

# acta sociológica

Gilbert Durand

LA MITOCRÍTICA PASO A PASO\*

Acta Sociológica, núm. 57, enero-abril 2012, pp. 105 – 118

Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras>



*Acta Sociológica*

ISSN (Versión impresa) 0186-6028

Centro de estudios Sociológicos, FCPyS, UNAM  
Edificio "E" 1er piso, C.U. México D. F.

Teléfonos. 56229414 y 56229415

[actasociologica@mail.politicas.unam.mx](mailto:actasociologica@mail.politicas.unam.mx)

Traducción de la Dra. Blanca Solares Altamirano

\*Artículo tomado de Gilbert Durand (1996), *Champs de l'imaginaire*. Textos reunidos por Daniele Chauvin, ELLUG, Université de Grenoble, Francia, pp. 229-242. Se publica aquí, con la amable autorización del *Centre de Recherche sur l'Imaginaire*, bajo la dirección de Philippe Walter.

Publicaciones del Centro de Estudios Sociológicos - FCPyS

[http://www.politicas.unam.mx/carreras/ces/rev\\_actasociologica.php](http://www.politicas.unam.mx/carreras/ces/rev_actasociologica.php)

[www.revistas.unam.mx](http://www.revistas.unam.mx)

Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría General, Torre de Rectoría, piso 7, México D.F. Del. Coyoacán, C.P. 04510.  
Todos los derechos reservados 2011.

Esta página puede ser reproducida con fines no lucrativos, siempre y cuando no se mutile, se cite la fuente completa y su dirección electrónica.  
De otra forma requiere permiso previo por escrito de la institución.

# LA MITOCRÍTICA PASO A PASO<sup>1</sup>

**Gilbert Durand**

Traducción de Blanca Solares Altamirano

Se trata aquí simplemente de establecer de la manera más didáctica posible –¡como me lo han solicitado con frecuencia tantos estudiantes y doctorantes!– el camino más prudente o que más conviene efectuar, a fin de atender a una real “mitocrítica”. ¿Cómo guiar la investigación mitocrítica en un texto o cualquier otra “obra de la cultura”?

¡Antes que nada es necesario preguntarse el “por qué”! Por qué una “crítica”, o como preguntaba GUSDORF, “¿por qué profesores?” y especialmente ¿por qué profesores de letras, de lenguas y de ciencias humanas? La respuesta es muy sencilla: porque los “maestros” están para guiar al estudiante, en tanto que novicio, aprendiz o “¡novato”!, en la comprensión (*Verstehen*) de una obra; para enseñarle el “paso a paso” del cómo. Ciertamente que ninguna “interpretación” es infalible –músicos y directores de teatro lo saben perfectamente– pero la deontología del oficio del maestro (su honestidad) debe establecerse a partir de la interpretación, la más fiel y la más sincera. Es decir, a partir de una investigación que no debe dejar pasar ningún detalle, ninguna duda sobre la obra, sobre el autor, en su tiempo y sociedad, así como del lector, en su tiempo y en su cultura...

Ya he indicado, apoyándome en no malos ejemplos, los elementos y las justificaciones de este método en mi libro *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*.<sup>2</sup> Quiero afinar aquí esta metodología, precisarla

<sup>1</sup> Artículo tomado de Gilbert Durand (1996), *Champs de l'imaginaire*. Textos reunidos por Daniele Chauvin, ELLUG, Université de Grenoble, Francia, pp. 229-242. Se publica aquí, con la amable autorización del *Centre de Recherche sur l'Imaginaire*, bajo la dirección de Philippe Walter.

<sup>2</sup> *Figure mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique a la mythoanalyse*, 3a. éd., Paris, Dunod, 1992 (Figuras míticas y rostros de la obra, de la mitocrítica al mitoanálisis). Publicado al español, en 1993, por la Editorial Anthropos de Barcelona, España, en la Colección Hermenéusis, dirigida por Andrés Ortíz-Osés, bajo el título, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Introducción, traducción y notas de Alain Verjat.

“paso a paso”. En primera instancia es necesario, lo más brevemente posible, definir al respecto las intenciones y los alcances. La mitocrítica que, el rumano e historiador de las religiones Mircea Eliade presintió después de muchos años, plantea que toda “narración” (literaria, por supuesto, pero también en otros lenguajes: musical, teatral, pictórico, etc.) guarda una estrecha relación con el *sermo mythicus*, el mito. El mito sería de alguna manera el “modelo” matricial de toda narración, estructurado con base en esquemas y arquetipos fundamentales de la *psiqué* del *sapiens sapiens*, o sea la nuestra. Es necesario, por lo tanto, investigar cuál –o cuáles– mitos más o menos explícitos (¡o latentes!) animan la expresión de un segundo “lenguaje” no mítico. ¿Por qué? Porque una obra, un autor, una época –o al menos “un momento” de una época– está “obsesionado” (Ch. Mauron) de manera explícita o implícita por uno (o unos) mitos que dan cuenta de manera paradigmática de sus aspiraciones, de sus deseos, de sus miedos, de sus terrores...

