

1. Identidad de los opuestos. Mitología y transmedialidad

Miguel Sáenz Cardoza

Resumen

Nos proponemos mostrar las posibilidades de interpretar el principio de transmedialidad, propio de los estudios intermediales, como un posible rasgo conceptual de la narración mitológica. Para mostrar la pertinencia de esta asociación, en primer lugar, realizaremos un despeje mínimo de cuatro de las disciplinas que históricamente han dedicado mayores esfuerzos al estudio del discurso mitológico: la antropología, el psicoanálisis, la filosofía y la teología, y haremos un balance general de nuestros hallazgos.

En el siguiente apartado general del trabajo discutiremos de qué maneras el concepto de transmedialidad podría pensarse desde las coordenadas del mito clásico extraídas de dicho balance, y en contraste con ciertas convenciones y disposiciones comunes del relato moderno a las que esta clase de conceptos parece oponerse. Finalmente, para ejemplificar el potencial de este planteamiento, destacaremos aquellas características del mito artúrico, tanto en su expresión clásica, oral y literaria, como en sus actualizaciones contemporáneas en los medios audiovisuales, específicamente en el cine, donde la *Materia de Bretaña* ha mostrado ser un universo diegético y un fenómeno mitológico con un ubérrimo potencial expansivo.

Palabras clave: identidad de los opuestos, transmedialidad, narración mitológica.

Abstract

We propose to show the possibilities of interpreting the principle of transmediality, typical of intermedial studies, as a possible conceptual feature of mythological narration. To show the relevance of this association, first, we will carry out a minimum analysis of four of the disciplines that have historically dedicated greater efforts to the study of mythological discourse: anthropology, psychoanalysis, philosophy and theology, and we will make a general balance of our findings.

In the following general section of the work we will discuss in what ways the concept of transmediality could be thought from the coordinates of the classical myth extracted from said balance, and in contrast with certain conventions and common provisions of the modern tale to which this class of concepts seems to oppose. Finally, to exemplify the potential of this approach, we will highlight those characteristics of the Arthurian myth, both in its classic, oral and literary expression, as well as in its contemporary updates in audiovisual media, specifically in cinema, where the Matter of Britain has shown to be a diegetic universe and a mythological phenomenon with a tremendous expansive potential.

Keywords: identity of opposites, transmediality, mythological narration.

*La verdad del ser no puede venir a través de alguien
que no se ha dado cuenta de que él es el Ser.*

*El intelecto no puede revelar el Ser,
más allá de la dualidad de sujeto
y objeto...*

*Este despertar que has conocido no procede
de la lógica y de la academia, sino de
una asociación cercana con un maestro.*

*Sabio eres, Nachiketa, porque
buscas al Ser eterno.*

Katha Upanishad

Introducción

Más allá del estilo, del género y del medio de expresión, el mito es una fuente inagotable de energía creativa de la que se ha alimentado especialmente el discurso narrativo desde que existe el lenguaje y hasta nuestros días. Se formó, como dice Alfredo López Austin en el prólogo de su libro, *Los mitos y sus tiempos*, en un diálogo

que empezó hace mucho tiempo, fluyendo, enraizando, saliendo de repente a respirar a la superficie en la voz del narrador y en los oídos de su entorno, y volviendo a penetrar para seguir su flujo en las venas comunales... Los creadores de los mitos [no fueron Homero ni Hesíodo], fueron otros: los anteriores, los múltiples, los anónimos, los dialogantes. (2016, p. 25)

El mito no se puede consumir porque, por su propia naturaleza comunal, entre más se experimenta más se expande su repertorio cultural y sus posibilidades. A diferencia del arte moderno, que encuentra su fertilidad en la novedad y en la originalidad, en la marca enunciativa de la voz autoral, y que a pesar de su polifonía se mantiene en la lógica capitalista de la privatización de la propiedad intelectual, el arte mitológico es una expresión universal del espíritu humano cuyo trasfondo tanto carece de individualidad como de especificidad histórica; no depende de la novedad, sino de la libre repetición. Es una expresión popular por definición porque rechaza toda jerarquía o privilegio individual, tanto en su estructura formal como en el contenido de su mensaje.

Por otro lado, ninguno de estos aspectos del mito responde a que sea una construcción “fuera de la historia”, como se le ha querido caracterizar para privilegiar, conscientemente o no, la racionalidad moderna en la filosofía de la historia;¹ en cambio, dan cuenta de que el discurso mitológico se construye en la articulación de una cosmovisión y otras, en el diálogo constante que se establece entre ellas a través de los territorios y las generaciones. En

¹ Así se puede leer, entre otras fuentes, en la introducción del libro *Fragmentos preocráticos*, de Alberto Bernabé: “el tiempo en que transcurrieron los acontecimientos míticos es también él mismo un tiempo mítico en el que ya tuvieron lugar todas las cosas, frente a nuestro tiempo profano en el que sólo cabe repetir lo que ya ocurrió en el tiempo mítico. Es por tanto una pura negación de la historia, ya que los acontecimientos de cada día no constituyen sino una repetición de hechos o actitudes ya acontecidos un día para siempre jamás, que nos limitamos a repetir” (2008, p. 16).

otras palabras, lejos de ser un círculo cerrado, el mito es un ente cultural vivo en constante construcción y circulación, y en la medida en que tal vitalidad constituye un rasgo esencial de su composición, su movimiento es inherente a los movimientos mismos de la historia. El carácter cíclico del tiempo que se proyecta de manera canónica en las mitologías humanas no niega la transformación histórica del mundo porque los círculos mitológicos no son concéntricos, pero sí rechaza la representación lineal que el historicismo moderno hace del tiempo histórico.

La motivación central de este trabajo deriva de la idea de que algunas líneas de investigación en las disciplinas que estudian el discurso narrativo, como la narratología y la intermedialidad, permiten sugerir precisamente el mismo énfasis en el carácter circular y colectivo de la enunciación narrativa cuando se subraya el interés por operaciones más comunes en entornos intermediales que en obras de arte autónomas, como las operaciones de la transposición y las de transmedialidad, puesto que son fenómenos que merecen nuestra atención no tanto por el valor del objeto artístico individual –o de su firma– que se analice, sino por las relaciones *históricas* que habilita y que producen una polifonía muy característica, *im-propia* de todo orden privativo. La metodología que emplearemos consistirá en revisar primero cuatro claves disciplinarias del estudio mitológico desde el marco teórico de cada una de ellas, para después evaluar el modo en que el espíritu de la ideación mítica así caracterizado resuena en las prácticas participativas de la transmedialidad contemporánea. Por último, revisaremos a modo de ejemplo algunos rasgos del mito artúrico que pueden dar cuenta de esta relación entre mitología y transmedialidad significativamente.

Disciplinas fundamentales del estudio del discurso mitológico

El discurso mitológico ha despertado interés académico prácticamente en todas las disciplinas humanistas, pero ha sido un objeto de estudio especialmente privilegiado en la antropología, el psicoanálisis, la filosofía y la religión. Consideramos estas cuatro líneas de investigación como pilares de la reflexión mitológica porque, como lo explica a detalle Ernst Cassirer (2021), uno de los autores que citaremos en este trabajo, el eje central del pensamiento mitológico, que en un principio se había discutido en clave metafísica entre los campos de la filosofía y la religión, a finales del siglo XIX giró hacia

un planteamiento antropogénico impulsado sobre todo por la vocación científico-descriptiva de la antropología y el psicoanálisis. En nuestra exposición invertimos parcialmente el orden cronológico de esta transformación porque las conclusiones que mayor interés nos ha suscitado esta investigación sobre la relación entre mitología e intermedialidad parecen reconducir la reflexión hacia consideraciones metafísicas.

Eje antropológico

En el campo antropológico, el mito representa un lugar de encuentro fundamental para los debates alrededor de la problemática relación entre cultura y naturaleza. En un primer momento, Claude Lévi-Strauss introduce las estructuras del parentesco como bases formales que definen a las sociedades dualistas, como es (modelo) nuestra propia civilización occidental, pero que, según la escuela de Lévi-Strauss, también cumplen funciones estructurantes en las mitologías humanas:

a la bipartición del grupo social sigue, con frecuencia, una bipartición de los seres y de las cosas del universo y las mitades están asociadas con oposiciones características: lo Rojo y lo Blanco; lo Rojo y lo Negro; lo Claro y lo Sombrio; el Día y la Noche; el Invierno y el Verano; el Norte y el Sur o el Este y el Oeste; el Cielo y la Tierra; la Tierra Firme y el Mar o el Agua; lo Izquierdo y lo Derecho; lo Bajo y lo Alto; lo Superior y lo Inferior; lo Bueno y lo Malo; lo Fuerte y lo Débil; el Mayor y el Menor. (Lévi-Strauss, 1969, p. 109)

Esta visión dualista del mundo, tanto en el plano mitológico como en general, ha sido ya puesta en duda desde muchos ángulos. En particular, y a modo de un diálogo entre antropología y filosofía, algunos autores ponen radicalmente en tela de juicio la distinción dualista entre lo natural y lo sobrenatural, de la que depende en buena medida nuestra esquematización moderna de la cultura, incluyendo la mitológica. Un texto paradigmático que ha orientado esa línea de investigación es el ensayo de Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos*, que rechaza la narrativa de que el fracaso de la modernidad conduce necesariamente al escepticismo de la posmodernidad. La hipótesis que sostiene es que

si nunca habíamos sido modernos, por lo menos a la manera en que la crítica nos lo cuenta, las relaciones atormentadas que mantuvimos con las otras

naturalezas-culturas resultarían transformadas. El relativismo, la dominación, el imperialismo, la mala consciencia, el sincretismo serían explicados de otro modo, modificando entonces la antropología comparada. (2007, p. 29)

En efecto, también el discurso mitológico, más allá de las etiquetas con las cuales se le ha leído tan ajena y descuidadamente, no puede entenderse con plenitud si lo social y lo natural se piensan como categorías excluyentes de las cuales habría que partir para determinar si la ideación mítica es una “tendencia natural” del ser humano o es una “construcción cultural”, un debate que alimentó los intercambios entre académicos durante todo el siglo XX y que todavía tienen cierta vigencia. Esta línea de investigación que representa Latour permite clarificar o por lo menos advertir la problemática de esta separación estructural y de sus conflictos que, no obstante, siguen siendo determinantes en la gran mayoría de nuestras formas de vivir juntos. Como dice Philippe Descola, en el mismo sentido que Latour:

la objetificación social de los no humanos... no se puede separar de la objetificación de los humanos; ambos procesos están directamente animados por la configuración de ideas y práctica de la que cada sociedad extrae sus conceptos del propio ser y de la otredad. Ambos procesos implican establecer fronteras, atribuir identidades y descubrir mediaciones culturales. (2001, p. 105)

Precisamente ahí donde la observación empírica se detiene, a saber, en la expresión trascendente del espíritu humano, en la experiencia inefable del mundo, es en donde el registro mitológico ya no se deja orientar por los protocolos de objetificación humanos que Descola describe como procesos de mediación cultural. En cambio, la lectura mitológica del mundo intuye un orden superior de identidad y correspondencia entre las cosas naturales y el mundo de los nombres; a una unidad de esta dimensión responden sus imágenes, como puede constatarse en la lectura parabólica de los oráculos, en el poder mágico de las palabras. Así se explica también la trascendencia de ese “orden natural de las cosas” que los budistas llaman *dharma*, que no es natural en un sentido biológico mecánico, sino que procede de una fuente de sabiduría incognoscible y absoluta, que es el *Brahmán*. La dirección a la que apuntan las últimas perspectivas antropológicas nos permite recordar que el mito, por definición, se narra por encima de los límites de la representación dualista del mundo y nunca se ha enredado en sus contradicciones. Así ha

quedado claro ya desde los tiempos del personaje de Lao Tse, él mismo un emblema inextricable entre ficción y realidad:

El “No ser” es el comienzo de Cielo y Tierra,
y el “Ser”, la madre de los seres individuales.
El camino del No ser
lleva a contemplar la maravillosa esencia,
el del Ser,
a contemplar los espacios limitados.
Originalmente, los dos son uno,
su única diferencia radica en el nombre.
La unidad de ambos se denomina misterio.
El enigma más profundo del misterio
es la puerta por donde entran todas las maravillas. (Lao Tse, 2021, p. 49)

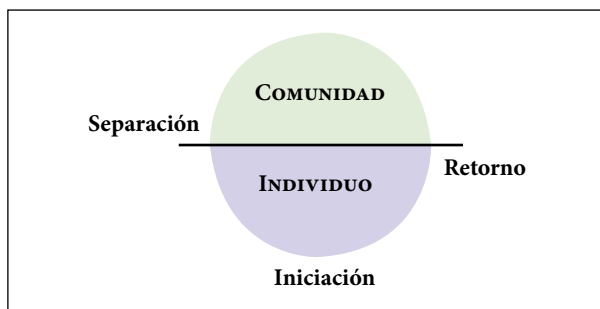
A pesar de la validez de esta crítica que reconocemos aquí en toda su importancia, la aportación del análisis estructural del mito no es algo menor, puesto que provee de un marco lingüístico-formal necesario a los exhaustivos trabajos de historia antropológica de las mitologías, que contienen el material más informativo del que parte la mayoría de las investigaciones actuales sobre el tema. Estos grandes tratados, en su mayoría, se construyen de acuerdo con la metodología de la *mitología comparada*, como los de James Frazer o los de Joseph Campbell. *La rama dorada* (2011), de Frazer, es uno de los estudios más exhaustivos y minuciosos que existen sobre las tradiciones mitológicas, ya que el autor define esas estructuras como tres teorías fundamentales del pensamiento: la magia, la religión y la ciencia. Y si bien Frazer reconoce que la ciencia es el sistema más preciso de los tres, y que de su suerte depende la esperanza de progreso de la humanidad (p. 617), está convencido de que sólo la religión ha sido capaz de penetrar en los secretos más profundos del universo. Sin demeritar el valor documental de su legado, y considerando que escribe todavía en el siglo XIX, hay que decir que la principal debilidad del autor es el sesgo evangelista y apologético mediante el cual rechaza la posibilidad de que la misma revelación pueda alcanzarse por vías espirituales distintas al dogma cristiano.

