

Adolfo Colombres

**TEORÍA
TRANSCULTURAL
DEL ARTE**

**HACIA UN PENSAMIENTO VISUAL
INDEPENDIENTE**

ENSAYO



Serie antropológica
EDICIONES DEL SOL

Colombres, Adolfo

Teoría transcultural del arte : hacia un pensamiento visual independiente. - 1ª. ed. 1º reimp. - Buenos Aires : Del Sol, 2005. 344 p. ; 22x14 cm.- (Serie Antropológica)

ISBN 950-9413-99-2

1. Ensayo Argentino. I. Título.
CDD A864

Director de colección: Adolfo Colombres
Diseño de colección: Ricardo Deambrosi
Ilustración de tapa: dibujo de Sydney Parkinson, que muestra un tatuaje facial masculino maorí de Aotearoa (Nueva Zelanda).



1ª edición / 1º reimpresión

© Ediciones del Sol S.R.L.

Av. Callao 737

(C1023AAA) Buenos Aires - Argentina

Distribución exclusiva: Ediciones Colihue S.R.L.

Av. Díaz Vélez 5125

(C1405DCG) Buenos Aires - Argentina

www.colihue.com.ar

ecolihue@colihue.com.ar

I.S.B.N. 950-9413-99-2

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA



Introducción

Se pueden considerar indudables méritos de Occidente el haber comenzado a reflexionar sobre los distintos temas que abarcan los campos del arte y la poética ya con los presocráticos, y definido, en el año 1750, un cuerpo conceptual al que Baumgarten denominó Estética, afirmándolo como una rama legítima de la filosofía. Sin embargo, dicha civilización no utilizó tan notable ventaja para avanzar en la formulación de una teoría de validez universal. En vez de someter a sus conceptos y modelos a la prueba de la realidad, confrontándolos con los de otros pueblos para determinar sus convergencias y divergencias, como marca el espíritu científico, prefirió exportarlos de un modo acrítico y hasta imponerlos como un discurso único. Y lo sigue haciendo aun en estos tiempos, en los que el aire promiscuo de la globalización exige abrir ventanas a la alteridad. Los principales países que la integran se erigieron así en centros de irradiación, y el resto del mundo fue puesto en una condición periférica (es decir, subalterna), debiendo adoptar sus cánones sin más libertad que la de introducirles algunas glosas que los enriquecieran, reconociendo así su pretendido carácter ecuménico. Desarmar dicha teoría por completo para ir analizando la validez de cada uno de sus postulados en las distintas prácticas artísticas de una cultura o civilización hubiera sonado a herejía, como una imperdonable manifestación de ignorancia que desprestigiaría por completo a quien lo intentase.

La teoría occidental sirvió así no para comprender y explicar la producción simbólica ajena, sino para relativizarla, oscurecerla y excluirla de los ámbitos en que se reparten honores, espacios y recursos, para borrar o devaluar los sentidos que los otros habían construido a lo largo de una historia a menudo milenaria, a menos, claro, que por algún azar encajaran perfectamente en ella. Las obras que se apartaban de sus cánones fueron asimiladas al sistema medieval de las artesanías, convirtiendo así a éste en un odioso cajón de sastre donde se juntaban los más bellos objetos, de un gran cuidado formal y cargados de sacralidad, con utensilios domésticos sin pretensión estética alguna. Es que la enorme mayoría de tales objetos, por más bellos que resultaran, no poseían una función estética exclusiva y ni siquiera predominante, sino subordinada, pues la misión del arte, desde

una mirada más universal, ha sido siempre potenciar las otras funciones sociales y no regodearse en sí mismo, desplegándose en un primer plano. Incluso en el Medioevo europeo se hubiera rechazado enérgicamente este autismo, desde que el concepto de autonomía del arte se desarrollaría recién en los tiempos modernos. Ni siquiera Baumgarten pudo asegurársela; quien defendió y fundamentó este principio fue Kant, en su *Critica del juicio*. A partir de entonces, las obras que no mostraran una clara supremacía de la función estética serían sin más asimiladas a lo decorativo u ornamental, y en consecuencia excluidas del ámbito privativo de las grandes creaciones del espíritu humano. Y como si esto no fuera suficiente elitismo, la vieja Estética devino además, en su propio ámbito y no sólo ya en los países periféricos, el lugar de denegación de lo social, tal como lo puntualizara Pierre Bourdieu.

En *Hacia una teoría americana del arte*, obra publicada en 1991, con Juan Acha y Ticio Escobar intentamos desde esta región del planeta no invalidar la teoría occidental, sino tamizarla, aceptarla con beneficio de inventario, para resignificar ciertos aspectos y rechazar otros que dejaban afuera, en la anodina esfera del no-arte, a la mayoría de nuestras prácticas simbólicas, y en especial a las de origen popular e indígena. La acogida que tuvo esta primera aproximación me llevó a seguir explorando dicha senda, y al estudiar las prácticas, tanto actuales como históricas, de varias culturas representativas de África, Asia y Oceanía, comprendí que lo que habíamos planteado respecto a América, como una defensa de nuestros sistemas simbólicos frente a la agresión colonial, tenía mucho de universal, o era en todo caso más universal que la teoría del arte elaborada por Europa a partir del Renacimiento. Aun más, al ahondar en el pensamiento griego y las prácticas medievales, pude comprobar que coincidían bastante con nuestros puntos de vista y las concepciones y prácticas de otros continentes. Ello autoriza a afirmar que Europa fue más universal en esos tiempos que en los posteriores, cuando comenzaron sus viajes de "descubrimiento", sus conquistas militares y su expansión comercial y colonial. Porque abrirse al mundo no aparejó una revisión crítica de sus postulados, sino más bien un fortalecimiento de sus convicciones y prejuicios, para imponerlos a rajatabla al resto del mundo, cualquiera fuese el precio, en aras de su empresa de dominación. Su visión del otro no la llevó a incluirlo en un nosotros, como lo planteaba de algún modo el pensamiento humanista, sino a una negación empecinada del valor de la diferencia y el uso de ésta para justificar la opresión y el despojo. Mientras tildaba al otro de salvaje o bárbaro para situarse en el nivel superior de un esquema evolutivo unilineal, de hecho se deslizaba hacia la barbarie, al son de sus grandes peroratas no sólo metafísicas, sino también "racionalistas" y pretendidamente científicas. Porque hoy se sabe que esa Razón imperial fue incapaz de dialogar con otras razones, con racionalidades que funcionaban sobre distintas jerarquías axiológicas. Es que en rigor de verdad, no hay nada que sea racional o irracional de por sí, al margen de

toda axiología. Esa Razón abstracta y soberbia sirvió a la postre, más allá de sus mascaradas, para fundamentar el genocidio y el etnocidio en la "periferia", y ya en los últimos tiempos pactó con el consumo para devenir una razón consumista y economicista, en la que el hombre—tan exaltado en los tiempos modernos por los filósofos occidentales—pierde todo significado: se inauguraba así la era del vacío y la demolición de la ética.

Frente a tal fracaso, queda a la "periferia" la tarea de construir una teoría transcultural del arte, en la que la Estética se torna apenas un punto de partida, dado el carácter transdisciplinario de dicha búsqueda. Ésta, tras confrontar en un verdadero diálogo las reflexiones que las diferentes culturas vienen ya haciendo sobre sus propias prácticas, estaría en condición, sobre la base de las conclusiones a las que arribe, de realizar una crítica a la estética occidental para señalarle sus equívocos y abusos, y también lo que comparte con el resto del mundo. Se podrá alegar que el pensamiento posmoderno, y en especial la "deconstrucción" impulsada por Derrida, ha puesto bajo la lupa varios conceptos occidentales que hasta entonces no habían sido cuestionados. Quizás sí, pero lo hacen, como señala Ticio Escobar, con juegos de lenguaje que, más que derogar estos conceptos, buscan introducir en ellos la contingencia, relativizarlos. La dialéctica histórica, tan apuntalada por el marxismo, es así desarticulada por discursos a menudo brillantes y eruditos, pero que se pierden en la enrevesada dinámica de las cosas y florituras que no abren ventana alguna, por lo que al final del camino no hallaremos ya ideas claras sobre nada, y menos aún ideas que por su equidad y operatividad puedan trasladarse a otros contextos sin perder validez. Pero sería injusto no valorar los aportes de algunos pensadores europeos que no se libran a las puras seducciones intelectuales y buscan, trascendiendo las miserias de la filosofía, hacer la disección de la modernidad occidental para explicar su caída final en el consumo y la desertificación del sentido. Citaría particularmente a los antropólogos franceses que, al regresar de África, convirtieron a su propia sociedad cansada y opulenta en objeto de un análisis descarnado. La antropología, de este modo, dejaba de ser la ciencia del otro para volver a casa y convertirse en una mirada sobre sí mismo a la luz de las enseñanzas del otro, o sea, el recurso del extrañamiento o distanciamiento.

Desde que la gran mayoría de las prácticas simbólicas y concepciones estéticas no alcanzan hasta la fecha una formulación definida, sino que se halla en pleno proceso de elaboración, todo intento de plasmar una teoría transcultural del arte debe recurrir por fuerza a lo transdisciplinario. Abriendo así el enfoque, esa rama de la filosofía que es la Estética se torna apenas un punto de partida, una mirada que se irá enriqueciendo y ampliando con otras provenientes no sólo de la historia y la crítica del arte, sino también de la antropología (en especial la que estudia el mundo simbólico), la sociología, la psicología, la semiología y la teoría de la comunicación. A menudo estas miradas no se presentan como aisladas y alternativas, sino que se funden en una sola, que reúne así ingredientes de

distintas disciplinas a fin de lograr una síntesis reveladora y sistemática. Lo que se pretende no es seguir mirando al otro desde una estética dominante remozada y más permeable a la diferencia, sino proporcionar a ese otro no una teoría acabada y coherente que deba tomar o dejar, sino las piezas sueltas de este gran mecano, con todas las opciones que se pueden ejercer dentro de cada cuestión, pues al resolverlas, ya sea en el plano de lo estético o de lo artístico, irá dando forma a su propia concepción y alcanzando así un pensamiento visual independiente. Si no se propusiera esto, dicho intento se quedaría en el terreno de lo puramente especulativo, por carecer de puentes con la acción. En el plano estético no sólo cabe registrar las teorías ya sistematizadas con alguna claridad, sino también las concepciones de lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo grotesco, etcétera, que no son aún del todo conscientes en una sociedad, pues hacen al nivel del gusto. Lo artístico es en cambio siempre consciente, desde que implica una intencionalidad dirigida a satisfacer las necesidades estéticas de un grupo, y constituye un oficio o profesión, es decir, una especialidad probada por el dominio de una técnica.

En la construcción de una teoría universal del arte no se incurrirá otra vez en el error de apuntalar las simetrías y constantes e ignorar las diferencias, pues son justamente estas últimas las que interpelan a las generalizaciones apresuradas y pueden revocarlas si abundan las excepciones. El camino sería el inverso: partir de las diferencias y avanzar, con el espectro amplio que ofrecen, hacia los principios que se perfilan como generales o universales. La diferencia debe ser asimismo agudizada y sintetizada en categorías de percepción y de entendimiento, como un sistema organizado que permita no sólo a cada pueblo conocerse a sí mismo, sino también enriquecer esa confrontación con el otro que va construyendo la identidad. Lo que para Kant y otros filósofos vienen a ser las categorías, para Cassirer son las formas simbólicas, es decir, el lenguaje, el arte, el mito y la religión. Se dice que todo arte es expresión, y por lo tanto un modo de lenguaje, pero se debe destacar que se trata de un lenguaje diferente, conformado no por signos puros sino por formas visuales, cuya interpretación depende de la historia de cada cultura, la que al describir su evolución proporciona los códigos, las unidades semánticas de comprensión.

Más que una continuidad conceptual, las dos partes de esta obra constituyen dos abordajes distintos al complejo problema del arte, lo que explica que algunas ideas vuelvan a tratarse desde otros ángulos. En la Primera Parte retomo mis textos de *Hacia una teoría americana del arte*, pero revisados, ampliados o reelaborados en términos más universales, en la convicción de que toda verdadera cultura implica un conjunto coherente de mitos, ritos y fetiches. Parto nuevamente del mito como estructura del imaginario, como el conjunto de representaciones mentales que integran una particular visión del mundo. En la experiencia del mito y la religión hay cierta racionalidad, aunque ésta suele operar sobre jerarquías de valores propias, diferentes a las occidentales. Es por ello que a menudo varios



Cabeza de barro cocido de la civilización de Nok (Nigerian Museums).

fenómenos son vistos como irracionales, como manifestaciones de una superstición que conduce al mundo de los brujos y los curanderos. El mito y la religión, que en rigor de verdad conforman el núcleo de la cultura, son así situados fuera de lo humano, como algo contrario a él, y de todo proyecto emancipador, con lo que se hace pagar a los demás pueblos del mundo la consecuencia de los excesos del cristianismo en el Medioevo europeo, que se había casado con las fuerzas más oscuras y el poder despótico, tornando necesario un pensamiento de ruptura con el orden de lo sagrado, como lo fue la filosofía Iluminista que dio forma al espíritu moderno. Pero aun negándole toda trascendencia —como lo hacen Nietzsche, Hegel y Marx—, la esfera del mito y la religión seguirá actuando como el principal factor de significación de la realidad, pues lo sagrado, en un sentido antropológico y no ya escatológico, no es más que esa zona preservada donde la cultura emplaza sus valores esenciales, y que constituyó a lo largo de los siglos, en todas partes, el mayor abrevadero del arte. Rubén Dri enfatiza por eso que lo sagrado no pertenece al ámbito de la irracionalidad, sino al de la más alta racionalidad, aunque aclarando que no se trata de una racionalidad “científica”, sino filosófica y antropológica. En la teoría axiológica de Max Scheller, los valores religiosos, éticos y estéticos —así, en este orden— están antes que los lógicos, lo que no implica, por cierto, que los tres primeros carezcan de toda base racional.

