

## NUEVAS FORMAS DE HIBRIDACIÓN DE IMAGINARIOS MÍTICOS EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA MEXICANA

### *New Forms of Hybridism of Mythic Imaginary in Mexican Contemporary Literature*

MARGARITA REMÓN-RAILLARD

UNIV. GRENOBLE ALPES [ILCEA4], F-38040 GRENOBLE (Francia)

margarita.raillard@univ-grenoble-alpes.fr

**Resumen:** la interrelación entre mito, Historia y producción cultural constituye un engranaje sumamente complejo. Los especialistas han recurrido a metáforas de movimiento para describirlo. Se realizará un análisis diacrónico de un corpus de textos pertenecientes a la literatura mexicana contemporánea de la segunda mitad del siglo XX como Elena Garro, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco; y del siglo XXI, con Yuri Herrera y Alberto Chimal. Se estudiará la permanencia o las variaciones de ciertos arquetipos míticos, así como las modalidades de reescritura de cosmogonías, siempre desde una óptica que privilegia el hibridismo producido entre los mitos prehispánicos y clásicos.

**Palabras clave:** literatura, México, prehispánico, siglos XX-XXI, hibridismo

**Abstract:** The interconnection between myth, History, and cultural production represents a highly complex system. Some specialists have employed movement metaphors in order to describe it. This article consists of a diachronic analysis of works belonging to contemporary Mexican literature: Elena Garro, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco (second half of the 20th century); Yuri Herrera and Alberto Chimal (21st century). We will study the permanence or variations of some mythic archetypes as well as some methods that are used to rewrite cosmogony. We will privilege an approach that puts hybridism between pre-Hispanic and classical myths at the core of the reflection. The core of this reflection will focus on the hybridism of pre-Hispanic and classical myths.

**Keywords:** Literature, Mexico, Pre-Hispanic, 20th-21st Centuries, Hybridism



## Introducción: encuadre teórico

La interrelación entre mito, Historia y producción cultural es una ecuación con variables y constantes. Especialistas de distintos campos se han detenido en el estudio de sus términos para cernir los mecanismos de un engranaje sumamente complejo, a menudo recurriendo a metáforas de movimiento para describirlos. El antropólogo y mitólogo francés Gilbert Durand, por ejemplo, se refiere a un sistema recursivo, un *feedback*, entre el mito y la Historia.<sup>1</sup> El mito sólo existe para su encarnación en la Historia de los hombres, pero esa Historia sólo adquiere sentido construyéndose en relación con sus mitos, en particular sus mitos fundadores. Mircea Eliade, en *Aspects du mythe*, se centra en el estudio del mito etno-religioso. La función del mito, según Eliade, sería “revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y todas las actividades humanas significativas” (Eliade, 1988: 19; la traducción es mía), por tanto se constituye en paradigma de toda acción humana significativa (Eliade, 1988: 32; la traducción es mía). El mito produce así una matriz de la cual se hallan vestigios en la literatura. La forma en que el mito reaparece es una forma en la que una actividad humana significativa lo transforma y, por consiguiente, una manera en que la Historia incide en él. El mito es entonces consubstancial a la Historia y recíprocamente. En efecto, el imaginario de una sociedad es precisamente la manera según la cual se organizan estas instancias (Monneyron y Thomas, 2012: 27). Durand compara el trayecto del mito con un sistema acuático hecho de cauces, meandros, riberas y deltas: un fluir constante que no culmina con la muerte del mito sino con su palingenesia (Monneyron y Thomas, 2012: 78–79). Wunenburger analiza los procesos de metamorfosis del mito y recurre a la metáfora de un “árbol de las imágenes”. Los mitos son raíces de un árbol cuyo tronco es la Historia y el follaje, la producción cultural (Monneyron y Thomas, 2012: 31). Hojas y raíces son indispensables para la vida del árbol pero no existen en sí mismas, sólo se hallan puestas en relación por la savia que circula por el tronco del árbol (Monneyron y Thomas, 2012: 32). La idea de movimiento o proceso la hallamos igualmente en otro concepto clave, el hibridismo, tal como lo plantea Néstor García Canclini: “[...] entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2003: s/p). García Canclini enfatiza además que esas prácticas discretas ya en su origen fueron resultado de hibridación y entonces no pueden considerarse puras. Existen ciclos que van de lo discreto a lo híbrido para producir nuevas formas discretas. Estos procesos incesantes de hibridación han llevado a relativizar la noción misma de identidad. El énfasis en la hibridación clausura la pretensión de establecer identidades puras o auténticas (Canclini, 2003: s/p).

Estas primeras consideraciones permiten comprender la dificultad para el estudio de la presencia de los mitos clásicos y prehispánicos en la literatura mexicana contemporánea: un análisis excluyente de uno u otro componente

<sup>1</sup> Nos referimos al llamado “trayecto antropológico” del mito. Véase Monneyron, Frédéric; Thomas, Joël (2012), *Mythes et littérature*. Paris, PUF Editions, p. 27.

mítico puede revelarse particularmente reductor. En efecto, México, su historia y su producción cultural, marcada ésta por el sello del hibridismo, son un campo privilegiado para analizar la confluencia de los mitos clásicos y prehispánicos. Incluso, el estereotipo de las dobles raíces, a partir de la ruptura que implica la Conquista, se queda corto. Además, hay que evitar caer en la lectura reductora que hace de lo “mítico” un ingrediente obligado de la consabida imagen de “México país surrealista”. El árbol mexicano tiene raíces rizomáticas o fractales, su follaje tiene los reflejos caleidoscópicos del hibridismo, su tronco es un injerto fisurado y sólido a la vez. Otra dificultad estriba en el hecho de que la presencia de lo mítico en México (en la literatura y otras artes), y en América Latina, no sólo ha sido vista como prueba del riquísimo bagaje de un imaginario que se construye bajo el sello del hibridismo sino que también ha sido usada como forma de reducción al estereotipo. Por lo tanto, adentrarse en el imaginario prehispánico y su complejidad puede llevar a su simplificación, cosa que no ha dejado de pesar sobre éste desde su “descubrimiento” por el imaginario europeo.

Diversos trabajos de especialistas ponen en evidencia la dificultad que plantea estudiar la presencia y operatividad de mitos en la literatura latinoamericana. Dunia Gras, por ejemplo, retoma una catalogación de los distintos usos del mito y su funcionalidad basándose en los trabajos de René Jara. Según este último existen tres formas de plasmar el mito en la narrativa contemporánea. La primera concierne los relatos de estructura “intramitológica” que seguirían en su construcción “un mito procedente del área cultural de elaboración de la obra”. En este rubro Dunia Gras sitúa la obra de Juan Villoro ya que “al ser mexicano, su recreación de los mitos aztecas encajaría en el área cultural de elaboración de la obra” (Gras, 2006: 75). Luego tenemos los de estructura “paramitológica”, que tienen como correlato un mito perteneciente a otra cultura y, finalmente, los de estructura “mitopoyética” que, “sin seguir un mito o esquema mitológico determinado, recrearían las condiciones del relato mitológico” (Gras, 2006: 75).

A nuestro parecer, en el caso de los relatos de estructura “intramitológica”, el hecho de reducir una obra literaria, y su recurso al mito, al área cultural de su elaboración plantea problemas y no solamente por lo arriba expuesto sobre el carácter híbrido del imaginario latinoamericano. Podemos añadir que el área cultural de elaboración de una obra no es tanto física sino más bien mental. Siguiendo a Bayard, se trata de la biblioteca interior del autor (Bayard, 2007: 74), que puede verse alimentada por mitos de procedencia distinta. Por otro lado, tal catalogación no contempla el pensamiento híbrido y el mestizaje cultural, *a fortiori* operativo en nuestras sociedades actuales hiperconectadas. Además, nos parece difícil concebir un relato que recree las condiciones del relato mitológico (los de estructura mitopoyética) sin recurrir de una u otra forma a esquemas míticos preexistentes. Finalmente, hay relatos que combinan los tres modos de uso del mito arriba expuestos. El interés no estriba tanto en detectar un origen único para un mito determinado, sino su movimiento, su evolución y sus derivaciones: en resumidas cuentas, su transformación en literatura.