Este sesgo de la espiritualidad desde el dogma como uno de los principales problemas de la mitología tradicional es algo que ya han señalado muchos autores, como el propio Joseph Campbell quien, por su parte, es autor de una elocuente y titánica obra sobre lo que él mismo llama *historia*

natural de las mitologías, de la cual, sin duda, su aportación más popular es el esquema del monomito, conocido también como “el viaje del héroe”, expuesto de manera exhaustiva en *The Hero of a Thousand Faces* (2008) y que se ha empleado como modelo en toda clase de disciplinas, desde la teoría narrativa hasta la mercadotecnia y el desarrollo de videojuegos. De acuerdo con Campbell, y como muestran de manera canónica los relatos de los grandes líderes religiosos (Cristo, Buda o Mahoma), mucho más allá de las diferencias ideológicas, la aventura heroica en toda época y en todo territorio relata siempre un proceso de transfiguración individual. Más aún, para que esa historia alcance una significación mitológica debe ser traducida y elevada a una interpretación universal que sea igualmente válida para el resto de la comunidad, sea que esta comunidad se limite a lo local y al núcleo familiar, como es típico de los cuentos de hadas, a la nación, como ocurre con los héroes revolucionarios, o bien que esa comunidad se remita a la humanidad entera, como sucede con mayor frecuencia en las revelaciones de las figuras míticas religiosas.

A Campbell debemos también la popularidad de la noción de que los mitos poseen una *configuración cíclica* que reproduce las fases de separación, iniciación y retorno típicas de los ritos de iniciación de los pueblos primitivos. Este esquema se puede representar del siguiente modo:

Figura 1. Esquema del monomito



Fuente: Campbell, 2008, p. 23 (con modificaciones)

El fundamento de los ritos de iniciación para los pueblos premodernos, y la razón por la que son tan centrales en la ideación mitológica desde un punto de vista antropológico, consiste en que a través de ellos se informa y se refuerza el sentimiento de identidad comunitaria, esencial en un animal

social como el humano. Este valor encuentra un interesante nicho de expresión en las prácticas de cultura participativa de las sociedades actuales, como lo explica Henry Jenkins (2006) muy conocidamente. Entre dichas prácticas destacan las narraciones transmediales, de las cuales nos ocuparemos aquí con mayor atención y como dechado de esa cultura. El sentido de estos rituales, muchos de los cuales siguen cumpliendo un papel importante en las dinámicas sociales actuales, es preparar al iniciado para afrontar los desafíos y responsabilidades de la nueva etapa de su vida y a renunciar con sabiduría y madurez a las libertades y comodidades –ataduras del ego– que debe dejar atrás en un proceso de transformación espiritual, social y psicológico. Esta transfiguración se manifiesta universalmente en tres rupturas esenciales de la vida a las que responden los tres estadios de los ritos de iniciación: nacimiento, madurez y decadencia (muerte). Sin embargo, el umbral entre una fase de la vida y otra nunca representa una ruptura discreta y total con las fases anteriores; la muerte misma en este proceso no implica otra cosa que la continuidad de la vida que da paso a un nuevo ciclo, sea como sea que esta continuidad se represente en determinada cultura.

Eje psicoanalítico

En el terreno del psicoanálisis el propio Freud es una figura central para la descripción metapsicológica del mito, de la cual se deriva nada menos que el propio complejo de Edipo como la base neurótica de la sociedad a la que el discurso mitológico le confiere formas exteriores. Como escribe Campbell:

El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique. Pero en el sueño las formas son distorsionadas por las dificultades peculiares del que sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostrados son directamente válidos para toda la humanidad. (2008, p. 14)

Asimismo, tanto el estado neurótico como la ideación mítica expresan un sentido ambivalente cuyo origen puede proyectarse hasta el arcaico principio del tabú. En su ensayo, *Tótem y Tabú*, Freud explica que “‘*Tabú*’ es una palabra polinesia [que] se nos explicita siguiendo dos direcciones contrapuestas. Por una parte, nos dice ‘sagrado’, ‘santificado’ y, por otra, ‘ominoso’, ‘peligroso’, ‘prohibido’, ‘impuro’” (2020, p. 27). Los estudios antropológicos que hemos referido y muchos otros más han dedicado una buena parte de su

trabajo a definir las características observables en las sociedades totemistas y había sido reconocido hasta cierto punto la importancia del incesto en estas organizaciones; sin embargo, no se había explicado satisfactoriamente cuál era el papel que cumplía en ellas –al menos ese es el punto de partida de Freud– y mucho menos se le había concedido el lugar central que ocupa en la descripción del fenómeno mítico primitivo al interior de la obra del fundador del psicoanálisis. De su argumento se puede colegir la idea de que si los individuos primitivos producen imágenes cosmológicas muy similares es porque se derivan de pulsiones humanas reprimidas a partir de la institución del tabú, particularmente el incesto, cuya motivación es, justamente, el misterio que anima la investigación de Freud. La hipótesis que defiende, como decíamos, es que el tabú produce un sentimiento ambivalente –horror sagrado– en el que, para los pueblos primitivos, la prohibición es motivo tanto de placer (en la idea de la consumación) como de terror (al castigo por violar el tabú) y, bajo esas circunstancias, el sentimiento del tabú coincide con el estado psíquico de la neurosis, de modo que

en lo inconsciente nada les gustaría más que violarlas, pero al mismo tiempo temen hacerlo; tienen miedo justamente porque les gustaría, y el miedo es más intenso que el placer. Ahora bien, ese placer es, en cada individuo del pueblo, inconsciente como en el neurótico. (2020, p. 39)

Vemos así que la misma crítica al dualismo que se desarrolla más recientemente en los estudios antropológicos era ya fundamental también en el problema metapsicológico de los orígenes que Freud planteaba.

A través de Joseph Campbell, un autor que va y viene constante y naturalmente de las teorías antropológicas a las psicoanalíticas y religiosas, ya hemos identificado los ritos de iniciación como fundamento general de los mitos compuesto por las fases de separación, iniciación y retorno, y hemos dicho que tales rituales reflejan las distintas etapas de la vida humana. Pues bien, el psicoanálisis ha encontrado un terreno de investigación especialmente fértil en el estudio de las etapas más tempranas de esa vida, inaccesibles al lenguaje articulado de las palabras, pero fundamentales en la construcción de la consciencia. Luego de que el recién nacido se sobrepone como puede a la experiencia traumática del nacimiento, el desafío que tiene enseguida es el de integrarse a un medio ambiente nuevo, extraño y hostil, pero complejo, porque su primer contacto con ese mundo es precisamente

la fuente de satisfacción de sus deseos: su madre. De ahí que la imagen del origen del universo sea precisamente la Madre para la gran mayoría de las culturas mitológicas antiguas.

El ser humano, al haber adquirido consciencia en un ambiente absolutamente egocéntrico, como es el vientre materno, nace en una condición que Freud llama *narcicismo primario*. Por eso, la consciencia del otro es para Freud una conducta no heredada y no es inherente tampoco a la pulsión, sino algo adquirido por medio de la experiencia. Esta consciencia del otro se manifiesta en lo que en psicoanálisis se llaman “objetos”. El objeto es aquello que apunta a, o promete, la satisfacción de la pulsión y, por supuesto, el primer objeto es la madre, y de ese privilegio deriva la centralidad del tabú del incesto en el esquema psíquico del individuo. Pero cuando decimos que “la madre” es el primer objeto de pulsión estamos diciendo en realidad algo impreciso, porque el psicoanálisis ha encontrado que la madre no se le aparece al bebé desde el comienzo como una totalidad, sino fragmentada en partes simples e inmediatas que a veces son buenas y a veces son malas. Estos objetos se llaman objetos parciales o escindidos. Para que todas estas experiencias dispersas y confusas se articulen en una sola idea compleja, que es “la mamá”, el bebé debe realizar un trabajo muy difícil de composición que se llama “integración”. Entonces, sólo de manera laboriosa y paulatina es que el bebé adquiere el sentido de la otredad; o, dicho de otro modo, para Freud el sentido de comunidad es una conducta aprendida conscientemente. El bebé tiene que entrar en contacto con los objetos del mundo exterior que le rodea para desarrollar poco a poco la idea de que hay otras consciencias en el mundo tan autónomas como la suya.

Además, otros desarrollos del psicoanálisis que continúan la tarea de Freud sugieren una expansión de la hipótesis que, a su vez, expande también la explicación del mito como neurosis hacia otra clase de horizontes que ya no se pueden comprender claramente desde el solo complejo de Edipo, así como tampoco desde otras posibles causas de neurosis. Un caso emblemático de esta expansión es el de Melanie Klein, quien dedica una buena parte de su trabajo a la investigación de la vida anímica de las infancias y propone la idea de “objeto interno”, de acuerdo con la cual: “la prohibición del deseo infantil ya no emana de la madre real, sino de una madre introyectada, cuyo rol para mí se manifiesta de muchas maneras y ejerce una influencia más dura y cruel sobre ella [Rita, paciente de Klein] que la que su madre real ha ejercido nunca” (1975, p. 132).

Freud no habla nunca de objetos internos y lo más cercano a ellos que podemos encontrar en él quizás sean las fantasías. La fantasía es para Freud la expresión compensatoria de la frustración por la insatisfacción directa o inmediata de una pulsión. El objeto interno que describe Klein, por su parte, no solamente se forma en la psique del infante por la vía empírica del contacto frustrante con el mundo exterior, sino que esa madre introyectada de la que habla Klein, que “se manifiesta de muchas maneras”, también se alimenta de imágenes que preceden al propio nacimiento; Klein amplía de este modo el espectro freudiano del concepto de fantasía, limitado hasta entonces a la relación entre la insatisfacción de la pulsión egoica y su sustituto. El concepto de Klein, pese a sus dificultades teóricas,² en cambio, permite introducir concepciones elaboradas e inconscientes que son distintas de las compensaciones derivadas de la insatisfacción directa de pulsiones. Diríamos –siguiendo a Klein– que el bebé posee estas fantasías *a priori* y consisten en un imaginario de ideas complejas que le son heredadas filogenéticamente, muy al estilo de la teoría de los arquetipos desarrollada por Jung, que influyó notablemente en las ideas de Klein.

Así, la figura inconsciente de la madre, que le aparece al bebé en un principio en fragmentos caóticos y simples, buenos o malos, es decir, a modo de objetos escindidos, al ir adquiriendo un sentido complejo de totalidad, se acerca paulatinamente al registro mitológico de la Madre que, de acuerdo con Klein, estaría ya latente desde la propia existencia inconsciente del neonato, hasta que coincide con él y se libera. Ese registro mitológico, simbólico y hereditario le sirve al bebé de estructura para organizar sus ansiedades y expresar el sentido complejo –interior y exterior– de la vida, o sea, para crear una imagen inconsciente de esa totalidad y asimilar la idea de que su madre

² “Hay varias dificultades conceptuales al hablar del término ‘objeto interno’. El término se usa para referirse a una gran variedad de fenómenos en el individuo, desde sensaciones corporales a partes del yo e imágenes mentales –fantasías, memorias y percepciones–. Los términos ‘objeto interno’ y ‘objeto externo’ son a veces indistinguibles en cuanto pueden ser empleados para referirse a una imagen mental. Todos los objetos que son percibidos o recordados, sea consciente o inconscientemente, son internos en el sentido de que están en la mente, aunque se puede hacer una diferenciación entre aquellos que son experimentados como dentro del yo y aquellos que son experimentados como exteriores al yo. El concepto de objeto interno implica un objeto que es o ha estado animado y con el que existe una conexión emocional. En un sentido amplio el término implica algún grado de permanencia o recurrencia de la experiencia del objeto” (Bott *et al.*, 2011, “objeto interno”).

pueda ser “buena” y “mala” y ser la misma madre, con la misma ambivalencia con que se proyectan en cada civilización premoderna las imágenes de las madres mitológicas, como Kali, Diana, Isis o Coatlicue que, una vez más, no expresan una forma dualista de la vida, sino que ella se confirma en la integración de los opuestos. La integración, podríamos decir, no se da entonces solamente en función de sintetizar en una sola unidad la complejidad de la madre buena y la madre mala, ni como la síntesis de cualquier otro conjunto de objetos escindidos en la experiencia empírica, sino que también implica una cierta forma de identificación con la imagen mitológica de la Madre que despierta o se activa desde el inconsciente del niño cuando se produce esa integración, aportándole una función estructurante a nivel inconsciente.

