. Estoy completamente a sus órdenes. (Arreola, 242)

La diferencia entre la obra de Marlowe con el trabajo de Arreola es que el interlocutor entre el diablo y el humano no existe, en el cuento de Arreola se presenta el mismo diablo y no Mefisto, el paralelismo y el motivo sigue siendo el mismo, la compra del alma a cambio de riqueza, para un hombre pobre como el protagonista es más fácil caer en la tentación. El contrato se muestra y al igual que en *Fausto* o *Doctor Fausto* debe firmarse con sangre, en el cuento es el protagonista quien revela el mecanismo de firma de contrato y lo describe de la siguiente manera: “Mientras me hallaba sumido en tales pensamientos, el diablo había sacado un pliego crujiente y en una de sus manos brillaba una aguja.” (Arreola, 242), el contrato, legal y firmado con sangre es un paralelismo directo con las obras que preceden al cuento, según las reglas del infierno, como presenta Goethe, se necesita firmar el documento para llevar a cabo la venta.

El protagonista decide aceptar, pero con una condición, terminar de ver la película, el diablo se muestra renuente pero acepta, en la película se muestra ahora a Daniel Brown y a su esposa en la pobreza, sin que esta afecte su felicidad, el pacto se infiere se anuló pues el alma de Brown es más valiosa que la riqueza. La condición de la venta del alma se propone como otro paralelismo con la obra de Goethe en donde Fausto pone como condición el

sentirse satisfecho, de no ser así Mefisto no podría llevarse su alma. “—Trato hecho. Sólo pongo una condición. El diablo, que ya trataba de pinchar mi brazo con su aguja, pareció desconcertado: —¿Qué condición? —Me gustaría ver el final de la película —contesté.” (Arreola, 243), en la misma escena se denota que la sangre debe provenir del brazo, al igual que en la obra de Marlowe en donde Fausto corta su brazo para poder firmar con sangre el contrato.

La escena en la que Daniel Brown está feliz, aun siendo pobre, es quizás el detonante que causa que el protagonista escape del diablo sin haber vendido su alma. Al final, al terminar la película, el protagonista, sin saber cómo, escapa de alguien que sujeta su brazo y sale del cine y se dirige a su casa. Al relatar lo sucedido a su esposa Paulina, concluyen que solo fue un sueño, sin embargo, al final Paulina pone una cruz de ceniza en el hogar para mantenerlo a salvo, esta es una costumbre mexicana antigua en donde la cruz que representa a Dios y a la iglesia, se cree, protege las casas de presencias malignas.

Al final del cuento el protagonista escapa a la tentación y al diablo mismo, el tema de la salvación se puede rastrear hasta *Fausto* en donde Fausto es absuelto por los ángeles pues su propio sufrimiento por la búsqueda de la satisfacción es calificado como un elemento de absolución, cabe destacar que a diferencia de la historia de Arreola el protagonista en *Fausto* si hace un pacto con Mefisto (el diablo). En “Un pacto con el diablo” existe la tentación más no se concreta en un pacto legal como en las obras de Marlowe y Goethe. En *Fausto* y en “Un pacto con el diablo” existe la salvación, en la primera por sufrimiento y decreto divino y en la segunda por el azar, ya que no se explica cómo el protagonista salió del cine y él mismo explica: “Sin saber cómo, me hallé de pronto en medio del tumulto que salía de la sala, empujando, atropellando, abriéndome paso con violencia.”(Arreola, “Un pacto con el diablo, 244), se pudiera inferir a la vez una intervención divina, al entender que su inexplicable salida del cine pudo haber sido una fuerza benigna que le ayudo a escapar del diablo.

5.3 Balance provisional

Al analizar las obras clásicas en donde el diablo ofrece un pacto con el ser humano, se propone el mitema del pacto faustiano como el signo que se reescribe a través del tiempo, y se hace presente en obras más actuales, el motivo se presenta como el eje central de las obras y su significado no cambia, solo cambia el contexto temporal. Es de esta manera como los relatos de la antigüedad, míticos, permean a la literatura con personajes, hechos y en este caso motivos que se convierten en mitemas universales de los cuales un medio de reproducción común es la letra, Arreola presenta una historia en donde los motivos narrativos, mitémicos, son los mismos que en sus predecesores literarios, así como éstos últimos presentan recreaciones de los mitos religiosos antiguos. El mismo cuento de Arreola da testimonio de las frecuentes iteraciones del mitema del Pacto Faustiano, al presentar una película que habla sobre el mismo, de esta manera, un tema presente en el cuento de Arreola, no es sólo el pacto en sí, sino su repetición y su presencia constante en la cultura a través de diferentes medios.

El mito, como propone Strauss, tiene una estructura específica como el lenguaje, sus partes forman un todo pero a la vez cada palabra tiene un bagaje simbólico único que se sostiene por sí mismo fuera de la estructura completa. El mito al quebrarse en partes crea símbolos que por sí solos, al igual que las palabras, contienen significados, son estos símbolos los que se conocen como mitemas, partes específicas en la narración del mito que se pueden tomar y reescribirse en otros contextos sin perder su significado propio.

En el caso de Juan José Arreola y su cuento “Un pacto con el diablo” se puede encontrar la reescritura y recreación del mitema del pacto Faustiano, que a su vez se basa en el mitema cristiano del de la tentación hombre, propuesto por Christopher Marlowe en su obra *Doctor Fausto* y en *Fausto* de Johann Goethe, mitema que a su vez alude a los relatos antiguos en el budismo con el Bienaventurado y el cristianismo con Cristo. Los paralelismos en la obra de Arreola se pueden trazar con los personajes, temas, motivos y antagonistas en las obras que le preceden, esto da cabida a una nueva contextualización del mitema en “Un pacto con el diablo”, la característica de mutabilidad de los mitemas permite, como en el cuento, dar luz a historias universales que van más allá de culturas específicas.

El mitema y su significación se recrean e inspiran a narrativas más actuales como el cuento fantástico hispanoamericano, la fuente de inspiración de los relatos míticos antiguos donde se encuentran seres, situaciones y eventos sobrenaturales, en su mayoría de origen divinos, se sirve como un elemento intertextual en la literatura más actual para la creación y recreación de personajes, temas o eventos. El diablo y el pacto Faustiano, en el caso de Arreola, dan lugar a la introducción de elementos fantásticos que irrumpen en la cotidianeidad del mundo “normativo” narrativo, dando lugar a historias que forman parte del catálogo fantástico.

El mitema se puede ver como una fuente de inspiración para el hecho fantástico en la literatura, al rastrear, analizar y proponer aquellos símbolos que se reescriben a través del tiempo, se puede encontrar que una de las bases del cuento fantástico podría ser el mito.

VI “La sirena” de Justo Sierra

6.1 “La sirena” de Justo Sierra

“La sirena” del autor mexicano Justo Sierra se seleccionó pues la figura de la sirena al ser un arquetipo conocido universalmente, en la narrativa de Sierra, cobra un sentido nuevo y localizador. El mitema de la sirena no se había presentado con anterioridad en un contexto mexicano, Sierra logra transportar el mitema y apropiarse de él al darle una nueva identidad cultural “la sirena campechana” se une al erario de la figura de la sirena.

Para el análisis de la propuesta literaria de Sierra se optó por definir un mitema, como propone Strauss, en específico el de la sirena, para entender las características principales propias de este ser. El análisis toma dos ejes analíticos; el primero busca entender las primeras acepciones de la sirena en la literatura clásica o mitonarrativa como lo son *La Odisea* y *Las metamorfosis* y en el segundo momento analítico se propone entender a la sirena en la cultura literaria popular en una de las obras más representativas del período romántico “La sirenita”. Al comprender la figura de la sirena se intentó encontrar cómo se presentan paralelismos entre las sirenas del mito, la sirena romántica y la sirena que propone Sierra en su obra. De esta manera se busca visualizar las posibles líneas intertextuales, propuesta teórica de Zavala, entre el personaje en el mito y el personaje en la literatura.

Las primeras obras clásicas dan pauta a describir las acepciones arcaicas de la sirena en la mitología grecorromana, comenzando por sus atributos físicos, así como los atributos de habilidad. Al conocer, entonces, qué es una sirena desde la mirada de la mitología, se puede conocer los posibles cambios que ha sufrido desde sus primeras iteraciones hasta llegar a contextos más actuales como lo es el cuento fantástico. La obra de Andersen “La sirenita” da pauta al entendimiento de la evolución de la figura mítica fuera de un contexto mitológico y dentro de un contexto literario ajeno a la tradición helénica.

Al final se intentará encontrar cómo la unidad mitémica constitutiva representada por la figura de la sirena, mitema, se presenta a través de la intertextualidad en la sirena literaria creada por Justo Sierra en “La sirena”. Se busca, entonces, entender cómo se presenta el mito en la narrativa fantástica contemporánea hispanoamericana.