“Trayecto antropológico” y “árbol de las imágenes” no dejan de hacer pensar en la forma en que Octavio Paz concibe la construcción de *El laberinto de soledad*. En su ensayo clave sobre la mexicanidad, Paz pone de realce el ritmo entre mito e historia en México e intenta establecer una cartografía del imaginario mexicano que, por cierto, tiene sus límites, pero que no deja de constituir una piedra angular de la reflexión al respecto. Los hitos temporales del ensayo de Paz abarcan desde la Conquista hasta la época contemporánea de su publicación, los años cincuenta. Luego, como se sabe, Paz prolonga su reflexión a la luz de los eventos de Tlatelcolco en *Postdata*. Desde entonces el tronco del árbol no ha dejado de crecer. Las décadas de los setenta, ochenta y noventa son las del México neoliberal con el resurgimiento de la guerrilla zapatista y el fin del imperio del PRI. En el nuevo milenio, la alternancia política, la globalización, el narcotráfico, la violencia extrema continúan alimentando de savia el tronco y el follaje del árbol se va llenando de claroscuros y visiones caleidoscópicas. Ardua es pues la labor por realizar para elucidar la evolución del “árbol de las imágenes” mexicano. Por lo tanto, un análisis diacrónico de un corpus de textos pertenecientes a la literatura mexicana contemporánea ha de ser muy pertinente. Haremos un análisis comparativo entre una serie de textos de la segunda mitad del siglo XX (años setenta) y otros del siglo XXI, para estudiar la permanencia o variaciones de ciertos arquetipos míticos (el doble y el viaje), así como las modalidades de reescritura de cosmogonías y mitos de creación por ciertos autores, siempre desde una óptica que privilegia el hibridismo producido entre los mitos clásicos y prehispánicos.

### El arquetipo del doble

La presencia de mitos y de la hibridación aparece de forma bastante evidente en la narrativa mexicana del siglo XX, en particular en el contexto del *Boom*. Los escritores recurren a formatos particularmente operativos, como el propuesto por el género fantástico. En cuentos como “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro, “Chac Mool” de Carlos Fuentes o “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco, se hace patente el deseo de apropiación del pasado prehispánico dando la impresión perenne de no haber saldado cuentas con éste, cosa que no es nueva en sí; lo que cambia es la forma de expresarlo. En la literatura fantástica mexicana de la segunda mitad del siglo XX, asistimos al desenterramiento del pasado precolombino como elemento inconsciente que se manifiesta de forma fantasmagórica. Los mecanismos y temas propios del género brindan los ingredientes de una operatividad bastante esquemática y se prestan bien a la demostración. Los personajes se ven confrontados al fenómeno fantástico como la dislocación de la dimensión espacio-temporal (viajes en el tiempo), apariciones, metamorfosis; en muchos relatos encontramos la duda como elemento que define lo fantástico según Tzvetan Todorov (Todorov, 1976: 29). El arquetipo del doble es frecuente, así como

una serie de imágenes-símbolos que éste conlleva,<sup>2</sup> poniendo de realce el tema de la alteridad como base de una identidad cultural escindida.

El primer ejemplo relevante es el de Elena Garro en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, donde el personaje principal, Laura Aldama, parece realizar viajes espacio-temporales a un pasado en el que es otra y se reencuentra con su verdadero marido, un guerrero azteca en el momento de la derrota final. En un trabajo anterior,<sup>3</sup> basándonos en las teorías de Roger Caillois, Luc Boltanski y Michel Onfray, entre otros, nos detuvimos en la temática del amor transgresivo en este cuento y en la novela *Los recuerdos del porvenir* de la misma autora. En aquella ocasión analizamos cómo las distintas acepciones del concepto de “amor” (*Eros*, *Ágape* y *Philia*)<sup>4</sup> se hacen operativas en estos textos. La ruptura con el legado indígena hace imposible que se dé la *Philia*. Para instaurarla hay que recuperar la otra memoria y reunirse con el Otro México. En “La culpa es de los tlaxcaltecas” se restaura la *Philia*, a diferencia de en *Los recuerdos del porvenir*, lo que implica la reconciliación con el pasado prehispánico y, por consiguiente, con el componente indígena, parte integrante de la identidad mexicana. Cabe añadir que el concepto de amor y sus distintas acepciones contienen en su germen el arquetipo del doble. En el texto de Garro la dualidad se resuelve en reconciliación y esto se plasma a través de una serie de imágenes-símbolos. La eficacia de tales imágenes-símbolos puede residir en el hecho de que su punto de partida es precisamente el concepto de amor que, como lo afirma Jean Pierre Gaxie: “es símbolo por excelencia ya que se funda sobre la necesidad de reunir dos partes complementarias separadas, al igual que el símbolo es un objeto cortado en dos y cuya reunión forma un signo de reconocimiento” (Gaxie, 2008: 30; la traducción es mía). Algunos ejemplos relevantes servirán para poner en evidencia el funcionamiento del arquetipo del doble y su encarnación en imágenes-símbolos que producen una poética de la reconciliación.

Desde las primeras líneas, Laura les hecha la culpa del derrumbe de ese mundo a los tlaxcaltecas y se define como traicionera. De más está aclarar el referente histórico al que remite el título, a saber la alianza, en el momento de la Conquista, entre la Confederación de Tlaxcala y Hernán Cortés y sus

<sup>2</sup> Nos referiremos a la terminología empleada por Gilbert Durand. Según él, lo que diferencia el arquetipo del símbolo es la universalidad del primero mientras que el segundo (llamado también “imagen-símbolo”) es polivalente y son las culturas en las que surgen las que le otorgan sus rasgos distintivos. Los llama también “objetos sensibles”, ya que son extremadamente frágiles o variables en cuanto a su relación con los arquetipos. Véase: Gilbert Durand (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, pp. 63-64.

<sup>3</sup> Véase: Remón-Raillard, Margarita, “Alteridad e identidad mexicana: la temática de la transgresión amorosa en *Los recuerdos del porvenir*” (1963) y “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964), en Garro, Elena (2010). *Amours interdites / Amores prohibidos*. Angers-Le Mans-Orleans, éd. ALMOREAL, Centre de Recherche Universités, p. 89-102.

<sup>4</sup> “La culpa es de los tlaxcaltecas” no se centra únicamente en la figura de *Eros* (el amor pasión) sino también en esa otra acepción del amor que proviene de la filosofía griega: la *Philia*. Se trata del amor como reciprocidad. Según Aristóteles, la *Philia* designa la “sociabilidad” e implica una interacción fundada en el reconocimiento de méritos recíprocos. Supone entonces una regla de igualdad en el intercambio mutuo (Boltanski, 1990: 161-162). *Ágape* es el término teológico que designa el amor a Dios y que implica un principio de cohesión del orden cósmico: el *Ágape* realiza la aspiración del mundo hacia la unidad con el Gran Todo (Boltanski, 1990: 172).

hombres, lo cual, según la historiografía, es determinante para el triunfo de éstos sobre los aztecas. Sin embargo, la frase contenida en el título se encuentra luego en boca del personaje de Laura Aldama, ya que es lo primero que atina a decirle a su marido-primo en el momento de su primera aparición. En este paso del paratexto al texto, la culpa se desvía: en boca del personaje se adivina que achaca una culpa que en realidad considera suya. En este punto, el arquetipo del doble (en este caso el desdoblamiento de Laura Aldama en otra) entra en una relación dinámica con otra imagen-símbolo propia de México y su Historia: la Malinche como imagen por antonomasia de la traición en el imaginario colectivo del país. Ya se ha señalado el diálogo entre las ideas en torno a figura de la Malinche vehiculadas por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y una serie de escritoras mexicanas (entre ellas Elena Garro, pero no exclusivamente) que buscan cuestionar el discurso de Octavio Paz, al que consideran normativo. En un debate en torno a la hispanidad y la mexicanidad, Paz vuelve a evocar esta figura diciendo que desempeña un papel primordial, el de la traducción: “A través de ella, y aunque haya sido de forma violenta, un mundo se transforma en otro” (Paz, 1989: 61). El viaje temporal del México moderno al México precortesino que realiza el personaje de Laura Aldama en “La culpa es de los tlaxcaltecas” puede ser visto como una figura de esta traducción realizada por la Malinche. En cuanto a saber si el discurso de Garro cuestiona o termina adoptando las ideas de Octavio Paz (con lo que implica), se trata de un aspecto abordado en otro trabajo.<sup>5</sup>

Las rupturas espacio-temporales, es decir, los momentos en que Laura Aldama se encuentra con su marido-primo en el México precortesino, marcan las etapas que la llevan a la reconciliación que implica la expiación de la culpa presente en el título. Estas rupturas espacio-temporales, tres en total en el relato, constituyen el fenómeno fantástico propiamente dicho. El relato consiste en la narración de Laura a su sirvienta Nacha, a través de una analepsis, y de la de Nacha, quien complementa la de su patrona: se trata de un largo diálogo entre ambas, al cual volveremos. La primera incursión del fenómeno tiene lugar cuando, tras una avería en las inmediaciones de Cuitzeo, Laura se queda sola en el coche esperando que regrese su suegra Margarita:

Cuando pasó un coche lleno de turistas, ella [Margarita] se fue al pueblo a buscar un mecánico y yo me quedé en la mitad del puente blanco, que atraviesa el lago seco con fondo de lajas blancas. La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito de detrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos [...] Yo en ese instante, miré el tejido de mi vestido blanco y en ese