El lugar de la madre en el mito, tanto como en el psicoanálisis, no es solamente el origen, es también el destino final del viaje del héroe, es una imagen privilegiada del renacimiento. “Quien quiera nacer tiene que destruir un mundo”, le enseñaba Max Demian a Sinclair en la novela de Herman Hesse; “¡Romped, rompedme, hombres del conocimiento, las viejas tablas!”, enseña el Zaratustra de Nietzsche. Una vez destruido el mundo y derrotado el dragón, el héroe tiene una visión de ese renacimiento, una luz que lo guía de vuelta al vientre materno, a la unidad originaria de la experiencia de unidad absoluta del Ser. Esa unidad se afirma en la composición cíclica del mito, desde la trayectoria de los ritos de iniciación hasta su comprensión del tiempo circular, y se materializa en la figura alegórica del (re)encuentro del héroe con la Reina Diosa del Mundo, la Madre Universal que, como dice Campbell,

Es el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes. Es madre, hermana, amante, esposa. Todo lo que se ha anhelado en el mundo, todo lo que ha parecido promesa de júbilo, es una premonición de su existencia, ya sea en la profundidad de los sueños, o en las ciudades y los bosques del mundo. (2008, p. 105)

Sin embargo, el encuentro deslumbrante con la Diosa Madre todavía se experimenta como un conocimiento confuso, prohibido e inaccesible, como una especie de objeto escindido, de modo que el héroe es incapaz de elevar su espíritu a la altura de la revelación precisamente porque la imagen de la Diosa es incompleta y es abrumadora, como en la experiencia que tiene el

bebé de su propia madre antes de la integración. El destino al que el héroe está atado en los mitos siempre está más allá de su comprensión porque no puede sino intuirlo muy vagamente como una imagen onírica que lo conduce hacia la paz y la serenidad del vientre materno. Por su parte, el individuo no puede asimilar esa imagen hasta que encuentre formas sociales compartidas de reconocer ese destino en la propia realidad. Sándor Ferenczi, otra figura importante en la lectura psicoanalítica de los mitos,³ propone en este sentido que hay una fuerza de atracción originaria que precede a toda forma de moción pulsional a la que llama “tendencia regresiva talasal”. Inspirado en la imagen mitológica de Talasa, diosa madre primordial que personifica el mar en la mitología griega, Ferenczi sugiere la existencia de un “impulso hacia el modo de existencia acuático abandonado en tiempos primordiales” (Ferenczi, 1938, p. 52). Explica, además, que

el ser humano está dominado desde el momento en que nace en adelante por una tendencia continua y regresiva hacia el restablecimiento de la situación intrauterina, y rápidamente se aferra a ella inquebrantablemente, por decirlo así, a través de medidas mágico-alucinatorias. (1938, p. 20)

La realidad le opone al individuo una resistencia radical que lo separa de esa experiencia oceánica de totalidad de la que también hablan, por ejemplo, las religiones brahmánicas, y que se busca a través de técnicas ancestrales como el yoga y la meditación.

Eje filosófico

El origen mismo de la filosofía procede del pensamiento mitológico. No solamente habría que remitirnos a los temas fundamentales de la filosofía que tienen su primera formulación en formas simbólicas de la vida, el alma, el universo, el destino, la libertad, Dios... sino que, como dice Ernst Cassirer,

³ Además de la obligada referencia a Jung, vale la pena hacer mención aquí también de la figura de Otto Rank, quien escribe un libro cuyo tema central es la materia mitológica (1914); sin embargo, Rank se ocupa específicamente de la perspectiva psicológica acerca del nacimiento del héroe como un arquetipo que se presenta en casi todas las civilizaciones, pero es un tema que escapa al interés del presente trabajo. El caso de Ferenczi no es tanto de interés aquí porque haya escrito específicamente sobre mitología, como Rank y Jung, sino más bien por su forma casi esotérica de hacer teoría.

fue solo a costa de luchar a brazo partido con el pensamiento mítico que la filosofía pudo llegar a la primera formulación clara de su propio concepto y de su propia tarea. Donde sea que la filosofía buscó establecer una perspectiva teórica del mundo, fue confrontada no tanto con la realidad fenoménica inmediata como con la transformación mitológica de esa realidad. (2021, p. 1)

Entre los presocráticos encontramos quizás los sistemas filosóficos mejor identificados con las formas líricas, poéticas, esotéricas y narrativas de las técnicas mitológicas de exposición, atravesadas todas ellas por la tradición oral. En cuanto a la semejanza de sus contenidos, los discursos de los primeros filósofos de la historia mostraban sus claves mitológicas, por ejemplo, al definir como divino y universal el origen del alma o en el significado oculto del número, ambas ideas defendidas de ese modo por el círculo de los pitagóricos; o también en las teorías filosóficas del devenir, cuya figura más prominente sea quizás la de Heráclito de Éfeso, a quien debemos la formulación de una dialéctica que nos permite comprender, desde la filosofía, el valor que el mito confiere a la oposición misma de las cosas:

esto es, la idea de que sólo la tensión entre elementos opuestos los unifica a niveles superiores, crea una estructura en la que el todo es algo más que la suma de las partes, y cuya unidad consiste precisamente en esa relación, dialéctica, entre los opuestos. (en Bernabé, 2008, p. 120)

El fragmento del Tao Te King que citábamos antes, que dice: “Originalmente, los dos [El Ser y el No-ser] son uno, / Su única diferencia radica en el nombre” evoca el mismo principio dialéctico de la identidad de los opuestos. El filósofo De Éfeso lo expresa de este modo: “Para los que están despiertos, el orden del mundo es uno y común, [pero] comprenden cómo lo divergente converge consigo mismo; ensamblaje de tensiones opuestas, como el del arco y el de la lira” (en Bernabé, 2008, p. 132). Así como el significado más profundo del tabú está para Freud en la ambivalencia sentimental e indivisible del horror sagrado, el Ser y el No-ser no se entienden en Heráclito ni en los relatos mitológicos antiguos como meras oposiciones duales y excluyentes, sino que el sentido de uno se expresa en el del otro y por eso dependen mutuamente de su oposición; sin aquello a lo que se oponen no serían nada.

La filosofía comparte con el mito la tarea de analizar en la sustancia y en la composición de la vida las distintas relaciones del universo para transformar el caos en cosmos, sin embargo, incluso el mito más perfecto de la humanidad, que es el mito de la ciencia, reconoce que esa imagen será siempre imperfecta e inacabada, y en esa advertencia la filosofía hace un especial énfasis. Pero también por eso el mito se despliega en un proceso de circulación que lo mantiene en constante construcción y reconfiguración, de modo que el conocimiento que contiene nunca es ni pretende ser más que una aproximación heurística a una verdad que es esencialmente mística, por eso dice Heráclito que “la verdadera naturaleza gusta de ocultarse” (en Bernabé, 2008, p. 130), o como lo expresa Lao Tse: “La unidad de ambos [del Ser y el No-ser] se denomina misterio. / El enigma más profundo del misterio / Es la puerta por donde entran todas las maravillas” (Lao Tse, 2021, p. 49). De ahí el potencial poético de la parábola, tanto para la escritura mitológica como para la técnica filosófica de pensadores como Heráclito, puesto que, mediante la parábola, las palabras adquieren un poder mágico de evocación de una verdad que las supera y que, por lo tanto, sólo puede expresarse a través de una imagen poética, de un aforismo o de un proverbio.

El mito, en la propia configuración temporal y material de su circulación mimética a lo largo de la historia, afirma el principio de la identidad de los opuestos de Heráclito e ignora los límites materiales que el relato impone a la literatura moderna, porque la forma abierta del mito se construye sin fronteras, en un universo diegético orgánico y analógico que no separa un relato de otro mediante categorías discretas, como sí sucede, por ejemplo, con la novela en el formato autónomo de libro, en virtud tanto de la estructura típicamente cerrada de su diégesis como de la firma del autor, de modo que un relato como *El Quijote*, bajo los principios y estructuras paradigmáticas de la forma novela que dicha obra inaugura, no puede ser sino el texto publicado por Miguel de Cervantes entre 1605 y 1615 y ningún otro más puede reclamar ser “parte de él”, como es natural en las operaciones transmediales. Podemos encontrar copias, alusiones, adaptaciones, intertextos, secuelas (a duras penas), parodias... pero *El Quijote* como novela sólo se identifica esencialmente consigo misma.

En cambio, un rasgo de carácter transmedial del mito, como veremos más adelante, es que se construye y se eleva a ese estatuto en la medida en que al relato de una leyenda se le añaden y se le oponen otros, sin jerarquías ni privilegios, con múltiples diferencias entre ellos y con rasgos particulares

que cumplen cada uno con la tarea de ser portavoz de un pueblo y de una cosmovisión. En contraposición a la idea moderna de autor, el mito es una construcción artística y narrativa más bien anónima y comunitaria mediante la que se estrechan los vínculos entre los pueblos que comparten el trasfondo de sus imágenes y de sus símbolos. Su unidad estriba en esa comunión, y en esa unidad autor y pueblo son una y la misma cosa.

La paradoja de la unidad entre unidad y multiplicidad reunidas en un mismo concepto dialéctico es resuelta por Heráclito mediante la tesis de identidad de los opuestos que, desde nuestro punto de vista, tiene peso de lema para el pensamiento mitológico. No es de sorprender que esta solución tenga importantes consecuencias en la posterior lectura filosófica del mito, de la cual me gustaría rescatar para los fines de este trabajo un par de ideas expuestas, respectivamente, por Ernst Cassirer y por Friedrich Nietzsche.

Cassirer, en primer lugar, desde una revisión de herencia neokantiana pone al mito en un lugar central de la filosofía de la cultura en donde el lenguaje y el arte producen formas simbólicas de expresión del espíritu humano que, a pesar de proceder del pensamiento mágico y religioso, sus categorías no son distintas esencialmente de las que se gestan en la visión empírica y científica del mundo, sino que sólo hay entre ellas *variaciones modales* que se despliegan en la triada entre arte, lenguaje y mito. Por ejemplo, al respecto del concepto de número explica Cassirer que “Mucho antes de que el número se volviera una unidad pura de medición era venerado como ‘número sagrado’, y un aura de esa reverencia todavía estaba presente en los inicios de la ciencia matemática” (2021, p. 77). Más aún, muchas formas de organizar el mundo mediante el número siguen dirigiéndose a fuentes mitológicas, puesto que

este mundo objetivo mismo nunca es *sólo* material; está lleno de vida interna propia, que se mueve en ritmos muy bien definidos... La luna –tal como indica su nombre mismo en la mayoría de los lenguajes indogermánicos y de los camito-semíticos– aparece en todas partes [particularmente en el arte] como el verdadero criterio de división y medición del tiempo. Pero es más que eso, porque todo cambio en la naturaleza y en la existencia humana no sólo está coordinado con ella en cierto modo, sino que se proyecta a ella como su origen, su fuente cualitativa. Esta intuición mítica primordial ha encontrado su lugar incluso en las teorías biológicas modernas, de modo que el número siete ha recuperado su significancia como regulador de toda la vida. (Cassirer, 2021, p. 149)

Algo similar ocurre con el problema del movimiento. Al pensar en él, más allá de la mecánica de Newton, la reflexión no sólo nos lleva de vuelta a Heráclito y nos recuerda el mito de la creación, el *primum mobile* asociado a la Madre universal y al principio absoluto del Brahmán, sino que nos regresa, además, al presente de la teoría del campo unificado y la física de partículas. El movimiento, podríamos añadir, es un fenómeno que describe con elocuencia la unidad dialéctica entre la identidad y la transformación de los entes, y quizás ninguna expresión artística muestra más didácticamente esa unidad que el corte móvil del cine sobre el que reflexiona Gilles Deleuze. El filósofo francés escribe, por ejemplo, que

el plano [cinematográfico] de las imágenes-movimiento es un corte móvil de un Todo que cambia, es decir, de una duración o de un 'devenir universal'. El plano de las imágenes-movimiento es un bloque de espacio-tiempo, una perspectiva temporal, pero, por tal condición, es una perspectiva sobre un Tiempo real que de ninguna manera se confunde con el plano o con el movimiento. (1984, p. 105)