Al mito sigue el rito, como puesta en escena de ese imaginario, a fin de reducir su polisemia y darle una forma concreta, capaz de intensificar, con su fuerza unificadora, la experiencia comunitaria. Con el eje del fetiche —al que se diferencia del fetichismo con la misma distancia que media entre la idea y la ideología— se quiere explicar la gran movilidad de los sentidos creados socialmente. Apelamos para ello al concepto de energía simbólica, o sea, la capacidad, siempre limitada por el tiempo y la estructura psíquica, de cada individuo de significar los seres y las cosas que lo rodean o a los que accede. Es curioso que hasta ahora la teoría occidental del arte no haya intentado explicar esto, cómo algo que se inserta en el corazón de lo sagrado por la tarde puede convertirse a la noche en basura simbólica, o —lo que es peor— cargarse de una gran energía negativa, casi diabólica.

En mi propuesta anterior faltaba un eje de gran relevancia para esta vía de abordaje: el cuerpo, el que para muchas culturas constituye el espacio privilegiado de la expresión, no sólo por su capacidad de producir sentidos mediante gestos y movimientos, sino también —y esto es lo que importa a las artes visuales— como espacio en el que se inscriben signos de carácter social, sexual, político y estético.

La Segunda Parte, o el segundo abordaje, toma un camino más conocido, aunque organizado ya según las categorías necesarias para explicar eso que Ticio Escobar llamara “la belleza de los otros”. En su primer capítulo, desde la teoría de la forma excedente como origen de lo estético se pasa a caracterizar la función estética y puntualizar las diferencias

entre la Estética filosófica y la teoría del arte. La relación del arte con la verdad, con lo ético y lo útil precede al estudio del sistema medieval de las artesanías gremiales y la concepción renacentista que vino a revolucionarlo. Finalmente, se analiza la importancia del tema en el arte, y sobre todo la cuestión del estilo, al que Occidente relaciona más con las marcas individuales de una obra, oscureciendo así su base social.

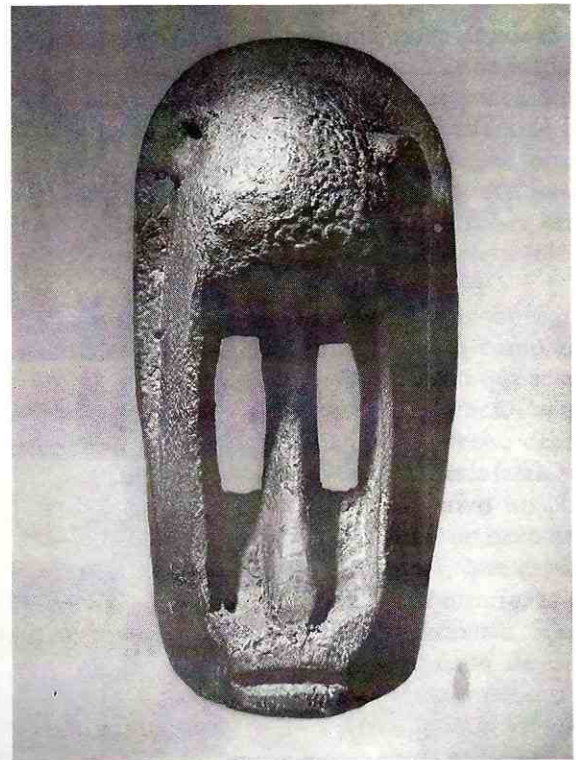
Lo anterior sirve de propedéutica a lo que puede considerarse el meollo de la obra: la revisión crítica de los fundamentos de la Estética, donde se analizan, a la luz de los aportes de otras culturas, los conceptos sobre los que se monta la teoría occidental o que han jugado un papel destacado en su historia. La belleza es relativizada, bajada del pedestal idealista. Lo sublime pierde universalidad por estructurarse sobre una verticalidad ascensional y prescindente, por ese intento individual de salirse del mundo que es propio de todo éxtasis, mientras que la comunidad se expande horizontalmente, busca la fusión con el mundo, la reunión con él, fortaleciendo los lazos solidarios y estableciendo anclajes en lo real. Los mitos muestran la escasa incidencia del cielo, elegido como residencia sólo por un escaso número de seres sobrenaturales (en la mitología argentina, son sólo 52 sobre el total de los 494 que alcancé a registrar, y muchos de ellos se la pasan más abajo que arriba), por lo que esta dimensión vertical del espacio se subordina a la horizontal. Al hablar de la sensibilidad se mencionan los factores sociales que la condicionan, desmontando las ideologías que la exaltan. Sin negar la incidencia de lo personal, se muestra cómo actúa el colonialismo en los niveles de la percepción, la sensibilidad y la mentalidad. Se critica luego la teoría idealista del genio, que es un culto fetichista a la personalidad, y se aclara el lugar que la comunidad da al individuo, mucho más relevante y transformador de lo que suponía el Iluminismo. En relación al arte, a la subjetividad no se opone la objetividad, sino la comunidad, por lo que se habla de una estética del sujeto y de una estética comunitaria. Finalmente se analiza el espíritu trágico, que resulta menos universal de lo que se supone, así como su opuesto, o sea, la risa y las múltiples formas en que se manifiesta. Vinculada a ella está lo grotesco, como otra modalidad de lo estético que no ha servido, al trasladarse a otras culturas, más que para generar caracterizaciones erradas de las formas visuales.

Se cierra esta Segunda Parte con un capítulo dedicado a la condición del otro en el arte. Tras revisar con sentido crítico los conceptos de “centro” y “periferia” se abordan temas tales como la caracterización del arte popular y étnico, de lo que es arte y lo que es artesanía, las formas de dominación que pretenden congelar a ambos y las teorías que apuntan a su desarrollo, como la única forma de alcanzar su liberación y descolonización profunda. Esto último implica hacer saltar los cerrojos que le impuso el purismo del Folklore e interceptar las manipulaciones del mercado artesanal, en gran medida copado hoy por la cultura de masas y el kitsch. Se detiene luego en algunas consideraciones sobre la teoría de los diseños, que en la

primera mitad del siglo XX se introdujo como una cuña en la concepción clásica. Esta última se ocupa de separar las obras de arte de las que no se consideran verdadero arte, pero las cosas llevan siempre incorporadas un diseño, bueno o malo, que no sólo atiende a su funcionalidad, pues despliega por lo general una forma excedente de carácter puramente estético, cuya intención fue embellecer todo lo que nos rodea. La Bauhaus, el Art Nouveau y el Modern Style revolucionaron así el mundo de los objetos, mostrando cómo una silla o una jarra pueden convertirse en obras de arte (hoy expuestas como tales en grandes museos de Europa) y a la vez seguir siendo eso para quienes quieran usarlas además de observarlas. Lo estándar, elemento propio de la producción en serie, no fue visto ya como degradación de lo artístico, sino como el común denominador formal de un estilo y una época.

El apartado final resume, a modo de conclusión, las diferentes opciones que se abren a las culturas que quieran elaborar su propia teoría del arte, o sea, dar forma a un pensamiento visual independiente capaz de orientar o situar la percepción. Esto, por cierto, es de fundamental importancia, desde que ya en el siglo III de nuestra era Plotino decía que es la visión lo que crea los objetos, los que no existen sino en y por la visión. El arte, a nivel universal, no busca su autonomía como un preso su libertad, sino que se deja seducir por la vida, coquetea con ella o se pone abiertamente a su servicio con la disciplina del buen soldado, convencido de que su destino no es complacerse a sí mismo en las altas esferas del espíritu, sino sostener las aventuras del imaginario social, atando lo numinoso al esplendor de una forma, en esa alquimia que lleva del valor, que es sólo una cualidad, al ser. Las culturas no occidentales, y en especial las sometidas claramente a una condición subalterna, no pueden estirarse en la glosa de la estética dominante ni quedarse en una mera crítica a ella, por más radical que sea. Tampoco basta con proclamar los propios valores y el derecho a la diferencia, desplegándose patéticamente en los espacios del "centro" en busca de un reconocimiento que, de lograrse en esas condiciones, no hará más que prolongar su dependencia. La tarea más urgente y eficaz para interpretarse a sí mismas y proyectar al mundo sus valores es elaborar su propia teoría del arte, a partir de sus prácticas y concepciones estéticas. Bien decía Wole Soyinka que el tigre no proclama su tigritud, sino que salta. Y ese salto puede llevarlo a un punto tan lejano como el rechazo del concepto de arte para caracterizar las propias prácticas simbólicas. ¿Por qué no?

PRIMERA PARTE





I.

El mito como zona sagrada

1. El pensamiento simbólico

En el comienzo de este camino hacia una teoría universal del arte, surge la necesidad de preguntarse por la naturaleza de lo que se dio en llamar "pensamiento simbólico", concepto que podría tildarse de contradictorio si se confina el acto de pensar a la esfera de la razón. Pero ante la incapacidad de ésta de explicar las diversas formas de la vida cultural, de captar todas sus cualidades y su riqueza, por tratarse justamente de formas simbólicas. Se tornó necesario abrir otra vía, la que por asumir la estructura de un verdadero pensamiento resulta lícito llamarlo así.

Hay quien considera al símbolo un tipo especial de signo, pero acaso resulte más apropiado y conducente tomarlo como elemento de distinto orden. En efecto, en el signo la conexión que se establece entre el significado y su forma es arbitraria pero unívoca. Por ejemplo, la luz roja como señal de tránsito indica que es preciso detenerse, y cualquier duda o error de interpretación sobre esto sería fatal. Se podría haber estipulado que cumpliera ese mismo objetivo una luz azul, pues entre el color y el hecho de detenerse no existe un nexo necesario. Igualmente arbitrarios son los signos lingüísticos, que expresan los sonidos de una lengua. En el símbolo, por lo contrario, la relación entre la forma y el significado tiene, sí, algo de necesario. Si se dibuja un círculo para aludir a la eternidad, no se trata de una pura convención, puesto que el círculo, al no tener principio ni fin, se parece a la eternidad, que tampoco los tiene. Pero el círculo posee también otros significados, así como el concepto de eternidad contiene otros aspectos semánticos no alcanzados por la idea de círculo. Y esto ha de ser así, porque si el símbolo se tornara unívoco se convertiría de hecho en un signo, ya que lo que caracteriza en definitiva a aquél es su ambigüedad, el juego de la polisemia. O sea, no puede por un lado instaurar una relación arbitraria con un significado, ni alcanzar

tampoco una coincidencia total que lo convierta en unívoco. En otros términos, se puede afirmar que el símbolo es por fuerza impreciso, pero lo que pierde en precisión lo gana en riqueza.

El símbolo busca así unir dos realidades que no son del todo ajenas, pero que en modo alguno pueden homologarse, desde que incluso ocurre a menudo que el vínculo no es percibido por todos los individuos, y quienes lo perciben no suelen interpretarlo del mismo modo. Mediante el símbolo se trata de iluminar una realidad un tanto oscura (a la que llamaremos realidad referida) mediante una realidad más nítida, a la que llamaremos realidad referente. Si se hace la disección de ambas realidades, enumerando todas las unidades semánticas, o semas, que contiene cada una, será factible establecer cuáles de ellas entran en juego en un caso particular. A estas últimas las llamaremos semas atados, y a las que quedan fuera semas libres. Por ejemplo, cuando el cristianismo se refiere a Jesucristo como Cordero Pascual, está tomando en principio sólo dos cualidades del cordero: su mansedumbre y su condición de ser el animal sacrificial por excelencia en el Medio Oriente. Otras cualidades del cordero, como su notoria estupidez, no entran por cierto en juego en esta relación. La gran cantidad de semas libres que restan en ambas realidades permitirán nuevas comunicaciones de distinto cuño entre ellas. Es este campo abierto a otras posibilidades expresivas lo que define la polisemia. A la ambigüedad como característica del símbolo, Hegel añadía su carácter abstracto, su universalidad y la inadecuación entre forma y significado.

En su *Filosofía de las formas simbólicas*, obra de tres volúmenes publicada entre 1925 y 1929, Ernst Cassirer señalaba ya que más que en un mundo físico, el hombre vive inmerso en un universo simbólico, en una red construida por el lenguaje, el arte, el mito y la religión. Tan envuelto está por dicha red, que no puede ver ni conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial. En base a tal aseveración, define al hombre no como un animal racional, sino como un animal simbólico. Los símbolos con los que se maneja cambian constantemente, pero la actividad simbólica permanece. Con la reivindicación de tal actividad como característica de la especie supera a Hegel, para quien ella sólo es determinante en un estadio de la cultura, el preclásico, así como el torpe esquema evolucionista de Frazer, según el cual todas las sociedades empiezan con la magia, pasan de allí al universo más estructurado de la religión y desembocan en la ciencia, lo que equivale a afirmar que el desarrollo humano acabará con la vía simbólica. Para Cassirer, en cambio, lo que define al hombre, en todos los estadios de su cultura, es su condición de creador de símbolos. Critica asimismo la definición aristotélica del hombre como animal social, puesto que la sociabilidad no es un privilegio de la especie humana. Las hormigas y las abejas, dice, viven en sociedad, pero serían sociedades sólo de acción, no de pensamiento y sentimiento,

como la humana. Aristóteles se habría limitado así a establecer un concepto genérico, pero no la diferencia específica. En *Antropología filosófica*, otra de sus obras, señala Cassirer que los antropoides dieron un paso importante hacia el desarrollo de ciertos procesos simbólicos, pero sin alcanzar el umbral de lo humano. El animal es asimismo un productor de signos (señales), a los que emite y recibe, "interpretándolos" con precisión, ya que son de especial importancia para su sobrevivencia. Reacciona así no sólo frente a estímulos directos, sino también a los indirectos, como los creados por los hombres que los domestican. Por ejemplo, relacionar un toque de campana con la hora de la comida. Concluye este autor destacando que el animal posee una imaginación y una inteligencia prácticas, mientras que el hombre ha desarrollado inteligencia e imaginación simbólicas. Años después, Jung afirmaría que el inconsciente (el que no debe confundirse con el subconsciente de Freud, que es una especie de desván de los deseos reprimidos) está poblado de símbolos, y que los sueños son la forma en que se manifiestan, lo que torna necesaria su interpretación mediante los arquetipos, que son una suerte de matrices de sentido a partir de los cuales se forman los símbolos.