<sup>5</sup> Véase Remón-Raillard, Margarita (2019), “Género, autoridad y creación literaria en *Andamos huyendo Lola* (1980) de Elena Garro”, en Mónica Zapata (ed.), *Genre et autorité. Revue Lectures du genre*, n.º13, Tours-Toulouse, pp. 20-29. Consultado en <<http://www.lecturesdugener.fr/>> (18/04/19).

instante oí sus pasos. [...]. Levanté los ojos y lo vi venir. En ese instante recordé la magnitud de mi traición, tuve miedo y quise huir. (Garro, 1964: 11)

El texto recalca con énfasis la blancura/luminosidad que envuelve al fenómeno; su carácter de revelación se ve aunada por la mención del puente como símbolo usual de cruce. Lo inusual del recorrido viene subrayado por la asociación ilógica de términos (“llegué [...] hasta la otra niña que fui”): el lugar al que se desplaza el personaje, más que topográfico, es una fusión entre lo temporal y lo mental: Laura se ha desplazado a otra identidad, otro origen. El fenómeno cobra forma humana paulatinamente a través de los sentidos del personaje: primero oye sus pasos, luego lo ve atravesar el puente en cuestión antes de tenerlo ante sus ojos. Ese encuentro, envuelto por una “luz blanquísima” (Garro, 1964: 12), implica una forma de reactivar una memoria histórica, lo cual forma parte de cierta tradición de la letras mexicanas y que fue tópico de predilección en el siglo XIX. Podemos recordar, por ejemplo, el poema de Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842), *La profecía de Guatimoc* (1839),<sup>6</sup> considerado como obra maestra y paradigma del romanticismo mexicano, en el que un yo poético introspectivo, en un ambiente nocturno (al igual que la cocina en el que tiene lugar la integralidad del diálogo retrospectivo entre Laura y Nacha) invoca a Cuauhtémoc, figura legendaria y de fuerte impronta en el imaginario colectivo mexicano. Así, el último emperador azteca, emblema de la resistencia ante el invasor extranjero, irrumpe en el poema bajo la forma de una aparición que proviene de un más allá. El yo poético, al cuestionar un presente insatisfactorio (y de hecho sus relaciones insatisfactorias con el entorno, en particular su pareja) se vuelca sobre el pasado para encontrar respuestas. El marco nocturno favorece el reencuentro con el pasado y por consiguiente la meditación sobre el propio origen.

El poema fue escrito en el contexto post Independencia en el que estaba muy en boga la idea de la existencia de la nación mexicana cuyos orígenes se sitúan en la era prehispánica (la república de indios), razón por la cual se retomarán, una y otra vez, los acontecimientos de la Conquista y las figuras de los últimos líderes aztecas, Moctezuma y Cuauhtémoc. Imposible no establecer la filiación del texto de Garro con esta tradición, sólo que, al incluir a la Malinche, crea una nueva tríada de héroes míticos y a través de esta inclusión el discurso heroico pierde nitidez o, más bien, su carácter categórico al sugerir una relectura de ese gran relato nacional. En efecto, Laura Aldama, como avatar de la Malinche y de su culpa, a través de sus trayectos entre dos tiempos, viene a cuestionar toda visión dicotómica y a señalar la responsabilidad del México moderno en el destino que el siglo XX deparó a esa república de Indios.<sup>7</sup> Es por

<sup>6</sup> Nos basamos en la reproducción de este poema en: Franco, Lourdes (1993), *Literatura hispanoamericana*. México, Limusa Noriega, pp. 175-177.

<sup>7</sup> Para ver el funcionamiento de otras figuras del México moderno en el este cuento de Elena Garro: Véase Remón-Raillard, Margarita, “Alteridad e identidad mexicana: la temática de la transgresión amorosa en *Los recuerdos del porvenir* (1963) y ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ (1964) de Elena Garro”, en Garro, Elena (2010). *Amours interdites / Amores prohibidos*. Angers, Centre de Recherche Universités Angers-Le Mans-Orleans (ALMOREAL), p. 89-102.

ello que una serie de imágenes hacen énfasis en la continuidad conflictiva y dolorosa entre dos mundos. La sintaxis fracturada de algunas frases va en ese sentido. Por ejemplo, durante este primer encuentro con el marido-primo se puede observar esa ruptura temporal ya sea en el uso de los tiempos verbales — “No pude decirle que me había casado, porque estoy casada con él. [...]”—, ya sea a través de la focalización —“Me cogió la mano y la miró. ‘—Está muy desteñida, parece una mano de ellos’— me dijo” (Garro, 1964: 12). Ambos ejemplos sirven para que esa traducción de un mundo en otro se haga operativa en el texto, sin dejar de mostrar la dificultad de ello.

Entre las imágenes-símbolo que connotan esa traducción conflictiva de un mundo en otro, el vestido blanco de Laura Aldama merece nuestra atención. Su blancura, recalcada de forma anafórica en el relato, establece el nexo con la primera descripción del fenómeno. A partir de allí, el vestido se convierte en una suerte de emblema de este fenómeno y, por lo tanto, de la recuperación de la memoria histórica. Carlos Julio Ayram Chede realiza una lectura de *La culpa es de los tlaxcaltecas* a la luz de las teorías de Gilbert Durand. Se detiene particularmente en la imagen del vestido blanco de Laura Aldama que, a medida que ésta realiza sus desplazamientos espacio-temporales, se va llenado de estigmas o de huellas de su traición. La pureza evocada por el blanco se ve mancillada por cenizas o sangre. Según Ayram Chede, quizá la mención más relevante del vestido interviene poco antes del final de este primer encuentro con su marido-primo:

—Este es el final del hombre— dije.  
—Así es —contestó con su voz encima de la mía. Y me vi en sus ojos y en su cuerpo. ¿Sería un venado el que me llevaba hasta su ladera? ¿O una estrella que se lanzaba a escribir señales en el cielo? Su voz escribió signos de sangre en mi pecho y mi vestido blanco quedó rayado como un tigre rojo y blanco. (Garro, 1964: 15)

Ayram Chede se detiene en la última frase de la cita apuntando que se “reafirma un ritual antiguo al bañar con el líquido preciado a su amada, rito mediante el cual reafirma una purificación, una restauración de su traición y un eterno retorno hacia sus verdaderas raíces” (Ayram Chede, 2011: 86).

El vestido aparece como emblema o modelo reducido de la reconciliación con el Otro México. Sin embargo, Ayram Chede señala el carácter ambiguo de la imagen, cuya pureza se ve matizada por “la huella de un recuerdo indeleble que en este caso es el cambio de un estado de absoluta inocencia a un estado de perfecta culpabilidad” (Ayram Chede, 2011: 86). A nuestro parecer se trata menos de señalar el cambio de un estado a otro (y aún menos de señalar estos estados como categóricos) que de mostrar la simultaneidad de ambos estados. De hecho, en las frases que preceden a la que llama la atención de Ayram Chede, aparecen la fusión y la superposición: la voz de la heroína se funde con la de su amante, sus dos cuerpos se funden (“Y me vi en sus ojos y en su cuerpo”) y las dos imágenes que siguen expresan un deseo de reunión con la naturaleza (“venado”/ “su ladera”) o incluso de fusión cósmica



(la estrella que al escribir en la superficie del cielo se funde con éste).<sup>8</sup> En el trabajo mencionado más arriba nos habíamos detenido en otros ejemplos en los que el tiempo y el amor se hallaban fusionados en el texto, en la medida en que el tiempo lineal lleva a la muerte y que existe un paralelismo entre el amor y la atracción por la muerte, y en cómo esta idea tiene cimiento en la noción teológica de *Ágape*. En este ejemplo se observa ese deseo de fusión con un Todo que coincide con la reunión con el amado: *Eros* y *Ágape* se hallan así fusionados. En cuanto a la *Phyllia*, la encontramos no solamente en el valor simbólico de este encuentro sino también con el marco narrativo que lo contiene: el diálogo entre la sirvienta Nacha y su patrona, Laura Aldama.

El vestido de Laura Aldama, con sus manchas y estigmas, no deja de hacer pensar en otras referencias más allá del imaginario indígena y del ritual al que alude Ayram Chede. En efecto, desde el sudario que envolvió a Cristo hasta el manto de la Virgen de Guadalupe,<sup>9</sup> condensa una serie de imágenes-símbolo que nos hablan de transubstanciación, lo cual puede ser considerado una manifestación del arquetipo del doble. Además, la imagen del vestido realiza la fusión entre pureza y traición y no podemos dejar de pensar en la propia autora Elena Garro y la manera cómo ella misma se proyectó, con cierta ambigüedad por no decir dualidad, en el ámbito cultural y político mexicano.<sup>10</sup> La culpa se proyecta más allá de las fronteras textuales, pues ya que es sabido que la biografía de Garro marca su obra. El texto especifica que nos encontramos bajo la presidencia de López Mateos, cuyo sexenio tuvo lugar entre 1958 y 1964, época previa a la masacre de Tlatelolco, comienzo del fin del régimen priísta, y comienzo de la estigmatización de Elena Garro por la intelectualidad mexicana. Durante todo ese periodo previo a 1968, Elena Garro se consagró muchísimo a la lucha a favor de los derechos de los indígenas y tras 1968 ella y su hija se imponen un autoexilio.<sup>11</sup> La obra de Garro está poblada por avatares de la misma pareja (madre e hija) que huyen y se ven estigmatizadas por su entorno, como si el vestido blanco mancillado de Laura Aldama tuviera en poder profético extra-textual.