Es pues a una “cacería” del mito (*Venatio panis*, decía Francis Bacon...) a lo que la mitocrítica nos convida. Vamos a dividir nuestros consejos en dos partes (¿me atrevería a decir “nuestras recetas”, delante de un público académico?). La primera, más estática, concierne a la delimitación de nuestros terrenos de caza y al espinoso problema de extraer las huellas, los indicios de la presencia de la presa mítica. La segunda, más dinámica, estará consagrada a los movimientos del mito: ¿cómo “cambia” un mito, cuáles son los procesos de estos cambios, cómo se efectúa el “cambio”...?

El terreno en el que la mitocrítica puede ejercerse es muy variable y sobre todo variable en dimensiones. También es necesario atender a la noción de escala. Puesto que es evidente que la mitocrítica podrá ejercerse mejor sobre un terreno vasto, es decir, que dará lugar a numerosos señalamientos. ¿Señalamientos de qué? De aquello que funda el proceder mismo del *sermo mythicus*, a saber, la repetición, la redundancia. Este es el carácter que separa al mito –más o menos, por otra parte– de la narración demostrativa (razonamiento con respecto al cual la demostración matemática es el ejemplo más puro) y de la narración (“mostrativa”, podríamos decir, descriptiva, semejante a la utilizada por la “historia natural”). Es la “redundancia” (Lévi-Strauss) a la que apunta el mito, lo que abre la posibilidad de ordenar sus elementos (mitemas) en “paquetes” (enjambres, constelaciones, etc...) sincrónicos (es decir, poseedores de resonancias, de homologías, de semejanzas semánticas), ritmando obsesivamente el hilo “diacrónico” del discurso. El mito repite, se repite para impregnar, es decir, para persuadir. Por esta

razón banal hay muchas más posibilidades de discernir los elementos mitocríticos en un novela larga que en una corta, un soneto, o un simple título.

Se puede, a grandes pasos, discernir seis “niveles” en la escala del relato o de la información de la “narración”:

1. El simple título. Este puede ser significativo sobre todo si se expresa de manera redundante en la obra de un autor como, por ejemplo, en los títulos-imágenes de claustrofilia de Xavier de Maestre;<sup>3</sup> pero que pueden plantear, también, un contrasentido. Por ejemplo, el famoso *Así hablaba Zaratustra* no se refiere a Dionisio como lo cree su autor, sino más bien a Hermes. *El Tirso*, de Baudelaire, se refiere en realidad a la descripción de un ¡caduceo! Un buen número de “títulos” de obras musicales o pictóricas apócrifas (*Sonata para un claro de luna*, *La Gioconda*, *La ronda de la noche*, etc.) no nos remiten a las intenciones propias del autor.
2. La obra de pequeña dimensión, soneto, balada, canción, esbozo, croquis, noticia, es también muy indicativa de sus intenciones. No les señalo sino las innumerables interpretaciones a las cuales ha dado lugar el soneto *Los Gatos* (ver mi propia lectura en *Figuras míticas*).<sup>4</sup>
3. Pero es a través de una obra de grandes dimensiones (ciclo de canciones, conjunto de poemas; *Émaux et camées*, *Las flores del mal*, *El fin de Satán*, etc.; fresco inmenso, gran cuadro, colección de croquis preparatorios, en fin, una gran novela: *La Cartuja de Parma* que he analizado especialmente, *Los miserables*, *La montaña mágica*, *El tiempo reencontrado*, etc.), que la mitocrítica puede desplegarse con eficacia.
4. En la obra completa de un autor que cubre de 15 a 60 años, o 70 años de su vida, las redundancias temáticas, dramáticas, se manifiestan con majestad; la amplitud de la obra permite distinguir épocas –“azules”, “rosas”o “negras”– en la génesis mítica de una obra. Las “conversiones” de un autor resaltan más; y, también, las transformaciones del mito (ver Stendhal, Wagner, Goya, Lautréamont, etc.).
5. Una obra completa nos incita a examinar las “épocas históricas” de una cultura entera. De manera que vemos así desfilar en la cultura de Europa mitos románticos (L. Celier, P. Albouy),

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> *Idem.*

barrocos (D. Fernández, Cl G. Dubois, E. d'Ors), góticos (P. Gallais, Ph. Walter), augustos (J. Thomas). La reflexión sobre las épocas nos impulsa a discernir en el tiempo y el espacio cultural las "cuencas semánticas" (G. Durand), dividiéndose ellas mismas en seis fases que indican génesis y declives de los mitos.