Lo que cabe añadir al pensamiento de Cassirer desde una perspectiva antropológica es la particularidad histórica de las redes simbólicas. La universalidad de los símbolos no puede ser interpretada como que todos los hombres participan de una misma simbología, lo que podría ser la aspiración del cosmopolitismo más extremo. Cada sociedad teje su propia red, la que viene a ser su cultura, razón por la cual el concepto de matriz simbólica se usa casi como sinónimo del de matriz cultural. Múltiples culturas pueden compartir un mismo elemento, pero éste tendrá en cada una de ellas un sentido específico. Es que toda cultura no sólo significa la realidad de un modo que le es propio, sino que sitúa a cada cosa en una escala de valores. Incluso los seres naturales son valorados de un modo distinto por cada matriz. Así, el colibrí, tan importante para los guaraníes, que lo convirtieron en un mensajero divino, carece de importancia en otros pueblos vecinos. Se quiere señalar con esto que toda cultura adjudica a cada objeto una cantidad determinada de unidades semánticas, muchas de las cuales pueden faltar en otras, y que esos elementos están por lo común ordenados de un modo jerárquico, lo que da a ciertas unidades semánticas la condición de dominantes o centrales y a otras de secundarias. Tal densidad de significados es de gran relevancia para entender la actividad simbólica de esa sociedad, en la medida en que proporciona las claves de su interpretación, los códigos que hacen posible una comunicación real.

Se torna difícil hablar del pensamiento simbólico sin oponerlo al pensamiento analítico, pues ambos constituyen las dos vías que tiene el hombre para el conocimiento del mundo. El pensamiento simbólico

se relaciona con la intuición y lo emocional, y produce imágenes, mientras que el pensamiento analítico, también llamado lógico, produce conceptos. Para Schopenhauer, la intuición es la forma misma del saber, la vía más valiosa para el conocimiento. Otros filósofos, por el contrario, han desvalorizado a la vía simbólica, para privilegiar la racional. Ambos caminos, más que opuestos, deben ser vistos como complementarios, pues constituyen miradas diferentes, abordajes distintos a la realidad, que iluminan facetas y aristas que por la otra vía no se alcanzan a ver. Claro que no todos los hombres desarrollan a ambas por igual. Vico señalaba que cuanto menos domine en un individuo la razón, tanto más prevalecen en él los sentidos, y que quienes tienen los sentidos más aguzados poseen una imaginación más viva. O sea, a su juicio, el desarrollo de la vía racional empobrece el imaginario, motivo por el cual el hombre imaginativo sería menos racional que otros. Claro que tales afirmaciones deben ser vistas a la luz del romanticismo, que al racionalismo extremo opuso el espíritu histórico.

Edgardo Cordeu, refiriéndose al mito chamacoco de los Anábsoros, señala la coexistencia de estas formas de pensamiento en dicho pueblo del Chaco Boreal, pero curiosamente divididas entre ambos sexos. En dicho relato, las mujeres se relacionan con las divinidades (Anábsoros) mediante lo emocional, o el *cet*, mientras que los hombres lo hacen mediante el *eiwo*, la reflexión intelectual, fría y distante. Para Ticio Escobar, el *cet* femenino sería una *imitatio dei*, un juego de identificación con los dioses, un mecanismo retórico por el cual se adquiere los poderes de otro ser asumiendo sus rasgos exteriores, para convertirse a su imagen y semejanza. Pero esta cultura no subvalora la vía sensual elegida por las mujeres, en la que predomina la percepción de la forma impresionante de los dioses, de sus colores, plumajes, brillos y demás atributos. Sabe que la forma constituye un momento esencial del acceso a lo numinoso, y que el destello del verbo es tan importante como el concepto que apaña¹. Bachelard decía que los símbolos deben ser juzgados por su fuerza, no por su forma, pero cabría preguntarse, a la luz que arroja este mito, si una fuerza verdadera puede prescindir de una bella forma. ¿No será la forma el asidero necesario de la fuerza?

2. El mito como fundamento de la cultura

Se podría decir que el mito es el más privilegiado de los símbolos. Más aún que los del arte, por ser más antiguo y universal que éste y prestarle un fundamento, un anclaje en lo concreto que ni siquiera la filosofía y la historia han despreciado. No se trata, como vulgarmente se cree, de una fantasía deleznable o una mera ficción, desde que produce al imaginario no sólo aspectos ciertos de la realidad, sino también profundos. Por plasmarse en las capas más hondas de la conciencia

colectiva se podría afirmar que constituye la parte más significativa de la realidad. Se debe asimismo tomar en cuenta que tampoco para quienes lo vivencian constituye una ficción, sino una historia verídica, cuya naturaleza está claramente diferenciada de la del cuento, al que sí se considera una ficción, una fábula.

Ya en 1725 Vico afirmaba que todo mito era, o había sido en un comienzo, una *vera narratio*, línea de pensamiento que Mircea Eliade y otros autores retomarían en el siglo XX. En efecto, el mito no sólo expresa una verdad, sino que prefigura el fundamento de toda verdad, en la medida en que responde a las preguntas primordiales que se formula la sociedad humana, como las de saber de dónde viene y adónde va, o sea, los cruciales temas del origen y el destino. Es por eso que toda filosofía de la cultura, toda antropología filosófica, ha de partir por fuerza de los relatos fundacionales.

El mito expresa la dialéctica de lo visible y lo invisible, de lo que exhibe y lo que oculta. Se podría decir también que lo que en él es ostensible está seguramente escondiendo algo más importante, donde radica su sentido profundo. Es que el mito revela ocultando, deja entrever lo real en una zona de penumbra, la que más que a lo fantasmal nos remite a lo maravilloso, pues es dado allí recuperar lo perdido, lograr que las cosas vuelvan a ser e incluso desmontar las prohibiciones.

El mito proyecta la existencia a lo sagrado. Por él se deja de vivir en el orden cotidiano y se penetra en un mundo transfigurado, modulado por la imaginación y el deseo, de los que conforma su más depurada expresión. Pero esto no implica que traicione a la realidad, propiciando la evasión, ya que, por el contrario, enseña al hombre no sólo a soportarla, sino también a maravillarse de ella, a amarla y comprometerse. Gusdorf ve por eso en el mito una forma espontánea de ser en el mundo, un modo concreto de situarse en lo real, de ligarse a las cosas. Con este fin formula un conjunto de reglas precisas que orientan el pensamiento y la acción.

La palabra "mundo" implica una conjunción de espacio y tiempo, dos categorías totalmente distintas en el pensamiento occidental, pero que se unen en la concepción de varios pueblos indígenas de América, como los quechuas, aymaras y hopis. Si para Occidente el tiempo pasa y el espacio permanece, a pesar de las transformaciones que experimenta, para los indígenas el espacio se esfuma con y como el tiempo: el nuevo milenio no puede desplegarse en el mismo espacio del anterior. Si el tiempo mítico arrastra en su distanciamiento al espacio donde el relato acontece, es quizás para salvarlo del desgaste, de la decadencia, de las humillaciones de la conquista. De este modo, el espacio en el que hoy nos movemos nada tendrá que ver con aquel otro en el que los dioses retozaban a orilla de los ríos transparentes. Aun más, el espacio sagrado, aquel que se esfumó de nuestros ojos y se sitúa hoy más allá de lo alcanzable, es el único real. El espacio

actual, la tierra que pisamos, es irreal, por carecer de densidad. Para los guaraníes se trata de una morada imperfecta que un día será arrasada por un cataclismo, pues la única verdadera, perfecta, es la Tierra Sin Mal, el paraíso que tanto sueñan alcanzar.

El tiempo del mito es el tiempo primordial, aquel en el que las cosas comenzaron a ser, fueron por vez primera. Ese *illo tempore* es un tiempo sagrado, pero siempre establece nexos con el tiempo histórico y profano, pues por su misma estructura el mito busca repetirse, y tal repetición no ocurre sólo en el imaginario. Se dice por eso que el tiempo del mito es un tiempo circular, aunque esto expresa más el deseo humano de recuperar lo perdido y asegurar los ciclos que una realidad siempre comprobable, pues el estudio diacrónico de los mitos da cuenta de mutaciones mediante las cuales buscan ajustarse a lo real para no sucumbir. Vemos también que hay mitos que se pierden, que se van para no volver.

En el tiempo del mito, entran en conflicto los conceptos de causalidad, temporalidad e irreversibilidad de los sucesos que éste narra. La indecisa causalidad que se establece suele remitir finalmente al comienzo, cerrando el círculo como quien vuelve al refugio de lo eterno. Por lo común, los acontecimientos se encadenan sin que quede explícito el orden temporal en que ocurrieron, lo que impide establecer nexos causales claros. Lo que ocurrió, por otra parte, puede ser revertido con facilidad, como que se cuenta a menudo la muerte de un personaje que no tarda en resucitar y continuar con sus andanzas de siempre, pues ningún fracaso o golpe cambia su carácter. Esto ocurre, entre muchos otros ejemplos, con el Cufalh de los nivaclé del Chaco. De esta manera se diluye la duración, la densidad del tiempo biológico. En la India, se considera a toda cultura como una "caída en la historia", en el tiempo profano, y lo que se quiere es salir de él, por ser el tiempo de la ilusión y la duración. La iluminación permitirá acceder en forma instantánea al tiempo cósmico, que se asemeja aquí al tiempo mítico, por más que esté vacío de paradigmas culturales. Sin embargo, el fin último del yogin, señala Mircea Eliade, no es vivir en el tiempo cósmico, sino salir al exterior del Tiempo, para no contaminarse con la ilusión y la duración. Esto comporta tanto una filosofía como una técnica mística que involucra al cuerpo, especialmente al menguar de un modo progresivo el ritmo respiratorio, prolongando cada vez más la inspiración y la expiración².

Conocer el mito es abordar el secreto del origen y adquirir de este modo cierto poder, un control sobre las cosas a las que se refiere. Es decir, sabremos cómo funcionan, de qué manera se manifiestan, dónde encontrarlas y sobre todo cómo recuperarlas cuando desaparecen. Sin tal poder sobre ellas que da el conocimiento de los arquetipos, la literatura y el arte carecerían de sustento y hasta de sentido.

Quizás más que del deseo, el mito es un producto del horror al

vacío, del sentimiento de intrascendencia y fugacidad que rodea a todo acto humano. El mito recorta una determinada zona de la vida y la dota de una alta significación para proyectarla a la esfera de lo durable. Es decir, ciertos hechos son sustraídos de la banalidad, convertidos en imágenes y fijados en el espacio de la intensidad y la luz, como un modelo para emular o resolver una contradicción. Es por eso que se dijo que toda imagen es un mito que comienza su aventura.

Fuera de la zona del resplandor, y opacado por la bruma de los días, transcurre el orden cotidiano, el espacio gris de lo profano, donde las cosas sólo tendrán un verdadero sentido si se parecen a los mitos o los remedan. Se subraya por eso que el mito, además de ser una historia sagrada, es una historia ejemplar. Así, para los guaraníes, los animales verdaderos están en el paraíso, y los que pululan por esta morada imperfecta valen y se reconocen por su parecido a ellos.

Si el mito es luz, intensidad, brillo, el resto es penumbra, debilidad, opacidad. El mito deberá iluminar y fortalecer, colmar las carencias y trazar el camino: no habrá así acto trascendental en la vida del hombre que no tenga un mito al cual referirse, un paradigma de conducta. Nietzsche, en *Así habló Zaratustra*, dice que los valores fueron puestos por el hombre en las cosas, y que sólo por la estimación hay valores: sin ella, estaría vacía la nuez de la existencia. Para Platón, un objeto o acto deviene real sólo en la medida en que imita o repite un arquetipo. O sea que en su concepción la realidad se adquiere sólo por repetición o participación. Lo que carece de un modelo carece de sentido, y no puede por lo tanto ser real. Y esto es así porque en su teoría las formas sensibles no tienen más destino que el de remedar a las formas puras o eternas, del mismo modo en que el tiempo no es más que una imagen móvil de la eternidad.

El mundo del mito es el de los paradigmas de la cultura y no sólo de los relatos que dan cuenta de un origen, por lo que en las sociedades secularizadas trasciende la esfera religiosa. En este sentido, se puede hablar de Otelo, Hamlet, Don Quijote, Don Juan y Fausto como mitos fundamentales de Occidente, en la medida en que conforman grandes arquetipos que ayudan a aprehender la realidad. En las 92 novelas y numerosos relatos que escribió Balzac en sus 51 años de vida se calcula que existen unos dos mil personajes, en su mayoría arquetípicos, lo que permite hablar de una "comedia humana" o mitología literaria.

El mito se refiere a un ser, pero revela un deber ser. Señala Gilbert Durand que el mito implica y explica, pero no se explica a sí mismo, por más que trabaje en el imaginario profundo³. Y por más que enseñe a maravillarse del mundo, no siempre es un relato maravilloso. Lo maravilloso puede intervenir sólo en alguna parte del relato, o estar incluso ausente, asemejándose en este sentido a un cuento realista, con la salvedad de que ocurre en el tiempo de los orígenes, que es anterior al histórico.

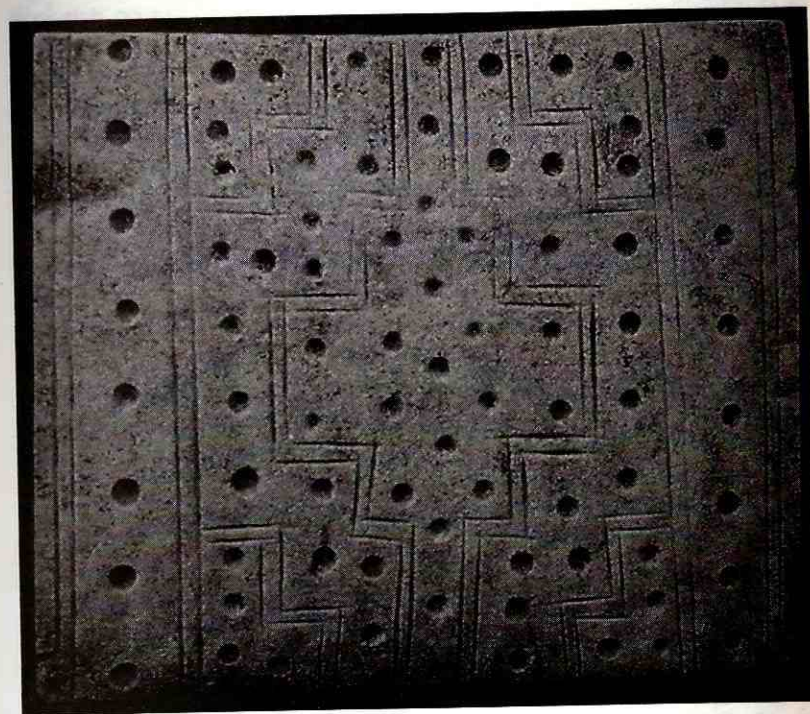
3. La zona sagrada

Vemos entonces que el mito representa lo real por excelencia, por tratarse de una zona sobrecargada de sentido, algo que puede llegar a faltar por completo en la esfera de lo profano. Y si nos ubicamos dentro de esta zona sagrada, observaremos que los sentidos no se distribuyen en ella con similar densidad. Se percibirá que dicha zona posee un centro o núcleo, donde se alcanza la máxima significación, y que a partir de ahí, en grado descendente, se disponen los otros seres o elementos que pueblan lo sagrado, hasta dar con la frontera de lo profano.