Las repetidas huidas de Laura Aldama antes de su reunión definitiva con su marido-primo en el desenlace del cuento, marcan las etapas necesarias para realizar un deber de memoria. Según Mariana León Contreras, en “La culpa es de los tlaxcaltecas”: “[l]a huida representa el *leitmotiv* central que sirve para comprender que desaparecer es un proceso de negación del diálogo con la historia y del entendimiento complejo del mismo” (León-Contreras, 2017: 53). Paradójicamente el texto realiza la fusión entre esa huida y el diálogo con la historia puesto que el marco enunciativo, como ya lo hemos señalado, es el

<sup>8</sup> Imagen que de hecho no deja de recordar algún poema de Octavio Paz, por ejemplo, “Escrito con tinta verde”.

<sup>9</sup> Mariana León-Contreras también establece el paralelo en la figura de “la Llorona”, que también viaja con un vestido blanco y es portadora de una culpa. (León-Contreras, 2017: 52).

<sup>10</sup> Sobre este aspecto véase: Remón-Raillard, Margarita (2019), “Género, autoridad y creación literaria en *Andamos huyendo Lola* (1980) de Elena Garro”, en Mónica Zapata (éd), *Genre et autorité. Revue Lectures du genre*, n.º13, Tours-Toulouse, p. 20-29. Consultado en <<http://www.lecturesdugenre.fr/>> (18/04/19).

<sup>11</sup> Véase P. Rosas Lopátegui (2003), *Testimonios sobre Elena Garro, Biografía autorizada de Elena Garro*. Monterrey, Ediciones Castillo.

diálogo entre las dos mujeres. El marco dialogístico del relato funciona como posibilidad para que se den otros diálogos: con la Historia y con el Otro México, personificado en Nacha. En efecto, como el marido y la suegra de Laura Aldama piensan que ésta ha perdido la razón, la encierran en su cuarto. Un médico la visita cada día y le hace preguntas sobre su pasado, sus padres y otros temas: “Pero yo, Nachita, no sabía de cuál infancia, ni de cuál padre, ni de cuál madre quería saber. Por eso le platicaba de la Conquista de México ¿Tú me entiendes verdad?” (Garro, 1964: 28).

Y en efecto, Nacha entiende perfectamente que su patrona no está delirando; no hay desfase entre las preguntas del médico y las respuestas de Laura, sino traducción de un mundo en otro: el pasado da respuesta literalmente al presente. Y la única que es capaz de comprender esto es su interlocutora, Nacha. El desenlace del cuento es bastante explícito en cuanto al nexo que han logrado tejer ambas mujeres. Así, tras la última desaparición de Laura, ésta llega a su casa y Nacha le anuncia que han pasado semanas desde que desapareció. Hay afuera una jauría de coyotes y Nacha se exclama “Con tal de que no estorben el paso del señor o que le equivoquen el camino”. Se entiende que no se refiere a Pablo (el marido “moderno” de Laura que, especifica el texto, estaba en Acapulco), sino al marido-primo indio. Laura le responde: “Si nunca les temió ¿por qué había de temerles esta noche [...]” (Garro, 1964: 32). Este intercambio tácito sella algo entre las dos mujeres: “Nacha se aproximó a su patrona para estrechar la intimidad súbita que se había establecido entre ellas” (Garro, 1964: 32). Se trata de la restitución de la *Philia*, ya esbozada desde el inicio del relato con el diálogo retrospectivo entre las dos mujeres.

Así pues, el reencuentro con una identidad indígena reprimida y la reconciliación con el pasado aparecen en el texto de Garro de forma bastante explícita y los mecanismos de lo fantástico le brindan los ingredientes de una operatividad bastante esquemática. Esta necesidad de explicitación, aunque sea bajo la forma de barroquismos, se inserta en una larga tradición de las letras mexicanas. El arquetipo del doble aparece de forma evidente en el cuento “Chac Mool” de Carlos Fuentes. Al tratarse de un cuento muy conocido sólo nos detendremos en lo esencial. En este cuento el personaje principal, Filiberto, compra un Chac Mool. La estatua cobra vida, termina desquiciándolo y llevándolo al suicidio (o matándolo: el texto siembra la duda al respecto). Este último elemento, la duda, de factura propiamente fantástica, se ve aunado al hecho de que lo esencial del relato estriba en el enfrentamiento entre el sujeto y el fenómeno. Al hacer operativo el tema del objeto inanimado que cobra vida y que se apodera de cierta manera del sujeto, el texto recurre a imágenes-símbolos ancladas en el imaginario europeo, desde el Golem hasta el vampiro, y se lee claramente la influencia de *Le Horla* de Maupassant. Al final del relato, el cuerpo de Filiberto toma el sitio que ocupaba la estatua en el sótano de la casa y el Chac Mool parece haber culminado su proceso de metamorfosis transformándose en un indio cuyo “aspecto no podía ser más repulsivo” (Fuentes, 1973: 27). El texto explota tópicos como lo reprimido que sale a luz y el desdoblamiento, dándole un anclaje preciso en el contexto histórico mexicano de forma explícita, ya que sugiere una vez más la problemática de la

parte indígena no asumida o del substrato indígena enterrado vivo pero que surge para vengarse ferozmente del México moderno.

Más enfático no puede ser el texto, ya que en el momento de la compra de la estatua se da una discusión entre Filiberto y el personaje que le incita a la compra. La discusión versa sobre la semejanza entre el cristianismo y las religiones prehispánicas en torno a la noción de sacrificio, y la consabida inversión, puesto que Cristo se sacrifica en vez de pedir sacrificios como Huitzilopochtli. Se trata pues de otra lectura algo unívoca en la cual los mecanismos fantásticos se prestan bien a la demostración. Al nivel estilístico, es frecuente en los autores de este periodo el intento de reproducir un pensamiento prehispánico. Los discursos algo herméticos de algunos personajes (Laura Aldama en Garro o la estatua del Chac Mool en Fuentes) pretenden reproducir un pensamiento otro, marginal. El texto de Fuentes expone con humor el desconocimiento, el uso fácil y pintoresco de lo precolombino, lo cual Chac Mool no perdona y lo que desencadena su venganza.

Dos ejemplos de uso del arquetipo del doble en la literatura del siglo XXI muestran que se deja atrás la visión explícita de una identidad escindida. El arquetipo del doble suele aparecer de forma difusa, más bien con miras a cuestionarlo y/o parodiarlo. Yuri Herrera, por ejemplo, en su novela *Señales que precederán al fin del mundo*, construye su personaje principal, una joven migrante llamada Makina, con una serie de elementos que la aproximan a la Malinche (muy presente en Garro, entre otros). Como ésta, Makina posee el don de lenguas. Única telefonista del pueblo, Makina pone en comunicación a los vecinos, ya sea en “lengua” (lengua indígena), ya sea en “lengua latina” (español) y, para los que llaman “del Gabacho”, en la “suya nueva” (una mezcla de éstas con el inglés) (Herrera, 2010: 19). Ella misma define su misión: “Una es la puerta, no la que cruza la puerta” (Herrera, 2010: 19). Sin embargo, las circunstancias la obligan a cruzar la puerta (la frontera) y al final de su periplo (al cual volveremos) decide mutar su identidad por otra al quedarse en los EE.UU. Por lo demás, las semejanzas se detienen aquí, en lo que se refiere a la imagen-símbolo de la Malinche.

Makina es autónoma y logra defenderse sola. Globalmente el aura que se desprende del personaje es la de una heroína muy lejana de la imagen-símbolo de la Chingada de Octavio Paz: no es nada pasiva, es agente de su sexualidad y de su destino. A pesar de que al final de la novela, al descubrir sus nuevos papeles y su nueva identidad, piensa que “[la] han desollado”, también “deja de sentir la pesadez de la incertidumbre y de la culpa” y entiende “que lo que le sucedía no era un cataclismo” (Herrera, 2010: 119). No se trata del fin de mundo, como lo anuncia el profético título de la novela (al que volveremos), con lo cual dejamos atrás el aspecto trágico o violento de los textos de Garro o Fuentes para dejar paso a una visión asumida de la transmutación, el cambio y la otredad. De hecho, esta novela, según los términos del propio autor se centra en la experiencia de lo fronterizo: “es menor el trabajo con la frontera que con lo fronterizo. Los personajes están pasando por ahí y se están transformando y al transformarse están también transformando el lugar [...]. Lo fronterizo me importa en términos de cómo se diluyen nuestras certezas” (Zunini, 2011: s/p).