Y si no se confunde es porque esta unidad del movimiento que integra la identidad y la diferencia, volviendo a Cassirer, pertenece a un nivel de consciencia superior al de la experiencia cotidiana y común que registran los opuestos en su observación empírica. Por ese motivo, todas las formas de

diferenciación y estratificación [propias del pensamiento teórico] son totalmente ajenas a la consciencia mítica. Esta consciencia vive en la consciencia inmediata, que se acepta sin ser medida con respecto a otra cosa... . En lugar de estar atado al esquema de una regla, de una ley necesaria, cada objeto que se engancha y que llena la consciencia mítica pertenece, por decirlo así, sólo a sí mismo; es incomparable y único... . Y sin embargo, por otro lado, el contenido de la consciencia mítica no se dispersa en meros particulares inconexos; ellos también son gobernados por un principio universal –que, no obstante, es de una clase y de un origen totalmente distintos del principio universal del concepto lógico. Porque precisamente a través de su carácter especial, todos los contenidos de la consciencia mítica son reunidos en la totalidad... que los distingue de los contenidos de la existencia común, cotidiana y empírica... . Es esta característica *trascendencia* lo que vincula los contenidos de la consciencia mítica con la religiosa. En su mera existencia inmediata, todos ellos contienen una revelación y al mismo tiempo retienen un tipo de misterio; es esta interpenetración, esta revelación que tanto revela como reserva, lo que confiere al contenido mítico-religioso su fundamento básico, su carácter de “sagrado”. (Cassirer, 2021, pp. 94-95)

En el caso de Nietzsche, la demoledora crítica al sistema de pensamiento occidental –especialmente el cristianismo– que lo caracteriza se construye sobre importantes claves mitológicas, como el principio alquimista del eterno retorno o su genealogía de la moral que se alimenta de ideas tanto propiamente presocráticas como brahmánicas. A pesar de sus fuertes reservas sobre “la voluntad de estos cansados de la vida”, Nietzsche guarda una cierta admiración y respeto por muchas de las concepciones de las religiones vedánticas porque su deuda con ellas no es poca cosa:

El estado más alto, la beatitud misma, toda esta hipnotización global y esta tranquilidad obtenida por fin, he aquí siempre a sus ojos el misterio por excelencia, que ningún símbolo, por sublime que sea, puede expresar; es el retorno bendito a la esencia de las cosas, es la liberación de todo error, es la “ciencia”, es la “verdad”, es el “ser”. Es la liberación de todos los fines, de todos los deseos, de toda actividad, es, en fin, un estado más allá del bien y del mal. “El bien y el mal”, dice el budista, “son trabas; el hombre perfecto se hace dueño del uno y del otro...”, “La acción y la omisión –dice el creyente de los Vedanta– no le causa ningún dolor; como verdadero sabio, sacude lejos de sí el bien y el mal; ningún hecho perturba su reino; el bien y el mal han sido superados por él”. Esta es, en suma, una concepción enteramente india, tanto brahmánica como búdica. (Nietzsche, 2004c, p. 294)

Una vez más reconocemos el valor de la re-unión y la ambivalencia originaria de los opuestos: tanto las buenas acciones como las malas son cadenas para la consciencia. La esencia de ambas motivaciones es una ilusión que, como en el neurótico, busca compensar el malestar producido por nuestras faltas, de modo que el superhumano nietzscheano, tanto como el bodhisattva, aspiran por igual a sacudirse la confusión de la virtud con la misma energía que la de la culpa, pues culpa y virtud son dos polos egoicos que alejan al individuo por igual de la libertad, del flujo natural de la vida, del *dharma*, como se denomina en las religiones indias, el Tao en el lejano Oriente, o el amor en el cristianismo. De ahí el famoso aforismo del pensador alemán: “Lo que se hace por amor se hace también más allá del bien y del mal” (Nietzsche, 2004c, p. 73).

Podemos confirmar esta posición de Nietzsche por otras vías diferentes: por ejemplo, en su inclinación por Heráclito y la idea del devenir que ya hemos expuesto, y que se opone frontalmente a la “Vía de la verdad” de Parménides que afirma la identidad de los entes. Los grandes relatos místicos

predican por igual un camino hacia la purificación del yo, en donde el héroe aprende a aceptar su destino, aunque todavía no lo comprenda. En ese proceso, como dice Nietzsche, el héroe o el superhombre, que son figuras análogas en la lectura mitológica del Zaratustra, se enfrenta a la difícil tarea de romper las viejas tablas, o sea, los códigos de conducta que educaron su carácter, y saber ver las nuevas tablas que tiene ante sus ojos a medio escribir y que apuntan a una verdad velada, utópica, pero superior, que no es otra cosa que la revelación mitológica. No es, pues, tanto un conocimiento nuevo como oculto porque, tal como hemos dicho a partir de la propuesta de Ferenczi, esa imagen de la totalidad, de la Madre Universal que se revela al héroe en su iniciación, se le presenta de forma aurática, como un recuerdo lejano o como la imagen onírica de un tiempo primordial desplazado por la normalidad empirista del pensamiento dominante. Es eso a lo que Nietzsche apunta cuando le reprocha a Platón su desprecio por la filosofía presocrática, específicamente la doctrina del devenir que Heráclito bebe de la fuente del pensamiento hinduista y que el platonismo dilapida en nombre de la ley “sólida” de la dialéctica. Dice Nietzsche:

Cuando hay tablones tendidos sobre el agua, cuando hay puentecillos y parapetos que saltan sobre el río, entonces no se cree a nadie que diga: “Todo fluye”. Hasta los imbéciles pregonan lo contrario. “¿Cómo? –dicen–. ¿Qué todo fluye? ¡Pero si hay puentes y barandillas *sobre* la corriente!”

Sobre la corriente todo es sólido: los valores de las cosas, los puentes, los conceptos, todo el “bien” y el “mal” –¡todo es *sólido*!

Mas cuando sobreviene el invierno, el domador de ríos, hasta los más maliciosos aprenden a desconfiar. Y, en verdad, no son únicamente los imbéciles quienes dicen: ¿No será que todo permanece *inmóvil*?

“¡En el fondo todo está *inmóvil*!” he aquí una verdadera enseñanza de invierno, algo bueno para un tiempo estéril, un consuelo para el letargo invernal, o para quienes se sientan tras las hogueras.

“En el fondo todo está *inmóvil*”. Mientras tanto, el viento del deshielo predica *lo contrario*. (2004b, p. 153)

Eje teológico

La noción mística de la Totalidad que reúne a los contrarios muestra también que, para un estudio que cubra el registro completo del pensamiento mitológico, desde luego es insoslayable considerar la importancia del conocimiento situado en los campos de la teología y de la filosofía de la religión. Los textos

sagrados en particular, pero también sus distintas lecturas, son referentes necesarios para una comprensión profunda de la narración mitológica, en especial para no confundir la modulación específica que tienen los términos espirituales que el mito comparte con el lenguaje profano. Acabamos de aludir a la compleja intuición de la verdad trascendente del pensamiento místico, pero no es desde luego el único concepto que se suele malinterpretar desde los horizontes del pensamiento moderno. Otro de los principios fundamentales de raíz espiritual de los mitos que demuestran el rendimiento de esta plataforma epistémica es la vinculación poética necesaria entre el proceso histórico de circulación mimética del mito, esto es, el proceso de transformación del relato mitológico de un territorio y un tiempo a otros, y la noción mística del karma, pues existe entre los dos una afinidad en su concepción del tiempo que tiene un carácter cíclico y sincrónico, no lineal ni diacrónico como nuestros modelos occidentales.

El tiempo mítico se despliega en una serie de procesos que expresan, siempre de manera imperfecta y en todo momento, no solamente *una* temporalidad que se manifiesta como un eterno presente, sino todas las posibilidades de un *multiverso* interconectado. Si bien es cierto que el karma es una cosmovisión que se suele evocar en el mundo occidental mediante una relativa correspondencia con nuestro concepto de causalidad, en realidad el concepto kármico del devenir –por así formular la idea– se ubica por lo menos en un plano ontológico distinto y superior de la causalidad occidental explicada por la mecánica newtoniana;⁴ en este sentido, el karma hinduista y la física de Newton podrían considerarse concepciones complementarias, en niveles no excluyentes, del universo.

Ahora bien, para ilustrar la relevancia analítica de esta distinción quizás sea útil una comparación adicional. Es muy interesante notar que el monomito diseñado por Campbell desde un marco más bien ajeno a los estudios de la narración es un esquema que, al menos en sus categorías más generales, se parece mucho al modelo estructural de Vladimir Propp que propone en su libro *Morfología del cuento* (1985). Esto no es casual, porque tanto Propp como Campbell identifican como la forma más simple y transparente de sus

⁴ En este sentido, las investigaciones del universo microcósmico de la física cuántica, en particular las teorías de unificación de los campos que todavía se desarrollan en el campo de la física teórica, podrían eventualmente servir para formular un concepto no (tan) esotérico de totalidad como el que enseñan las religiones.

respectivos objetos de estudio al cuento de hadas. Ambos autores identifican también los principios clave de sus respectivos modelos como *funciones*, es decir, como principios operadores de algo. Esta característica funcional de ambos modelos nos revela otra similitud que es más importante para nuestra discusión, puesto que en los dos esquemas hay una lógica *operativa* que explica sus principales movimientos mediante cierto sentido causal, aceptando un uso muy amplio de la palabra en el caso del monomito. Con todo, los enfoques y alcances de cada propuesta apuntan a direcciones muy diferentes.

La propuesta de Propp tiene una motivación estrictamente formalista y estructural que se convirtió en un fundamento importante de la narratología clásica porque delimita los niveles estructurales de análisis que pueden estudiarse en el relato desde dicha metodología. Pero el modelo más influyente acaso sea el de Emma Kafalenos y no el de Propp. Kafalenos, partiendo precisamente del concepto de función de Propp, subraya el factor de la causalidad narratológica como un principio mecánico que nos sirve para establecer categorías de análisis precisas y muy generales (por no decir universales). Por ejemplo, la copresencia de dos significados simultáneos al final de *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, que es la novela que analiza Kafalenos para poner a prueba su modelo, demanda una interpretación específica para cada “configuración”, como dice ella, lo cual disipa la ambigüedad estructural del relato: las hipótesis de que la institutriz que protagoniza la novela de Henry James está loca y la hipótesis de que efectivamente ve fantasmas se *demuestran* como mutuamente excluyentes mediante este tipo de análisis, del mismo modo en que es demostrable que dos objetos no pueden ocupar un mismo espacio al mismo tiempo en los límites de la física newtoniana.

Así, de acuerdo con Kafalenos, el análisis narratológico es un ejercicio de interpretación estricto en el sentido de que su propósito consiste precisamente en disipar la posible ambigüedad estructural del relato, no columpiarse en ella, como se podría decir de la imaginación mitológica, puesto que lo que busca esta clase formal de análisis es identificar “las relaciones causales entre una acción o acontecimiento y otras acciones, acontecimientos y situaciones que uno supone están [de ese modo] relacionados” (Kafalenos, 2006, p. 1) y *distinguir* esa cadena de relaciones de otras posibles configuraciones. El concepto de “configuración”, además, despeja el modo específico de la relación narratológica, que consiste en

la captura “en un solo acto, o en una serie acumulativa de actos, de las relaciones complicadas de partes que sólo pueden ser experimentadas *seriatim*” [más aún, la acumulación seriada de] “un número de cosas [que] puede ser comprendido... como elementos en un solo y concreto complejo de relaciones”, por ejemplo, como “una configuración particular de eventos”. (Kafalenos, 1999, pp. 38-39)

En otras palabras, el provecho del análisis narratológico se puede evaluar en función de qué tanto nos permite distinguir una lectura determinada y lineal del relato de otras posibilidades que se excluyen metodológicamente del procedimiento.