6.2 Análisis de “La sirena” de Justo Sierra

Para el análisis del cuento “La sirena” del autor mexicano Justo Sierra se proponen dos ejes analíticos. El primer momento a analizar se enfoca en el mitema de la mujer mitad pez, la sirena. Encausado específicamente en algunos relatos de la tradición mítica helénica. Basado en el concepto de mitema, se propone que los mitos pueden ser deconstruidos, quebrarse en diferentes segmentos y cada uno de éstos contiene su propia significación. Es decir, se puede tomar parte de algún mito y colocarse en otro contexto sin perder su sentido original. El punto primordial de este momento analítico se centrará, entonces, en las características físicas, así como los atributos habilidosos de estos seres para así proponer un arquetipo basado principalmente en los relatos grecorromanos. Para la propuesta se llevará a cabo un rastreo, orientado exclusivamente por la tradición mitológica de la era helénica que permita visualizar como se ha presentado la figura de la sirena en diferentes momentos culturales.

Se considera que el tema principal en el cuento “La sirena” es el del personaje mítico, mitad mujer y mitad pez. Se busca, entonces, analizar y entender la función, quizás mandataria, que este ser presenta en el universo narrativo creado por Sierra. De esa forma comprender cómo el mitema de la sirena se presenta en “La sirena”. Aunado a lo propuesto se visualizarán las posibles líneas intertextuales, la tipología física así como los atributos de habilidad, entre la figura literaria y la figura de la era del mito. Se propone este análisis para constatar si el personaje se recrea o retoma los rasgos establecido en los relatos seleccionados para el mismo.

La figura mítica de la sirena es compleja, ya que se le han dado múltiples orígenes, por ello se optó por utilizar algunas obras consideradas clásicos universales. Entre las obras seleccionadas se tomaron en cuenta *La Odisea* de Homero, *La Metamorfosis* de Ovidio así como *Descripción de Grecia* de Pausanias. Se utilizaron dichas obras pues son de las primeras obras en donde la figura de la sirena aparece como personaje activo durante la narración con funciones propias y fisionomía específica. A la vez dichas obras han tenido un alcance universal y se encuentran en el bagaje cultural en las sociedades actuales. Por último se consideró uno de los relatos más conocidos en donde se presenta a la figura de la sirena fuera de la mitología griega, el cuento “La sirenita” de Hans Christian Andersen.

En el segundo momento analítico después de definir el posible origen de la sirena se identificará la manera en la que se reinterpreta la figura con elementos antiguos y otros agregados más actuales. Se presentará el mitema como la parte esencial que define a la sirena y los cambios que ha tenido a través de distintos autores. Sobre el mitema, se optó por éste ya que solamente se toma del mito y su estructura a un personaje, pues se tomó la figura mítica en su contexto original y se le analizó en otros contextos literario-culturales. Para lo propuesto se eligió una de las obras literarias que versa específicamente sobre la figura de la sirena, “La sirenita” de Hans Christian Andersen versión de *Turnbull and Spears* del año 1907. Se estudiará la obra por su importancia cultural ya que fijo a la figura de la sirena, al popularizar e integrar nuevos elementos a ésta, en el bagaje cultural o imaginario colectivo de las sociedades más actuales.

De plumas a escamas

En el presente apartado se analiza a la sirena y las formas en las que esta ha aparecido o se ha representado en diferentes momentos histórico-culturales. Para lo que se plantea se eligieron obras clásicas como, *La Odisea*, *La Metamorfosis* y *la Descripción de Grecia por Pausanias* obras en las que se pueden rastrear las características y atributos de la sirena en la antigüedad. Por último, se presenta una visión más actual de la sirena en la literatura gracias a la obra de “La sirenita” de Hans Christian Andersen, quien dota de nuevas características y atributos a dicho ser.

La figura de la sirena en el imaginario colectivo, se refiere a mujeres mitad pez, a un ser que enfatiza la belleza del a mujer de la mitad de su cintura hacia arriba, con una cola de pez en lugar de piernas humanas, así como la idea de benignidad en estas figuras, pero el origen de la sirena según el mito no siempre fue así. La sirena como tal, comúnmente, no se encontraba debajo del agua, las primeras apariciones de las sirenas se referían a mujeres mitad ave, o en algunos casos pájaros gigantes con rostros de mujeres hermosas, es decir, seres aviformes.

Estos referentes no denotaban bondad, benignidad o belleza como tal, en lugar de estas cualidades, que son más conocidas en la cultura popular actual, se pensaba de estas figuras como señales del mal, de la muerte y sufrimiento, en “The Homeric Sirens.” de Gerald Gresseth enfatiza y propone que el hogar de las sirenas en *La Odisea* de Homero es una

tumba y entrada al inframundo (Gresseth 207). Las sirenas, entonces, no siempre se representaron como encarnaciones de inocencia y belleza, eran representaciones de monstruosidad y misterio. Para el presente trabajo se utilizó *La Odisea* de Homero, versión *Editorial Gredos*, primera edición del año 1982.

En *La Odisea* de Homero se encuentran las sirenas, es Circe quien le advierte a Homero sobre éstas:

Circe– Así, pues, se han llevado a cumplimiento todas estas cosas. Oye ahora lo que voy a decir y un dios en persona te lo recordará más tarde. Llegarás primero a las sirenas que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a su hogar, sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor un enorme montón de huesos putrefactos cuya piel se va consumiendo. (Homero, 286)

En la descripción de las sirenas de Circe no aparece una caracterización física de estos seres como tal, solo sus cualidades malevolentes y el efecto que su canto tiene en los hombres. La fisionomía de las sirenas solo se puede encontrar en el arte pictórico, en algunas vasijas en donde, a través de dibujos, se le daba forma a estos seres. La forma que se dio a conocer fue entonces la de aves con cara de mujeres hermosas, y en algunas otras instancias se les interpretaba como figuras mitad mujer, torso humano, y el resto como el cuerpo de un ave. Lo que vislumbra la historia de Odiseo es la habilidad musical de las Sirenas, un canto irresistible que, de no ser evitado por los marineros, ha de encantar al hombre y causar su muerte en la isla en donde residen éstas.

Sobre las cualidades de ave según Laura Rodríguez Peinado, en su trabajo “Las Sirenas”, comenta que:

La sirena-pájaro fue la tipología más frecuente desde la Antigüedad hasta la Alta Edad Media. Su apariencia podía responder a dos modelos: cabeza de mujer y cuerpo de ave, el tipo más difundido, que podía presentar una variante en la que la figura tenía un largo cuello, o cuerpo de mujer hasta la cintura y parte inferior volátil, menos

difundidos pero con antecedentes en la plástica de la Antigüedad. En las fuentes literarias, aunque son ambiguas en las descripciones, se identifica a estos seres con esta tipología, incluso se les asignaba puestos fijos en las islas o rocas desde donde entonaban su canto seductor. (Rodríguez, 52)

Rodríguez da énfasis a la falta de descripciones físicas de estos seres en la narrativa, enunciación que se evidencia en *La Odisea*, pues Ulises solo escucha sobre las sirenas por Circe. Al llegar a la isla donde éstas se localizaban no describe lo que ve. Otro de los puntos importantes que Rodríguez destaca en su trabajo es la cronología que propone. La sirena aviforme fue la imagen durante la antigüedad, es decir a partir de la edad media se caracteriza a este ser de otra manera, pisciforme.

La caracterización de las Sirenas en *La Odisea* se centra en la dicotomía entre lo bello, el canto, y lo monstruoso, ya que causan la muerte de los marineros. Probablemente el atributo cantor de las sirenas esté asociado a su forma de ave, como se les conocía en la antigüedad. En otro texto antiguo se puede encontrar a las Sirenas y un origen, de cierta manera, más detallado, éste es *Las Metamorfosis* del poeta romano Ovidio. En el libro cinco de *Las Metamorfosis* (Edición de Editorial Porrúa del año 2017), en el capítulo “V”, se relata que cuando Proserpina, diosa de la primavera, se perdió, las Sirenas no podían encontrarla y rogaron a los dioses por alas para poder buscar a la diosa:

Puede parecer, sin embargo, que éste había merecido el castigo por la delación y por su lengua; pero a vosotras, hijas del Aqueloo, ¿de dónde os provienen las plumas y los pies de aves, cuando tenéis un rostro de virgen? ¿O por qué, cuando Proserpina recogía las flores primaverales, os hallabais entre el número de sus compañeras, ¡oh, doctas sirenas!? Después de que la buscasteis en vano por todo el mundo, al instante, para que el mar se diera cuenta de vuestra inquietud, deseasteis poder sosteneros sobre las aguas con los remos de vuestras alas y tuvisteis propicios a los dioses y visteis que vuestros miembros se cubrieron de pronto de amarillo plumaje. Mas para que vuestros cantos melodiosos, nacidos para recrear los oídos, y aquel don extraordinario de vuestra boca no se perdiera, os quedo el rostro de doncella y la voz humana. (Ovidio, 97)

De nueva cuenta se encuentra la figura de la Sirena como un ser alado y con habilidades de ave, una de las caracterizaciones más notorias es habilidad cantora de estos seres. En la historia de Ovidio no se encuentra ningún lado malevolente en estos seres. Al contrario de las sirenas homéricas, las sirenas en *Las Metamorfosis* se presentan como bondadosas y benignas.