A esta poética de lo fronterizo le dedicamos un estudio anterior<sup>12</sup> en el que nos centramos en distintas formas de representación de la frontera entre México y EE.UU. como sitio de cristalización de la problemática identitaria, bajo una óptica que cabría bajo el rubro de sociología de la literatura. Sin embargo, la novela de Herrera, debido al substrato mítico que moviliza, se presta para la lectura que aquí proponemos.

Alberto Chimal, por su parte, juega con el registro mítico en muchos de sus textos. Por ejemplo, en su libro titulado *Siete*, a menudo un narrador en primera persona juega con el registro oral. Nos sitúa en el marco de la palabra hablada o de la tradición oral, es decir, de lo que los especialistas consideran el verdadero mito ya que toda elaboración subsiguiente ya no es mito *strictu sensu* sino mito literario o sencillamente literatura (Monneyron y Thomas, 2012: 38–39). En algunos textos de Chimal, se hallan elementos cosmogónicos y se da de una u otra manera la fusión o amalgama entre mito y mito literario, de ahí la dimensión metatextual de estos textos.

Por ejemplo, en “El juego más antiguo” aparece el arquetipo del doble. En este juego se enfrentan dos mujeres, de hecho, dos brujas. La base del juego estriba en las metamorfosis sucesivas de las dos contrincantes con el objetivo de dominar y destruir a la otra:

Y pasó en la tierra de Mundarna, en un cruce de caminos, una tarde de invierno, se encontraron dos brujas. Una se llamaba Antazil, la otra Bondur. Eran expertas en sus artes y sobre todo en el de la transformación, que permite a sus adeptos mudar de apariencia y de naturaleza. (Chimal, 2012a: 141)

En el transcurso del juego, las metamorfosis se hacen cada vez más complejas ya que se pasa de seres a conceptos para, al final, llegar a una inversión, a una relación especular entre ambas contrincantes: una se transforma en la otra, lo que les permite conocerse y reconocerse entre sí. El arquetipo del doble sirve para poner en evidencia, más allá de la alteridad, la dialéctica del conflicto y del poder, pero con un tono paródico en que la mezcla de referencias eruditas y de cultura de masas lleva el hibridismo a su extremo. En un registro erudito podemos pensar en *Las Metamorfosis* de Ovidio, las metamorfosis de Zeus o el mito de Narciso. Sin embargo, en la forma de contar y los ejemplos de metamorfosis, no deja de hacer pensar en un juego video de tipo Pokemon o el combate final de Merlín y la Bruja en la película de Disney. Incluso, la referencia nahua también puede percibirse. Podemos pensar en lo que Adela Fernández denomina la “hibridez numérica” del panteón nahua (Fernández, 1983: 11). En efecto, la especialista se refiere a las “dicotomías y polifaceterismo para la proyección de los varios egos de cada dios [...]. Los númenes se transforman, multiplican su personalidad para poder cumplir con todas sus acciones divinas [...], y por lo tanto tener tantos nombres como acciones

<sup>12</sup> Véase Remón-Raillard, Margarita, (2013), “Miradas cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)”, en Almudena Delgado Larios (éd.), *Les frontières dans le monde hispanique*. Grenoble, ILCEA,

realicen, y tantas características como su naturaleza lo requiera” (Fernández, 1983: 10). Además, recuerda que el dios primigenio nahua, Ometeotl, es dual y es “por su naturaleza misma [...] masculino y femenino” (Fernández, 1983: 50). La pareja primordial tiene cuatro hijos (los cuatro Tezcatlipocas “espejos humeantes”, cada uno con un color distintivo), entre los cuales cabe destacar a Quetzalcoatl (blanco) y Tezcatlipoca Yaotl (negro) (Fernández, 1983: 57). Casualmente Tezcatlipoca negro y Tezcatlipoca blanco se libran eternos combates que no dejan de hacer pensar en el de las dos brujas del cuento de Chimal:

Uno de los relatos que más claramente se refieren a este constante enfrentamiento es el juego de pelota que ambos hermanos realizan en el inframundo. Simboliza la dialéctica ejercida por las fuerzas del bien y del mal, el orden y el caos, lo verdadero y lo artificioso, etc. Uno a otro se van venciendo. Fracasos y triunfos dan movimiento a la vida. (Fernández, 1983: 85)

Tal grado de hibridismo y tono paródico nos situaría en la etapa de desgaste del mito, tal como lo expone Durand (Monneyron y Thomas, 2012: 75–77). Pero las variaciones son significativas, comenzando por el hecho de que son dos mujeres las que libran el combate y las que realizan el juego especular que culmina con el conocimiento supremo: el de sí mismo a través del Otro. Aquí se trata de la Otra y con toda ligereza Chimal rectifica la expulsión genérica de lo femenino de los relatos cosmogónicos en los que la mujer se funde en un género masculino abarcador de toda la humanidad.

### **El arquetipo del viaje**

Si el arquetipo del viaje es considerado como paradigma del mito es porque éste evoluciona en un trayecto a través del cual corre el peligro de dispersión o incluso de desaparición. De allí la importancia del relato mítico del avance (el del *Homo Viator*, del hombre en marcha) y del viaje, ya que el viaje es metáfora de la travesía de la vida (Monneyron y Thomas, 2012: 29). Ya en 1949 Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* propuso un “monomito” o matriz común de todas las mitologías y religiones en cuyo seno se encuentra el viaje del héroe pautado por etapas precisas. Campbell aproxima el sueño y el mito (en su obra se intercala relatos de sueños con citas de relatos míticos o religiosos) con el objetivo de detectar imágenes arquetípicas, lo que le otorgaría a las etapas por él descritas un alcance intemporal y universal. De ahí el alcance del arquetipo del viaje como metáfora de la existencia en sus múltiples formas.

El viaje como metáfora de la vida tiene su contrapartida en otro viaje, el que implica la muerte. En el imaginario mexicano prehispánico, este viaje se halla plasmado en el mito del descenso al inframundo, el Mictlan. En la literatura mexicana se produce a veces la amalgama del mito del Mictlan con una imagen-símbolo proveniente de la realidad mexicana reciente: el metro. En “La Fiesta Brava” de José Emilio Pacheco, el descenso de los personajes al metro (como especie de Mictlan) y su (re)encuentro con el pasado prehispánico es literal y figurado. Es necesario recordar lo esencial de la trama: un escritor

fallido, Andrés Quintana, escribe un cuento, “La fiesta brava”, que pone en escena a un veterano de Vietnam quien, fascinado por la visión de la Coatlicue Mayor en el museo de antropología, terminará sacrificado por los aztecas en las profundidades del metro. Su cuento será un fracaso total y no será publicado. Pero, al regresar a su casa, Andrés Quintana percibe la silueta de su personaje que desaparece en los túneles del metro y entiende que se trata del personaje norteamericano de su cuento. Nuevamente se trata de un texto que corresponde al formato de la modalidad fantástica en cuanto a la presencia de un sujeto (o sujetos) en pugna con un fenómeno, la alteración espacio-temporal y la duda o fusión entre ficción y realidad. Hay un consenso para definir el cuento de Pacheco como otro intento de búsqueda de la identidad nacional reprimida. Ahora bien, igualmente importantes son el trasfondo sociocultural del cuento y su puesta en escena del escritor y la escritura, es decir, su carácter metatextual. El descenso de los personajes al metro (como especie de Mictlan) se da en un anclaje contextual que constituye la base misma de la operatividad del mito. La trama del cuento de Pacheco tiene lugar al mismo tiempo que la fecha de su publicación, es decir, principios de los 70. La revolución mexicana parece muy lejana pero sigue siendo la principal fuente de legitimación del gobierno y del sistema priísta, esa pirámide azteca a la que se refiere Octavio Paz. Tlatelolco acaba de suceder y se lee en el texto una crítica implacable del escritor y del intelectual que ha renunciado a sus ideales. Para muchos especialistas, el texto de Pacheco clausura ese tema de predilección que fue el del substrato indígena como elemento reprimido de la identidad mexicana. La pregunta que cabe hacerse es si realmente el hecho de que Quintana claudique tirando a la basura “La fiesta brava” significa que el tema está clausurado y que el mito queda agotado. El texto de Pacheco pone en funcionamiento realmente el trayecto antropológico de Durand: el substrato mítico persiste y sigue alimentándose recíprocamente con la savia de la Historia, pero es el follaje el que lo refleja de diversas formas.