En cambio, en el universo de los mitos opera un concepto distinto de causalidad que no es mecánico ni tampoco formalizable porque se construye sobre la base mística de la ambigüedad que aquí hemos estado rastreando. La causalidad mitológica puede designarse, así, como ya adelantamos, como un principio *kármico*. La tradición brahmánica es especialmente útil aquí porque su vocabulario es uno de los más prolíficos y didácticos que existen, pero todos los ciclos mitológicos, sin importar su origen, están afectados de algún modo y en cierta medida por esta idea. Así permite acreditarlo Alfredo López Austin con respecto a la concepción del tiempo de los mayas cuando escribe que

Los mitos hablan de aquellos procesos [de transformación en la era anecúmena de los dioses] con el ágil lenguaje de los tropos... Allá están todos los procesos cósmicos... no sólo de lo que fue, es y será en este mundo, sino de todo lo posible. Los procesos se mantienen como cadenas causales; pero todos ellos, en todos sus eslabones, están siempre como tiempo presente... . Entre los mayas pudo desarrollarse el cálculo matemático gracias a la invención de guarismos que valían por su posición relativa, con inclusión de uno destinado al cero o casilla vacía. Este desarrollo provocó una complejidad paralela en los registros calendáricos y en las observaciones astronómicas... Así, aunque en Mesoamérica regía el mismo sistema calendárico básico, entre los mayas fue posible la correlación simultánea de los distintos ciclos que formaban el calendario: el religioso-laboral de 365 días, el adivinatorio de combinaciones numéricas de 260 días, el adivinatorio histórico-empírico de 360 días, el lunar, el venusino, etcétera. La ubicuidad iconográfica, ritual, mítica, social, política y astronómica del tiempo hizo que J. Eric Thompson concibiera a los mayas del Clásico como “filósofos del tiempo”. (2016, pp. 45-51)

En sánscrito la palabra *karma* (कर्म) significa algo así como “algo que se ha hecho” o, bien, simplemente “acción”. Pero a esta traducción meramente semántica se le escapa que la palabra karma en el pensamiento indio, lo mismo que en el caso mesoamericano que acabamos de señalar, evoca toda la diversidad de niveles en los que *la vida*, y no el relato mitológico aislado en la forma textual a la que un análisis formal remitiría las acciones contenidas en su relato, se encuentra interconectada. La tradición hinduista enseña que esta red es tan entrañable que produce ilusiones que se anclan en las pasiones del ego y aprisionan la voluntad del individuo; por lo tanto, no podemos construir racionalmente una imagen completa de la diversidad de relaciones kármicas. La interpretación de esta interconectividad demanda entonces una lectura esotérica e informal que, como se hace con los oráculos, como el Tarot o el I Ching, en lugar de descifrar formalmente su contenido, el lector busca en sus palabras descubrir los engaños de cierta ilusión que experimenta en su propia vida.

La descripción narratológica formal de la causalidad del relato revela el mecanismo que va dando lugar a los eventos que lo componen y que se hallan dispuestos de manera diacrónica, eventos que se *desencadenan* por la propia fuerza de sus efectos estructurales. Por su parte, el sentido causal del karma, como en los mitos en general, es el sentido de una *atadura* que no ilumina ninguna conexión narrativa formal, sino que revela la dependencia del sentido común a los asuntos mundanos. A través de la parábola, conscientemente excluida del relato moderno canónico, se identifica al héroe y al lector, quienes coinciden en la reproducción, en niveles distintos, del círculo vicioso del apego al placer y al dolor asociados a sus respectivos mundos de objetos sensibles, sobre cuya esclavitud el mito reflexiona. En la cultura transmedial contemporánea, la identificación interactiva del videojugador con su avatar, cada vez más plena en su representación, es también una imagen cada vez más transparente de la causalidad del tiempo kármico de los mitos y del papel que juega el fenómeno narrativo en su concepción en nuestros días. Por ejemplo, el sentido de la muerte como regeneración de la vida que tiene en la mayoría de los videojuegos muestra al ludonauta el significado de que vivir atado a ese ciclo es convertirse a sí mismo en esclavo de los accidentes de la vida terrenal, que es el origen de las imperfecciones que no le permiten avanzar y, en consecuencia, vive atado al plano de existencia del *Samsara* que se repite indefinidamente y al que corresponde nuestra experiencia empírica del mundo. El final de un videojuego de orientación mitológica implica

siempre un cierto sentido de liberación, la ruptura de un ciclo de muerte y resurrección que adquiere así un significado ritual de trascendencia.

Como puede advertirse, esta interpretación del fenómeno mitológico actual no tiene solamente una significación religiosa o espiritual, también arroja luz sobre el fundamento existencial que hay detrás de las peripecias que atraviesa el héroe mitológico en términos narrativos y mediales, y que es lo que permite al lector/espectador/interactor identificarse en ese nivel con ellas, independientemente de la extravagancia de su revestimiento cultural. Pensemos, una vez más, en la experiencia de la muerte. Krishna, la divinidad hindú asociada a la vida y la muerte y que es el Auriga espiritual del héroe del *Bhagavad Gita*, Arjuna, en medio de uno de los escenarios bélicos más devastadores que se han puesto jamás en un relato, lo instruye en la superación del ciclo kármico de la muerte con estas palabras:

Quando no dejas de pensar en los objetos sensibles, viene el apego.
 El apego engendra el deseo, la lujuria posesiva que enciende la ira.
 La ira nubla el juicio; en ese momento no puedes ya aprender de tus errores.
 Perdido está el poder de elegir entre lo que es sabio y lo que no lo es,
 y tu vida se desperdicia.
 Pero cuando te mueves en el mundo de la sensación,
 libre de apego y aversión por igual,
 entonces adviene la paz en la que termina todo sufrimiento,
 y entonces vives en mi sabiduría [*in the wisdom of the Self*].
 (Bhagavad Gita, 2007, pp. 62-65)

Así, mientras que el concepto occidental de causalidad permite organizar el tiempo del relato de una manera diacrónica, es decir, linealmente y de acuerdo con las fases sucesivas de su evolución, el karma es un modo de construir una imagen cíclica y sincrónica del tiempo. Las acciones tienen consecuencias –establece la ley del karma–, pero estas consecuencias no se dirigen a un tiempo indefinidamente proyectado hacia el futuro, sino que se manifiestan de manera inmediata y circular en el propio objeto de la acción. Los cristianos tienen también un proverbio popular para expresar esta sincronidad, que dice: “en el pecado llevas la penitencia”. Sin embargo, esto no debe entenderse de ningún modo como una lógica retributiva, el karma no es reductible a las ideas morales del pecado, la culpa y el castigo, porque la experiencia kármica ilumina a las personas, es fuente de aprendizaje y de liberación –aunque no de virtud, como ya vimos–, en este esquema

no existe el juicio porque tampoco existe la idea absoluta de la muerte como juicio final; la muerte, como ya dijimos, significa regeneración de la vida.

Recapitulación

A partir del breve repaso que hemos hecho por estos cuatro pilares del pensamiento mitológico pudimos localizar un importante punto en común. Tanto en la perspectiva metafísica como en la antropogénica se presenta un principio dialéctico de identidad de los opuestos que caracteriza cada una de estas caras de la imaginación mítica y que supone un evidente conflicto lógico para la percepción dualista y moderna del mundo. La posmodernidad es, en una importante medida, el proceso de dinamitar ese dualismo moderno en función de reconfigurar una imagen diversa –pero también irreconciliable– del mundo. El pensamiento mitológico, por su parte, reconoce el crisol caleidoscópico de la diversidad humana, pero no renuncia a un principio de unidad superior que las instituciones religiosas y otras formas de fundamentalismo han rebajado a las restricciones de un dogma determinado e incuestionable. El viaje del héroe mitológico es un evento singular y concreto que acontece en el fenómeno de la narración, condición que le permite adoptar una forma sensible y observable empíricamente, pero su verdadera significación mitológica, como muestra también Eric Auerbach con elocuencia en su trabajo sobre la figura en la interpretación de los textos bíblicos (2000, 2006), no se encuentra en la singularidad de sus revestimientos diegéticos –que es el error de todos los dogmas–, sino en el trasfondo de su mensaje, que aspira a ser universal, a ser válido para toda la humanidad.

Podemos cerrar esta sección señalando algunas conclusiones clave de nuestra exposición que dan cuenta de la relevancia que tiene en la narración mitológica el principio dialéctico de identidad de los opuestos:

- En el paradigma mitológico no hay una distinción entre el mundo natural y el mundo de los nombres. La palabra tiene un poder real, directo y mágico sobre las cosas.
- El viaje del héroe se proyecta en una transfiguración individual, pero esta debe elevarse a la categoría de universal para alcanzar el estatuto mitológico (Campbell).

- El estado neurótico coincide con el impulso mitológico en la ambivalencia de sentimientos que es propia del tabú y que alimenta una y la otra conducta (Freud).
- La integración de la figura materna no se da solamente a partir de la experiencia empírica del mundo, sino que las imágenes arquetípicas de herencia filogenética plasmadas en el registro mitológico cumplen una función estructurante en el individuo a nivel inconsciente (Klein, Ferenczi).
- La unidad del corte móvil que se manifiesta en el plano cinematográfico expresa la duración como principio de unidad entre movimiento y totalidad o, si se quiere, entre transformación e identidad (Deleuze, Cassirer).
- El tiempo mitológico integra en su unidad la experiencia trascendente de la revelación que se busca en su trasfondo espiritual con la experiencia profana de la vida empírica que se manifiesta en la estructura del relato y que puede capturarse, por ejemplo, con una cámara de cine; gracias a la magia del potencial evocativo del discurso narrativo, el mito es capaz de contener y de proyectar una experiencia del mundo que desborda la estructura de su propio soporte mediático.
- La tensión entre lo que en la experiencia empírica se manifiesta como oposición o dualidad es lo que permite una integración de dichos opuestos en un orden de sentido superior (Heráclito).

Transmedialidad

El concepto de transmedialidad en el marco de la cultura participativa

Los tiempos que hoy vivimos, sobreestimulados y profundamente tecnificados como son, parecen acercarnos cada vez más lúcidamente a aquella dialéctica mitológica que identifica los opuestos en un orden superior, inescrutable y potencialmente infinito. En la actualidad, la tensión de nuestros mitos identifica el objeto concreto de un determinado relato, o de una serie de relatos, con una intuición actualizada de la antigua totalidad de los místicos que puede ser hoy evocada simbólicamente en el ideal integrador de la red global digital (internet), o en la característica capacidad de convergencia intermedial del código binario. Las consecuencias que ha tenido la revolución digital en nuestras formas de narrar y que se orientan a ese potencial

que Marshall McLuhan llamó la aldea global, si bien emanan de las nuevas relaciones con el mundo que las tecnologías digitales habilitan, afectan también de manera significativa nuestra manera de socializar los relatos, especialmente cómo participamos de ellos.

La escisión radical de la experiencia narrativa comunitaria de los pueblos primitivos derivada del libro y la lectura silente e individual –así como todas sus expresiones paralelas en otros medios– marcaba una diferencia nítida entre el autor y el lector que corresponde con una visión dualista del mundo. Y en la medida en que las prácticas narrativas propias de nuestro tiempo van borrando las fronteras entre los medios y entre los agentes involucrados en el fenómeno de la narración, toda clase de distinciones comienzan también a diluirse, incluyendo la distinción narratológica entre un relato y otro. Esta tendencia es un carácter distintivo de las narraciones transmediales y se opone con cierta frontalidad a las operaciones de adaptación más convencionales.

La lógica de estas últimas suele orientarse sobre la separación dualista entre la obra original y la adaptación, y en esta separación no sólo hay una distinción formal, sino que también se impone una jerarquía que *reduce a la* obra derivada a un estatuto de subordinación frente a un original que es considerado como una totalidad cerrada en sí mismo. La adaptación se convierte así en una suerte de sustitución metafórica que reemplaza el original; en consecuencia, la relativa semejanza entre sus argumentos narrativos sitúa a una obra frente a la otra como versiones mutuamente excluyentes de un mismo relato. En cambio, toda relación jerárquica y todo principio de exclusión o diferencia discreta carecen de interés en las narraciones transmediales, donde todas las instancias que ocupan un espacio en un universo mitológico tienen en principio un mismo valor metonímico, fragmentario, que apunta siempre a la fuente superior e inagotable de una totalidad metafísica.

Pero antes de entrar específicamente en el tema de la transmedialidad conviene recordar que esta práctica se inscribe dentro del marco general de lo que Henry Jenkins denomina “cultura participativa”, que es una forma de organización social autónoma, es decir, precisamente no regida por jerarquías ni convenciones institucionales, orientada a la producción cultural, en especial desde las posibilidades de intercambio que habilitan las plataformas digitales. El autor la define de acuerdo con los siguientes rasgos generales:

- Obstáculos relativamente bajos para la expresión artística y el involucramiento cívico.
- Fuerte fomento a la creación e intercambio de creaciones con otras personas.
- Algún tipo de mentoría informal en la que lo que es conocido por las personas más experimentadas se transmite entre los novicios.
- Miembros que creen que sus contribuciones importan.
- Miembros que sienten algún grado de conexión social con los demás (por lo menos les importa lo que otras personas piensan acerca de lo que han creado). (Jenkins, 2009, p. 6)

Estas características de la cultura participativa configuran y facilitan una expresión del espíritu humano muy afín a los principios de la cultura mitológica que hemos tratado de esbozar en el apartado anterior. Como hemos dicho, el viaje del héroe alcanza un estatuto mitológico en la medida en que aquello que es revelado a su persona en una aventura concreta e individual tiene una significación universal. Asimismo, hemos dicho que en la composición y transmisión de los mitos no es relevante la identidad individual de sus creadoras y creadores, sino más bien el modo en que su mensaje tiene o no la capacidad de afectar el corazón de la comunidad en que se inserta. Aunque el sentido comunitario que debe haber al interior de todo relato mitológico es esencial para su justa lectura, son sus formas de composición y de transmisión lo que inmediatamente resuena en la cultura participativa de nuestro tiempo que, como dice Jenkins, “cambia el enfoque de la literalidad de la expresión individual al involucramiento comunitario” (2009, p. 6). Las afinidades entre la cultura mitológica y la cultura participativa contemporánea son muchas y de muy diversa índole, pero la forma de cultura participativa que nos interesa de manera particular para este trabajo es la de la narración transmedial.