6. En fin, si el "terreno" de investigación abarca un espacio y un tiempo que roza lo inmemorial, se puede descubrir pues la dinámica de un mito en todos sus matices y en toda su amplitud. Es lo que han hecho Arlette y Roger Chemain respecto del inmenso terreno del África francófona, quienes leen detrás de la epopeya diurna de la descolonización el gran resurgimiento nocturno de la cultura del África Negra, esta "madre perdida y reencontrada" tan bien analizada por Arlette. Es también lo que hace con acierto Chaoying Sun, al indicar las estructuras de mitos fundamentales en las gigantescas duraciones y espacios de la civilización china.

En consecuencia, podemos decir que entre más vasto es el terreno de información, más fructuosa es la mitocrítica; pero, también, que entre más se enriquece el análisis, más se complica ella de recubrimientos, de pseudomorfosis y de mestizajes semánticos. Incluso habría que tener en cuenta, puesto que la mitocrítica tiene tendencia a abrazar un mitoanálisis, de los grados de recepción (H. R. Jauss) de un mito, de su "grandeza relativa": de su relación con otros mitos presentes en el instante en el que se le estudia, de su "distancia respecto de lo real", de la manera en la que es definido por la epistemología de una sociedad, de su "fuerza problemática" en el aliento que pueda dar a la investigación científica (A. Moles). No hay lugar para hacerlo aquí: sus conceptos desbordan la simple mitocrítica.<sup>5</sup>

Una vez arreglado el problema del señalamiento del terreno de estudio, se plantea la terrible cuestión de la extracción de los ejemplares significativos. Acabamos de ver que la eficacia del método ya estaba situada en un universo burdamente mesurable: el que discierne "lo más grande" de "lo más pequeño". Puede uno proponerse, por lo tanto, afinar estos cálculos (Piaget) situadas entre cero, o incluso uno ("la excepción") y "todos" ("la totalidad"), límites

<sup>5</sup> Durand, G. (1996), *Introduction a la mythodologie. Mythes et société*, Albin Michel, Paris. *Introducción a la mitología. Mitos y sociedad*. Existe traducción al español.

puramente teóricos y jamás alcanzables. Pero quedan “algunos”, “casi todos”, de ahí la necesidad de elaborar nuestro “cuadro” de muestras; ¿cuáles de las piezas presas en la trampa es importante elegir para capturar al mito significativo?”.

Como resultado de estas reflexiones inevitables, que tocan lo cuantitativo, algunos han pensado (P. Guiraud, Van den Berghe, la Escuela de Groningue) que el método estadístico podía aplicarse a los léxicos y a las sintaxis de un “texto” (literario, dramático, musical, pictórico...) ¿Pero qué contabilizar? La Escuela de Groningue pensó que lo único que se podía contar era el léxico, sin embargo, de esta manera se pierden los hermosos aportes de las palabras de enlace o las preposiciones. Y, sobre todo, se cae en la trampa de las palabras que se han convertido en clichés, palabras fijadas, y que han perdido toda su virtud significativa: ¡en la Francia del siglo XVII, la “flama” no evocaba más los incendios! Cada época, cada grupo social cuenta con una jerga banalizada que ha perdido relación con toda su raíz etimológica y semántica: la “flama” de los quilatadores no alude más al fuego y al incendio, como tampoco el “*cerbero*” (*maton*) de los guardias de la prisión, evoca su raíz, el verbo “*mater*” (amansar); ¡la “cola de hirunda” (“*queue d’aronde*”) del ebanista o del matemático (R. Tom) ha perdido, en su ruta, a la golondrina y a su primavera!

Estos métodos estadísticos también se han abandonado, porque apenas si se llega, por ejemplo en Valéry (P. Guiraud), a mostrar que el poeta utiliza la palabra “claridad”, cuatro por ciento de veces más que los escritores de su época. ¡Indicación bien anémica!

Si el léxico no marcha ¿quizá marchará la sintaxis? Esto es también lo que ha creído el estructuralismo, al que, por mi parte, he criticado ampliamente en particular respecto de la interpretación que R. Jakobson y Lévi-Strauss hacen del poema *Los gatos*.<sup>6</sup> A fuerza de querer hacer entrar las significaciones en una maquinaria binaria, “digital” como se dice, a fuerza de reducir la retórica a sólo dos figuras: la metonimia y la metáfora (Jakobson), se ha llegado, como lo decía enérgicamente Ricoeur, “a la admirable sintaxis de un discurso que no dice nada”.