Esta idea de un núcleo de alta significación, que puede leerse como de máxima sacralidad, desde el cual se va descendiendo en niveles de sentido, permite elaborar una concepción puramente antropológica, o antropomorfa, de lo sagrado, algo que se puede aceptar, asumir como válido, por más que no se profese en lo particular creencia religiosa alguna, tal como lo hacen hoy las ciencias humanas. Bajo dicha concepción, la esfera de lo sagrado, justamente por concentrar los mayores valores de la cultura, no será vista como un aspecto más de ella, tal como la consideran los manuales de etnografía, sino como su núcleo, algo sin lo cual se descaracteriza por completo. Esto destruiría la idea de ciertos misioneros cristianos que consideran que se puede cambiar a un pueblo indígena su cosmovisión religiosa, colonizar su zona sagrada, sin incurrir en un verdadero etnocidio. Cabe aclarar aquí que si bien lo sagrado suele ser instituido como tal por una religión, puede existir al margen de ésta, ya sea porque el cuerpo mítico no se estructuró aún como una religión, o porque un número considerable de personas desertó de ella pero no de los relatos fundacionales, por la función cultural y social que cumple siempre lo numinoso.

Dicha zona sagrada, con sus intensidades decrecientes, es histórica, o sea, registra una movilidad tanto ascendente como descendente. Y esto es así porque existen procesos de sacralización y de desacralización. En virtud de los primeros, seres u objetos que carecían de toda sacralidad comienzan a adquirirla y pueden llegar incluso a situarse en el núcleo de la cultura, como veremos al abordar el tema de la mitogénesis. Y por el contrario, seres y objetos que gozaron durante siglos de una máxima sacralidad, pueden empezar de pronto a perderla, y por lo tanto a caer, saliendo primero del núcleo de lo sagrado y luego incluso de la zona sagrada. Ocurriré así que mitos sustanciales terminan convirtiéndose en cuentos, o sea, en ficciones vividas como tales. Por lo común, antes de trocarse en un cuento, el mito transita una zona intermedia, donde lo sagrado se manifiesta con una menor intensidad, que es de la leyenda y la epopeya.

Por cierto, estos procesos de sacralización y desacralización obedecen a situaciones que se despliegan en el plano de la vida real, donde los



Cosmograma lítico de la cultura Valdivia, fase Piquigua, que representa una cruz cuadrada entre otros símbolos referidos al espacio de lo sagrado, con un sentido de la abstracción sorprendente si se piensa en su antigüedad de más de 4.000 años (Fundación Hallo, Quito).

mitos deben confrontar con otros mitos, a veces en relaciones sociales simétricas, igualitarias, en las que el imaginario más fuerte y seductor impactará al más débil, modificándolo o suprimiéndolo, pero lo común es que obedezcan a relaciones asimétricas, o sea, a procesos de dominación que reprimen una zona sagrada, forzando sincretismos. Si la Virgen María fue a situarse junto a la Pachamama en muchos sitios de los Andes no es como resultado de una libre elección, sino de imposiciones coloniales que implican de hecho una colonización de la zona sagrada. Para poder hablar de este tipo de colonización, la relación entre ambas culturas debe ser marcadamente asimétrica. De lo contrario estaremos ante un cambio cultural motivado no por una imposición en bloque, sino por préstamos, por la adopción selectiva de elementos ajenos.

Podríamos entonces señalar la existencia, en toda cultura, de unas cinco zonas superpuestas, que pueden tomarse también como círculos concéntricos, y que son: a) El núcleo de lo sagrado, que es donde se sitúan los dioses principales, los grandes mitos de origen y los paradigmas esenciales de una cultura; b) Lo sagrado de menor densidad, poblado de dioses secundarios y héroes civilizadores; c) La periferia de lo sagrado, que constituye el ámbito de la leyenda y la epopeya, o sea, relatos que participan tanto de lo divino y maravilloso como de lo histórico o profano; d) El espacio de lo profano que está teñido por lo sagrado o participa de algún modo en él; y e) El espacio profano en sentido estricto, no teñido por lo sagrado, que es el privativo de la historia. En el análisis que se haga de una cultura, cada elemento ha de ser situado en algunas de estas cinco zonas.

Si bien la zona sagrada de la que hablamos se sitúa en el imaginario, al igual que el mito, busca siempre anclajes y correlaciones con el espacio físico, el que al recibir la sobrecarga de sentido se convierte en espacio sagrado, en un punto visible, concreto, de manifestación de lo numinoso, que no sólo atrae los rituales, sino que tiende también a erigirse en un eje estructurante de la organización y uso del territorio.

4. *El proceso de mitogénesis*

Fuera de la zona sagrada del mito no hay posibilidad de permanencia ni profundidades abisales. Sólo el mito resiste el tiempo, por ser el sedimento calcáreo de él, por acontecer en un tiempo inacabable, ese Gran Tiempo que remeda (o define) la eternidad. Es por ello que la historia se somete al final a sus determinaciones, despojándose de oropeles, cronologías y registros documentales, con tal de entrar en el corazón del hombre y clavarse en él como una estaca. Se sacrifica el orden preciso de los hechos y sus particularidades para adecuarlos a los paradigmas del deseo, a la estructura de una

idea-fuerza. La coronación del héroe es la leyenda de tradición oral, más que el bronce y la letra impresa, los que pueden servir para alimentar dicha leyenda pero no para sustituirla. En este proceso la vida del héroe quedará por fuerza reducida a unos pocos hechos significativos, pues el mito desecha la abundancia, la multiplicidad. Cuanto más elimine lo superfluo, mayor será su densidad, su intensidad, su sacralidad.

Es que la conciencia colectiva opera por selección y síntesis. Elige unas cuantas acciones del conjunto que compone una vida y las dota de un sentido especial: procede con ella como el arte con su materia. Y está bien que sea así, pues nadie, ni siquiera un dios, puede pretender que todos los actos de su existencia se conviertan en trascendentales. Sin recortes, no puede haber sacralidad, como tampoco arte.

Hay ocasiones en que un mito no precisa una vida ejemplar para constituirse, o algún acto ejemplar en una vida, conformándose sólo con una muerte heroica, aunque hasta de esto puede llegar a prescindir. De la vida del gaucho correntino Antonio Mamerto Gil Núñez se sabe en realidad poco, fuera de la creencia (común a los gauchos milagrosos) de que su banda de cuatreros robaba a los ricos para dar a los pobres. Tampoco su muerte está rodeada de heroísmo, desde que no cayó peleando, sino que fue prendido por una partida en enero de 1874 y colgado de los pies de la rama de un algarrobo, para ser luego degollado como un cordero y decapitado. Su cabeza fue llevada en una alforja, y el cuerpo se enterró en el lugar, marcándose el sitio con una cruz de ñandubay. O sea que prácticamente no hizo mucho para merecer las alturas del mito, a diferencia de otros de su estirpe. Diríamos por eso que su sorprendente fama actual es producto de un azar, o más bien de una necesidad popular que halló en él, un tanto por azar, una forma precisa: la de ejemplificar la crueldad policial, la represión del orden dominante a todo lo que constituye la esencia del gaucho, desde el momento en que decidió excluirlo de su proyecto social y cultural. La Iglesia trataría luego de neutralizar y capitalizar este mito contestatario, resignificándolo: si los pobres le hacen promesas a él y no a la Virgen María y los santos es por una "desviación" involuntaria de un genuino sentimiento católico, y no por desconfianza hacia esta religión y los paradigmas que postula.

Un hecho muy revelador sobre la mecánica de la gestación de los mitos es lo que ocurrió en Paraguay entre los mak'a y Juan Belaieff, un general ruso contratado por el ejército para realizar relevamientos en el Chaco, poco antes de la guerra con Bolivia. Belaieff entró de tal modo en el corazón de esta etnia, que cuando murió fue instalado con el nombre de Havatu en la cúspide de su cielo, a la diestra de In Tatá, Nuestro Padre, el dios supremo, desde donde se comunica frecuentemente con los chamanes y caciques de la tribu mediante un

aparato telefónico espiritual. ¿Puede acaso un simple mortal aspirar a un destino superior? Hechos como éste rompen con la ficción antropológica de la inmovilidad del mito, al mostrar cómo tal tipo de relato se adecua a la dinámica de la vida y los deseos colectivos. Sí, los mitos cambian. En su punto de partida hay un hecho, o tan sólo una imagen. La duración del proceso de gestación del mito suele ser muy variable. Hay veces en que un mito se forma en pocos días, mientras que en otras requiere más de un siglo. Ocurre también con ciertos mitos que nacen poco después del acontecimiento que los inspira, pero permanecen confinados en un ámbito reducido durante un tiempo prolongado, hasta que de repente eclosionan y se propagan con una vitalidad sorprendente. Es lo que ocurrió en Argentina con la Difunta Correa.

Lo visto hasta ahora nos permite comprender que no es en base a su propia naturaleza que las cosas se ordenan en las esferas de lo sagrado y lo profano. En ninguna cultura hallaremos una nítida frontera entre ambas, establecida de una vez para siempre; todo dependerá del significado que la conciencia colectiva atribuya a un objeto en un determinado momento histórico. Es esta conciencia la que crea primero la zona sagrada del mito, el Gran Tiempo y el Gran Espacio, y selecciona luego los seres y elementos que la poblarán. Tal selección, como se dijo, es histórica, no eterna. Así, el avión que cruzaba diariamente el selvático territorio del los axé, en la región oriental del Paraguay, ingresó en la mitología de este pueblo proto-guaraní como Jaka-Pora, o sea, la Canasta Hermosa o Resplandeciente. Pero lo que se sacraliza puede ser desacralizado, total o parcialmente. La desacralización parcial ocurre, por ejemplo, cuando un dios principal pasa a ser un dios secundario, subordinado a otro. La desacralización total equivale a una expulsión de la zona sagrada del mito.

5. Los mitos de desdramatización y el poder de la risa

Los mitos, por pertenecer a la esfera de lo sagrado, están cargados de fuerza dramática o al menos de seriedad, lo que resulta necesario para asegurar su eficacia. El cristianismo y otras grandes religiones sellaron todo resquicio que pudiera conducir a una risa institucionalizada, pero al desplazarla del sistema sólo lograron que ésta se desatara contra el sistema, como un exorcismo de todo lo que inspira temor, reverencia, malestar, sentimiento de opresión. La minuciosa eliminación de la risa en el proceso de gestación y desarrollo de estas religiones fue obra de las castas sacerdotales, incapaces de admitir en lo sagrado algo que incluso en el ámbito de lo profano les inspira gran desconfianza, por considerarlo como el umbral de la transgresión de la ley impuesta al pueblo. Porque si bien para las

sociedades tradicionales el mito es, como se dijo, una cosa muy seria, tal seriedad no excluye a la risa ni entra en formal contradicción con ella, sino que la utiliza como elemento regulador y de compensación psíquica, algo así como la trastienda de lo sagrado. Y decimos "trastienda" porque la risa no estalla en el núcleo del universo mítico, sino en la periferia, en una zona colindante con lo profano; no entre los dioses principales, sino entre los secundarios o en simples personajes míticos.

Se sabe que el ridículo mata, por lo que desatar el poder de la risa sobre alguien constituye un asesinato simbólico. Se puede decir que es el arma más eficaz de la que disponen los pueblos y sectores dominados para defenderse de la opresión y fortalecer sus propios valores. Los principales destinatarios de la risa popular son los que detentan el poder político y religioso, aunque a veces parezca centrarse en el idiota de la aldea. Es que el idiota, o supuesto idiota, ha resultado ser en muchas culturas el mejor espejo para desdramatizar y criticar el orden dominante y, lo que resulta más curioso, un espejo un tanto tolerado. Se conoce la predilección de los reyes y señores medievales por los bufones, a quienes relevaban de la obligación del respeto jerárquico. Lo que al primer ministro podía costar la vida, era tolerado en el bufón. Como teóricamente no hablaba en serio, podía decir la verdad. Y no cualquier verdad, sino la verdad del poder.

Claro que el asesinato simbólico no es la única función de la risa y los mitos de desdramatización, desde que hay otras formas de compensación psíquica que resultan asimismo necesarias. Sirven además para corregir en el imaginario social los acontecimientos no deseados, cuyo orden se puede incluso invertir (por ejemplo, mitos en los que el pueblo oprimido pasa a oprimir a su opresor). En otros casos operan como simples válvulas de escape, por cuanto acontece en el mito un hecho risible que nunca, se sabe, podría acontecer en la realidad. Es decir, se desvaloriza en el plano del lenguaje, y sólo por unos momentos, lo que en la vida real se respeta. Hay también mitos de desdramatización en los que la risa parece dirigida a estimular la autocrítica y la sana crítica, al poner al desnudo la distancia que separa a la conducta real del paradigma cultural, lo que más que erosionar a este último lo refuerza. Se conocen asimismo casos en los que la risa sirve para liberar las tensiones de un temor a las fuerzas de la naturaleza y las jerarquías internas, sin que por ello el temor desaparezca. Pierre Clastres comprobó cómo los nivaclé, axé y mbyá-guaraní de Paraguay juegan a tener miedo a lo que en realidad temen.

Se podría hablar por último de mitos de violación, rayanos en lo grotesco, que no se convierten por eso en contraculturales ni en una mera ficción; es decir, siguen teniendo la dignidad del mito. Un buen ejemplo de ellos sería el mito nivaclé de Cufalh, cuyas hazañas eróticas y de otra índole recogió Miguel Chase-Sardi. Cuando el narrador inicia estos relatos, la cara seria del auditorio va quebrándose primero

en sonrisas tímidas, y luego en risitas cada vez más difíciles de contener, hasta que la estridencia de una carcajada hace estallar los sellos del pudor y el acto narrativo culmina en gritos de alegría que vendrán a compensar al auditorio de las penas que lo afligen. Los seres sobrenaturales se permiten así una transgresión del orden cultural, no para instaurar un modelo alternativo de conducta, sino para ayudar al hombre a soportar la vida.