La pregunta central es, entonces, cómo se llegó a la idea de las sirenas como mujeres mitad pez. Aunque sea difícil un rastreo histórico, pues según la tradición mítica tienen diferentes orígenes dependiendo de que relato se trate, existe una historia que podría explicar el cómo perdieron las alas en alguna parte de la era del mito.

En *Pausanias Description of Greece*, el general Pausanias, durante el reinado del rey Licaón, enfatiza que durante sus viajes, específicamente al llegar a Coronea, encontró una estatua de la diosa Hera con sirenas en sus manos, y relata sobre las sirenas lo siguiente: “Se dice que ellas, las hijas de Aechelous, fueron persuadidas por Hera a una competencia de canto con las musas, y que las musas al ganar les arrancaron las plumas de las alas para hacerse coronas” (Pausanias 203). Este relato en particular, aunque no hace mención del océano ni de las sirenas huyendo al mar, da una posible idea del porqué las sirenas perdieron sus cualidades aéreas. Es importante destacar que el término sirena en el español, hace referencia a la mujer-pez a diferencia de otros idiomas como la lengua inglesa en donde se utilizan dos conceptos que hacen referencia a dos seres diferentes: Siren: para la sirena-ave y Mermaid: para la sirena-pez.

Para mostrar esta diferenciación de términos se utilizaron dos fuentes oficiales, una en referencia a la lengua inglesa y la otra para la española.

Para los términos en inglés se consultó el diccionario *Encyclopædia Britannica* la primer entrada es la de la palabra Siren y su definición es la siguiente “Sirena, en la mitología Griega, criatura mitad ave y mitad mujer que con la dulzura de su voz atraía a los marineros a su destrucción. (EB, 2021; traducción propia),²² el término siren se refiere específicamente a mujeres mitad ave con una voz melódica. La siguiente entrada fue para la palabra mermaid;

²² “Siren, in Greek mythology, a creature half bird and half woman who lured sailors to destruction by the sweetness of her song” (EB 2021),

“Sirena, tritón masculino, una criatura marina de la fábula con la cabeza y parte superior de humano y la cola de un pez. Figuras divinas o semidivinas parecidas aparecen en mitologías antiguas (EA, 2021; traducción propia)²³ el término hace referencia a seres mitad humano y mitad pez.

En el diccionario de *La real academia española* se encontró el termino sirena como: “1. f. Ninfa marina con busto de mujer y cuerpo de ave según la tradición grecolatina, y con cuerpo de pez en otras tradiciones, que extraviaba a los navegantes atrayéndolos con la dulzura de su canto.” (RAE, 2021), en la entrada del diccionario se describe a dos tipos de sirenas; pisciforme y aviforme, en el presente no existe un término específico para cada una de éstas, la palabra sirena hace referencia a mujeres mitad ave y mujeres mitad pez.

Es importante destacar que, tal como se expuso, el término sirena en el español se refiere a la cultura grecolatina y hace énfasis en una descripción física en donde la figura es marina y cuenta con un torso humano y una cola de pez. A diferencia de la lengua española en el inglés se pueden encontrar términos específicos para cada ser.

Al buscar un origen de la figura de la sirena y sus características físicas y habilidosas se podría proponer que esta ha pasado por transformaciones que obedecen al contexto cultural en la que se le encuentre, tal como Rodríguez propone en “Las sirenas”. La idea de la sirena aviforme era la más difundida en la edad Antigua, presentándose como personaje mítico en los relatos arcaicos, pero dejando un rastro confuso en cuanto las características físicas como tal, es decir en qué momento se comenzó a presentar a la sirena con rasgos acuáticos en lugar de aéreos. (Rodríguez, 51, 52).

La sirena pisciforme se comienza a integrar en el imaginario colectivo a través de bestiarios, aproximadamente durante los siglos diecisiete y dieciocho. Claire Cannell en su trabajo “From Bird-Woman to Mermaid: The Shifting Image of The Medieval Siren” propone que la primera aparición de la sirena pisciforme se puede rastrear hasta los siglos diecisiete y dieciocho en el bestiario *Liber Monstrorum*, “La primer representacion de una sirena pisciforme aparece durante los siglos diecisiete y dieciocho en el Liber monstrorum. El trabajo define a la sirena como lo siguiente: ‘la parte superior es aquella de una virgen,

²³ “Mermaid, masculine merman, a fabled marine creature with the head and upper body of a human being and the tail of a fish. Similar divine or semidivine beings appear in ancient mythologies.” (EB, 2021)

pero con una cola de pez que siempre esta oculta en el mar' (Canell, "From Bird-Woman to Mermaid: The Shifting Image of The Medieval Siren", 2; traducción propia)²⁴. Se puede pensar, entonces, que la sirena, en alguna parte de la historia, cambió y a la vez trasladó más allá de su aviforma para ser representada como un ser marino.

Sobre el cambio en la fisionomía de la sirena en "When the Nereid became Mermaid: Arnold Böcklin's Paradigm Shift" de Han Tran se propone que existe una confusión entre la figura de la sirena con la nereida o con tritonesas. Dicha confusión se podría deber, mayormente a causa de la locación en la que las tres figuras se encontraban, en islas rocosas, en medio del mar. Por último con la constante de la tradición oral de los marineros que, como Ulises en *La Odisea*, tuvieron encuentros con dichos seres y la cercanía al océano que las mismas tienen.

Han Tran comenta que otra de las posibles confusiones de las sirenas homéricas aviformes, y las sirenas marinas podría deberse a las semejanzas que las primeras tienen con dos monstruos de la antigüedad, y a la falta de descripción en *La Odisea* durante el encuentro de Ulises con estos seres, "1 "Las sirenas. –Pueden ser escuchadas pero no vistas): Ella está ahí en su roca. Comparada con las otras dos depredadoras femeninas clásicas asociadas con una roca: Scylla con la cola de pez quien se esconde dentro de su roca atada al océano, y Equidna mitad serpiente, quien esta confinada a su propia roca" (Tran, "When the Nereid became Mermaid: Arnold Böcklin's Paradigm Shift", 97; traducción propia)²⁵. Podría ser el espacio en donde estos seres yacían el responsable de la actual sirena marina, así como el arte en donde éstas se muestran, pinturas del siglo diecisiete al siglo diecinueve en donde se puede encontrar a mujeres mitad pez denominadas como sirenas.

Asimismo, sobre el tema del origen de la sirena pisciforme se cuenta con el trabajo "De Nereidas y Sirenas: Imagen y palabra en La Sirenita de Hans Christian Andersen" de Mercedes Gonzáles en donde se presenta una propuesta para el cambio de la sirena aviforme

²⁴ The first depiction of the siren as a mermaid appears during the seventh or eighth century within *Liber monstrorum*. The work defines the siren as such: 'the upper part is that of a virgin, but she has a scaly fish tail that is always hidden in the sea.'²⁴ (Canell, "From Bird-Woman to Mermaid: The Shifting Image of The Medieval Siren", 2)

²⁵ "Sirens – they can be heard but not seen; she is all there on her rock. Compare her further with the other two classical female predators associated with a rock: the fishtailed Scylla, who hides inside her sea-bound rock, and the half-snake Echidna, who is confined under hers" (Tran, "When the Nereid became Mermaid: Arnold Böcklin's Paradigm Shift" 97).

a la sirena que se conoce comúnmente, la marina, Gonzáles enfatiza en el origen mítico de la mayoría de los cuentos infantiles, entre los cuales se encuentra “La Sirenita”, y el cómo la narrativa se nutre de dichos relatos de la antigüedad. En su propuesta, Gonzáles, comenta que la sirena, como se conoce comúnmente en el imaginario colectivo, se popularizó entre el siglo dieciocho y el diecinueve, durante el romanticismo. La propuesta de Gonzáles es, entonces, una posible amalgama entre la cultura helénica antigua y la germánica romántica, dichas culturas pudieron servir de inspiración a la creación de la protagonista en el cuento de Andersen, cuento que dio popularidad a este ser “Las Sirenas son un grupo particular de ninfas, inicialmente con cuerpo de ave y rostro humano, terminaron con el paso de los siglos en ser hermosas mujeres con la parte inferior de pez (asemejándose a las nereidas). En Inglaterra se las conoce como Mermaids y en Escandinavia como Merminnes.” (Gonzales, 17)

La sirena literaria de Hans Christian Andersen

La temporalidad que proponen Cannell, Han y Gonzáles para la popularización de la imagen de la sirena marina abarca los siglos diecisiete, dieciocho y diecinueve, coincidiendo relativamente con el romanticismo europeo. Se podría afirmar que la sirena, como se conoce en la actualidad, es un producto del romanticismo y de éste se recrea a la misma tomando rasgos de sus versiones y formas de origen clásico. Esta reinterpretación de la figura mítica alcanza su forma moderna más difundida a través de “The Mermaid”²⁶ de Hans Christian Andersen publicada en 1873. No fue sino hasta finales del siglo XX cuando una versión del cuento de Andersen alcanzó una difusión masiva y global a través de la adaptación al cine por parte de Walt Disney Studios, logrando de esa manera convertirse en una parte del bagaje cultural en la época contemporánea.