Se hace un conteo lexical y un conteo sintáctico, pero falta la exégesis del conjunto del texto, y del “casi todo” de la estadística no se deriva ninguna significación. Es por lo tanto necesario mirar del lado de lo cualitativo.

Para ello, es necesario utilizar otro método de aproximación. Aquel que he llamado por mucho tiempo, en la herencia de Sorokin “cuasi-

<sup>6</sup> *Idem*.

inmóvil”, pero que prefiero hoy con mucho llamar “método cualificativo” o que toma a su cargo los “algunos” e intenta cualificarlos. La redundancia a la que alude el mito, la “metábola”,<sup>7</sup> está comprendida en el ámbito del lenguaje musical: es la marcación sea de un cierto “continuo” (pasarela, chacona...) detrás de las variaciones; sea de un cierto “tema” a través de los “desarrollos” (en forma de sonata, minuet, rondó, estribillo, leitmotiv, etc.); sea de un cierto “modo tonal” (mayor y menor, después de J. S. Bach,), lo que colorea al conjunto de la pieza. Modo musical, tema, continuo, “cualifican” el efecto producido por el fragmento musical, valoran su comprensión. La “cualificación” consiste como dice Le Robert o Lapalisse, “en cualificar una cosa (¡sic!)”, es decir, en otorgar una valoración bien definida a un objeto, a un acto, o digamos con Genette, a “un objeto” o a “una situación”. El término que en gramática conocemos como “adjetivo calificativo”, en realidad, tiene un origen jurídico técnico: en jurisprudencia, un acto está “cualificado” por un “código”. El delito de robar, por ejemplo, está “cualificado” por atributos y epítetos: robar en caravana, jalonando, a mano armada, rompiendo vidrios, etc. Esta noción de “cualificación” permite resaltar muy bien la originalidad semántica de nuestros métodos de mitoanálisis: el epíteto o atributo “cualificativos” sobresalen sobre el nombre y ante todo sobre el nombre propio, y a fin de cuentas, el esquema verbal que subyace al adjetivo, marca el paso sobre este último... Sin embargo, es la categoría de los “algunos” la que basta para indicar la cualificación: por ejemplo a través de la pintura y la literatura de fines del siglo XVIII, detrás del gran número, –¡cuasi estadístico!– de “escenas de género”, de mecedoras adornadas, de conciertos campestres, son los temas más raros –pero cuan insólitos a primera vista en pleno siglo de las Luces– de Belisairio, Ossian, Homero, de la legenda de Milton el ciego, etc., variaciones del motivo del “ciego clarividente”, los que deben atraer nuestra interpretación... De la misma manera, en la obra de Stendhal, las figuras de “la intimidad cerrada” son las que deben atraer nuestro análisis: capillas, cartujas,

<sup>7</sup> Con el término “metábola”, Durand parece estar yuxtaponiendo el significado de metáfora (*phero*: llevar) –de trasladar una palabra a una imagen desde su sentido habitual a otro distinto, descubierto por la imaginación–, con el de “parabólico” o “paraboloide”, este último entendiéndolo no tanto como tropos lingüístico (apólogo), sino en su significado geométrico, como el recorrido o la superficie engendrada por una curva (parábola) que gira alrededor de un eje de simetría. Esta “curvatura” o “modalidad” estaría cualificando el traslado metafórico. Durand explicita una “metábola” operando en el campo musical. Nota de la traductora.

patios de naranjos, recámara elevada, la celda de la cárcel, el retorno a la prisión feliz<sup>8</sup>... Lo que hace el carácter “obsesivo” (Ch. Mauron) de “algunas” de esas imágenes es de cierta manera su fuerza insólita de coherencia “sincrónica” detrás de las peripecias de la narración diacrónica. Se puede, por lo tanto, hablar de una “redundancia diferencial”.

Cierto, siempre hay un riesgo al “interpretar”, pero la “lectura” que es interpretación constituye la felicidad de la “lectura feliz” (G. Bachelard). Interpretar un texto literario (¡leerlo!) como una pieza musical, como la tela de una pintura, es un “bello riesgo a correr” (¡como decía a otro propósito Sócrates!). El “sentido” de una obra humana o de una obra de arte está siempre por descubrirse, no está automáticamente dado a través de una receta *fastfood* de análisis. Y es el “mito” el que “descubre” la interpretación, el mito con sus señalamientos metalépticos y sus redundancias diferenciales de los “algunos”, sea un “mito personal”, sea el mito de una época, sea el mito de una cultura, sea el mito eterno y universal.