Se ha observado que si bien los animales a menudo lloran, rara vez se ríen, por lo que la risa, más que una emoción primaria, biológica, es algo netamente humano, un producto de la cultura cuya legitimidad, como se dijo, fue siempre combatida o discutida por los sectores dominantes, temerosos de su enorme poder. Aristóteles la reivindicó en su *Poética*, cuando refiriéndose a la metáfora vio en los chistes y juegos de palabras un valioso instrumento para descubrir la verdad, más que para negarla. La Edad Media puede ser vista como el tiempo de una sacralidad signada por el luto y la pompa, pero junto a esta cultura sería y oficial de tendencia heráldica, que conjuraba a la risa como una antecámara del pecado, se dio, aunque en condición subalterna, una cultura cómica, popular, carnavalesca, con sus propios paradigmas, los que en su mayoría expresaban una respuesta dialéctica a esa cultura oficial. Ya en el Libro del Buen Amor hallamos un diálogo versificado entre Carnal y Cuaresma, o sea, los días cumbres de lo profano y lo sagrado en Europa. Pero es recién en el Renacimiento cuando lo popular irrumpe en el espiritualismo culto, transmitiéndole su peculiar sabor. La gran literatura no desdeñará ya las formas consideradas inferiores, sino que abrevará en ellas. Tal acercamiento a lo popular dio lugar a obras maestras como el *Decamerón* de Boccaccio, el *Gargantúa y Pantagrúel* de Rabelais, la inmortal novela de Cervantes y los dramas de Shakespeare. Se consagra así como aceptable y válido, aunque más no sea bajo la máscara de los comediantes, un mundo carnavalizado, ambivalente, hostil a todo lo que se presenta como terminado, inmutable, eterno, cerrado a la dialéctica de la vida real. A la concepción maniquea de la epopeya, donde el héroe no puede cometer un acto vil ni permitirse una debilidad, la novela de caballería opuso una duplicidad fundada en la semejanza de los contrarios. Si hay una verdad, ésta será contradictoria y no monolítica. Don Quijote es un loco, pero también un iluminado.

Los excesos formalistas de las vanguardias que empiezan a operar en Europa hacia fines del siglo XIX producen un nuevo alejamiento de lo popular, separándolo de la cultura ilustrada y librándolo, a medida que avanza el siglo XX, y sobre todo en la segunda mitad de él, a la acción erosiva de la cultura de masas. Quizás el fin de la hegemonía de las vanguardias estéticas que apareja la posmodernidad presente, a pesar de los efectos negativos que dicha corriente produce en otros terrenos, un signo alentador para la risa y la cultura

popular, en la medida en que no resulte fagocitada por la cultura de masas. Las vanguardias estéticas, nutridas en el idealismo filosófico, expropiaron al pueblo su papel de creador de cultura para depositarlo en ciertos individuos consagrados como "geniales", capaces de generarlo todo a partir de la nada, como arbitrarios demiurgos. La sabiduría no podía estar en lo vulgar, en lo rústico, en ese mundo al que se veía signado por la grosería y el mal gusto, dominado por la risa y los instintos primarios, por todo aquello que el gran arte debía conjurar para elevar al pueblo. Por su parte, las vanguardias políticas expropiaron a éste el derecho a gestar su propia historia, viéndolo como una masa indisciplinada y sin conciencia a la que era preciso elevar, y no sólo mediante la inducción y el buen ejemplo, sino también por el rigor y la violencia. En lo cultural, estas elites políticas promovieron un idealismo de signo inverso al burgués, y llamaron a tal corriente realismo socialista. En vez de aspirar a un conocimiento profundo de la cultura popular con miras a un connubio post-vanguardista que hubiera resultado sin duda fecundo, apeló a un invertebrado conjunto de expresiones populistas y de mero afán didáctico, a una cultura burguesa de otro signo ideológico. La cultura del pueblo sería así cubierta por una cultura para el pueblo, esencialmente retórica, donde todo era de bronce y otros materiales "nobles", y la risa estaba por cierto ausente, soterrada. Se bloqueó así el camino al surgimiento y desarrollo de corrientes estéticas americanas, restando interés y dimensión a obras verdaderamente precursoras como *Macunatma* de Mário de Andrade, gran mito literario de desdramatización que sintetiza varias mitologías de Brasil y se funda en la risa y el excentricismo.

El excentricismo nace de la exageración de los contrastes, y podría ser definido como la unión inverosímil de dos cosas normales que sirve para mostrar el lado insensato de la realidad. Deviene así una filosofía implacable, presta a denunciar toda necesidad hecha sistema y norma, como la más pura y filosa dialéctica, aquella que es incapaz por su propia naturaleza de cristalizar en dogmas y falsas religiones, de fosilizarse. Por sus mágicos mecanismos la fábula se vuelve realidad y la realidad fábula, la banalidad sabiduría y la sabiduría banalidad. Lo que para las elites conlleva un propósito de deslumbramiento intelectual, para el pueblo es un acto de solidaridad y justicia. Las jerarquías se desmoronan en homenaje a la igualdad. En el relato popular, los reyes carecen casi siempre de pompa, se codean con los desarrapados, nadie les hace antesala y sus hijas se casan con pastores tan poco ambiciosos, que incluso las llevan con ellos a cuidar sus majadas. El héroe dialoga con el rey en un mismo plano, aunque reconozca la superioridad de su poder.

Los dogmas de bronce de ciertas utopías, los dogmas de marfil de las vanguardias y los dogmas de hojalata de la cultura de masas y la

publicidad dejaron poco espacio para el estallido puro de la risa, a la que se confina a la esfera de lo privado, como si no fuese el nutriente fundamental del imaginario social, del mito y también del buen arte. De igual modo, las falsas tragedias de las telenovelas, así como los dramas históricos de ciertas minorías alienadas que se pertrechan en sus espesas telas como las arañas, en vez de acudir a ese franco espacio de encuentros que es toda verdadera cultura, desplazan a las reales tragedias de la condición humana, que son las que sustentan toda edad de oro, de florecimiento. La risa podría acabar con esa parafernalia de dogmas, desdramatizándolos, pero como se dijo, está proscrita, y en su lugar reina la carcajada idiota que pretende sustituirla, valiéndose de una grosería inocua que no es por cierto un patrimonio popular ni puede alcanzar, como la risa, las grandes alturas del mito y el proverbio.

6. Libertad, tragedia y dinámica del mito

El mito conlleva una esperanza, porque en él todo puede acontecer. Aunque también posee cierta "lógica", ésta no funciona como una cárcel: casi siempre habrá lugar y tiempo para el resplandor de la libertad. O sea, el individuo puede a menudo sustraerse en todo o en parte a los dictados del mito, sin sufrir por ello mayores consecuencias. Pero el ejercicio de dicha libertad no lo enriquece, sino que, por el contrario, lo empobrece, en la medida en que lo aleja de su comunidad y del *ethos* que la cohesiona. Escapar del orden social tan sólo para ejercer una libertad ilusoria es un acto carente de sentido verdadero. El hombre de las sociedades tradicionales prefiere remedar las hazañas de los dioses a romper el orden cósmico por la vanidad de una acción singular. El sentido, en todo caso, no residirá en esa fuga subrepticia por el patio trasero del mito, sino en el rechazo intencional y manifiesto de una norma específica, de un paradigma reconocido, con el propósito de sustituirlo por otro que se considere más justo, o más ajustado al momento histórico que se vive. Mientras que la fuga no es más que una evasión de la dialéctica de la cultura, el rechazo consciente activa a ésta, conformando una antítesis que hace posible la síntesis, es decir, el cambio, esa actualización que asegura la permanencia del mito, pues lo que se revela incapaz de modificarse sucumbe al tiempo.

El rechazo consciente de la verdad del mito o su deliberada transgresión marcan el origen de la tragedia. Es el caso de Antígona, de Prometeo. Pero también hay mitos fundados en la transgresión, como los numerosos seres sobrenaturales que existen en las culturas indígenas y criollas de América, cuya única función es castigar a los que se apartan de la norma, matando más animales que los necesarios, por ejemplo. Pero este castigo no siempre ocurre, ni es importante que se dé sistemáticamente; su valor cultural reside en el tabú que establece, en

el sentido profundo, filosófico si se quiere, de la prohibición.

La tragedia, elemento fundamental de la cultura griega clásica, suele faltar en muchas culturas americanas, en las que los cambios se producen en forma gradual y hasta imperceptible, sin verdaderas fracturas. Mas este tipo de mudanza indolora no resulta deseable ni ventajosa. La ausencia de dolor está señalando que no hay suficiente conciencia de la transformación sustancial que se está operando, y esto constituye siempre un grave riesgo, porque si bien el mito puede ganar con el cambio, actualizando y enriqueciendo su sentido, también puede perder significación, empobrecerse, disgregarse. El papel de la conciencia y la tragedia sería entonces imponer por un lado un nuevo paradigma que se considera superior, y por el otro impedir que mitos inferiores fagociten a los superiores. El conflicto, el desgarramiento, es la prueba patente y patética de que se ha alcanzado una claridad de visión. En ningún siglo de la historia humana se empobrecieron tanto los mitos como en el que acaba de concluir, pero existe escasa conciencia de ello. Por el contrario, el desarrollo científico-tecnológico alimentó un triunfalismo que apaña una acelerada degradación de los símbolos.

Por ser la síntesis de una experiencia social, el cambio en el mito tendrá un ritmo más lento que el que se produce en la periferia, que es el espacio de los acontecimientos aún no asimilados, no traducidos en imágenes estables y en sabiduría. Toda cultura necesita estas dos zonas, estos dos ritmos de cambio, pues es el único modo de emprender búsquedas sin arriesgar en la aventura sus fundamentos. Para navegar en lo inestable hace falta una referencia estable, un espacio sólido y de cierta permanencia, que es el espacio de los paradigmas.

Pero como se dijo antes, la fiijeza del mito es más aparente que real. De ahí que preferimos no oponer la quietud al movimiento, sino hablar de dos tipos de movimiento. Si el mito se revela incapaz de absorber las nuevas situaciones y contradicciones será olvidado, se convertirá, ahora sí, en ficción, en un arcaísmo. Su eficacia y vitalidad dependerán entonces de su aptitud para reflejar valores actuales y ensamblarlos con los antiguos, en una continuidad sin grietas que genere la ilusión de un círculo perfecto, que no permita filtrarse al horror ni a la desesperanza. Si un pueblo nómada y cazador se sedentariza y convierte en agrícola, ¿cómo podría mantener los mismos paradigmas? El cambio en el universo mítico vendrá entonces a la zaga del cambio social, pero vendrá, y sin tardar demasiado. La transformación de la realidad social suele así preceder a la del mito, pero no siempre ocurre de este modo. Hay veces en que surge en una sociedad estable, sin mayores conflictos, un mito revolucionario capaz de forzar su transformación.

La mayoría de los autores se dejó cegar por ese eterno retorno de lo igual que se desprende de la lectura de muchos mitos, y lo que no es más que discurso narrativo, expresión de un sueño de los hombres

y los pueblos de recuperar el esplendor del tiempo original, fue confundido con la realidad empírica de los mitos, donde todo análisis diacrónico, como ya señalamos, nos revela un cambio, la certeza de que ese tiempo circular no existe más que en el deseo.

7. Mito y razón

Se ha definido al hombre como un animal racional, pero más apropiado parece, sobre la base de lo que hemos visto, llamarlo un animal simbólico, tal como lo caracteriza Cassirer. *El Homo sapiens sapiens* tiene ya unos cien mil años de existencia, mientras que lo que hoy entendemos por razón no sobrepasaría los veinticinco siglos, pues nació en Grecia con la escuela jónica, y durante este tiempo tampoco reinó en forma indiscutible, ni pudo desplazar al pensamiento simbólico. Señala Mircea Eliade que fue Jenófanes (565-470 a. de C.) el primero en criticar y rechazar las expresiones "mitológicas" de la divinidad utilizadas por Homero y Hesíodo. A partir de ahí, los griegos se empeñaron en vaciar progresivamente el *mythos* de todo valor religioso y metafísico, así como de todo principio de realidad. Sócrates y Aristóteles serán castigados por su incredulidad ante la religión oficial.

Señala María Eugenia Valentí que en un principio en Grecia *mythos* y *logos* eran términos sinónimos, pues ambos querían decir "palabra verdadera". Pero ya del uso que hace Homero empieza a deducirse cierta diferencia. El prudente Néstor habla relatando historias, recordando acciones, mientras que Ulises, según esta autora "hábil en ardidés", discute usando argumentos, dando razones. Se van esbozando así dos formas de utilizar el lenguaje que luego evolucionarían por caminos separados⁴.

En un principio no hubo Historia, sino historias, relatos imaginarios o inspirados en acontecimientos de importancia variable, sueños y experiencias cuyos aspectos más significativos pasaban a conformar el universo fundacional del *mythos*. La conciencia mítica era todo, pues todo lo vivenciaba, incorporándolo a un discurso y un decurso, fundiendo el tiempo de la memoria con el tiempo sin memoria que lo precedía. Mucho después irrumpió el logos, la razón analítica, que en sus inicios reivindicó ya como propios los niveles más primarios de la realidad, y desde ahí fue aventurándose hacia lo profundo, develando misterios en base a métodos precisos. Preocupada en establecer el orden causal, la razón analítica desdeñó el inframundo del símbolo, regido por emociones oscuras, por una ambigüedad que imposibilitaba todo juicio apodéctico: zona marcada por la polisemia, síntesis última donde ya el antes y el después (elementos irrenunciables para la causalidad) pierden importancia, porque el mito no computa sus momentos en términos de duración y lo medular permanece, bajo

una forma u otra, y lo que se va regresa, como el día y la noche, el invierno y el verano.