Sobre esto, Finn Hauberg propone en su trabajo “The Little Mermaid Icon and Disneyfication” que la causa de la popularidad de la historia de Andersen se debía a que la “cultura de la niñez ha sido una gran parte de la cultura de masas, primero cuando fue mayormente religiosa y después bajo la influencia de las fuerzas mercantiles. Es entonces cuando Disney –la más

²⁶ “The Mermaid” se tradujo a la versión en castellano como “La Sirenita”

poderosa influencia en el mercado internacional para la cultura infantil– adaptó “La sirenita” para una audiencia global. (Hauberg, “The Little Mermaid Icon and Disneyfication”, 448; traducción propia)²⁷.

Disney y su adaptación tuvieron un papel importante en la imagen de la sirena pisciforme en el imaginario colectivo al presentar dicha figura a la cultura de masas. Este enfoque se centró específicamente en la niñez, dejando así un arquetipo específico de la sirena dentro de la sociedad actual. El cuento de Andersen y la adaptación cinematográfica del mismo por parte de Disney se podrían presentar, entonces, como una relación causa y efecto. La causa podría ser la idea de la sirena marina y el efecto se presentaría como la figura de este ser en el mercado internacional y en la cultura popular. La cultura de masas y la imagen de la sirena pisciforme dejan detrás cualquier rastro monstruoso que caracterizaba a este ser en la era del mito.

Este replanteamiento del mito antiguo alcanzó su auge en el cuento “La sirenita” de 1873 en el que, inspirado por los relatos antiguos, Andersen crea un universo con su propia mitología en torno a la figura de la sirena. El cuento relata la historia de una civilización marina completa, centrada en la hija menor del rey. Al inicio de la historia es en donde se hace notar que los habitantes del reino tienen una cola de pez en lugar de piernas. Christian Hans Andersen, presenta el mundo marino, describiendo árboles que crecen debajo del agua, al igual que en la superficie, y peces que nadan alrededor de dichos arboles como pájaros, y el centro de este mundo es el palacio del rey del mar (Hans, 2), Christian Hans Andersen profundiza en una descripción del universo literario plasmado en su obra, creando una cosmovisión literaria propia que alcanza al imaginario colectivo a través de sus lectores y después en la pantalla grande con la adaptación a la popular película “La Sirenita” de Disney.

La Sirenita

La historia de Andersen se centra en la hija menor del rey del mar, la cual, al cumplir quince años, como parte de la tradición familiar, obtiene permiso de ir a la superficie y observar el mundo humano. Al llegar a la superficie observa un barco en el que un apuesto joven celebra, al igual que ella, su cumpleaños. Mientras la celebración es observada por la

²⁷ “Children’s culture has long been a part of mass culture, both when it was predominantly religious and later under the influence of market forces. It is therefore that Disney –the most powerful influence on the international market for children’s culture– adapted “The Little Mermaid” for a global audience” (Hauberg, “The Little Mermaid Icon and Disneyfication”, 448).

sirena, esta se percata de una tormenta que se aproxima; al cabo de unos instantes la tormenta y el mar agitado hunden el barco llevándose consigo al príncipe hacía las profundidades. La joven princesa decide rescatarlo y lo lleva a la arena para que luego éste sea descubierto por varias damas del reino. Cabe destacar que la joven sirena rescató al príncipe pues se enamora de él ya que se asemeja a una estatua de mármol que se encuentra en los jardines reales del rey del mar.

Después de algunos días en los que la sirena iba a la superficie a buscar al príncipe, entra en una inmensa tristeza que sus hermanas notan. Para intentar ayudar a su hermana menor la llevan a la superficie cerca del castillo del príncipe. La joven princesa comienza, entonces, a observar a los humanos, pues en varias ocasiones al ir a ver al príncipe también notó la vida en la superficie, vida que le hizo encariñarse con los humanos.

La idea de estar con su amado crece en la mente de la sirena y pide consejo a su abuela quien le relata que no es únicamente la cola de pez en lugar de piernas lo que diferencia a las sirenas de los humanos, pero es también la longevidad; las sirenas pueden vivir trescientos años mientras que los humanos viven mucho menos. Por último, la condición del alma humana es también un diferenciador enorme entre las dos especies. La sirena al morir se convierte en espuma cesando de existir, pero el alma del ser humano deja el cuerpo terrenal para huir al cielo. La joven sirena insiste en que cambiaría su cola de pez por piernas y poder estar con su amado príncipe. En su desesperación la joven sirena recurre a una bruja marina quien, utilizando hechizos, le concede piernas a la joven pero a cambio de esas piernas la hechicera se queda con la voz de la princesa, al cortarle la lengua, y las piernas han de causar un gran dolor cada vez que pisen tierra. El último aspecto del trato es sobre el matrimonio, si la joven princesa no lograba casarse con el príncipe entonces moriría con el corazón roto. La sirena no logra enamorar a su amado, quien piensa que quien lo salvo de aquella tormenta fue la princesa de otro reino, la joven sirena, sin poder hablar, ve el barco en donde el nuevo matrimonio entre el príncipe y la princesa del otro reino se van de luna de miel. Se encuentra, entonces, en una situación de solo esperar su muerte pues la sirena no logró enamorar al joven, las hermanas de la sirena suben a la superficie con un cuchillo mágico, otorgado por la bruja marina a cambio de las hermosas cabelleras de éstas, que dan a la hermana menor para que asesine al príncipe y así recuperar su cola de pez y volver al reino marino.

La joven sirena nada hasta el barco en donde se encuentra el príncipe y al estar a punto de clavar el cuchillo en el corazón del príncipe recuerda que lo ama y se retira. Al final la joven sirena no siente la muerte, mira hacia arriba y ve a seres transparentes volando encima de ella, las hijas del aire, quienes le dicen que ahora es una hija del aire más y en trescientos años ha de morir pero conocerá el cielo pues ahora tiene un alma inmortal al igual que los humanos.

Rasgos específicos de las sirenas en el mito y la literatura

El cuento de Andersen propone una mitología propia de las sirenas pisciformes al dotarlas de características específicas, como la longevidad, la condición de sus almas y la cola de pez en lugar de piernas. Al tener en cuenta los referentes clásicos mitológicos y uno de los más grandes clásicos literarios que versa sobre la figura de la sirena, se pueden identificar rasgos comunes entre las dos propuestas, son estos rasgos los que se podrían rastrear a su vez en “La sirena” de Justo Sierra.

De los rasgos primordiales es la condición de monstruosidad. En la mitología las sirenas eran seres temidos por la humanidad, tal como en *La odisea*, en donde las sirenas aviformes se encargaban de hundir barcos para tomar las vidas de los marineros. Estas sirenas clásicas, encontradas también en *Las metamorfosis*, en donde se les representa como seres bondadosos a diferencia de sus contrapartes homéricas caracterizadas por sus intenciones malévolas. En *Las metamorfosis* destacaban por sus habilidades aéreas, es decir por sus cuerpos mitad pájaros y la capacidad cantora, en el caso de *La odisea*, con la que encantaban la mente de las personas.

Al pasar de la edad Antigua hacía el período Romántico, en donde la sirena aviforme era el arquetipo común, se encuentran las sirenas marinas, quienes en lugar de piernas humanas tenían una cola de pez y seguirían con la habilidad cantora de sus predecesoras de la antigüedad. Es durante la era del romanticismo que Andersen escribe “La Sirenita”, creando una nueva mitología literaria alrededor de esta figura, doncellas mitad pez, que gozan de una hermosa voz y sin un rastro de maldad, pero es importante destacar que así como estas sirenas son bondadosas también presenta a una sirena malévolas, la bruja marina, es decir en el universo narrativo de Hans Christian Andersen se encuentran sirenas ambivalentes, que

pueden desarrollarse como seres bondadosos o pueden ser seres malignos. Por último es importante destacar que en el universo de Andersen las sirenas, si no inmortales, tienen una vida larga que dura trescientos años, mucho más que la expectativa humana. Hans Christian toma rasgos representativos de la sirena mitológica antigua como la pisciforma, las habilidades cantoras y la belleza y agrega características nuevas como la longevidad, la ausencia de un alma al igual que una necesidad religiosa para la obtención de un alma, inmortal entre otras. Estas diferencias, junto con algunas características míticas, encontrar como paralelismos intertextuales en la narrativa de Justo Sierra.