Henry Jenkins denomina *narración transmedia* a una forma de cultura participativa que se manifiesta principalmente alrededor de las franquicias de la industria cultural que tienen como núcleo la proyección de un universo diegético que

se desarrolla a través de múltiples plataformas, con cada nuevo texto haciendo una contribución distinta y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmedia, cada medio hace lo que mejor se le da –de manera que una

historia podría ser introducida en una película, expandida a través de la televisión, de novelas y de cómics; su mundo puede ser explorado a través de un videojuego o experimentado en un parque de atracciones. Cada entrada de la franquicia necesita ser autocontenida para que uno no tenga que haber visto la película para disfrutar el juego, y viceversa. Cualquier producto dado es un punto de entrada a la franquicia como un todo. La lectura a través de los medios sustenta una profundidad de la experiencia que motiva el consumo. (2006, p. 96)

Como puede observarse en esta definición, una narración transmedial posee ese mismo valor dialéctico de ambivalencia mitológica entre el objeto concreto y la totalidad que opera mediante una operación metonímica en la que cada relato designa a modo de fragmento una totalidad que es en principio expansiva e inagotable. De acuerdo con ese comportamiento metonímico, los relatos que participan de una lógica transmedial destruyen las fronteras típicas del relato moderno en todos los niveles de análisis. Aquí podemos destacar tanto el nivel formal del análisis estructural de los relatos como el de las categorías sociales que organizan la experiencia narrativa de acuerdo con un modelo de producción. En este último, la propiedad intelectual, por ejemplo, es una figura jurídica que depende de la distinción entre autor y lector, y que si bien es cierto que ambas convenciones modernas son puestas en entredicho por las lógicas transmediales de nuestro tiempo, hemos podido constatar en la presente investigación que estas nuevas prácticas narrativas no hacen mucho más que recuperar las formas antiguas de la narración mitológica.

Como el mismo Jenkins advierte, ya desde la Edad Media se difundía el mito cristiano a través de una red muy diversa de dispositivos y “cada representación (un vitral, un tapiz, un salmo, un sermón, una ejecución en vivo) suponía que uno ya conocía al personaje y a su historia de algún otro lugar” (2006, p. 119). Esta indicación nos muestra que la narración mitológica ha mostrado desde sus más remotas manifestaciones una tendencia a la transmedialidad. La afinidad observable entre ambas nociones narrativas estriba en que su naturaleza expansiva se nutre mejor de formas de pensar diferentes, lo cual se fomenta en primer lugar en la potencial diversidad de plataformas de expresión con la que cuentan los artistas, que demanda un tipo de pensamiento particular y distinto en cada medio, pero que también se fortalece en la destrucción de la autoridad individual de sus creadores porque su lógica apunta hacia la participación colectiva y su vitalidad no

depende de la relevancia histórica de las figuras personales que han alimentado cierto universo mitológico, sino más bien del modo en que la verdad trascendente que atraviesa todos los distintos relatos adquiere un peso específico en determinada cultura.

La esencia de esta tendencia transmedial de los mitos se puede observar con claridad en su forma abierta e inacabada, en el hecho de que los mitos son especialmente ilegibles en un sistema ya resuelto de interpretación, pues tanto su forma como su sentido cambia siempre de acuerdo con la cosmovisión de cada civilización, y no hay ninguna autoridad en ellos que pueda ser “traicionada”. Este sentido de lealtad, sea al espíritu o a la letra del texto, ha sido para las culturas modernas como la nuestra un criterio de legitimidad no solamente al momento de, por ejemplo, emprender un proyecto de adaptación que, si bien en la teoría ya se ha hecho mucho hincapié en la falta de pertinencia analítica de criterios de fidelidad, orienta todavía una buena parte de nuestros juicios y modos de aproximarnos a las obras narrativas derivadas de otras.

Baste como ejemplo de ello la perplejidad y la sospecha que suscita en los periodistas y en el público general las posiciones reticentes de los artistas al momento de solicitarles claves o pautas para leer “correctamente” sus obras. El propio Jenkins se refiere a este fenómeno en su estudio de la transmedialidad, que dedica a la franquicia de *The Matrix*. Las creadoras originales de la saga, según lo relata Jenkins, “se posicionaron a sí mismas como oráculos –ocultas de la luz pública la mayoría del tiempo, saliendo sólo para hacer comentarios crípticos” y luego el autor rescata un fragmento de una entrevista de la que aquí, a su vez, extraemos una de las preguntas: “¿Aprecian ustedes que la gente diseccione su película? ¿Encuentran en ello algo de honor o les molesta un poco, especialmente cuando una persona pueda estar entendiendo todo mal?”, a lo cual las Wachowski responden: “No hay necesariamente algo como ‘entenderlo todo mal’ porque se trata de lo que una persona saca de la película” (en Jenkins, 2006, p. 100).

The Matrix, como franquicia, es un ejercicio profundamente mitológico no solamente porque en él confluyen intertextos alusivos a la reencarnación de Cristo o de Buda, a temas y motivos de la mitología griega, del ocultismo, etcétera; el comportamiento mitológico de sus historias se encuentra también en el sentido comunitario de su construcción. Las Wachowski no se comportan como oráculos por ninguna impostura intelectual, sino que deben entender que la obra no les pertenece, que la comunidad que reflexiona, crea

y comparte en libertad sus ideas al respecto de la franquicia es la única fuente autorizada de significado. Una buena razón para pensarlo así, y como dice Jenkins, algo que no han podido comprender bien otros ejercicios mercadológicos imitadores, es que, al integrar a su equipo de colaboradores,

ellas trabajaron con personas que admiraban, no con gente que ellos sentían que seguirían órdenes. Como explica Yoshiaki Kawajiri, animador de *Program* (2003) [uno de los cortometrajes de la antología *Animatrix*]: “Me pareció muy atractivo porque la única limitación era que tenía que jugar con el mundo de *Matrix*; fuera de eso, podía trabajar con toda libertad creativa”. (2006, p. 109)

De un modo muy similar, las mitologías antiguas, cuyos arcaicos orígenes hacen imposible definir con claridad criterios mínimos de autoría, dan testimonio también de una creatividad sin necesidad de nombre propio. Aquellos esfuerzos por construir universos mitológicos que dependen de la fuerza artística e institucional de una autoridad individual, como sucede por ejemplo con el caso del *legendarium* de Tolkien, quedan muy restringidos, especialmente por el orden legal, en su potencial de transformación mitológica.

El caso de la franquicia de *The Matrix* es ejemplar de los fenómenos transmediales porque en ella se puede confirmar de un modo muy evidente que este mismo potencial de transformación mitológica se magnifica en la convergencia de diversos medios, fomentando un modelo de escritura narrativa que no sólo se alimenta de talentos individuales y de tradiciones ficcionales, tanto ancestrales como contemporáneas, sino de formas distintas de representar el mundo, de distintas culturas mediáticas, como el cómic, el anime, la cultura *leather*, las artes marciales o los videojuegos. Todos estos registros ofrecen al espectador mensajes y senderos distintos que permiten la convergencia de identidades que trascienden las barreras geográficas y los intereses específicos. De ahí que el carácter hermético no sólo de las autoras de la obra seminal de la franquicia al hablar de ella frente a la prensa, sino también de los propios personajes de las distintas historias que conforman el universo Matrix al transmitir al espectador la información narrativa casi siempre con la carga simbólica del discurso proverbial. Esa ambigüedad mantiene el significado de las imágenes abierto y en condiciones de ser adoptado y replanteado por otras personas, o simplemente de ser leído desde

plataformas epistemológicas y culturales distintas. Lo mismo puede decirse de los relatos mitológicos clásicos. Como dice Campbell:

La mitología es como el dios Proteo, “el veraz antiguo de los mares”... El navegante de la vida que busca sus enseñanzas debe “aferrarse afanosamente a él aunque intente escabullirse” y eventualmente mostrará su forma adecuada. Pero este dios astuto nunca revela ni siquiera al habilidoso interrogador toda su sabiduría. Contestará solamente a la pregunta que se le haga, y lo que revele será magnífico o trivial, dependiendo de la pregunta realizada. (2008, p. 329)

Si bien el carácter mitológico de un universo narrativo como el de *The Matrix* puede acreditarse, como ya dijimos y como es evidente, en la diversidad folclórica de su representación diegética, se trata de un fenómeno muy reciente en comparación con la longevidad y la capacidad de transformación que el mito demuestra en las leyendas milenarias, y por la misma razón la presencia de estas fuentes de consciencia mitológica en ella se muestra quizás sólo a nivel intertextual. Sin embargo, son muchos los casos que podemos recordar que hayan participado tanto de sus formas clásicas como de las contemporáneas, en los cuales podemos observar directamente el impacto de la cultura transmedial contemporánea. Uno de los más fecundos a lo largo de la historia, y del que ahora nos ocuparemos, es el del mito artúrico.

El mito artúrico en el umbral del tiempo

Las leyendas artúricas, como suele ocurrir con los mitos más influyentes de la humanidad, son producto de una trenza inseparable entre historia y ficción, lo cual representa para nosotros una modalidad más de la tendencia a la identidad de los opuestos que caracteriza a la cultura mitológica. El origen mismo de Arturo se encuentra en ese limbo: su nombre invoca a la vez oscuras referencias historiográficas e imágenes fantásticas de una revelación apoteósica, lo que significa que no puede comprenderse el trasfondo de una cosa sin una idea suficiente de la otra. Arturo, el hombre material, se refiere a un supuesto líder militar, mitad celta, mitad romano, que luchó por la paz y la libertad del pueblo celta británico –para ese momento ya romantizado– de las invasiones vikingas de las tribus anglos, sajonas y jutas, las cuales terminaron por obligar a los romanos a abandonar la isla que el emperador Claudio había conquistado en el año 43 d. C. y a dejar a los pueblos originarios a la precariedad de su suerte.

Con el tiempo, y en gran medida debido a la profunda dependencia de la oralidad en la cultura de los pueblos del norte de Europa de ese entonces, las evidencias de la existencia histórica del rey Arturo se fueron disolviendo entre la enorme producción narrativa que brotaba de la imaginación del pueblo celta-británico que fueron recogiendo los siglos y los distintos territorios a los que se llegó a oír el nombre de Arturo, apropiándose de sus temas y motivos, leyéndolos a su manera, primero en poemas, en epopeyas y otras formas poéticas de la tradición oral transmitidas en las calles por bardos, juglares y poetas vagabundos en su gran mayoría anónimos. Como dice Stephanie L. Budin,

siendo un nombre poco común en la historia temprana de las islas celtas, “Arturo” creció en popularidad comenzando en los siglos sexto y séptimo a través de Britania, Escocia, Gales, e incluso Irlanda. Pareciera que para el siglo VI Arturo ya era, efectivamente, el “*Great King*” de los britones. Para el siglo XI, este rey mortal había adquirido atributos místicos, enviándolo no sólo contra guerreros sajones sino contra gigantes galeses. (en Malory, 2015, p. x)

Los primeros relatos de la leyenda artúrica, ya bajo la investidura de esta dualidad místico-histórica, narran sucesos mitológicos de los pueblos celtas, principalmente, orientados a los valores del honor, de la guerra y la aventura, valores que la escritura recoge en textos medievales como el *Mabinogion*, una serie de relatos anónimos compilados entre los siglos XII y XIII en Gales, o la *Historia Regum Britanniae* escrita en 1136 por Geoffrey of Monmouth. Ambos textos proyectan los cuentos populares de la era precristiana de tradición céltica que son la fuente de los principales motivos del mito artúrico, como Mordred y Guinevere (Gwenhwyfer en galés), o la imagen del santo grial que procede de una mezcla de mitología nórdica y celta antes de ser revestida de valores y oropeles cristianos.

Cuando el nombre de Arturo cruzó las fronteras célticas y se extendió por Europa su imagen fue apropiándose de atributos de otros grandes conquistadores, como el del general romano llamado Magnus Maximus que fue nombrado *imperator* en el año 383, cuya historia fue libremente adaptada al cine por Ridley Scott en su famosa película *Gladiator* (2000). Cuando su influencia llega a tierras francesas, la imagen de Arturo se funde hasta cierto punto con la de Carlomagno, y con la intención de cubrir a este último con la proyección legendaria de las historias míticas de Camelot se gestó un diálogo

sumamente creativo entre las culturas celtas y las diversas formas antiguas del francés, una de cuyas principales referencias es *Le Morte d'Arthur*, de Thomas Malory, publicada en 1485, texto paradigmático que encierra en el mismo título el sincretismo lingüístico de sus diversas fuentes. La obra fue escrita en inglés con una especial influencia de Monmouth y de otros poetas franceses mientras el autor estaba en prisión.