Esto nos lleva nuevamente a la literatura del siglo XXI. La presencia de lo prehispánico a través del arquetipo del viaje aparece de forma más explícita en la ya mencionada *Señales que precederán al fin del mundo*, de Yuri Herrera. Como bien lo señala su título, esta novela aparece bajo el signo del Apocalipsis, aunque se trata más bien de una serie de signos que lo anuncian. Los títulos de algunos de los capítulos remiten a la cultura prehispánica y más precisamente a la etapas que marcan el viaje al Mictlan. Esto, aunado al sentido profético del título, con la referencia a los “presagios funestos” de los aztecas, hace que el paratexto establezca una pauta de lectura determinada: el lector se prepara para leer un texto en el que lo prehispánico y lo mítico se harán operativos de una u otra forma. Sin embargo, sobre este andamiaje mítico se construye una narración de corte más bien realista, pautada por etapas o pruebas que tendrá que ir enfrentando la protagonista, Makina, para poder cruzar del otro lado y encontrar a su hermano. Joseph Campbell señaló la importancia particular de un mundo con formas fluidas y ambiguas en el que el héroe debe sobrevivir a una serie de pruebas; tema de predilección de muchos relatos míticos y ampliamente retomado en literatura (Campbell, 2013: 137). En el texto de Herrera, el primer objetivo de la búsqueda de Makina (encontrar a su

hermano) va dejando el paso a otro designio para ella y en ese proceso se observa el carácter fluido y ambiguo del mundo propio, al fin de cuentas, de lo fronterizo.

El periplo transfronterizo culmina con una trasmutación o con el cambio de piel de Makina y con el inicio de un nuevo ciclo. En el desenlace de la novela, ella desciende a un sótano a buscar sus nuevos papeles para quedarse en EE.UU. La frontera México-EE.UU. es el sitio de la mutación pero, significativamente, también es el de la permanencia de un mito fundacional. Hay que tener presente el mito de Aztlan,<sup>13</sup> inicio del viaje de los mexicas, que culmina con la fundación de Tenochtitlan, y cómo a través de éste se ha leído el movimiento migratorio de México hacia los EE.UU. La presencia de los presagios aztecas (en el título), del mito del descenso al Mictlan y, sobre todo, la presencia en filigrana de un mito fundacional, establecen un paralelo con el estatuto del oráculo en la Grecia Antigua, como palabra de los Orígenes de un tiempo mítico y fundacional (Monneyron y Thomas, 2012: 11–12). Igualmente significativo es que, como lo señala Adela Fernández, en la cosmovisión nahua “el inframundo está orientado al norte” (Fernández, 1983: 40). En la base mítica del periplo de Makina confluye toda una red de imágenes-símbolos.

Giovanna Rivero sostiene que en los umbrales del siglo XXI “comienza a surgir una textualidad distinta en la frontera de la ciencia ficción y la literatura fantástica” y que, si bien no se trata de algo nuevo, sí considera novedoso que “la modalidad en que esas dos lógicas narrativas se interceptan ahora, en el siglo XXI, incorporando un *novum* atípico: el mito nos ofrece un territorio significativamente distinto” (Rivero, 2017: 502). Para Rivero, *Señales que precederán al fin del mundo* es un buen ejemplo de esta “intersección ontológica entre lo fantástico y la ciencia ficción” (Rivero, 2017: 502). Sin embargo cabe señalar que la incorporación del mito a un tejido narrativo ciencia-ficcional es una modalidad que se ha venido dando en la literatura mexicana desde hace cierto tiempo, constituyendo para algunos una vertiente fructífera del género. Trujillo Muñoz menciona una serie de novelas del siglo XX que obedecen a esta modalidad. *El último Adán* de Homero Aridjis, *Terra Nostra* y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes, *La sangre de medusa* de José Emilio Pacheco, por citar algunos ejemplos, caben bajo ese rubro. Para Trujillo Muñoz *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis es la obra más depurada hasta la fecha de publicación de su estudio (Trujillo Muñoz, 1999: 174).<sup>14</sup>

La nueva dimensión que Rivero otorga al concepto de *novum* avanzado por Darko Suvin en *Pour une poétique de la science-fiction* —que implica la concomitancia del distanciamiento y de la cognición en el lector— (Suvin, 1977: 15-17) en el ámbito latinoamericano es, sin embargo, muy sugerente:

<sup>13</sup> Sitio legendario cuya localización se situaría en el sur de los EE.UU. Véase: Grandjeat, Yves-Charles (1989), *Aztlán. Terre volée, terre promise. Les pérégrinations du peuple chicano*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, pp. 22-24.

<sup>14</sup> Para las modalidades de la presencia del mito en *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis, véase: Remón-Raillard, Margarita, (2009), “La ciencia ficción hispanoamericana entre lectura del pasado y cuestionamiento del futuro: *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis y *El juego de los mundos* de César Aira”, en Lafon, Michel, Breuil, Cristina y Denis Brunet (eds.). *La science-fiction dans le Río de la Plata*. Grenoble, CERHIUS-ILCEA, pp. 127-145.

“[...] el mito como antípoda y antídoto de *lo real* cumple la misma función de ruptura del *novum* tecnológico” y crea un “*novum* híbrido porque es la intersección, la máquina del tiempo por excelencia” (Rivero, 2017: 505). En la novela de Herrera, la referencia mítica, como ya ha sido dicho, se da esencialmente al nivel paratextual puesto que los títulos de los capítulos reenvían explícitamente a las etapas que marcan el descenso al Mictlan. En consecuencia, los paratextos funcionan como una costura interna que hace al mito aparecer como puntadas en un tejido narrativo. En la diégesis el mito es una presencia difusa, un pasado que se inserta en el presente a manera de “máquina del tiempo”, de ahí su papel de *novum* híbrido señalado por Rivero. Se trata de un elemento que produce el extrañamiento propio del *novum* y cuya encarnación en imágenes-símbolos se da esencialmente debido al pacto de lectura instaurado por los paratextos. Se trata, finalmente, de un elemento que se diluye y afirma al mismo tiempo, tal y como lo preconiza el propio autor cuando se refiere a la experiencia de lo fronterizo mencionada más arriba. Por lo tanto, lo relevante no es la presencia de estas imágenes-símbolos sino el hecho de que su aparición en el espacio textual obedece al principio rector e ideológico de la obra: el movimiento, el cambio permanente, la mutación como motor de la Historia, del mito y de los destinos individuales.<sup>15</sup>

### Cosmogonías y mitos de origen

La reescritura de cosmogonías reúne los arquetipos ya vistos dándoles un mayor alcance. Gran parte de la obra de Alberto Chimal se inscribe en el registro mítico. En ciertos textos, Alberto Chimal busca recrear momentos primigenios, el surgimiento del mundo o de otros mundos haciendo realmente operativa la definición del mito de Mircea Eliade para quien éste es siempre el relato de una “creación”: “se cuenta cómo algo fue producido, cómo comenzó a ser” (Eliade, 1988: 17; la traducción es mía). En su cuento “La verdad”, literaturiza los mitos que evocan el surgimiento de la invención, de la fantasía hecha relato o, si se quiere, del nacimiento mismo del mito, su transformación en dogma religioso y su potencial transformación en literatura. En este cuento se hace patente la idea de Mircea Eliade según la cual “la creación del mundo, al ser *la* [en cursiva en el original] creación por excelencia, la cosmogonía se convierte en el modelo ejemplar para todo tipo de ‘creación’ ” (Eliade, 1988: 35; la traducción es mía). De hecho, el cuento de Chimal se construye siguiendo el movimiento de un esbozo de cosmogonía hacia un mito de creación (el origen de una tribu, de alguna enfermedad, de su curación etc.), como es a menudo el caso de los mitos primitivos según Eliade (Eliade, 1988: 53). La particularidad del texto de Chimal es que se trata de la creación de la propia facultad de imaginación y creación que engendra cosmogonías, de ahí su carácter metatextual, como veremos.

El cuento nos sitúa en un momento previo a la creación del mundo a partir de las tinieblas. Esos primeros tiempos, nos aclara el narrador, fueron

<sup>15</sup> Sin embargo, sería relevante detenerse más en detalle en la dinámica entre el mito (las etapas del descenso al Mictlan) y la diégesis, a la luz de teorías de, por ejemplo, Joseph Campbell, quien establece un esquema unitario al que obedecen las aventuras del héroe.