“La Sirena” relaciones intertextuales entre el mito y la narrativa

A continuación se presentará una introducción, a manera de contextualizar cuándo se publicó el cuento de Sierra así como la intención analítica de los siguientes apartados, seguido de una breve reseña de “La sirena” de Justo Sierra para contextualizar la historia. Después de la reseña se intentará encontrar, a través de la propuesta de intertextualidad de Zavala y del mitema de Levi-Strauss, características mitémicas antiguas que podrían rastrearse en la historia. A través de las dos propuestas se busca entonces entablar una relación intertextual-mitémica entre el personaje en la historia de Sierra, los mitos antiguos y el mito literario por parte de Christian Hans Andersen.

Justo Sierra publica su antología de cuentos titulada “Cuentos Románticos” en el año 1895, en palabras del mismo autor la mayoría de sus cuentos fueron escritos entre los años 1868 y 1873. Este dato es relevante al tomar en cuenta que la historia de “La sirenita” de Andersen se publicó en 1837 y cronológicamente no es tan lejana a la obra de Sierra. La relevancia de dicha cronología es que quizás la obra de Andersen pudo haber influenciado, directa o indirectamente, el cuento de Sierra. Sobre esto solo se puede especular pues no existen evidencias para aseverarlo, más que la gran popularidad que el cuento de Andersen tuvo en términos de alcance cultural literario. A su vez se puede proponer que “La sirena” y, su personaje principal, pueden presentar al mismo tiempo rasgos característicos de los mitos antiguos en donde la sirena es un personaje notorio, por sus atributos, en cuanto a habilidades, y sus características físicas.

La historia de Sierra se centra en una figura, quizás indirectamente antagonica, que se localiza en Campeche. El contexto narrativo se aleja de las islas rocosas, como en los mitos

grecorromanos, y del fondo marino como en la historia de Andersen. Sierra toma un personaje arquetípico universal, la sirena, y la localiza en México. Es entonces en la ciudad de Campeche donde los pobladores esperan con ansías el día de San Juan. Más allá de las celebraciones, esperan escuchar a la sirena “Y, sin embargo, ni la alegría, ni el voltejeo son lo más notable de la fiesta de S. Juan; hay algo mayor y mejor, misterioso é inefable, enteramente real aunque parezca imposible: al rayar el alba *canta la sirena.*” (Sierra, 121).

El narrador comenta que la sirena y su historia en Campeche nacen de una leyenda, la leyenda es protagonizada por La tía Ventura, la anciana, a quienes los pobladores temían y odiaban “vivía en el barrio esencialmente marino de la villa, en San Román, una vieja de siniestra catadura y que, según el dicho de algunas abuelas de por allí, debía contar un siglo largo de existencia” (Sierra, 122). La descripción física de la mujer dejaba atrás una humanidad completa pues al tener rasgos monstruosos se le nombró como la bruja del pueblo.

Los pobladores, sin saber si por respeto o miedo, se mantenían alejados de la mujer y en ocasiones podían escucharla cantar por las noches, un canto hermoso y triste comparándolo con el canto del mismo Orfeo:

la tía Ventura, sentada en el umbral de su barraca en la playa, se ponía a cantar, y quienes habían logrado percibir las tenues notas de su canto aseguraban que era aquello como un acompañamiento angélico de los sollozos de la brisa y que la tempestad parecía callar como para oír mejor (Sierra, 123, 124)

Las mujeres del pueblo por envidia solían decir que la bruja tenía un pájaro Shkok encantado y era ese quien producía tan bella melodía. Al irrumpir en la casa de la tía Ventura no se encontró nada más que un mural dibujado con carbón en donde se veía una mujer divina. No quedó más duda, la tía Ventura era quien cantaba de forma tan bella, sin artilugios extraños, solo su voz.

La leyenda continúa y se centra en un alférez que montaba guardia en la playa, en una tranquila noche, las pocas estrellas en el cielo y una brisa el joven alférez se durmió. En el mundo onírico el joven tuvo visiones de un reino marino y de algunos de sus habitantes, tal como se relata a continuación:

Soñó que un genio marino le ofrecía su vara mágica para penetrar en el seno de las olas; soñó que aceptaba, que entraba en el líquido elemento y bajaba de ola en ola, como por una escalinata de esmeraldas en fusión hasta llegar a una roca soberbia que parecía el crestón de cristal de una nívea montaña. En la falda de aquel prisma enorme, hundían sus raíces transparentes extraños árboles que al compás de las olas se balanceaban sin cesar, y entre cuyas hojas, que llegaban como inmensas cintas a la superficie del agua, desplegaban algunos habitantes de aquel invisible mundo sus redes de gasa irisada o cruzaban rápidos y esplendorosos algunos peces, aves de pedrería de aquella selva submarina. (Sierra, 126)

Durante ese sueño el joven, guiado por el genio marino, escucho un canto que solo podía ser comparado al canto de ángeles marinos. Esa dulce voz provenía de una solitaria flor en el fondo del océano, pero no era el canto lo más inusual de la flor, era su reflejo en el agua. El reflejo de la flor no era la misma figura si no una joven dama, la misma que estaba en el mural de carbón de la choza de la tía Ventura.

En el instante que el joven alférez vio la figura de la joven se despertó, pero aquel canto no cesaba. Guiado por esas, notas llegó a una barca en donde vio a la tía Ventura y se espantó. El joven, hipnotizado por la voz, se subió y sin darse cuenta se fueron adentrando al mar abierto. De un momento a otro la tía Ventura ya no era aquella mujer con rasgos inhumanos o trazos de fealdad, era la joven dama del reflejo de la flor, los dos se miraron a los ojos y en un beso de amor el mar se agito. Un enorme trueno hundió el barco arrojando a los amantes al mar. La joven tía Ventura grito al cielo reclamando y aquel trueno que había hundido el barco le contesto:

—Piedad, Dios mío —exclamó la virgen del canto—: ¿Qué, no te bastan cinco siglos de sufrimiento? ¿Qué, no puedo ser amada?

—No —respondió un trueno en la altura. Y el rayo hundió en la ola ilimitada a la barquilla y a los amantes; ambos rodaron abrazados y convulsos por el abismo. (Sierra, 129)

Abrazados cayeron al agua pero ella al ser inmortal volvió a la playa: “Mas ella no podía morir; reapareció en la superficie; era una divina mujer, pero bajo su vientre se

traslucían las escamas de oro de su inmensa cauda de pescado.” (Sierra, 129). La historia termina con un comentario en el que los pobladores de Campeche hacen la señal de la cruz al hacer referencia a la sirena.

Relaciones intertextuales mitémicas entre la figura mítica de la sirena y la sirena literaria

Este texto tiene como objetivo establecer lazos de semejanza entre las características encontradas y las presentadas en “La sirena” de Justo Sierra. Asimismo, se señalarán los diferentes contextos, míticos y literarios, en donde se hace presente la figura de la sirena como mitema principal. Aunque los contextos narrativos, es decir los lugares y culturas en donde se escriben las historias, son diferentes, es posible encontrar en el cuento de Sierra cualidades físicas y de habilidad específicas que caracterizan a la sirena en la antigüedad y en el periodo romántico de la literatura. Al descomponer el mito, en este caso de la mitología grecorromana, y el mito literario de “La sirenita”, se puede aislar una unidad mitémica de la figura de la sirena. Al tomar en cuenta al mitema como una unidad particular con características propias se puede, entonces, proponer una o varias relaciones intertextuales con la narrativa contemporánea de Sierra²⁸.

Los textos revisados para abordar el mito pertenecen a la literatura clásica (*La odisea*, *Las metamorfosis*, *Descripción de Grecia*), mientras que el texto romántico que se aborda es “La sirenita”. En tales obras se observan las estructuras mitonarrativas y literarias al dejar de lado otras partes de los mitos, al separar la narrativa mítica en mitemas, como los eventos, los hechos y tomar solo una unidad mitemica-narrativa, en este caso un mitema de personaje se puede analizar dicha unidad de significado por si sola y sus iteraciones fuera de sus contextos originales. Este mitema se presta para encontrar cómo el autor Justo Sierra abona al bagaje cultural de la sirena al integrar elementos del pasado y presentar una historia contemporánea que se suma a la propuesta del mito literario actual y agrega a México como uno de los nuevos contextos para la sirena.