Agreguemos que una obra humana, texto literario, cuadro, sinfonía o monumento tiene siempre necesidad de una “interpretación”. Un ejemplo contundente nos lo ofrece la música: la ejecución de un “texto” musical o de una partitura, no puede pasar tal cual a sonidos a través de una máquina. Me viene a la memoria el *Concerto de l'Empereur*, cuya partitura de piano, un amigo había confiado –nota por nota– a una máquina. ¿Y qué pasó? Pues que el resultado fue desastroso ¡y que ninguna orquesta pudo “acompañar” a ese texto musical “puro” de todo contexto interpretativo! Leer o interpretar son, en última instancia, “traducir”, inyectar vida, prestar mi vida a la obra fija o muerta. A través de la “traducción”, mi propio lenguaje se vuelve uno con el del creador. De inmediato resulta claro que este lenguaje no es simple y que pueden hacerse de él diversas “lecturas”. Por ejemplo, si leo al poeta A. Ramos Rosa<sup>9</sup> puedo hacer en primer término una lectura epitética, a flor de la sensibilidad bachelardiana: *Sabor primero* de lo terrestre, de lo sombreado, de lo visceral. Pero puedo hacer enseguida una lectura de lo verbal, una lectura anterior a las sustantificaciones: *El mundo es nuevo*, abrir, partir, viajar... En fin, más profundamente, puedo sumergirme en lo imaginal del

<sup>8</sup> Durand, G. (1971), *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme : les structures figuratives du roman stendhalien*, 2a. ed. préface a la 2a. ed. José Corti, Paris, 252 p.

<sup>9</sup> Durand, G. (1990), «Trois brèves lectures d'Antonio Ramos Rosa», *Hommage à A. Ramos Rosa*, Le Courrier du centre international d'études poétiques, núm. 185-186, Bruxelles.

autor, ese *Dios desnudo* (*Dieu un (l), nulo*), que asciende desde las profundidades inmemoriales del *Algarve*...

El “primer paso” de la cualificación, ya lo hemos dicho, es la referencia taxonómica a un código (lo que permite una clasificación). Se podría parafrasear al famoso adagio del derecho romano, *Nullum crimen sine lege*, y decir que “no hay interpretación, lectura, o texto sin referencia a una ley comprensiva”. Los prevengo contra esa afición, ciertamente placentera y muy a la moda, basada en una “interpretación” salvaje, divertida y algunas veces hasta desfachatada, que no pone en evidencia sino las “virtudes” del intérprete pero que no hace avanzar en nada la comprensión de la obra. Se divierte en mostrar con alfileres *un solo* trazo, *una sola* cita, sin tener en cuenta la redundancia mínima de los “algunos”.

Hemos establecido, hace más de 30 años, un “cuadro” de las “estructuras figurativas” que permiten descifrar la obra tanto desde el punto de vista de los símbolos como de sus frecuencias retóricas y su lógica propia. No volveremos a insistir aquí acerca de estas tres cualificaciones de base (antitética, “mística”, diseminatoria o “dramática”), digamos que éstas se revelan como conjuntos simbólicos “obsesivos” (Ch. Mauron) que, en una obra o en un conjunto de obras, permiten hacer una lectura sincrónica (“a la americana”, como decía gustoso Lévi-Strauss, permitiéndose aplicar al mito de Edipo una lectura ya hecha sobre los mitos amerindios) o de “paquetes” (enjambres, constelaciones, etc.) de imágenes que vienen a ordenarse bajo una misma estructura simbólica: la felicidad en un espacio cerrado (“prisión feliz”) en Stendhal, la “primavera sacrificada” en Shakespeare, dos grandes mitos que se suceden progresivamente en el siglo XIX francés: el mito romántico (L. Céllier) cuyo símbolo es Prometeo (R. Trusson) y el símbolo, el mito “decadente” que inaugura explícitamente, la mujer fatal a partir de *Las flores del mal*.