Toda referencia a esta obra produce por estas razones una profunda polifonía que actualiza una buena parte de las voces dispersas y perdidas que la obra de Malory rescata. Esa riqueza narrativa se puede constatar en la enorme cantidad de reescrituras no sólo de la obra de Malory, sino del mito artúrico en general. Derivado de una combinación entre *Le Morte d'Arthur* y el *Mabinogion*, podemos mencionar al respecto los doce poemas de Lord Alfred Tennyson publicados entre 1859 y 1885, llamados *Idylls of the King*, que amplían o reimaginan el surgimiento y la caída del reinado de Arturo, así como sus principales subrelatos. Directamente de la influencia de Malory, es muy destacable también la serie de cinco novelas llamada *The Once and Future King* (1938-1940), del escritor británico Terence Hanbury White, obras que han sido objeto de diversas interpretaciones y variaciones posteriores. Otra obra derivada de Malory que acerca el lenguaje antiguo y duro de este autor al lector moderno en una narrativa mucho más fluida es la novela *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (2008), de John Steinbeck. Así lo estima Christopher Paolini en el prólogo:

Aunque *Le Morte d'Arthur* tiene un lugar privilegiado en la consciencia popular y contiene emocionantes narraciones de temerarias aventuras, Malory puede ser muy difícil de seguir para aquellas personas habituadas a una dieta balanceada de películas, televisión, cómics, y la prosa directa de los escritores actuales. Es entendible, entonces, por qué Steinbeck quería recontar *Le Morte d'Arthur* en un estilo más accesible a los niños modernos. Muchísimos autores han aspirado a lograr esta tarea, pero pocos tan distinguidamente como Steinbeck. (en Steinbeck, 2008, p. vii)

A pesar del innegable valor artístico que todos estos ejercicios literarios y dramáticos añadieron al mito del rey Arturo, difícilmente se les puede atribuir la intención de arrebatarle al pueblo la herencia espiritual de sus hazañas, especialmente en nuestro tiempo, cuando el estruendo popular de la pantalla cinematográfica reclama nuevamente esa propiedad para la

gente común. No obstante, hay que decir que algunas narraciones literarias modernas del Rey de los Britones, como la de Steinbeck, demuestran que las limitaciones tecnológicas del medio literario no son de ninguna manera el lugar donde haya que buscar las razones de los altos niveles de competencia que la alta cultura literaria moderna le impone al lector promedio de los mitos artúricos, lo cual termina por excluir a los no iniciados. Los textos en los que se suelen instalar los herederos literarios de las grandes épicas modernas, como los de Joyce, los de Mann, o los de Proust, son textos tan herméticos para la mayoría de las personas hoy en día como en un tiempo los textos bíblicos eran inaccesibles para los analfabetos, que eran casi todas las personas. Pero esta condición no es una arbitrariedad histórica, es consecuencia de que el enfoque modernista del arte realiza un ejercicio autocrítico en el que el artista ya no dialoga con el pueblo, sino con sus pares.

Con las formas de liberación que pueden encontrarse en la industria cultural, de las que da cuenta la revisión que los estudios culturales hacen a la Escuela de Frankfurt, a finales del siglo XIX las clases populares reclaman nuevamente la posesión de su cultura mitológica, en especial a través del cine. El cine es, sin lugar a dudas, por lo menos hasta el momento, el espacio más grande y productivo de construcción de las imágenes del universo que compartimos la gran mayoría de las personas que habitamos ciudades modernas. El cine inspira a nuestras sociedades con la misma fuerza que aquel conocimiento lejano impregnado en las narraciones que los viejos y los viajeros traían a sus comunidades a su regreso. Las nuevas tecnologías que Jenkins asocia a la explosión de la cultura participativa con la llegada del nuevo milenio, en particular el internet, funcionan en este sentido como plataformas de intercambio colectivo de conocimiento que ya no excluyen los criterios de la masa, sino que el mercado sirve a las clases populares no meramente como un refugio donde explorar dócilmente sus fantasías, sino que les ofrece una tribuna privilegiada que les da el poder inédito de escribir parte de la historia. Si el mito artúrico sigue siendo hasta nuestros días un espacio irrestricto de exploración artística, como define Jenkins el primer aspecto que caracteriza a los espacios de cultura participativa, es porque todavía puede ofrecer a la gente una caja de resonancia de sus propias fantasías interiores, del carácter y el lenguaje de su sensibilidad; y si está perdiendo ese poder, que también es probable, es porque ha dejado de escuchar a su comunidad. No obstante, dos casos en particular llaman nuestra atención que podrían apuntar en la dirección opuesta.

The Legend of the Sword y The Green Knight

El universo en torno a la figura de Arturo, conocido como la Materia de Bretaña, ha sido adaptado al cine desde toda clase de puntos de vista, tantos como el teatro y la literatura, que encontramos desde los más solemnes, como *Excalibur* (John Boorman, 1981), hasta los más satíricos, como *Monty Python and the Holy Grail* (Terry Gilliam, Terry Jones, 1975). Al interior de tal espectro se han producido versiones de cuentos de hadas, como la adaptación de Disney de *The Sword in the Stone* (Wolfgang Reitherman, 1963), una de varias remediaciones de la obra de Hanbury, especialmente de la novela homónima de su autoría que relata la infancia del rey Arturo. También podemos ver melodramas de telenovela (*Camelot*, de Michael Hirst y Chris Chibnall, 2011), épicas puestas en escena, tanto aparentemente fantásticas (*King Arthur: Legend of the Sword*, de Guy Ritchie, 2017), como inspiradas en evidencias arqueológicas, como supuestamente se escribe *King Arthur* (2004), dirigida por Antoine Fuqua y escrita por David Franzoni, una de las pocas películas que siguen la curiosa tradición literaria de representar a Arturo como un oficial romano y no como el caballero medieval que asume el liderazgo del pueblo británico tras la huida de los romanos. Con una profusión similar podemos encontrar también un número incalculable de referencias intertextuales a la figura artúrica que han alimentado una buena parte de nuestra cultura popular, expandiendo los horizontes de esas historias hasta alcanzar un rango de experiencia amplísimo que, de hecho, hibrida la sensibilidad culta con la de la masa en una unidad difícil de analizar.

El mito encuentra en el cine una renovación moderna de su inconsciencia colectiva. La espectacularidad de sus recursos, así como la reducción melodramática y moralista de sus argumentos narrativos, parecieran ignorar naturalmente las exigencias de profundidad y ambigüedad filosófica del relato moderno literario que propician la ya referida tendencia a excluir a las mayorías, pues tanto el cine como el mito son fenómenos artísticos que se orientan a la sensibilidad de la masa. En este nivel de interpretación, consideramos que las películas *Legend of the Sword*, antes mencionada, y *The Green Knight* (David Lowery, 2021) responden con la misma energía a una sensibilidad profundamente popular, aunque cada una lo hace desde afinidades y demandas diferentes que bastará con sugerirlas para los fines de esta presentación.

En parte debido al fracaso logístico de su producción y en parte –me temo– al prejuicio de la lealtad a las fuentes originales, *Legend of the Sword* es una de las películas más odiadas de las adaptaciones filmicas existentes del mito artúrico a pesar de que es también una de las más audaces, pues de ella se desprenden características propias de las narraciones mitológicas que hemos subrayado en nuestra exposición anterior y que son difíciles de encontrar en los relatos contemporáneos de la Materia de Bretaña. Por una parte, la película se nutre de toda clase de referentes dispersos en los relatos antiguos de las leyendas artúricas, pero sorprendentemente está vacía de toda referencia al dogma cristiano. Esta decisión es muy interesante porque pareciera que hay en el planteamiento del filme la intuición de que toda reducción ideológica flagrante del filme la reduciría a la función apologética que ha cumplido el cine para la Iglesia católica y protestante durante décadas, y que aquí ya hemos señalado como una de las principales formas de corrupción de la experiencia mitológica.

En términos técnicos, el filme incorpora una serie de recursos de montaje que son más bien propios de una educación audiovisual que puede ser hostil para las generaciones más adultas, y esto es ya una operación análoga a las reescrituras típicas de la construcción mitológica que describimos antes para el caso de la literatura artúrica. Se trata de un ejercicio de experimentación con la imagen en movimiento que explora recursos más propios del videojuego que del cine. Por ejemplo, en la fotografía se emplea la técnica del *bullet time*, que consiste en un juego de aceleración y ralentización extrema de las acciones de la pantalla a fin de analizar a detalle, y mediante la operación de varias cámaras simultáneas, un movimiento complejo que de otro modo sería muy difícil o imposible de apreciar, abriendo al mismo tiempo una ventana creativa al diseño sonoro. Esto se puede apreciar con mayor interés en dos de las secuencias simbólicas de la película, la primera cuando Arturo por primera vez es capaz de soportar el poder de Excálibur en sus manos (apoteosis) y la segunda cuando el villano de la historia toma la determinación de atacar el castillo de Vortigern una vez que ha conseguido confrontar el poder de la espada y comprenderlo (iniciación).

Esta operación técnica le confiere a la imagen cinematográfica así suspendida un valor especialmente transmedial en la narración que representa un momento climático de iluminación; porque puede ser que esta clase de recurso estético haya sido imaginado primero por cineastas, pero ha sido en la retórica visual de los videojuegos en donde ha refinado su composición.

Pero, a diferencia de las versiones modernistas más sofisticadas que mencionábamos antes, aquí no se requiere una determinada competencia elevada, es decir, no se necesita haber jugado esta clase de juegos anteriormente para apreciar el efecto estético de este tipo de cortes, sino que la riqueza de su exposición más bien da una voz a la sensibilidad de la mayoría de los videojugadores. En el caso del videojuego, la plataforma interactiva suele requerir del jugador distintos niveles de destreza para acceder a esta clase de tomas que incorporan a su experiencia narrativa una forma más propia de satisfacción. La jugadora siente que su logro contribuye a la totalidad de la composición artística y se identifica con la comunidad que sabe apreciar el valor de su triunfo.

Todo este ritual, que se ha desarrollado mucho con las dinámicas de juego en línea,⁵ constituye un ejercicio de iniciación tan contemporáneo como primitivo. Cuando Ritchie –o antes Las Wachowski y otros cineastas– lleva esta clase de tomas al cine, transfiere una parte de la experiencia videolúdica que ofrece al espectador de cine una satisfacción ciertamente menor –porque la técnica del cine lo limita a cumplir una función espectral– pero también accesible para cualquiera.

En otro nivel de lectura, la depuración de imaginaria cristiana del filme podría apuntar hacia la construcción de una imagen alegórica muy materialista del filme que me parece que ha pasado desapercibida por la crítica. Dicha lectura se puede anticipar desde el intertítulo inicial que introduce el conflicto entre magos y hombres sobre el cual se desarrolla la trama entera del filme. En esta reestructuración política del mito la magia representa un poder soberano que amenaza la administración social actual del régimen monárquico, y por eso al mismo tiempo que los magos son perseguidos, Vortigern se vale secretamente de la magia para preservar su dominio.

Arturo, por su parte, se presenta como un paria criado por prostitutas que solamente cuando su comunidad se ve amenazada es que acepta el llamado heroico. Esta reinterpretación del personaje no es una digresión casual del trabajo de adaptación, sino una reescritura del mito artúrico que parece adoptar los tintes revolucionarios de la historia original de liberación del

⁵ Este desarrollo no siempre es positivo. Las documentadas prácticas de violencia y acoso en esta clase de ambientes son una consecuencia de la falta de conciencia comunitaria por parte de los participantes que debe ser denunciada y atendida para que los espacios de este tipo fomenten una participación más incluyente y tolerante.

pueblo celta que suelen atenuarse bajo la sombra del otro Arturo que ya es rey, conquistador y emperador. Vemos en este planteamiento una visión crítica de los valores monárquicos sobre los que se erige el concepto del Rey Arturo como imagen arquetípica del perfecto caballero.

Se actualiza de este modo la retórica épica del héroe legendario transformando su función mística clásica de revelar el vínculo secreto del ser humano con Dios en un llamado a la lucha por la emancipación de los oprimidos. En el mito clásico la figura épica del rey es una imagen alegórica de la luz divina que habita en el corazón de todas las personas. En cambio, este Arturo reniega de su legado místico y si al final termina aceptándolo, no es por ambición de su propia gloria, sino en nombre de la libertad de su pueblo. Hay en esta reescritura la sensibilidad de una generación que ya no tiene la misma fe en sus ídolos que los pueblos antiguos, una sociedad de héroes anónimos que comprenden que la gloria es un tesoro que sólo puede alcanzarse si se persigue desinteresadamente el bien común. Al menos esa parece ser la reformulación fabulosa e idealista que el filme hace del material mitológico con el que trabaja. Una notable diferencia entre las culturas mitológicas clásicas y las narraciones que emanan de las culturas participativas actuales es que en estas últimas se estrechan y, de hecho, muchas veces se confunden hasta cierto punto ya no solamente las oposiciones dualistas entre autor y lector, sino también entre el héroe y la comunidad.