Una característica compartida por las diversas manifestaciones del mito de la sirena es la existencia de testigos. Dentro de los relatos, se dice que estos personajes vieron a las

²⁸ Esto al tener en cuenta que la intertextualidad se basa en tomar rasgos del pasado y analiza sus iteraciones en contextos contemporáneos.

sirenas y dan fe de su existencia. En la Antigüedad, las sirenas homéricas se presentan en una isla, aunque el personaje de Circe hace la primera mención de la existencia de las mismas, en donde Ulises y su tripulación son los testigos oculares de las sirenas. De la misma manera, en *Las metamorfosis* el narrador es un hombre mortal. El autor se autoficcionaliza como narrador de las 250 historias presentadas. Ovidio el narrador es quien da fe de las sirenas, es el testigo presencial. En “La sirenita” de Hans Christian Andersen, el único testigo de las sirenas cree que no era una visión real sino un síntoma a causa del estado de shock en que se encontraba. Dicho testigo es precisamente un príncipe humano. Por último, en “La sirena” de Sierra son los pobladores, los marineros, quienes describen y enfatizan en la existencia de la sirena campechana. El mitema suele sustentarse en la presentación y necesidad de testigos humanos como elemento del mismo, y son éstos quienes den cuenta de la existencia y caracterización de las sirenas.

Otra de las particularidades que presenta la sirena es la habilidad cantora, atribuida principalmente a sus primeras representaciones aviformes. Homero presenta este atributo como el principal de las sirenas, tanto así que no presenta una descripción física. En cambio, señala que el canto es la manera en que las sirenas influyen en el comportamiento de los marineros para llevarlos a ahogarse. Ovidio, por su parte, afirma que la voz de las sirenas es melodiosa, y que, a diferencia de lo referido por Homero, sirve para la recreación del hombre. Pausanias también presenta esta característica, pero en su historia las sirenas son despojadas de su voz y sus plumas tras retar a los dioses y ser derrotadas. Andersen dota a sus sirenas con la misma habilidad cantora y al igual que las sirenas ovídicas es un canto hermoso que sirve para deleitar los oídos. Sierra toma, entonces, rasgos tanto de las sirenas de Homero, como de las de Ovidio y de Andersen. Su personaje canta majestuosamente, y aunque no tiene la intención de ahogar a los marinos, todos terminan en el fondo del mar. La sirena de Sierra presenta una combinación de distintas sirenas, pues su canto es hermoso y deleita los oídos, pero al igual que las homéricas termina por dañar al humano, matándolo. Es importante destacar la diferencia de las últimas: la intención. Su intención es amar, no terminar con la vida.

La sirena de Sierra se encuentra en lugares cercanos al mar, al igual que las sirenas antiguas; sin embargo, muestra también un rasgo de semejanza con la cosmovisión de

Andersen en cuanto al mundo submarino. En “La sirenita” se describe un mundo submarino con un ambiente propio: árboles, flores y peces que como pájaros se posan en las ramas de los árboles. En “La sirena” de Sierra, es en el sueño del alférez, causado por el canto de la sirena, donde se presenta un medioambiente. Al igual que en “La sirenita” se caracteriza por sus extraños árboles y los peces (que al igual que las aves) se posan en las ramas de los mismos. Esta característica no existe en la mitología antigua, solo se encuentra en el mito literario creado por Andersen y que Sierra, a su vez, presenta en su universo narrativo. Se puede proponer que Sierra tomó inspiración y características de la historia de Andersen. Es a través del análisis de las dos narrativas cuando se puede plantear como el autor de “La sirena” presenta peculiaridades de “La sirenita” adaptadas a un nuevo contexto a través de su cuento.

Otra de las características y particularidades que presenta el mitema de la sirena en la propuesta de Andersen, es la longevidad. A diferencia de las sirenas mitológicas, la sirena literaria en “La sirenita” presenta un tiempo de vida específico de 300 años. Además existe la posibilidad de la inmortalidad. Esta característica no está presente en la mitología revisada. La narración de Sierra presenta una similitud con el relato de Andersen pues la protagonista de su historia es inmortal. Esta característica se presenta como una relación intertextual entre Andersen y Sierra y, al agregar nuevas peculiaridades al mitema como tal, abona al mito literario.

Por último, y como aspecto característico de la sirena, está la fisionomía de la misma. Se trata del rasgo intertextual más frecuente en las narraciones presentadas. Específicamente se toman en cuenta los rasgos de las sirenas pisciformes que mayormente se presentan en la literatura del periodo romántico. En “La sirenita” el rasgo principal es la cauda de pez. Andersen la describe simplemente como una falta de piernas que en su lugar las sustituye una larga cola de pez. Por su parte, Sierra describe dicha cauda. No obstante, la sirena logra mantenerse en tierra y caminar con la misma de alguna manera. A diferencia de Sierra, Andersen propone una sirena que solamente puede moverse en tierra a través de la magia que le dé piernas humanas. Sin embargo, esto es posible con un alto precio a pagar: un sangrado y un dolor cada vez que sus pies toquen tierra firme. El reemplazo de la cola de pez por piernas humanas aparece como una especie de maldición. Si se piensa como una maldición,

entonces es un rasgo que se presenta de la misma manera en la narrativa de Sierra. La maldición en “La sirena” es la vida eterna y el nunca encontrar el amor: cada amante moriría a causa de esto. Cabe destacar que el sufrimiento de las dos protagonistas, la sirenita y la Tía Ventura, las caracteriza como figuras trágicas. Ya que no es solamente la cauda de pez la que las hace similares, se puede encontrar una relación intertextual al entender que, hasta cierto nivel, son sirenas malditas, que han de sufrir por estar en tierra firme.

6.3 Balance provisional

“La sirena” de Justo Sierra presenta relaciones intertexto-mitémicas de personajes. Esto se vuelve evidente al considerar principalmente al personaje que da nombre al cuento, y se le analiza bajo la perspectiva que brindan la mitonarrativas de la tradición helénica aquí analizadas y “La sirenita” una de las más importantes obras de la literatura holandesa romántica. Al analizar la narrativa de Sierra y rastrear el posible origen y las características de las sirenas mitológicas, así como de las sirenas literarias románticas, se observan peculiaridades de ambas narrativas incorporadas en el cuento.

Así pues, el mitema es la unidad constitutiva que se reescribe a partir características del mito. Retomar los mitemas de manera creativa permite el surgimiento de mitos literarios como es el caso de “La sirenita” de Andersen. A dichos mitos literarios se agrega la propuesta cuentística contemporánea de Justo Sierra, ya que abona al erario de la cultura sirénica actual. Sierra logra esto al incluir la figura de la sirena en un contexto alejado del eurocentrismo literario. Es posible afirmar que Sierra se apropia de una figura europea y la traslada a un contexto mexicano. El arquetipo de la sirena llega a la literatura mexicana gracias a eso, sin dejar de lado las caracterizaciones típicas, pero agregando una mirada fresca al mito literario en su constante renovación.

Conclusiones

El siguiente apartado tiene como finalidad el exponer los hallazgos del presente trabajo de investigación. Esta investigación tuvo como objetivo general el analizar el cuento fantástico hispanoamericano a través de la mitocrítica y la teoría de lo fantástico para así proponer una relectura de los mitos en contextos narrativos fantásticos contemporáneos, para lograr esto se propusieron tres objetivos específicos.

Uno de los objetivos del presente trabajo fue presentar un recuento de la teoría de lo fantástico desde postulados que consideramos clásicos, hasta corrientes teóricas contemporáneas. Este se cumplió al hacer un examen profundo de la teoría literaria fantástica clásica mayormente eurocentrista, con exponentes como Tzvetan Todorov, Roger Caillois y H.P. Lovecraft, y posteriormente con la revisión de propuestas teóricas más recientes por parte de teóricos hispanoamericanos, como Mery Erdal Jordan, Lauro Zavala, Ana María Berreneachea, David Roas y Omar Nieto. Al conocer las características de la narrativa fantástica en diferentes variantes, como lo son el fantástico clásico, el moderno, el posmoderno, se logró comprender el fenómeno fantástico que se estudió durante la propuesta investigativa de este trabajo.

Al igual que el objetivo anterior también propuso conocer la mitocrítica según algunos de sus mayores exponentes. Esto se realizó para entender la función del mito en la cultura, así como su estructura y las diferentes maneras de analizarlo. Para lograr entender al mito se analizó la teoría de algunos de autores que desde diferentes disciplinas abordan el tema, como lo son Patricio Oyaneder, Paul Ricoeur, Gilbert Durand y Levi-Strauss quienes, a través de sus propuestas teóricas y conceptuales, ayudan a la comprensión del mito, desde sus unidades constitutivas hasta la manera en que se desarrolla en el devenir de la cultura.