Hagamos al respecto, junto con el gran sociólogo Roger Bastide, un señalamiento importante: con frecuencia la denominación del mito (o del nombre del “héroe” del mito) es difícil, o está como bloqueado o rechazado por las ideologías o un ambiente imaginario poco favorable. Pero como en el psicoanálisis, se puede decir que el mito está “latente”, lo que se manifiesta en las tentativas de su apelación: la mujer fatal puede denominarse *Herodías*, *Salomé*, *Dalila*, *Brunilda*, o el *Ángel Azul*... Bastide analizó, en Gide, minuciosamente bien, “la anatomía” de un mito anti-cristiano y, por lo tanto, inconfesable. Como que uno “no encuentra más que lo que no busca” escondido bajo personajes tan diversos como el rey Saúl, Cristóbal Colon, Coré

o Edipo... El fenómeno de la “latencia” nos empuja a tener en cuenta más las situaciones y la acción (expresada por el verbo) que la fragilidad y fugacidad de un nombre... Como lo hemos mostrado desde 1959, lo decisivo es el esquema verbal, que es arquetípico, poco importa el nombre del personaje que lo encarna y poco importa incluso la “voz activa” o “pasiva” que él utiliza.

¡Una vez comenzada esta “cualificación”, no hay que contentarse de una vez por todas con adherir una etiqueta a una obra y colocar este frasco en el casillero de una de las estructuras figurativas que he establecido! Una obra, sobre todo de una cierta envergadura, está viva y no está colada de un solo e inmutable metal.

Todo el interés de “la interpretación” consiste en revelar las tensiones, los reparos que existen en el seno de la obra entre tal y cual estructura. Por ejemplo, que en el autor de *Rojo y Negro*, que lo que sostiene lo místico del decorado tiene dificultad para imponerse frente lo que sostiene lo heroico, donde se sitúa, en principio, el héroe surgido del imaginario del prácticamente liquidado Henri Beyle (ver, *Le Décor mythique*,...) <sup>10</sup> En el siglo XIX francés, el “mito de la mujer fatal” tendrá una seria dificultad para emanciparse de la figura romántica de la jovencita pura e inocente: en Wagner, *Ortrude* triunfa difícilmente sobre *Elsa*, y *Venus* no llega a triunfar sobre la santa Elizabeth... En el siglo XVIII repleto de galanterías pictóricas, la figura mítica inquietante de la ciega clarividente, aquella de un Belisario, de un Osian, de un Homero, o incluso del poeta ciego Milton, “se obstinan” en descubrir por detrás de las mecedoras, alcobas pecadoras, embarcaciones para la isla de Citeria o “besos robados”...

Claro que más el objeto de estudio se sitúa en una amplia escala, más el mito directriz (el “motivo director” o el *leit motive*...) es difícil de discernir respecto de los otros elementos míticos que lo ocultan. Mientras la escala recubra una duración media (un siglo, un siglo y medio), una cultura social completa, más se pone en evidencia una “tópica” de la cual vemos surgir un mito “latente” y confuso, contra el mito establecido (o “actualizado”, según la terminología de Stéphane Lupasco) del momento social estudiado. No tratamos aquí este tema pues de lo que trata es del mitoanálisis (ver de *L’imaginaire*,<sup>11</sup> y de “La salida del siglo XX”).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Durand, G., *Le Décor mythique*..., *op. cit.*

<sup>11</sup> Durand, G. (1994), *L’imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l’image*, Hatier, Paris.

<sup>12</sup> Pradell, Dominique (1983), «Entretien avec un défricheur de l’imaginaire», *Artus*, núm. 14.

De cualquier manera, estas nociones de “latencia” y de “tópica”, porque plantean una *dualidad*, si no una franca dualidad (latente / manifiesto; mito actualizado / mito latente o potencial...) al interior de “el objeto” estudiado (texto literario, opera, sinfonía, obras completas, etc.) comprometen al análisis –y a la interpretación!– en los problemas de la dinámica, es decir, de la génesis y el eclipse del mito.

Antes de abordar la importante cuestión –a la cual nuestra red de agrupaciones de investigadores sobre el imaginario ha consagrado cuatro años de fructíferos estudios– de las “transformaciones del mito”, es necesario volver brevemente sobre ciertas precisiones impuestas a la vez por la lógica de los “algunos” y la escala de la muestra.