“antes de la invención de la escritura, más allá de toda memoria, pero es verdad, y lo saben las gotas tibias de la sangre, la médula de los huesos” (Chimal, 2012b: 53). Ese término, verdad, pautea anafóricamente el relato. El texto contradice el relato de orígenes cristiano centrado en el hombre como culminación de la creación y de la mujer, creada para él. En el cuento “La verdad”, la primera mujer, llamada Amma, es el origen de la creación; el mundo y el hombre son creados para ella. Este último se llama en el texto Sembeh, “El de la Boca Grande, el Caído de un Árbol” (Chimal, 2012b: 53), lo cual, por un lado, ya deja entrever la naturaleza del primer varón (especie de simio vociferante, como veremos) y, por otro, lo asimila a la consabida manzana, fuente del mal facilitado por la primera mujer bíblica, Eva. El inicio del cuento describe ese primer momento:

Amma, Primera Mujer, Madre de Cuantos Son y Cuantos Serán, despertó en la oscuridad, cuando nada más existía, pero no le tuvo miedo y trató de tocarla. Y la oscuridad, complacida, engendró al mundo para las manos de Amma, para que sus ojos pudieran ver y sus pies anduvieran. Y cuando Amma dio su primer paso hubo la distancia; cuando dio el segundo, el tiempo, y cuando dio el tercero, y vio que todo a su alrededor era hermoso y nuevo, hubo en ella el deseo: el ansia de lo que está lejos. (Chimal, 2012b: 53)

El *Homo Viator*, paradigma del mito según muchos especialistas, desde Joseph Campbell hasta Monneyron y Thomas, se transforma en *Femina Viator*. La primera audacia de la mujer, su primer paso en la oscuridad después de tocarla, es la clave del inicio de la estructuración espacio-temporal del mundo. Una primera audacia muy distinta a la de Pandora ya que es estructurante, marcada por la racionalidad y sin ninguna connotación maléfica o pecaminosa. En realidad, en el texto, el hombre es el creador de estas nociones en las que él mismo encierra a Amma y sus descendientes mujeres. Al igual que Pandora, será considerada responsable de cuanto mal surja en la tierra, pero no por los dioses, sino por el hombre mismo. La polaridad hombre/mujer se ve trastocada pero no por ello abolida. La relación con el entorno y su comprensión marcan dicha polaridad. Ante los ruidos de la naturaleza, Sembeh es presa del pánico. La descripción de la situación reenvía a uno de los sentidos del término pánico, es decir el temor incontrolable del hombre ante los ruidos de la naturaleza, que en la mitología antigua eran atribuidos al dios Pan (Chevalier y Gheerbrant, 1990: 724):

[...], pero Sembeh y Amma se ocultaban de las fieras que les disputaban el mundo; podían oírlas, acechando cerca de la entrada de la cueva: el lobo, el leopardo, el oso... toda la vida que no duerme al irse al sol y en verdad no nos ama. Sembeh abrazaba a su mujer, y temblaba contra su costado, [...]. De pronto, los dos escucharon un sonido terrible: [u]n ulular, una voz que no era humana, que se prolongaba y subía de tono, bajaba, subía de nuevo, como una música fúnebre, pero aún no se inventaba la música [...]. (Chimal, 2012b: 53-54)

Ante esta situación, Amma aparece como origen del pensamiento racional: “Debe ser algo que no hemos visto, nada más [...]” (Chimal, 2012b: 55), le explica a su hombre. Por el contrario, Sembeh, además de sufrir ataques de pánico, se lamenta de su condición humana impotente ante la fuerza de los otros habitantes de la tierra, los animales, que los llevará a una irremediable muerte. Amma pierde paciencia ante las crisis de pánico de Sembeh y “tuvo su idea” (Chimal, 2012b: 55), extraordinaria y de gran alcance pero dramática para Amma:

—¿Sabes qué es? Es una araña, Sembeh. Es una araña negra, enorme, de ocho patas tan altas como alta es tu cabeza [...] garras de piedra en cada pata, colmillos venenosos, el corazón negro y malvado y esa voz que escuchamos, que es terrible pues en verdad cuadra a su cometido de traernos la muerte, y perseguirnos donde quiera que vayamos, a menos que le hagamos frente. Pero vencerla es imposible. Sólo si le rindes pleitesía se aplaca, pues cree que el mundo le pertenece y nosotros con él. (Chimal, 2012b: 55)

Amma abre una nueva caja de Pandora. Su idea no caerá en orejas sordas pues Sembeh cree al pie de la letra lo que le dice Amma. Sin saberlo, Amma crea el mito, la religión, el dogma y, al fin y al cabo, la literatura. Toda una red discursiva de la cual se verá expulsada. Al día siguiente “[l]o encontró de rodillas ante una piedra, murmurando. Sobre la piedra había una tosca talla de barro negro: parecía una araña” (Chimal, 2012b: 56). Sembeh da forma al pensamiento religioso a través del arte de la representación.

Entre las preocupaciones de Sembeh figura el motivo por el cual están ellos dos solos en el mundo: ¿dónde están los otros seres humanos? El texto expone nuevamente el carácter inductivo y racional de Amma. Ella ya “había pensado en todo aquello” (Chimal, 2012b: 54), observado sencillamente a los animales. Y sobre todo, ella recuerda las palabras que le dijo la oscuridad el día de la creación: “[...] Tendrás un hombre: será de grandes voces y grandes manos, un poco duro de la cabeza, fuerte y lleno de ingenio. Para tu mal será porfiado, y para su bien dará mucho al mundo. Pero tú verás que de ustedes dos saldrán muchos otros” (Chimal, 2012b: 55).

Un día le anuncia a Sembeh que ya no tiene por qué temer porque pronto serán tres. La respuesta de Sembeh es un golpe en el rostro de Amma: “Yo no tengo miedo. El dios me protege. Me ha dicho ya que no me fie de la mujer” (Chimal, 2012b: 57). La cabeza de Sembeh se llena de historias y le inventa hazañas y cantos a la araña, así como inventa otras criaturas poderosas. A partir de la imaginación de Amma, Sembeh crea otras artes (la música) y otras ficciones, para él dioses, y le dice a Amma que no va a tolerar que las llame falsas ni a él tonto pues “yo soy su hijo, y el mundo fue hecho para mí. No vas a quitármelo” (Chimal, 2012b: 57). A partir de la soberbia y el miedo ante lo inexplicable surge el patriarcado. Al poco tiempo nace el primer hijo, un varón, “su padre lo tomó y le enseñó el culto a la araña y el desprecio de Amma [...]. Y pasó igual con las hijas de Amma, que aprendieron a sentir vergüenza de ser como ella, [...]” (Chimal, 2012b: 57-58).

Finalmente una noche Amma se va, “pues el ansia de lo distante no había muerto en ella, y vivió entre los animales, que no nos aman, pero tampoco nos odian [...] y entonces se dejaba ver en los sitios lejanos” (Chimal, 2012b: 58). Si contaba su experiencia la tomaban por loca y nadie le creía pero si “se dejaba llevar por la fantasía y fraguaba, para divertirse, para atenuar su pena, algo como los ríos de agua que son la lluvia, o la araña que es dios, o el hombre que es dueño del mundo, entonces todos la tenían por profeta [...]” (Chimal, 2012b: 58). Así, Amma la primera mujer, tiene elementos de Pandora, La llorona, la “loca de la casa”: es una suma de imágenes-símbolos que han acotado a la mujer desde que surge un imaginario patriarcal, personificado en Sembeh. El relato se cierra así:

Fue de aquel modo hasta la muerte de Amma, que no está consignada ni se conmemora. Pero así resulta que ella, Primera Mujer, Madre de Cuantos Son y Cuantos Serán, Engendrada de los Dioses, es también Madre de las Historias y de Quienes las Cuentan: de quienes decimos la verdad para que nadie la oiga, y mentimos para instaurar el universo. (Chimal, 2012b: 59)

La dimensión metatextual se manifiesta no sólo a través de las marcas textuales de recreación de la tradición oral que van pautando el relato. La encontramos condensada en la última frase del cuento, especie de epílogo, que establece una relación simétrica de términos a partir del personaje de Amma. Ella es origen del relato pero sólo narradora parcial, en la medida que pierde su poder sobre el discurso. La oposición verdad/mentira es prerrogativa de aquellos que tienen el poder sobre éste. La verdad es inaudible y la mentira aparece vinculada al relato mítico y religioso, aquel que busca explicar el porqué de las cosas y así “instaurar” el universo nombrándolo a través de la metáfora. Cabe notar que Amma sigue contando historias, pero no la suya propia, que es inaudible; sino aquellas impuestas por Sembeh (el patriarcado). El relato masculino reniega de lo que le debe al femenino. Sin embargo, el estatuto del narrador permanece ambiguo. Aparece como una voz neutra que busca reparar con su relato una injusticia. En efecto, la verdad, aunque inaudible, nos llega a través de su relato, de ahí la dimensión metatextual del cuento.