Por último, este trabajo se propuso vislumbrar cómo se presenta la relación de los mitos antiguos en el cuento fantástico contemporáneo hispanoamericano. Para alcanzar tal fin se optó por la propuesta teórica de Lauro Zavala que versa sobre la intertextualidad. Al entender cómo se presenta y funciona la intertextualidad según este teórico se intentó demostrar cómo se presenta en la narrativa fantástica contemporánea hispanoamericana. Así mismo, para llevar a cabo el objetivo se seleccionaron tres cuentos fantásticos; “La buena

compañía” de Carlos Fuentes, “Pacto con el diablo” de Juan José Arreola y “La sirena” de Justo Sierra, que fueron analizados con las herramientas ofrecidas por el marco teórico propuesto.

La metodología que se utilizó se basó en las conceptualizaciones teóricas de lo fantástico y de la mitocritica. Se tomó el concepto de mitema de Levi-Strauss, el cual fue caracterizado como la unidad mínima constitutiva de la estructura del mito, para encontrar qué figura o tema del mito con características propias se presentaba en la narrativa fantástica contemporánea. A su vez, también se recurrió al llamado mito literario de Falero, el cual es un mito antiguo que se presenta en la literatura de manera más novedosa y con características nuevas agregadas. Y por último al concepto de intertextualidad de Lauro Zavala, que designa a la relación entre textos antiguos y a la manera en que se presentan en contextos literarios posteriores.

El primer cuento analizado fue “La buena compañía” escrito por Carlos Fuentes. En el cual se revisó principalmente a los personajes antagónicos de la historia, las tías Zenaida y Serena y Lucila la madre del protagonista, en ellas se encontraron similitudes con las figuras míticas de las Moiras, de la tradición helénica. Para lograr vislumbrar la relación intertextual entre las antagonistas de Fuentes y la figura mítica de las Moiras se designó a este tipo de personajes como el mitema de la Moiras, el cual es conjunto de tres divinidades femeninas. Al definir las características de la triada divina se analizó a las antagonistas del cuento encontrando relaciones en características, habilidades y funciones: Al igual que las Moiras en la tradición helénica, las antagonistas de “La buena compañía” muestran un control sobre la vida del humano, representado por Alejandro de la Guardia. De la misma manera, las tres mujeres comparten características de función con las Moiras: Lucila compartiendo paralelismos intertextuales con Cloto, la hilandera; Zenaida con Laquesis de la suerte, y Serena con Átropos, la fatal.

El segundo cuento analizado fue “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola, en donde se señaló como mitema central el intercambio del alma por riquezas y poder, para entender al mitema se investigaron las primeras historias en donde el humano, tentado por alguna entidad malévolas, intercambiaba su alma por bienes y poder. Fueron dos religiones mayoritarias en donde se encontraron historias que giraban sobre el mitema, la primera fue

el budismo y la historia del encuentro entre Siddharta y el Mara, y la segunda fue en el cristianismo con el relato de la tentación de Cristo presente en los evangelios. Las dos historias comparten la experiencia de un humano y una entidad maligna, que ofrece riquezas y poder a cambio de abandonar el avance espiritual.

El conocer las historias permitió entender las características específicas del mitema en particular y dio la oportunidad de localizarlas en el ámbito literario, en donde se agregaron al bagaje de los mitos literarios. Las obras literarias utilizadas para demostrar esto fueron *Doctor Fausto* de Marlowe y *Fausto* de Goethe. Las dos obras presentan el mitema que, a partir de que éstas se popularizaran, se conocería como el pacto faustiano, del hombre siendo tentado por alguna entidad malévolas para ceder su alma a cambio de riquezas y poder. Fue el pacto faustiano la primera recreación del mitema presente en las historias religiosas y posteriormente en un ámbito literario. Después de un análisis completo en donde se tomó en cuenta la propuesta del mitema de Strauss y la de la intertextualidad de Zavala, se logró encontrar que en “Pacto con el diablo” de Arreola se encuentran rasgos del mitema del intercambio del alma humana por riquezas o placeres, tal como en los relatos antiguos y a la vez rasgos del pacto faustiano. Así pues, se encontró que a través de un análisis intertextual se pueden rastrear elementos que el autor toma del mito literario del pacto faustiano integrándolos a su propuesta cuentística, ya que recobra elementos de narrativas anteriores a su obra y las incluye en un contexto nuevo, creando una nueva lectura del mito faustiano en un contexto contemporáneo.

El tercer y último cuento a analizar fue “La sirena” del autor Justo Sierra. De manera similar a los otros dos cuentos se seleccionó una figura mítica para proponerla como el mitema central a analizar, la figura fue la de la sirena de la tradición grecorromana. Se hizo un recorrido mito-histórico de las principales apariciones de la figura en la mitología antigua, desde Homero hasta Pausanias, para entender cuáles eran las características más relevantes de dicho personaje mítico. Al entender los posibles orígenes de la sirena se logró proponer una serie de especificaciones sobre las características y funciones que presenta en los relatos. En la segunda parte del análisis se habló sobre el cómo se popularizó la figura de la sirena fuera del ámbito mitológico incorporándose al ámbito literario en la literatura del periodo romántico, específicamente en “La sirenita” de Andersen, en donde deja de ser solamente un

mito y pasa a la esfera de los mitos literarios. Y es en su forma como mito literario cuando se agregan nuevas características que se integran al mitema. Concluimos este apartado señalando que Sierra propone una visión renovada de la sirena en un contexto nuevo, pero que a la vez integra las características mitémicas de las sirenas que le preceden desde la era del mito y de la literatura romántica. Es a través de la intertextualidad que se logra describir la manera en que las fuentes mitológicas y mito-literarias inspiraron y se desarrollaron en la la narrativa de Sierra.

Al utilizar la metodología creada a partir de las propuestas teóricas seleccionadas para esta investigación, se logró describir (al menos de manera aproximada) maneras posibles en las que se presenta la relación de los mitos antiguos en el cuento fantástico contemporáneo hispanoamericano. Aunque los autores de los cuentos no hayan afirmado haber utilizado la mitología como inspiración para sus historias, se puede encontrar una relación casi innegable de la literatura clásica, mitonarrativa, en contextos más actuales, específicamente en móviles culturales hispanoamericanos como lo son los cuentos fantásticos. Así pues, es posible concluir que la mitología se presenta a través de la intertextualidad, como una de las fuentes inagotables de inspiración para la literatura actual, y que uno de los géneros que logran recreaciones de los mitos es el cuento fantástico, ya que, no sólo se inspira en el mito, sino que recrea las historias mitológicas apropiándose de éstas y aportando nuevas versiones al quehacer literario. De forma que la mitocrítica se presenta como una visión fresca para el entendimiento y análisis del cuento fantástico.

Obras consultadas

Almond, Ian. "Looking at myth in modern Mexican literature". *Language and Literature in a Glocal World*, Springer Nature Singapore Pte Ltd, 2018.

Almuneda, María. *Lo Fantástico como Universal en la Enseñanza de la Literatura en la Educación Secundaria Obligatoria*. Universidad de Murcia, 2013, España.

Alvarado, Oscar. "El relato perfecto: teoría del cuento en Horacio Quiroga". *Revista Espiga*, vol. 7, núm. 14, pp. 99-110, 2007.

Andersen, Christina. *Fairy Tales From Hans Christian Andersen Illustrated by the Brothers Robinson*. Turnbull and Spears, 1907

Arcila, Luz. *Lo fantástico europeo y lo fantástico latinoamericano*. Universidad Nacional Autónoma de México, Junio, 2016, México.

Arreola, Juan. *Narrativa completa*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2016

Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 2001

Baron, Anton. "Las hijas del Mara". Tipitaka, canon pali. URL: <https://suttacentral.net/sn4.24/es/baron>

Baron, Anton. "Siete años de persecución". Tipitaka, canon pali. URL: <https://suttacentral.net/sn4.24/es/baron>

Barrenechea, Ana. "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica". *Revista Iberoamericana*, vol. 32, núm. 80, p. 391-403. 1973

Barry, Peter. *Beginning theory An introduction to literary and cultural theory*. Manchester University Press, 2017.

Bell, Michael. "Myth and Literature in Modernity: A Question of Priority". *Publications of the English Goethe Society*, vol. 80, núm. 2-3, pp. 204-212, 2011.

Berens, E. *Myths and Legends of Ancient Greece and Rome*. U.S.A: Blackie & Son 1880, 2007.

Caillois, Roger. *The edge of surrealismo a Roger Caillois reader*. Duke University Press, 2003.

Canell, Claire. *From Bird-Woman to Mermaid: The Shifting Image of The Medieval Siren*. Portland State University, 2019.

Canfield, Martha. "El concepto de literatura en Jorge Luis Borges". *Universitas Humanística*, vol. 1, núm. 1, pp. 319-333, 1971.

Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las Maravillas*. Ediciones Colihue SRL, 1996

Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Casa de las Américas*, núm. 60, 1970, La Habana.

Cortázar, Julio. *Bestiario*. Alfaguara, 1995.

De Quincey, Thomas. *Suspiria de Profundis*. Dover Thrift Editions, 2019.

Domínguez, José. *Introducción a la Teoría Literaria*. Editorial Universitaria Ramón Areces. 2009, Madrid, España.

Doyle, Louise. *Broomsticks for witches? The development of the role and portrayal of the witch in children's literature from 1927 to the present day*. Loughborough University of Technology, Febrero, 1993.

Encyclopædia Britannica, Inc. *Encyclopædia Britannica*. URL <https://www.britannica.com/>
Fecha de acceso 20 05 2021

Falero, Luis. "Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 22, pp. 481-496, 2013.

Fernández, Luz. *Conceptos Clave (CC) de Teoría Literaria*. Ediciones y Gráficos Eón, 24-02-2018.

Frye, Northrop. "Myth as the Matrix of Literature". *The Georgia Review*, núm 3, vol. 38, pp. 465-476, 1984.

Galván, Luis. "El concepto de aplicación en la hermenéutica literaria". *SIGNA*, núm 13, p. 67-96, España.

García, Licet. "Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico". *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios fantásticos*, vol. 6, núm 2, 2018.

García, Carlos. "Introducción, de dudosa necesidad, para los que gustan de ellas". *Mito, filosofía y literatura en la Modernidad*. Editorial Plaza y Valdés, 2003.

Goethe, Johan. *Fausto*. Secretaria de educación de Tamaulipas, biblioteca digital. 1829
URL: <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/31000000495.PDF>

Gonzalo, González. "Lo fantástico en el último cine español: adopción, reinención y fusión del género a través de 'Memorias del Ángel caído', 'Fuera del cuerpo' y 'La hora fría'. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 1, núm. 2, p. 261-284, 2013, México.

Gould, Eric. "The Gap Between Myth and Literature". *Dalhousie Review*, vol. 58, núm. 4, 1979.

Gresseth, Gerald. "The Homeric Sirens". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 101, pp. 203-218, 1970.

Gutiérrez, Fátima. “La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos”. *Thélemé: Revista complutense de estudios franceses*, núm 27, pp. 175-189, 2012.

Hauberg, Finn. “The Little Mermaid Icon and Disneyfication”. *Scandinavian Studies*, núm. 4, vol. 80, pp. 437-454, 2008.

Homero. *La Odisea*. Editorial Gredos, 1982.

Jordan, Mery. *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Iberoamericana, Madrid, 1998.

Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Bollington Series XX, Princeton University Press, 1969.

Kerbs, Raúl. “El enfoque multimetodológico del mito en Paul Ricoeur: Una interpretación de la fórmula “kantismo pos-hegeliano”. *Revista de Filosofía*, vol. 8, núm. 24, pp. 99-138, 2000.

Kurz, Andreas. “Lo fantástico más allá de la vacilación: la representación mimética del miedo en dos cuentos de Bioy Casares y Cortázar”. *Valenciana*, vol. 7, núm. 14, pp. 89-116, 2014.

Kushner, E. “Myth and Literature: The Example of Modern Drama”. *Neohelicon*. núm 10, vol. 1, pp 41-53, 1983.

La biblia latinoamericana. Edición revisada 2005, editada por Antonio, J. España, 2005.

Loera, Alfredo. “La teoría narrativa de Paul Ricoeur en la cuentística de Eduardo Antonio Parra”. *Revista del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de La Universidad Veracruzana*, núm. 38, pp. 121-153, 2016.

López, Vicente. “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, núm. 18, pp. 29-76, 2000.

Lovecraft, H.P. *Supernatural Horror in Literature*. eBook No.: 0601181h.html, 2006.

Lozano, Alejandro. “Jugar el horror. Construcción de lo fantástico en el videojuego. El caso de Silent Hill 4: The Room”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 3, núm. 1, p. 55-72, 2015, México.

Lovecraft, H.P. “*La extraña casa elevada entre la niebla*” y otros cuentos de horror cósmico. Editorial Verbum, 2018

Mansillas, Sergio. “Literatura e Identidad Cultural”. *Estudios Filológicos*, núm. 41, p. 131-143, 2006.

Marino, Simone. “La Realidad Fantástica Que Nos Circunda: ¿Dos Mundos Separados? Análisis De La Percepción Frente A Un Mundo Alternativo”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 7, núm. 1, p. 231-247, 2019.

Marlowe, Christopher. *Doctor Fausto*. Fundación Siglo de Oro, edición de Dr. Simon Breden. 2012 URL: <http://www.fundacionsiglodeoro.org/assets/FAUSTUS-EDICION-16-02-2012.pdf>

Mena, Lucila. “Hacia una formulación teórica del realismo mágico”. *Bulletin Hispanique*, vol. 77, núm. 3, pp. 395-407, 1975.

Morales, Lidia. “La búsqueda de una nueva verosimilitud: Literatura neofantástica y patafísica”. *Carnets III*, núm 3, 2011, p. 131-149, 2011.

Munch, P. *Norse Mythology: Legends of Gods and Heroes*. Wildside Press. 2012

Muñoz, María. *El mito clásico como intertexto fundamental: cómo reciben los alumnos obras que subvierten temas propios de la mitología clásica*. Universitat de Barcelona, Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, 2015, Barcelona.

Najera, Gabriela. *Artificios disruptores en el cuento fantástico hispanoamericano del siglo xx*. El Colegio de San Luis, Abril, 2014, México.

Nieto, Omar. *Del Fantástico Clásico al Posmoderno, Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, México.

Oyaneder, Patricio. "Aproximación al mito". *Atenea (Concepción)*, núm. 487, pp. 93-101, 2003.

Ovidio, Nasón. *Las Metamorfosis*. Editorial Porrúa, 2017.

Pausanias. *Description of Greece*. London: Chiswick Press, 1886.

Párraga, Golrokh. *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la "femme fatale" en las literaturas europeas*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Madrid, 2016.

Real Academia Española. *Real Academia Española*. URL: rae.es, Fecha de acceso 20 05 2021

Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, 2001.

Rocha, María y Sierra Ángela. *El mito y la leyenda como expresiones de la cultura e identidad llaneras*. Universidad de La Salle. Facultad de Ciencias de la Educación. Maestría en Docencia (Yopal), 1-1-2016, México.

Rodríguez, Laura. "Las Sirenas". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, núm 1, vol. 1, pp. 51-63, 2009.

Rovecchio, Patricia. "Reescribir la Fantasía: Frankenstein de Angelica Lidell". *Brumal, Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 2, núm. 2, pp. 109-128, 2014.

Sánchez, Elizabeth y Garza, María. *Los insólitos mundos que nos habitan*. Colofón, Mayo, 2019.

Sandner, David. "From Elfland to Poughkeepsie". *Fantastic literature a critical reader*. Greenwood Publishing Group, 2004.

Sierra, Justo. *Cuentos Románticos*. Librería de la viuda de CH. Bouret, 1868.

Sharma, Dinesh. "Folklore, Myth and Indian English literature". *Research Review, International Journal of Multidisciplinary*, vol. 4, núm. 3, 2019.

Santana, Gérman. *Mitología clásica y literatura española, Siete estudios*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria Servicio de Publicaciones, 2003.

Silberschlag, Eisig. "Greek Motifs and Myths in Modern Literature". *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, vol. 44, pp. 151-183, 1977.

Solares, Blanca. "Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espírituantropológico". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm 211, vol. 59, México, 2011.

Strauss, Levi. *Structural Anthropology*. Basic Books, Inc. 1963

Tran, Han. "When the Nereid became Mermaid: Arnold Böcklin's Paradigm Shift". *Shima*, núm 2, vol. 12, pp. 92-103, 2018.

.

Tzvetan, Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. PREMIA editora de libros, s.a. para la edición en lengua castellana, 1981.

Veccia, Teresa et al. "El test de los cuentos de hadas: estudio preliminar sobre un instrumento proyectivo". *Subjetividad y procesos cognitivos*, vol. 21, núm. 1, pp. 219-239, 2017.

Vickery, John. *Myth and Literature, Contemporary Theory and Practice*. University of Nebraska Press Lincoln, 1966.

Zavala, Lauro. "Elementos para el análisis de la intertextualidad". *La Colmena*, núm 9, pp. 4-15, 2017.

Zavala, Lauro. "Un modelo para el estudio del cuento". *Revista Casa del Tiempo*, vol. 8, núm 90-91, 2006.

Zavala, Lauro. *Manual De Analisis Narrativo. Literario Cinematografia Intertextual*. México: Trillas, 2007.