En lo que respecta a *The Green Knight*, la película traduce al lenguaje audiovisual la historia de *Sir Gawain y el caballero verde*, un poema medieval de finales del siglo XIV. En términos de transmedialidad, el mero ejercicio de traducción es de por sí una proeza artística del diseño de producción que vale la pena ser recordado en la historia de la puesta en escena de imaginería artúrica y, por lo tanto, contribuye notablemente al enriquecimiento estético del mito artúrico a través del corte móvil. Por otro lado, en este caso la adaptación sí se produce a partir de la fuente de un solo texto literario y bien conocido y, en este sentido, la obra obedece a una lógica transpositiva mucho más convencional que la película de Guy Ritchie. Sin embargo, al menos dos cosas son dignas de señalar respecto a los principios de la narración mitológico-transmedial sobre los cuales hemos insistido.

La primera es que el poema es más bien anónimo y, por lo tanto, carece de la autoridad que conjura el nombre propio del artista moderno. Más aún, esto significa que la obra fuente tampoco reclama originalidad alguna. Al contrario, en su origen, su impronta artística se compone igual que el resto

de los textos artúricos, esto es, de una compleja red de referencias a distintos tiempos, lecturas y culturas que no persigue ningún reconocimiento individual, sino que obedece a las ansiedades y aspiraciones de un pueblo tras otro. Fiel a la tradición de la *Materia de Bretaña*, el poema sincretiza especialmente temas y símbolos de la mitología celta con los motivos cristianos que actualizaron los orígenes paganos de la mitología artúrica y le permitieron sobrevivir a la colonización de la Iglesia católica, de un modo similar a los sincretismos que han fortalecido nuestra espiritualidad latinoamericana. Si bien el lenguaje del poema está cargado de ideología cristiana, los temas que subyacen en el trasfondo de su mensaje son esencialmente materia de la cosmovisión celta. Para mostrarlo podemos mencionar un par de ejemplos importantes en el planteamiento del filme. En primer lugar, el culto a la cabeza cortada, que es central en esta historia, proviene de la creencia pagana de los celtas de que la posesión de la cabeza del enemigo transfiere al vencedor su conocimiento y su fuerza física y espiritual. En segundo lugar, la lección que aprende el héroe después de su viaje, a pesar de que pasa por el tamiz de la virtud caballeresca y el amor cortesano patriarcal, proviene en realidad de la sabiduría femenina de Morgana, que lo pone a prueba. Morgana es una figura que, además de ser aprendiz de las artes oscuras de Merlín, personifica a Muirgen, diosa celta de las aguas.

La segunda cosa que quiero destacar tiene que ver propiamente con la técnica transpositiva de *The Green Knight*, de la que todo ejercicio transmedial depende en cierta medida, puesto que las narraciones transmediales, igual que los mitos clásicos, se construyen con materiales preexistentes que se permutan, se combinan, se intercambian, en un proceso dinámico y constante de circulación mimética. Lo que hace el equipo de Lowery en este sentido es seguir una estrategia sutil pero muy efectiva. Esta narración, a diferencia de la de Ritchie, no tiene una fórmula tan ruidosa, sino que busca en su traducción audiovisual una recuperación honrosa del poema, tanto en la esencia de su trasfondo como en la estructura del relato. Un aspecto muy significativo de esta operación es, sin duda, el modo en que el preciosismo verbal del romance métrico en que está escrito el poema, exquisito incluso en su traducción, se evoca en el filme no mediante las palabras, sino a través de la belleza de la composición cromática y espacial de la imagen y de un diseño de producción absolutamente impecable. Sin embargo, por otro lado, es interesante que esa belleza no condiciona a su narración ningún argumento idealizado, como sí ocurre en el poema. Lo que hallamos en la película es una

revisión crítica del héroe que apunta hacia su actualización en nuestra cultura, de un modo similar a la transformación proletaria del Arturo de *Legend of the Sword*, pero en este caso a nivel psicológico, no político.

El Gawain del poema se mantiene virtuoso en casi todo momento de la historia, pues la falla que marca su carácter es mínima: “fallasteis un poco, señor [le dice el Caballero Verde a Gawain], y os faltó lealtad; aunque no os hizo caer la astuta malicia ni el deseo de amor, sino el apego a vuestra vida; cosa que es más disculpable” (*Sir Gawain y el caballero verde*, 2008, p. 95). El héroe regresa avergonzado a Camelot, pero Arturo y el resto de la corte lo animan y el cinturón verde que simboliza su fragilidad humana se convierte en un emblema de máximo honor entre los caballeros de la mesa redonda que termina por redimir al personaje. El desenlace de la película es, en comparación, mucho más oscuro, además de ambiguo. Sea que las últimas imágenes del filme que muestran el ascenso de Gawain al trono tras la muerte de Arturo sean una visión profética de las consecuencias de su cobardía o que se interprete el final de cualquier otro modo, lo cierto es que el protagonista en este caso se presenta más bien como una persona ordinaria, que falla a su código de honor en casi cada prueba que enfrenta, reflejando de un modo mucho menos idealista y más auténtico que el poema el carácter humano y falible del espectador promedio, con el que ahora el héroe, a la inversa, se identifica. Ese es el mensaje más profundo de esta obra.

Conclusión

Estas dos visiones del universo artúrico son sólo dos posibilidades en la constelación de directrices hacia las que apunta este mito, que parecen mostrar un potencial creativo que no simplemente garantiza su supervivencia en nuestra cultura, sino que transforma sus convenciones desgastadas de acuerdo con la sensibilidad de una sociedad diferente. Además de la propia lógica transmedial de la que participan estos filmes al inscribirse en el contexto del mito artúrico, que le permite integrarse a él sin restricciones creativas ajenas a las de sus tensiones dialécticas inherentes, en ambos casos encontramos en la resistencia de sus respectivos protagonistas hacia la etiqueta del héroe legendario la misma ambivalencia de sentimientos sobre la que se construyen anímicamente todas las mitologías humanas. El héroe en los dos filmes no termina de remontar su condición ordinaria para alcanzar

aquel momento apoteósico que caracteriza a los mitos clásicos, sino que se mantiene en el nivel del plebeyo, ya sea renegando de su privilegio, que es el caso del Arturo de Ritchie, o abrazando su imperfección, como Gawain. Y sin embargo el principio utópico que anima al mito clásico no se destruye, sólo se transforma, pues en ambos casos se anuncia una promesa de redención que es superior a toda debilidad del carácter humano y lo reconcilia con su potencial divinidad, y que es, también en ambos casos, el principal desafío que se plantean los creadores como proyecto mitológico y narrativo.

En este sentido, nuestra intención ha sido insistir en la idea de que una teoría que sea adecuada para el estudio del carácter transmedial de los mitos debe ser capaz de reconocer la posición central de su función cultural como altavoz de las demandas populares inconscientes de cada momento histórico en que un mito se regenera, demandas que los partidarios de la alta cultura siguen todavía denostando al considerar el melodrama como una forma artística inferior. Bruno Bettelheim sostiene un argumento muy similar al nuestro en su libro *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, traducido al español con el desafortunado título de *Psicoanálisis del cuento de hadas*. El cuento de hadas, el más pequeño de los anillos mágicos de los mitos, pero también uno de los más poderosos, se narra desde la misma intención melodramática y moralizante que puede observarse en nuestro análisis de los dos filmes que destacamos. Por eso no debe deducirse de esta composición maniquea del mito y del cuento de hadas ninguna carencia necesaria de profundidad narrativa ni cosmológica. Esta característica de los mitos suele menospreciarse o malinterpretarse cuando al relato mitológico se le aplican criterios de legitimidad ajenos a su espíritu, un espíritu que estima por encima de todas las cosas la sensibilidad popular, a la que le puede faltar la sofisticación introspectiva e intelectual de la novela moderna, pero que inspira con mayor fuerza que ésta la voluntad de las mayorías. En el caso de los cuentos de hadas, su energía inspiradora no está dirigida al proletariado, sino a los niños. En efecto, como hemos visto antes, la humanidad en el mito clásico muestra el mismo asombro y perplejidad ante la magnitud inescrutable del cosmos que el bebé ante su madre y el mundo nuevo e inmediato que lo rodea. En este sentido, lo mismo que dice Bettelheim a favor de la función iniciadora del cuento de hadas en el esquema psíquico de los niños podemos nosotros reclamarlo también para el sentido que tienen los mitos en todas las culturas:

El niño necesita la oportunidad de entenderse a sí mismo en este mundo complejo con el que tiene que aprender a enfrentarse, precisamente porque su vida, a menudo, le desconcierta. Para poder hacer eso, debemos ayudar al niño a que extraiga un sentido coherente del tumulto de sus sentimientos. Necesita ideas de cómo poner en orden su casa interior, y sobre esta base, poder establecer un orden en su vida en general. Necesita... una educación moral que le transmita, sutilmente y sólo por implicación, las ventajas de una conducta moral, no a través de conceptos éticos abstractos, sino mediante lo que parece tangiblemente correcto y, por ello, lleno de significado para el niño. (Bettelheim, 2007, p. 11)

En esa tarea ha consistido básicamente el proyecto mitológico a lo largo de la historia de la humanidad; el proceso de iniciación mitológica, incluyendo al cuento de hadas, como sugiere el propio Bettelheim a lo largo de su libro, no es sólo un ejercicio de maduración psicológica, sino también social y espiritual.

Referencias

- Auerbach, E. (2000). *Figura* (Prol. J. M. Cuesta). Trotta.
- (2006). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (Trad. I. Villanueva, 10ª reimp. en español). Fondo de Cultura Económica.
- Bernabé, A. (2008). *Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*. Alianza.
- Bettelheim, B. (2007). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica.
- Bott, E. et al. (2011). *The New Dictionary of Kleinian Thought. Based on A Dictionary of Kleinian Thought by R.D. Hinshelwood*. Routledge.
- Campbell, J. (2008). *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library.
- Cassirer, E. (2021). *The Philosophy of Symbolic Forms* (Vol. 2: *Mythical Thinking*, Trad. S. G. Lofts). Routledge.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. (Trad. I. Agoff). Paidós.
- Descola, P. (2001). Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social, en P. Descola y G. Pálsson (Coords.), *Naturaleza y sociedad* (Trad. S. Mastrangelo). Siglo XXI.

- Ferenczi, S. (1938). *Thalassa. A Theory of Genitality* (Trad. H. Alden Bunker). The Psychoanalytic Quarterly, Inc.
- Frazer, J. G. (2011). *La rama dorada* (Ed., Introd. y Notas R. Fraser; Trad. E. Campuzano, T. I. Campuzano; Trad. de la nueva edición Ó. Figueroa Castro). Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (2020). Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos, en *S. Freud. Obras completas* (Vol. XIII. Ordenamiento, comentarios y notas de J. Strachey, Colab. A. Freud; Trad. J. L. Etcheverry). Amorrortu Editores.
- Jenkins, H. (2006). Searching for the Origami Unicorn. The Matrix and Transmedia Storytelling in *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. University Press.
- _____ et al. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21st Century*. The MIT Press.
- Kafalenos, E. (2006). *Narrative Casualties*. Ohio State University. Theory and Interpretation of Narrative Series.
- _____ (1999). Not (yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative in D. Herman (Ed.), *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Ohio State University Press.
- Klein, M. (1975). The Psychological Principles of Early Analysis in *The Writings of Melanie Klein*. Hogarth Press.
- _____ (2016). El desarrollo de un niño en *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)* (Trad. H. Friedenthal et al., Introd. R. E. Money-Kyrle). Paidós.
- Lao Tse (2021). *Tao te King* (Trad. y comentarios R. Wilhelm; Trad. del alemán M. Wholfeil y M. P. Esteban). Sirio.
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* (Trad. V. Goldstein). Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, C. (1969). *Las estructuras elementales del parentesco* (Trad. M. T. Cevasco). Paidós.
- López Austin, A. y Millones, L. (2016). *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes*. Era.
- Malory, T. (2015). *Le Morte d'Arthur: King Arthur and the Knights of the Round Table* (Introd. S. L. Budin). Canterbury Classics.
- Nietzsche, F. (2004a). *Genealogía de la moral* (Trad. E. Ovejero y Maury; Pról. J. Fischl). Porrúa.

- _____ (2004b). *Así habló Zaratustra* (Trad., Introd. y Notas J. C. García-Borrón). Biblioteca de los grandes pensadores.
- _____ (2004c). *Más allá del bien y del mal*. (Trad. E. Ovejero y Maury; Pról. J. Fischl). Porrúa.
- Propp, V. (1985). *Morfología del cuento* (Trad. F. Díez del Corral). Akal.
- Rank, O. (1914). *The Myth of the Birth of the Hero*. (Trans. F. Robbins and S. E. Jelliffe). The Journal of Nervous and Mental Disease.
- Sir Gawain y el caballero verde* (anónimo) (2008). (Trad. F. Torres Oliver). Siruela.
- Steinbeck, J. (2008). *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (Ed. C. Horton with a foreword by C. Paolini). Penguin Books.
- The Bhagavad Gita* (2007). (Intr. and Trans. E. Easwaran). Nilgiri Press.