Es evidente que la frecuencia en la redundancia de un “mitema” (el más pequeño elemento significativo de un mito, caracterizado por su redundancia, por su metabolismo) varía con la amplitud o con la escala de la muestra. Es bueno pues utilizar una “obra”, yo diría, “mediana” en cuanto a su amplitud: una gran novela, un ciclo de pintura o de arquitectura, una obra completa, una generación, una *trend* secular, etc. Pueden llegarse a distinguir, así, en el “decorado mítico” de tal obra, de cinco a 10 núcleos de atracción caracterizados por la redundancia semántica. Sin tomar por ejemplo los alrededor de 85 ó 95 *leitmotive* que los musicólogos localizan en el extenso *Ring* wagneriano, pero contentándonos por ejemplo con las 25 referencias en *Tristán*, siete u ocho de ellas no son puras ilustraciones o “recordatorios” anecdóticos, sino “motivos directivos” cuya repetición es más frecuente a la de otros y se sitúan sobre todo en los momentos culminantes del poema dramático: el deseo, la muerte, la transfiguración en el amor, la impetuosidad, etc. Esta disminución mitémica puede sorprendernos si uno no se remite a lo que Lévi-Strauss y nosotros mismos hemos constatado y codificado: a saber que las posibilidades del imaginario, y *a fortiori* el registro antropológico de sus fuentes profundas, son limitadas, así pues, restringidas. El imaginario humano no imagina cualquier cosa, ni es en absoluto la inagotable “loca de la casa”, de lo contrario, una “obra de la imaginación” –y lo son todas!– jamás podría transmitirse, comunicarse, ni finalmente “traducirse”. La universalidad de *lo imaginario* se paga con su limitación.

Por otra parte, esos “algunos” (de cinco a 12...) núcleos duros palpitan de manera diferente de una “lección” (como decimos en mitología: las “lecciones” de un mito) a otra, sin que por ello el mito cambie. Por supuesto, estemos bien atentos frente a los *Diccionarios*

de mitología en los que los artículos son el condensado artificial de siete, 10 o 15 “lecciones” diferentes. ¡Jamás un mito se presenta tan adornado de todas sus “lecciones” como en un artículo de *Diccionario* o de *Lexikon*! ¡El corolario de esta “especificación” de cada lección es que no hay jamás un mito modelo de origen! El mito es – ¡como bien dice Thomas Mann! – el “pozo sin fondo del pasado”. Cada época, cada momento cultural, no retiene sino el grupo de lecciones que le conviene. Es así que en el Renacimiento, se insiste particularmente en el papel de Argos “el de los cien ojos” dentro del vasto mito de Hermes, o –como decía yo una vez al cineasta De Sica– Orfeo es Orfeo ¡incluso si Eurídice se convierte en una bicicleta (*El ladrón de bicicletas*)! Un mito dentro de sus enunciados puede pues alegremente jugar a la antología de sus lecciones. Pero, entonces, ¿cuándo hay cambio real?

En otro momento he enunciado la regla de 4/5 que garantizaba, pese a la pérdida de 1/5, la perennidad de un mito. Ahora, nos es necesario matizar y precisar: se trata de mitemas directrices, no de mitemas puramente ornamentales o anecdóticos. A justo título, por ejemplo, Ricoeur reprocha a Freud haber amputado al mito de Edipo (si es un “mito” es ya un punto de controversia...) toda la secuencia del *Edipo rey*, y no haber guardado sino los mitemas constitutivos del famoso “complejo” –muerte del padre, incesto con la madre...– de haber olvidado que Edipo rey se arranca los ojos y se exilia para salvar a Tebas... El mito de Edipo (una vez más, si hay mito, con mucho es sin duda como dice J. P. Vernant, un ¡“Edipo sin complejo”!) ha sido gravemente modificado.

Se trata de lo mismo –y en este caso puede hablarse de un “cambio parcial”– cuando el mito de Prometeo, retractor de los dioses, benefactor de la humanidad y que obsesiona con su generosidad heroica a todo el siglo “romántico” (R. Trusson), pierde el importante mitema del “benefactor” y vuelve a ser Fausto (escribo “vuelve a ser”, porque es en el siglo XVI que “estalla” – según la expresión de A. Moles– el mito de Fausto), el erudito ávido de saber, de poder y juventud... Más aún, en el siglo XIX, en muchas “lecciones” (de Goethe a Gounod, Boito, Berlioz), Fausto titubea y expresa “compasión” por Margarita... No es sino con el *Doctor Faustus* (de Thomas Mann), en el siglo XX, que se ve afectado por la inhumanidad dodecafónica y... nazi.

Cambios más radicales pueden manifestarse por modificación interna –voluntaria o involuntaria– de la “mitología” de una obra o de un ciclo. El ejemplo del Fabricio de Stendhal lo prueba: entre el joven héroe atolondrado, homicida, pendenciero, del principio de *La*

*Cartuja*, y el amoroso “viudo” inconsolable, el cartujo de la segunda parte de esta obra maestra, han transcurrido 20 años... El mito “ha cambiado” totalmente de régimen, Fabricio está irreconocible. Muchas otras “conversiones” de un régimen a otro pueden detectarse en la génesis de las obras: hemos glosado mucho el “cambio” del mito de la “Reina de la noche” –de madre afligida a bruja fatal– en el libreto de Mozart. De la misma manera, se pueden seguir muy bien las conversiones de la lenta composición, por más de un cuarto de siglo, del *Anillo* de Wagner. He estudiado, en la obra harto compleja de Shakespeare, la “transformación” del mito de la “primavera sacrificada” (Ofelia / Hamlet, Pyrame / Thisbé, Julieta / Romeo) cargada a menudo a partir de 1603, por el mitema de los celos (Desdémona, Cleopatra) y, finalmente, totalmente “invertida” en el mitema de las “tumbas falsas” (Imógenes, Thaisa, Marina, Hermione...).