## Conclusiones

Monneyron y Thomas hacen notar que para algunos especialistas la literatura es degradación del mito (Monneyron y Thomas, 2012: 38), por eso algunos prefieren el término “tema” al de mito. De hecho algunos ven una relación causal entre sincretismo y pérdida del mito. Así, los juegos de voces, de *mise en abyme*, fragmentación, las visiones caleidoscópica, en fin todos los claros y oscuros, echan a un lado el mito y allí es donde la literatura encuentra su espacio, su medio natural de expresión. Según esta óptica la literatura nace cuando el mito muere; cuando éste se convierte en pretexto a la imaginación (Monneyron y Thomas, 2012: 44-45). Otros ven la literatura como forma moderna del mito. Por ejemplo, Pierre Brunel avanza reservas en cuanto a la supuesta degradación del mito, al igual que Durand y tantos otros: degradación, diseminación, vestigios, irradiación, reformatización, repetición,

analogía, usura no significan muerte del mito. El mito no muere, puede pasar por un estado de somnolencia, para volver a renacer como el Fénix, ya que es palingenesia. Para Durand, la parodia es signo de usura del mito (Monneyron y Thomas, 2012: 49).

En el caso de la literatura mexicana, sería interesante determinar en qué momento se da de forma más frecuente la parodia y si ésta no ha dejado su lugar, en las nuevas narrativas, a otras formas que darían cuenta más bien de un momento de palingenesia. Las nuevas narrativas del siglo XXI siguen siendo un lugar de diálogo y confluencia de imaginarios míticos. Es obvio que sacar conclusiones generales sobre la presencia de lo mítico y los efectos de continuidad y discontinuidad de esta presencia en la literatura mexicana contemporánea a partir de un corpus limitado puede ser reductor. Los textos de Garro, Fuentes y Pacheco son considerados como paradigmáticos en cuanto a la forma en que recurren al mito para dialogar con el pasado y desentrañar la identidad; Alberto Chimal y Yuri Herrera se perfilan como figuras de proa en el marco de las nuevas narrativas y el universo mítico del primero es valorado por la crítica. Sin embargo, la pertinencia del corpus elegido puede redundar en que las conclusiones sean representativas del movimiento que abarca dicho corpus. Se puede observar un movimiento que va del énfasis al pudor, para retomar una visión borgeana de la literatura.<sup>16</sup> Así, en la segunda mitad del siglo XX el mito se manifiesta a través del barroquismo, la explicitación y una intencionalidad estudiada mientras que en el siglo XXI aparece de forma más depurada y con significados más matizados. Esto no le quita valor a los textos de la segunda mitad del siglo XX. El contexto en el que surgen es el de lo real maravilloso y el realismo mágico, que responden en cierta medida a la necesidad de afirmación de una identidad cultural. En el siglo XXI, esa necesidad deja de ser vivida de forma imperiosa: un mundo globalizado, hiperconectado, de identidades en movimiento. La literatura mexicana del siglo XXI sale ganando cuando se aleja del énfasis y en ese movimiento paradójico (el de la ganancia por pérdida), el mito sigue encontrando su sitio. Otras prácticas de escritura vinculadas con las nuevas tecnologías renuevan los géneros fantásticos y de ciencia ficción enriqueciendo el follaje del árbol de las imágenes. El mito, lejos de desgastarse, se regenera abriendo infinitas vías de reflexión.

## BIBLIOGRAFÍA

- AYRAM CHEDE, Carlos Julio (2011), “ ‘Mea culpa’: Una mirada simbólica a *La culpa es de los tlaxcaltecas* de Elena Garro”, en *Revista de educación y pensamiento*, Colegio Hispanoamericano, Santiago de Cali, n.º18, pp. 82-88.
- BAYARD, Pierre (2007), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?* París, Minuit.

<sup>16</sup> Para el escritor argentino el binomio “énfasis/pudor” será criterio de valoración y de destrucción de la obra de los otros y de la suya propia (Pauls, 2006: 58).

- BOLTANSKI, Luc (1990), *L'amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*. Paris, Métailié.
- CAMPBELL, Joseph (2013), *Le héros aux mille et un visages*. Paris, J'ai lu.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1990), *Dictionnaire des symboles*. Paris, Laffont & Jupiter.
- CHIMAL, Alberto (2012a), "El juego más antiguo", en Chimal, Alberto; Jiménez Morato, Antonio (eds.), *Siete: los mejores relatos de Alberto Chimal*. Madrid, Salto de Página, pp. 141-143.
- CHIMAL, Alberto (2012b), "La Verdad" en Chimal, Alberto; Jiménez Morato, Antonio (eds.), *Siete: los mejores relatos de Alberto Chimal*. Madrid, Salto de Página, pp. 53-59.
- DURAND, Gilbert (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- ELIADE, Mircea (1988), *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard.
- FERNÁNDEZ, Adela (1983), *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón nahuatl*. México, Panorama Editorial.
- FRANCO, Lourdes (1993), *Literatura hispanoamericana*. México, Limusa Noriega.
- FUENTES, Carlos (1973), "Chac Mool" en *Chac Mool y otros cuentos*. México, Salvat, pp. 17-27.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2003), "Noticias recientes sobre la hibridación" en Trans. Revista Transcultural de Música. Consultado en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>>\_(22/01/2018).
- GARRO, Elena (1964), "La culpa es de los tlaxcaltecas" en *La semana de colores*. Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 9-33.
- GAXIE, Jean Pierre, 2008, préface à: Pascal, Blaise, *Discours sur les passions de l'amour*. Nantes, Editions Cécile Defaut.
- GRANDJEAT, Yves-Charles (1989), *Aztlán. Terre volée, terre promise. Les pérégrinations du peuple chicano*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.
- GRAS, Dunia (2006), "Del espejo enterrado al Mictlán", en Usandizaga, Helena (ed.), *La palabra recuperada: mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, pp. 73-97.
- HERRERA, Yuri (2010), *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres, Periférica.
- LEÓN-CONTRERAS, Mariana (2017), "Diálogo con la historia a través del tiempo y el espacio en 'La culpa es de los tlaxcaltecas' de Elena Garro", en *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n.º 95, pp. 49-58.
- MONNEYRON, Frédéric; THOMAS, Joël (2012), *Mythes et littérature*. Paris, PUF Editions.
- PACHECO, José Emilio (1997), "La fiesta brava", en *El principio del placer*. México, Ediciones Era, pp. 65-98.
- PAULS, Alan (2006), *Le facteur Borges*. Paris, Christian Bourgois éditeur.
- PAZ, Octavio (1989), "Hispanité et Mexicanité" en *Octavio Paz ou la raison poétique, Détours d'écriture*. Numéro Spécial, n.º 13/14, p. 56-67.

- REMÓN-RAILLARD, Margarita (2009), “La ciencia ficción hispanoamericana entre lectura del pasado y cuestionamiento del futuro: *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis y *El juego de los mundos* de César Aira”, en Lafon, Michel, Breuil, Cristina y Denis Brunet (eds.), *La science-fiction dans le Río de la Plata*. Grenoble, CERHIUS-ILCEA, p. 127-145.
- REMÓN-RAILLARD, Margarita (2010), “Alteridad e identidad mexicana: la temática de la transgresión amorosa en *Los recuerdos del porvenir* (1963) y ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ (1964) de Elena Garro”, en *Amours interdites / Amores prohibidos*. Angers, Centre de Recherche Universités Angers-Le Mans-Orleans (ALMOREAL), p. 89-102.
- REMÓN-RAILLARD, Margarita (2013), “Miradas cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)”, en Delgado Larios, Almudea (ed.), *Les frontières dans le monde hispanique*. Grenoble, ILCEA. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4000/ilcea.2154>>. Consultado en <https://journals.openedition.org/ilcea/2154> (21/04/19).
- REMÓN-RAILLARD, Margarita (2019), “Género, autoridad y creación literaria en *Andamos huyendo Lola* (1980) de Elena Garro” en Mónica Zapata (éd.), *Genre et autorité. Revue Lectures du genre*, n.º13. CIREMIA-GRAL, Tours-Toulouse, pp. 20-29. Consultado en <<http://www.lecturesdugenre.fr/>> (18/04/19).
- RIVERO, Giovanna (2017), “*Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera: una propuesta para un *novum* ontológico latinoamericano” en Kurlat Ares, Silvia (coord.), *Revista Iberoamericana*, vol. 83, n.º 259-260, pp. 501-516. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7515>>.
- ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia (2003), *Testimonios sobre Elena Garro, Biografía autorizada de Elena Garro*. Monterrey, Ediciones Castillo.
- SUVIN, Darko (1977), *Pour une poétique de la science-fiction*. Montréal, Presses universitaires du Québec.
- TODOROV, Tzvetan (1976), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel (1999), *Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana*. México, D.F: Grupo Editorial Vid.
- ZUNINI, Patricio (2011), “Escrito en la frontera. Entrevista al escritor mexicano Yuri Herrera, autor de *Los trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo*”, *Eterna cadencia*. Consultado en <<http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=14235>> (11/01/13). Entrevista ya no disponible en línea.