El mito y la razón terminaron separándose como formas de conocimiento, y aunque en sus mecanismos resultan teóricamente inconciliables, al postularse como alternativos, o en el mejor de los casos como complementarios, no dejan de imbricarse en la fenomenología de la mente. Todavía hoy millones de personas pueden vivir éticamente al margen de los rigores del *logos*, pero nunca nadie logró sustraerse a toda mitología, ya sea social o personal, ni siquiera aquellos que no se conformaron con tomar a la razón como un valioso instrumento para aprehender el mundo, sino que hicieron de ella primero una diosa y luego una ideología.

Con lo anterior se quiere decir que más allá de las fronteras que puedan trazarse en el plano abstracto, ambas formas de pensamiento se combinan de distinta manera, según el tipo de sociedad o de mentalidad. Así, el artista cultivará más el pensamiento simbólico que el analítico, y con el científico ocurrirá lo contrario.

Desde ya, el mito posee mecanismos que le son propios, recursos a los que se podría otorgar la condición de leyes, pero resulta a nuestro criterio peligroso hablar de una verdadera lógica de este tipo de pensamiento, y más en los términos planteados por Lévi-Strauss. Este autor llega a manifestar que la lógica del pensamiento mítico le ha parecido siempre tan exigente como aquella sobre la cual reposa el pensamiento positivo y, en el fondo, poco diferente, por lo que esperaba que se probase un día que tanto en el pensamiento mítico como en el científico opera la misma lógica, lo que implicaría que el hombre ha pensado siempre igualmente bien. Y mientras tanto, somete a los mitos que caen en sus manos a un meticuloso análisis racional basado en estructuras binarias, que les asignan un contenido unívoco y puntual (como decir, por ejemplo, que "árbol" significa mediación entre el cielo y la tierra), negando de este modo los contenidos y contextos históricos. Más allá de las buenas intenciones que sustentan su fe en la lógica del mito —a la que, para diferenciarla de la analítica, considera concreta, sensible o cualitativa—, no deja de latir en dicha teoría un afán reduccionista, de justificar al mito por la razón, como una forma de mostrar las claves sensatas de un discurso en apariencia absurdo o irreal. Gilbert Durand, un discípulo de Gaston Bachelard que preside hoy en Francia los estudios del imaginario, con el propósito de abrir un mayor espacio al pensamiento simbólico como forma de conocimiento, en un reciente libro, *Introduction a la mythodologie*, pareciera incurrir en un error semejante, al instituir una ciencia del mito a la que llama "mitodología". Afirma que así como hay un orden de la ciencia, hay un orden de la no-ciencia. Pero hablar del "orden del mito", desde una perspectiva rigurosamente científica como la que maneja Durand, puede ser entendido, otra vez, como una lógica

del mito, o un orden lógico de él. Para diluir esta sospecha, tendría que aclararse antes con precisión qué se quiere decir con la palabra "orden". ¿Se refiere acaso a un sistema conceptual que permita la interpretación "correcta" del mito? Supongo que no, pues él mismo apunta en otra parte de su libro que no se puede establecer, en relación al mito, la verdad única de una interpretación, y que lo único capaz de arrojar claridad sobre su sentido es la redundancia del relato, cuando éste se empeña en ser claro en un sentido mediante la reiteración insistente⁵.

Sólo un marcado logocentrismo puede inspirar tales asaltos racionalistas al mito para canonizar su sentido y homologar dos modos de conocimiento radicalmente distintos. Más que prestigiarlo, por esta vía se quiere domesticarlo, privarlo de su fuerza incontrolable y someterlo al dogma de la objetividad, que lo considerará finalmente una simple mistificación. A causa de esto Ticio Escobar recomienda, por cautela, desconfiar de la inocente soberbia de un discurso que recae sobre otro pretendiendo arrancarle el secreto de su última clave⁶. Lo enriquecedor es apuntalar la autonomía de ambos lenguaje, no contaminar a uno con el otro, lo que permitirá una doble lectura de los hechos que conforman la llamada realidad. Ernst Cassirer señala que el mito habla más a la afectividad que a la razón, como lo pone de manifiesto la fuerte presencia en ellos de elementos poéticos. Por eso, a su juicio, la poesía es hoy el único territorio donde la palabra conserva casi intacto ese poder mágico de crear el ser de las cosas que caracteriza al mito. Añade este autor que si bien el mito nace de una emoción, no es la emoción misma, sino su expresión, es decir, la conversión de ese sentimiento en imágenes. Y así, en tanto expresión, el mito ingresa en el universo simbólico. Los mitos y los rituales, añade Escobar, al igual que la poesía, muestran más mediante lo que encubren que a través de lo que declaran, porque es desde los propios recursos de la representación que mejor se expone la verdad de lo representado. Desmontar los artificios de la escena no es otra cosa que destruir la eficacia de este lenguaje.

La reivindicación de la autonomía y necesidad de ambos lenguajes no debe entenderse como un desprecio a la razón y el pensamiento científico, y menos aún como un deslizamiento hacia el irracionalismo. Pero así como la razón suele negar al mito, la otra lectura de la realidad que propone el mito sirve a menudo para evidenciar esas excrecencias de la razón que son las ideologías. O sea que el mito no niega a la razón, pero tiende, sí, a desacralizarla, a bajarla del pedestal de lo infalible para ponerla a trabajar humildemente por la verdad. Bien advierte GUSDORF que sin el mito la razón permanecería flotando en un mundo de abstracciones, desconectada de la existencia, sin puntos de arraigo en la realidad. Por eso lo más atinado es afirmar los puentes entre ambos lenguajes, con miras no a una superposición, sino a una complementación. El mito no representaría así el fin de la razón, y

tampoco su comienzo, sino otra forma de conciencia más ligada a las pulsiones de la vida, de la que el pensamiento científico no puede prescindir sin traicionarla, sin naufragar en la lógica de la muerte.

La misma forma de conciencia que signa al mito signa a la vida, en la medida en que aquél es expresión de los niveles profundos de ésta, donde el deseo pulsa los sueños más significativos. Es en los sueños donde los hombres hablan con los seres sobrenaturales, y en especial los sacerdotes y shamanes, que son los especialistas del éxtasis. En las visiones del peyote los huicholes comulgan con los dioses, remontándose a un mundo de colores luminosos que tratan de reproducir en sus artes. El sueño es un espacio de revelaciones ajeno a la razón pero no contrario u opuesto a ella. Si razón e historia marchan juntas por el mismo plano del conocimiento, el mito y el sueño lo hacen por otro, más ambiguo y subterráneo. Mas a pesar de sus vínculos, no se debe confundir mito con sueño, como hace Otto Rank al definir a los mitos como sueños colectivos. Un mito puede nacer de un sueño, pero no siempre el sueño tiene la estructura del mito. El sueño parece un tanto librado al azar, mientras que en el significado del mito reina la necesidad. El mito es universal y ejemplar, atributos que no corresponden al sueño. Si reúne dichas cualidades, éste tendrá la estructura del mito y podrá convertirse en un mito personal o social, según la fuerza que adquiera la imagen.

Si la razón aprehende la realidad por el análisis, el mito lo hace por la vía de lo simbólico. Por eso se ha dicho que la conciencia mítica no pertenece a una etapa de la evolución, sino a la misma naturaleza humana. Por nuestra parte añadiríamos que a ella se reserva el dominio de la síntesis. Vimos que el análisis racional rompe la unidad del mundo, pues para explicarlo debe reducirlo a mil pedazos, y su posterior recomposición será ya fruto de abstracciones puras, incapaces de devolverle su solidez prístina, y menos aún la magia que lo animaba. Sólo las representaciones del mito podrán restituirle la fuerza, regenerar su tejido, salvarlo de la dispersión y la incoherencia, de la angustia del vacío, de modo que toda acción encuentre de nuevo su sentido. También podría decirse, como Juan Nuño, que en el fondo de toda filosofía hay siempre esquemas míticos, por cuanto ella expresa el contenido mítico del lenguaje conceptual, traduciendo las alegorías de la cultura a fórmulas racionales. De esto se desprende que toda auténtica filosofía debe fundarse en una determinada cultura, y no volar por encima de ella, como nos hizo creer el colonialismo pedagógico, a fin de cortar el vínculo entre ambas. Nuestro pensamiento, seducido así por una falsa universalidad, se alejó de la vida real, trabajando sobre categorías conceptuales extrañas, que no podían por cierto alumbrarla.

8. Mito y poder

El territorio que se extiende más allá de la razón y el pensamiento científico es ancho, pero no todo tiene allí la claridad ni la nobleza del mito. Lo imaginario no siempre es poesía y síntesis: también puede ser trampa, falsificación, engaño. La ideología apela a lo imaginario, pero no para reforzar la vida, sino para legitimar una opresión. Si recurre también a elementos racionales no es para hacer ciencia social, sino para disfrazar con el prestigio de ésta y dotar de una aparente coherencia a un discurso cuya finalidad última es discriminar, eliminar a otros de la competencia y la repartición de los recursos sociales, despojarlos de su patrimonio o someterlos a una voluntad ajena. Se vale para ello de la estigmatización del otro, que puede ser un grupo social, nacional, étnico, religioso, político, etcétera. Puede decirse que es ideología, entendiéndola a ésta como falsa conciencia, todo pensamiento que intente justificar la opresión de un grupo por otro, así como la distribución desigual de los recursos de una sociedad. Por el contrario, todo pensamiento que sustente la equidad distributiva y la igualdad de derechos pertenecerá al orden de las ideas, signado por la legitimidad.

Pero en la vida real no siempre es fácil la distinción. Lo racional y lo imaginario se imbrican de tal modo en la ideología, que quienes la usan suelen creer firmemente en ella, viéndola como una causa muy justa. Nuestra preocupación por la naturaleza de la ideología viene del hecho de que a menudo se vincula a ésta con el mito, en la medida en que en su composición ambas amalgaman factores racionales, científicos, o que podrían pasar por tales, con otros puramente imaginarios. Pero la ideología sirve siempre al poder, diríamos que por definición. El mito, en cambio, puede servir al poder, y con frecuencia ocurre así, pero no siempre, pues hay mitos contra el poder, y otros que ni lo favorecen ni lo cuestionan, que son la gran mayoría. El mito es un poder sobre las cosas más que sobre las personas; un lenguaje, más que un discurso ideológico; una forma de conocimiento, más que un instrumento de dominio. Entre el mito y la ideología existe la misma distancia que va de la idea a la ideología. Así, una idea justa no será culpable del mal uso que se haga de ella. La libertad es buena en sí, pese a los numerosos crímenes que siempre se cometieron en su nombre. Si hoy las ideologías se debaten en una profunda crisis es justamente por esa *libido dominantis* que las caracteriza, y por la forma en que minaron el *ethos* social. La conciencia mítica, por el contrario, salvaguardó siempre este *ethos* con gran eficacia, asegurando la cohesión social, estrechando los lazos de solidaridad de los pueblos. La conciencia analítica, por definición, distingue, separa, dispersa, quiebra la unidad de la representación del mundo, y quizás por eso en las sociedades modernas la solidaridad (bien común) es más un

enunciado que un hecho palpable, un recurso que invoca el poder para legitimarse, ahora que ya no puede fundarse en la voluntad de los dioses.

Todo proceso de colonización cultural implica una fuerte confrontación en el plano simbólico, donde vemos cómo los mitos dominantes intentan desestructurar y banalizar a los mitos del pueblo dominado o que se quiere dominar, a fin de reemplazarlos por sus propios mitos. Para someter verdaderamente a una sociedad, es preciso colonizar su imaginario, a fin de que asuman como propios los símbolos ajenos. Al debilitarse por esta vía el *ethos* social, el mundo simbólico del colonizado pierde esa coherencia que hace posible tanto la resistencia cultural como política. Esta guerra de imaginarios —o de sueños, como la llama Marc Augé— es hoy, como lo fue siempre, el capítulo más sobresaliente de la relación entre el mito y el poder. Vimos que el mito es una imagen fuerte que se puso en movimiento para hablarnos de los orígenes de algo, y la guerra de imaginarios a que nos referimos es una confrontación entre las imágenes propias de un grupo social y las imágenes ajenas que buscan imponerse con el poder de los medios para destruir o desplazar a aquéllas. Son los letrados, signos y figuras que nos rodean cotidianamente, condicionando nuestra percepción e incidiendo en nuestra cosmovisión, o sea, eso que Cohen-Séat llamó *iconósfera*.

9. El mito y la historia

En base a lo expuesto resulta fácil comprender que no puede haber cultura sin mitos, pues por ellos se realiza la aprehensión simbólica que humaniza a la naturaleza. Decía Lucien Sebag que no hay apropiación del mundo que no pase por la mediación de los signos. Ellos no sólo nutren el pensamiento, sino también el ser de las cosas. Por eso el mito, anota Miguel A. Bartolomé, deviene un espejo que refleja y proyecta la imagen que la cultura elabora sobre sí misma y su entorno. Si el mito, como decía Cassirer, oculta los sentidos detrás de imágenes y símbolos, la tarea de la filosofía consistirá en desenmascararlos.

Que el mito opera como un mensaje profundo, críptico, estaría probado por la circunstancia de que no se puede historizar el mito sin falsear el método histórico, pero sí mitificar la historia sin violentar los mecanismos del mito, cambiando el significado real de los acontecimientos por otro que la ideología dominante o los sectores populares consideren útil o conveniente en un momento determinado, magnificándolo por la vía de la hipérbole o menoscabando su verdadera dimensión.

Que el mito marque el grado cero de la cronología no implica que represente el pasado, y menos aún la opresión del pasado. Aunque se



"La Virgen de Guadalupe", escultura cerámica popular de Ocumicho (Michocán). Si bien los pueblos indígenas de México sienten hoy a esta virgen como un elemento fundamental de su identidad, no puede soslayarse que constituye un símbolo inconfundible de la Conquista espiritual, y que los rasgos propios que se incorporan a menudo a la imagen son totalmente secundarios.

refiere a hechos ocurridos en una época por lo general remota, inmemorial, posee una estructura permanente que comprende en forma simultánea los tres momentos o éxtasis del tiempo: pasado, presente y futuro. La historia, en cambio, sólo tiene que ver con el pasado.

Hay quien dice que con el mito la historia se evapora. Es probable que en muchos casos sea así, pero lo hace para poder luego condensarse, ya sin impurezas. Aun más, se acusa al mito de definir la historia en términos de una ideología dominante. Tampoco esto es exacto, como ya se vio, pues si bien por lo común los mitos explican o justifican las estructuras existentes, sólo un pequeño porcentaje de estas estructuras pueden considerarse de opresión. Por otra parte, así como hay mitos que favorecen a la opresión, hay otros que impulsan la liberación. Tal, por ejemplo, el mito peruano de Inkarrí, recogido por José María Arguedas, evocador de una perfección pretérita que regresará cuando la cabeza cortada del último inca, creciendo hacia los pies, recomponga su integridad corporal. Todo pueblo sometido a una relación colonial puede ser visto como un cuerpo mutilado, y el lento proceso de recuperación de su integridad perdida no es otra cosa que la liberación. O sea que el cuestionamiento del orden existente no es ajeno al mito. Sostener lo contrario sería negar la dimensión contestataria de la cultura popular, siempre escamoteada por el folklorismo, impostada por ciertas elites políticas, directamente eliminada por la cultura de masas o expropiada por la burguesía para legitimar sus actos. Ocurre esto último, por ejemplo, cuando el héroe indígena que murió luchando contra el conquistador es reivindicado como propio por quienes hoy continúan la opresión de ese mismo pueblo, y también cuando los héroes de la independencia son utilizados para combatir a los que hoy luchan por profundizar esa misma independencia. A menudo dicha dimensión contestataria no se agota en la pura crítica, sino que insinúa o destaca la necesidad de un cambio que revolucione las estructuras existentes o regenere de algún modo una estructura destruida, a la que se ve ya como una edad dorada, cierta o imaginaria.

De aquí resulta la inconveniencia de oponer mito e historia. Lo fecundo es tomar ambos términos como complementarios, al igual que mito y razón. Ello permite hablar de un continuo mito-histórico, idea útil a todo proceso de recuperación histórica, y en especial para el de las minorías étnicas y otros sectores populares. Por otra parte, la historia no es sólo una sucesión de hechos registrados, sino también un orden preciso que se impone a los hechos, una lectura siempre renovada que los va resignificando. Y como los ejes en torno a los cuales se construye el relato son los paradigmas, se puede afirmar que el mito es el fundamento mismo de la historia, ya que sin él ésta se empobrece, pierde su sentido hasta el extremo de convertirse en un tedioso registro de acontecimientos que en definitiva no dicen algo concreto, no enseñan nada. Entra a jugar la referida complementación

cuando, por ejemplo, el mismo Mommsen, considerado uno de los padres de la historia moderna, entendida como ciencia, empieza a contar la historia de Roma con la fábula de Rómulo y Remo amamantados por la loba. Y si se llega a plantear ambos términos como contradictorios, ha de ser al solo efecto de alimentar una dialéctica cuyo propósito sea arrojar nuevas luces sobre un fenómeno, enriqueciendo su interpretación. Porque el mito, como se dijo, no atenta contra la historia, sino que le proporciona un fundamento, al dotar de un sentido preciso a la oscuridad de los orígenes, y también al presente y el futuro. Para Malinowski el mito era lo no documentado, lo no reducido a la esfera de la razón; es decir, el territorio resplandeciente de la vida aún no congelado por el análisis.

Se podría afirmar, yendo aún más lejos, que el mito es el motor de la historia, y en especial cuando asume la forma de una utopía y pasa a nutrir un proceso cambio radical. La utopía exige el sacrificio del presente en función de un futuro ilusorio, de sueños que toman la forma de paradigmas. Para dar un sentido coherente a la condición humana es preciso construir arquetipos perdurables. Es por ello que toda revolución mitifica su gesta, inventa fábulas morales y hasta deshumaniza a sus héroes, para que puedan funcionar como modelos socialmente útiles, libres de la ambigüedad de la vida, que alimenta la duda. Cuando vemos así a la historia postrarse ante el mito debemos concluir que éste es posterior a aquélla, y por lo tanto eterno: sus continuos cambios de máscara le permiten subsistir como un conjunto estructurado de principios fundamentales de la cultura.

Es preciso señalar que no todos los mitos tienen la misma relación con lo real. Ya Platón había distinguido entre el *Imaginatio vera* y el *Imaginatio phantastica*. Así, hay mitos verdaderamente fantásticos, emparentados con los cuentos maravillosos, mientras que otros constituyen un reflejo de lo real que se parece bastante a lo real, pues lo que acontece en ellos podría ocurrir, salvo algunos aspectos o detalles, en el plano de la realidad fenoménica, como esos héroes semejantes a los de carne y hueso que combaten, aman y enseñan a los hombres valiosas costumbres.

Si se deja atrás la piedra fundacional que puso Herodoto, se podría decir que en cierta forma la historia es una creación del cristianismo. Lo que alentó a los teólogos de esta religión a plasmar el concepto fue la necesidad de unir en un solo continuo la caída del hombre con su redención final, pasando por la encarnación de Cristo, hechos a los que se quería sustraer del tiempo circular, propio del mito. La concepción lineal del tiempo fue ya esbozada en el siglo III de nuestra era por Ireneo de Lyon, y tomada y elaborada luego por San Basilio, San Gregorio y San Agustín. Alberto Magno y Santo Tomás concibieron ya a la historia como un progreso lineal, aunque hubo que esperar hasta el Siglo de las Luces para que la linealidad se

estableciera con firmeza en el ámbito científico. Y hasta el siglo XIX para que se generalizara, bajo el empuje de las corrientes evolucionistas. Hegel, Engels, Marx y otros autores tratarán entonces de imprimir a la historia las características de una ciencia, describiendo procesos que a su juicio se repetirán fatalmente en casi todos los casos. Lo que había nacido como una afirmación de lo individual frente a lo colectivo, del héroe singular —que es de origen aristocrático o accede a esta clase por sus hazañas, si es de humilde cuna— y la fuerza que lo mueve (a menudo, tan sólo una ambición solapada de patriotismo), sería convertido por el marxismo en sinónimo de lo colectivo, y muchos hombres se libraron entonces al justo sueño de hacer la historia, de moldearla como a una blanda arcilla, lo que en buena medida resulta ilusorio, pues a menudo la historia se hace sola, mediante acontecimientos que al parecer nadie puede contener ni controlar, como observa Mircea Eliade, y en otros casos es realizada sólo por un pequeño grupo de dirigentes que obra en nombre de las mayorías, arrogándose su representación o recibéndola por un mandato electoral. Por otra parte, este culto a la historia del marxismo tiene un límite, el que viene a ser más una confesión de su velado temor a ella que un simple y noble sueño de ver un día concluir el reinado de la desigualdad y la locura. Porque la abolición de la historia que se programa para el futuro no significa otra cosa que la supresión (o congelamiento) de su dialéctica, un intento de sustraerse a las leyes del cambio social una vez alcanzado un determinado poder. Pero donde hay poder hay grupos de poder; hay castas, clases, estratos, camarillas; hay ideas e intereses que se contraponen. Y por otro lado, ¿qué es esa edad feliz que corona dicha utopía de la razón sino una nueva rendición de la historia ante los altares del mito, como si después de volar largamente sobre las miserias de la filosofía aceptara transar con el lenguaje de lo permanente, entregarse también al sueño de la inmortalidad? Los pueblos parecen preferir los seres arquetípicos a los personajes históricos, las categorías a los acontecimientos. Su lógica es simbólica, no analítica, y esto conforma un estilo, un modo de construir la realidad, no una carencia o una incapacidad. Crean y retienen lo ejemplar porque no aceptan lo individual, y no por impotencia de registrar este tipo de hechos, como creen algunos autores, viendo cierta inferioridad en lo que conforma una racionalidad diferente y bastante sabia. Una racionalidad que sabe que la memoria de los pueblos comienza por el mito, que moldea lo contingente sobre el eje de lo necesario, y gracias a ello permite a los personajes y las gestas recorrer los siglos por la tradición oral. En las sociedades sin escritura, sacrificar lo paradigmático en homenaje a lo que realmente aconteció no lleva más que al tedio y el abismo del olvido. O sea, lo que en ellas no se traslada a la esfera del mito termina diluyéndose.

10. Racionalidad propia y crisis de la razón ajena

El concepto de razón surge en la filosofía griega como un pensamiento separado de la vida, emancipado de ese saber de estereotipos que apuntala el mito, al que Rodolfo Kusch llamara pensamiento seminal. Dicho concepto, vinculado en un principio al ser, comenzó en el siglo XIX a trasladarse al quehacer, convirtiéndose en un saber transformador y no ya conservador, estático, el que por fuerza debió apelar nuevamente al modelo, al paradigma. Heidegger llama a este proceso "la evaporación del ser", el que se va dando como un lento vaciamiento alentado por la fe en el progreso humano. Tal progreso, cifrado en un principio en la idea de libertad, fue esquematizándose y banalizándose, hasta tornarse, al decir de Kusch y también de algunos pensadores indígenas de América, en una concepción de la historia fundada en la acumulación cuantitativa de objetos, por la cual el pasado será la ausencia, escasez o simplicidad de esos objetos, y el futuro la abundancia y complejidad de ellos. La posmodernidad reconoce ya como una premisa real que el mundo se sustenta en los objetos, y no en las relaciones humanas ni en los principios que las rigen. La fragmentación y aislamiento que producen la cultura de masas y la publicidad minaron las relaciones de reciprocidad y solidaridad que forman el tejido de las comunidades, generando una "racionalidad" consumista, que por su gradual vaciamiento de contenidos humanos y éticos se ha tornado altamente irracional. Dicho vaciamiento de sentido alcanzó asimismo al quehacer transformador, y ya los simulacros tomaron el lugar de los acontecimientos, parodia que se dio en llamar "el fin de la historia".

Tal irracionalismo social, sostenido por el auge a nivel mundial de políticas económicas neoliberales, como la faz triunfante del capitalismo, ha desconcertado y desmoralizado a las izquierdas clásicas, las que ven alzarse, revitalizados, políticas y discursos neoconservadores que rayan incluso en un racismo desvergonzado, junto a una serie de preocupantes prácticas sociales, como el creciente apoliticismo y la apelación a los astrólogos, adivinos, sectas a menudo criminales y sospechosas iglesias electrónicas. Umberto Eco habla de una sacralidad atea, de un nuevo medioevo de místicos laicos, deseosos de recuperar —a menudo por vías insólitas— la comunidad perdida. Tal desmovilización no sería al parecer sólo una respuesta dialéctica a los excesos de la razón, a la tiranía de los dogmas, sino también expresión de un hondo temor al futuro, como se advierte en el tono apocalíptico de los lamentos de los falsos profetas.

Este proceso de Occidente, al universalizarse por los mecanismos de la globalización, afecta en gran medida al resto del mundo, el que se ve así compulsado a articular su propia estrategia, no volviendo la espalda al futuro sino abriendo su propio camino a él. Para ello las

distintas culturas deberán organizar su conocimiento de sí para entrar en las redes mundiales como sujetos que emiten juicios de valor basados en una racionalidad diferente, y no como pasivos objetos de una información manipulada hoy por las grandes corporaciones en función de sus intereses y puntos de vista. A esta nueva colonización se ha de oponer un modelo diferente, que sea la coronación de las más antiguas aspiraciones y proyectos de los pueblos, y no un nuevo tributo al pensamiento occidental, y en especial a sus ideologías. El resto del mundo no puede permitirse el lujo de plegarse a la desmovilización, pues tal renuncia a su propia historia lo hallaría parado sobre la dependencia y la dominación. Europa y sus corifeos de la periferia deificaron primero al progreso, convirtiéndolo en un valor supremo y destruyendo en su nombre no sólo muchas tradiciones valiosas sino también las economías regionales, y ahora que se cansaron de tal mesianismo cuestionan a la modernidad y desconfían de toda vanguardia. En los países dependientes se ve hoy a muchos intelectuales plegarse de un modo acrítico a la posmodernidad, embarcándose en los sueños de la sociedad posindustrial en vez de preocuparse por terminar de construir su propia modernidad. Desde el llamado Primer Mundo se puede llegar a pensar que se ha alcanzado el nivel que se quería, y que seguir avanzando por esa senda puede aparejar más peligros que ventajas, pero los demás países no pueden permitírselo en absoluto, pues se trata de una época de grandes definiciones y transformaciones, y dichos procesos implican una descolonización profunda, no un dejarse llevar por los vientos dominantes. El derrumbe de los dogmas y los mesianismos históricos de carácter sangriento no debe conducir al pesimismo y la apatía, y menos a desdeñar la razón, sino a reelaborar la propia racionalidad, a través de un pensamiento liberado de los *ismos* y de categorías importadas, o sea, que se nutra en sus propios mitos y ancle en ellos. Ese nuevo pensamiento ha de partir de la realidad y regresar a ella, yendo de la teoría a la práctica y de la práctica a la teoría. Esa razón propia, como vimos, no será opuesta al mito, sino un modo diferente de abordar la realidad a la que él se refiere, o sea, de complementarlo. Rescatará y revalorizará la tradición, y sobre todo lo más humano que ella trae, pero no rechazará la innovación ni abandonará la búsqueda. El fin de la esperanza corresponde a la vejez de un espíritu, no a su madurez. Si en Occidente las ciencias sociales hicieron crisis es por su falta de compromiso con el hombre de carne y hueso, con los pueblos que luchan por abrirse un espacio digno bajo el sol. La posmodernidad occidental parece haber redescubierto las emociones por la vía del kitsch, pero el resto del mundo no desvalorizó nunca la esfera simbólica hasta el extremo de tener hoy que redescubrirla, aunque ésta sí precisa ser reelaborada para que pueda proyectarse con fuerza en el contexto actual. Tampoco, para salvarse, necesitan los países no occidentales apelar a la cursilería

y la abolición del estilo, porque su imaginario social está colmado de arquetipos maravillosos que sólo en una mínima medida explotó su arte hasta hoy. Tanto las culturas populares como los sectores ilustrados pueden tomar y reelaborar estos paradigmas, fortaleciendo así mediante la síntesis un saber estrechamente ligado al mito y el rito, que los libraría de la banalización del arte y la cultura. Las culturas indígenas nos brindan sabios ejemplos de esta relación entre el saber y el hacer; es decir, de un saber que no está para ser almacenado, sino para servir a la vida profunda. El fin de la hegemonía de las vanguardias y las minorías artísticas puede celebrarse desde esta atalaya como un hecho venturoso, pues las vanguardias eran casi siempre productos de Occidente y alejaban al artista de su propia cultura, llevándolo no sólo a abreviar en otras fuentes, lo que puede resultar enriquecedor, sino a esa entrega fascinada y sistemática al modelo ajeno y el fetichismo de la novedad. El arte de los otros seguirá siendo de ruptura, pero más que romper con su tradición lo hará con su dependencia de los modelos metropolitanos. Un arte que buscará sus formas en la misma realidad circundante y no en las modas que se quieren imponer. Esa ruptura será una necesidad y un hecho, no una pose o un mero recurso para ganar prestigio y ser reconocido. Un arte consciente que afirmará la verdadera historia de los pueblos e impugnará la historia escrita por las clases dominantes desde su europeísmo fascinado. De ruptura, sí, pero no rupturista, porque esto no puede ser un objetivo serio del arte. El gran arte no reitera mecánicamente una tradición ni la niega, sino que la recrea, enriqueciéndola y dignificándola. El hecho de añadir, quitar y rearmar las formas no implica negar la tradición que las sustenta, romper con ella. Porque la tradición bien entendida no es lo que nunca debe cambiar (premisa del fundamentalismo más extremo), sino lo que debe ser cambiado, pero desarrollando y renovando sus propias formas más que imponiéndole otras que le sean del todo ajenas.

Para ello se precisa fortalecer los lazos de solidaridad y revalorizar la base colectiva de las prácticas artísticas, interesarse más en el imaginario social que en el individual. La sociedad debe afirmarse e identificarse en su cultura y no contra ella, y la cultura no puede volver la espalda al hombre y la sociedad. Sobre las ruinas de la vieja razón colonial comienza una lucha que demanda ya una nueva racionalidad, como se dijo, la que una vez elaborada por la vía del consenso no debe quedarse en los círculos académicos que ejercen la crítica. Debe salir a la calle, tomar por asalto los medios de comunicación para enfrentarse con la cultura de masas y desalojarla de ellos con la savia que sube de las raíces.

11. Mito y arte

El mito guarda una estrecha relación con el arte, pues ambos seleccionan cuidadosamente su objeto para erigirlo en símbolo, sorteando el follaje del azar para alcanzar el núcleo de una necesidad espiritual y satisfacerla. Todo mito es creación, inauguración, y el arte recreación, recuperación, recomposición. La verdadera obra de arte aspira a convertirse en paradigma, en un modelo no subsumible en otros ya establecidos por la cultura. A diferencia de lo que sucede en la vida, en la zona sagrada del mito los seres no se reproducen innecesariamente. Al darse una superposición, ocurre por lo general que el mito más fuerte fagocita al débil.

El arte busca reproducir los mecanismos del mito porque sabe que sólo de esa manera podrá perdurar, volverse un patrimonio social, como Martín Fierro y Macunaíma, los que dejaron ya de constituir personajes de libros: José Hernández y Mário de Andrade podrían ser olvidados con mayor facilidad que los héroes que crearon. De hecho, en la campaña argentina todos oyeron hablar de Martín Fierro, pero son pocos los que saben el nombre de su autor.

El mito no aspira a la perfección: es la perfección misma, el territorio de las realidades absolutas, pues lo real pasa por lo simbólico y no por el orden fenoménico. Todo lo que ocurre en esa zona sagrada, lo que en ella existe, es perfecto, como será imperfecto lo que existe y ocurre en esta morada terrenal. Los guaraníes tienen bien clara tal distinción, que es en verdad una oposición. Y es perfecto no por las cualidades que lo signan (los seres sobrenaturales suelen librarse a las mismas bajas pasiones humanas, y encarnan tanto el horror como la belleza), sino por su carácter prístino. Al señalar la primera vez en que una cosa fue realizada marca un hito insuperable, el grado más alto de intensidad, la plenitud del vigor, la cima de una pulsión. A partir de ahí, la historia no será más que repetición, degradación lenta, envejecimiento de la imagen hermosa, debilitamiento de la imagen fuerte. La única alternativa humana frente a esta visión fatalista es el rito, que permite recuperar siquiera por un momento aquella pureza original, y también —o sobre todo— la creación de un nuevo mito. Estas posibilidades de recuperar total o parcialmente el pasado glorioso, actualizándolo, es lo que salva al mito de convertirse en un círculo asfixiante, signado por la amargura de lo irremediamente perdido. Tales puertas nos reafirman que la lucha vale la pena, que todo puede ser reconquistado y recreado, siempre que se esté dispuesto al sacrificio, tanto de una parte de la vida para acceder a otra, como de la vida de uno o más individuos en aras de una meta social, partiendo de la base de que no puede haber mayor aspiración para el hombre que la de entrar en la zona sagrada del mito.

El arte se impone la perfección para remedar la transparencia del

mito y ganar así un espacio en esta esfera. Es el mejor camino, pero no todo arte alcanzará tal meta, sino sólo aquel que devenga fundacional. Y no hay que confundir este atributo con la "originalidad", tan proclamada por el idealismo estético. Más que de una iluminación casi divina, se precisa de cierto tino o azar que permita dar en el núcleo de una necesidad colectiva ya experimentada (pues de lo contrario la obra caería en el vacío) pero aún no expresada por un paradigma. Las fantasías puramente personales, por más talentosas que resulten, podrán ser elogiadas por las élites pero no entrar en el territorio del mito. Es que estas obras que consagran el subjetivismo extremo, volando lejos del imaginario social, de los sistemas simbólicos de la sociedad a la que pertenecen, se condenan a la esterilidad, a los paraísos efímeros de las modas, que no son más que sucedáneos de la zona sagrada a que nos referimos. El gran arte no puede ser subjetivo porque eso implicaría renunciar a la totalidad, y por lo tanto al mito, ya que la conciencia mítica aspira siempre a la totalidad, por la vía del símbolo, del paradigma que sacrifica la individualidad. El gran arte ha de ser un hijo legítimo del mito.

Tanto el mito como el arte configuran un metalenguaje, una forma expresiva y comunicativa, y se organizan sobre elementos similares. Cassirer señalaba el estrecho parentesco del mito con la poesía, pues además de un elemento teórico aquél contiene un elemento de creación artística, lo que ya había advertido Aristóteles. Para Lévi-Strauss, el mito recorre el mismo camino que el arte, aunque con un sentido inverso. El arte procede a partir de un conjunto (objeto más acontecimiento) y se lanza al descubrimiento de su estructura, mientras que el mito partiría de una estructura para construir un conjunto, o sea, de un objeto más un acontecimiento.

12. Mito y literatura

La perfección a la que aspira el mito patentiza el esfuerzo humano por estructurar la conciencia bajo una visión totalizadora, unificadora del mundo. Se puede afirmar que también las grandes obras literarias se propusieron esto, y lo consiguieron con mayor eficacia y permanencia que los precarios frutos de la razón científica, que por su misma falta de ambigüedad poco resisten el paso del tiempo: basta que cambie un elemento para que pierda precisión o se desplome todo un edificio conceptual. Al fin de cuentas, la herencia clásica se ha salvado gracias a los poetas y los artistas, no a los filósofos y sacerdotes, como observa Mircea Eliade. En Occidente, los dioses y los mitos se transmitieron desde el fin de la antigüedad —cuando ya ninguna persona cultivada los tomaba al pie de la letra— hasta el Renacimiento y el siglo XVII por las creaciones literarias y artísticas.

Claro que a lo largo de este complejo proceso tales mitos habrían de transformarse y resignificarse, ganando en cuanto paradigmas lo que perdieron en poder religioso. Este fenómeno no significa una mera secularización, y menos una reducción del mito a las férreas leyes del *logos*, sino el triunfo de la literatura escrita, que fue capaz de salvar del derrumbe de la tradición oral toda una cosmología, una teodicea y una antropogonía, y mantenerlas vivas hasta hoy. Por lo general, la Galaxia Gutenberg ha servido para debilitar y destruir la tradición oral y la facultad de la memoria, pero también para recuperar y difundir dicha memoria. En los últimos tiempos los medios masivos de comunicación minaron los restos de la tradición oral con una eficacia no alcanzada por la imprenta, amenazando con provocar pronto su colapso final. En este difícil trance, la literatura escrita (porque también la oral es literatura) debe asumir el salvataje de los contenidos de aquella, si el medio no puede ser ya revitalizado hasta el punto de garantizar de por sí la transmisión cultural.

Claro que en este tránsito la escritura cobrará al relato oral un fuerte peaje, decomisándole no sólo lo gestual, rítmico, ambiental y muchos otros elementos que generan sentido (indumentaria del narrador, música, danza, su forma de poner el relato en escena y la misma voz, que posee sus propias dimensiones semántica y estética), sino también los aspectos rituales que lo rodean, vinculándolo al mito y la esfera de lo sagrado. En la mayor parte de los casos, cuando el mito se sostiene en la escritura y no en la oralidad deja de ser vivencia, una *vera narratio*. No obstante, la escritura ha logrado en muchos casos de la antigüedad clásica resacralizar los textos mediante los recursos propios del estilo escrito, que no son los mismos que los de la oralidad. O sea, mediante una transposición de un sistema a otro.

El teatro griego clásico es ya el triunfo de la obra literaria sobre la creencia religiosa, reconoce Mircea Eliade. Pero en esta transposición lo ritual es mantenido y hasta reforzado por la representación y no suprimido por la abstracción de la escritura. A partir de ahí, toda civilización creará su libro, su obra fundamental o fundacional, llámese Biblia, Corán o Pop Wuj. La literatura comulga con lo sagrado, pero no sumisamente: así como lo fija lo destruye y lo recrea, lo prolonga en otros planos y con otros fines y, llegado el caso, hasta lo sustituye por otros sentimientos equivalentes, cuando los dioses caen en desgracia. La buena literatura, y sobre todo la novela, ha ocupado en las sociedades modernas el lugar que tenía la recitación de los mitos y los cuentos en las sociedades tradicionales. Acaso por esto afirma Borges, en *El Hacedor*, que en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin. Aun más, a veces las obras se aferran al hilo conductor del mito, como ocurre en el *Ulyses* de Joyce, en *Cien años de soledad* de García Márquez y en *Hombres de maíz* de Asturias, entre muchos otros ejemplos.

Para el escritor el mito no será sólo un canto de sirena, la voz dulce del paraíso perdido y por esa vía recuperable, una forma de vencer el tiempo y lograr así, junto con la intensidad, la permanencia: es también la mejor forma de llegar al fondo de lo humano y alcanzar una síntesis totalizadora, el hueso desnudo de esta especie agobiada por la conciencia de la muerte, todo eso que constituye la verdadera materia del arte.

El mito es a la vez lo más particular y lo más universal de una cultura. Sus imágenes caen en el dominio de lo poético, pero es una poesía de fácil traducción, a diferencia del texto poético, que suele perder bastante con la traducción. Es que su sustancia reside en la historia en sí y no en la forma verbal ni en la sintaxis. La gramática elemental de toda mitología, más que por las palabras, pasa por los mitemas y su encadenamiento. Es decir, la estructura del mito prescinde casi del estilo para asegurar su universalidad.

El mito por sí mismo, debidamente narrado en forma oral o escrita, puede entonces constituir una valiosa obra literaria, que llamaremos de primer grado por definir el paradigma original. También fue el sustrato argumental de grandes obras de la literatura escrita, y de ahí que ésta siga aspirando al mito, a definir paradigmas que la inmortalicen. Es que el mito, además de constituir y expresar el fundamento de la cultura con sentido social, proporciona al relato que se nutre en él una tensión unificante. Su ambigüedad nos sumerge en el mundo poético de los espejismos y la polisemia y fija el acontecimiento en su momento más alto, librándolo así de la caída, la descomposición y demás desventuras del devenir. Al estructurar el imaginario en torno a arquetipos, la literatura suele reinventar el origen de las cosas cuyo origen real o mítico fue olvidado. Es decir, tienta una arqueología conjetural del saber que la ciencia no puede permitirse sin pecar de ideológica. Al refundar de este modo la realidad llena los espacios vacíos del conocimiento, remedando al mito para enriquecer la cultura y evitar así su congelamiento.

NOTAS

¹ Cfr. Ticio Escobar, *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco Paraguayo*, Asunción, Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, 1999; pp. 32-33.

² Cfr. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994; pp. 90-92.

³ Cfr. Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996; p. 65.

⁴ Cfr. María Eugenia Valentié, *De mitos y ritos*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1998; p. 9.

⁵ Cfr. Gilbert Durand, *op. cit.*; pp. 54 y 203.

⁶ Cfr. Ticio Escobar, *op. cit.*; p. 6.



II.

El rito, o la cultura como acto compartido

1. Rito y mito

El rito, según lo define Gillo Dorfles, es una actividad motriz más o menos institucionalizada, reglamentada, que tiende casi siempre al logro de una determinada función de carácter sagrado, bélico, político, sexual, etcétera. Mientras el mito se desenvuelve en el espacio de lo imaginario, el rito se verifica en el espacio físico: es acción, y por lo tanto pasible de observación. Aunque el rito suele realizarse con otros elementos (máscaras, indumentarias especiales, instrumentos musicales, alucinógenos, palabras), lo fundamental en él está conformado por la expresión corporal, por el gesto y el movimiento. Es decir, por una exteriorización del pensamiento.

Para Mircea Eliade, el rito no es más que el mito en acción, y constituye el origen de la música, la poesía, la danza y el drama. Coincidiendo con él, Lévi-Strauss ve en el rito una puesta en escena del mito, y lo define como toda emisión de palabras, ejecución de gestos y manipulación de objetos, independientemente de toda exégesis que dependa de la mitología implícita. Se puede decir que es un símbolo realizado en el tiempo, que intenta restablecer la unidad de la vida. Al descomprimir o neutralizar los conflictos mediante la apelación al origen común, fortalece el *ethos* social. La oposición mito-rito representa la oposición entre el pensar y el vivir.

Mediante el rito el hombre se remonta al mito, para recuperar por un momento el resplandor del tiempo original u obtener un poder mágico que le asegure el éxito en una acción o lo preserve de los males que se ciernen sobre él. La conciencia mítica, al enfatizar el aspecto vivencial, se relaciona estrechamente con el rito, que es vivencia de gran intensidad. Al abordar la totalidad por el símbolo, por el paradigma, la conciencia mítica postula un fin, una meta. El rito es el camino, el medio eficaz para alcanzar ese fin.

Para Freud, al igual que para los helenistas de Cambridge, lo