La “duración media” de estas significativas obras de Stendhal, Wagner, Shakespeare, etc., nos invitan a tomar en cuenta cambios aún más profundos, puesto que esta “duración” tiende a la “larga duración”, es decir que rebasa la vida de un autor e incluso el falso problema de “generaciones” (G. Michaud, H. Peyre, G. Matoré...). La “medida” – ¡aproximada!, no estamos y jamás nos moveremos dentro de una ¡“ciencia exacta”! – de la presencia histórico-social de un mito, o mejor si se refiere el esquema de la “tópica” socio-cultural, se define en el seno de una “cuenca semántica” (ver, “La sortie du XXe. Siècle”,<sup>13</sup> y *Introduction a la mythodologie*)<sup>14</sup> desbordante (no expondremos aquí las razones) de alrededor de 30 - 50 años, de la duración media de cuatro generaciones de 30 años, lo que hace un total de 150-170 años. Notemos que esta “cuenca semántica” no es una estructura instantánea y rígida: se escalona en seis fases (arroyo, partición de las aguas, confluencias, “nombre del río”, acondicionamiento de las orillas, deltas y meandros) de las cuales, prácticamente sólo las primeras y las últimas pueden encimarse sobre una cuenca semántica precedente o por venir. Es en esta “superposición” que se juega la tensión “tópica” (entre mito manifiesto y mito latente o reprimido) ya definida. De cualquier manera, es necesario matizar aún las modalidades de estos “recubrimientos”,

<sup>13</sup> Durand, G. (1986), «La sortie du XXe. siècle, Pensée hors du rond», dir. M. Beigbeder, *La liberté de l'esprit*, núm. 12, juin.

<sup>14</sup> Durand, G. (1996), *Introduction a la mythodologie. Mythes et société*, Paris, Albin Michel.

tanto hacia arriba como hacia abajo. Spengler ya había observado, en la sustitución del paganismo romano por el cristianismo naciente, el fenómeno de la “pseudomorfosis” (concepto que será utilizado con éxito por el etnólogo Jacques Soustelle) según el cual, las estructuras más antiguas de la romanidad, su pregnancia simbólica, incorporan e imbuyen, si se puede decir, “el arabismo” (*sic*) naciente del cristianismo. La famosa “conversión” de Constantino no es de hecho sino una absorción del cristianismo en el orden del imaginario romano. Pero esta noción es aún muy parcial. M. C. Brunet, en su tesis,<sup>15</sup> ha mostrado muy bien, a propósito del símbolo plástico, pictórico y gráfico de la cruz, que podrían haber otras modalidades de recubrimiento, por ejemplo, la “paramorfosis” (obligación de la inhibición, de la sustitución), la “metamorfosis” en el sincretismo céltico, la “pleromorfosis” en el siglo XII cluniseano y Bernardino, el de la “catamorfosis” en el realismo franciscano y el de la *devotio moderna* o, en fin, el de la “anamorfosis” barroca... El “cambio” del mito o del imaginario resulta de un conjunto de situaciones muy distintas de conflictos “tópicos” y estas modalidades constituyen categorías, o “códigos” secundarios de cualificación.

Es dentro de tales cuadros temporales que se desarrolla la profunda “transformación del mito”. Por ejemplo, los mitos románticos de la mujer élfica, de la redención, del progreso prometeico, lentamente surgidos a partir del siglo XVIII, son poco a poco desalojados –alrededor de los años 1860...– por los mitos “decadentistas” de la mujer fatal, de la condenación – ¡así fuera de Fausto! –, de los bienes de la decadencia, del mal, de la enfermedad, de la muerte...

De esta manera, la “cuenca semántica” romántica, que emerge hacia los años 1750-1770, y que perdura con fuerza más o menos hasta el siglo XX, es reemplazada progresivamente por los desencantamientos (*Entzauberung*) de una decadencia que, poco a poco, ha recubierto nuestro siglo XX, terminando....

Los “últimos pasos” de la mitocrítica se encauzan progresivamente hacia un mitoanálisis e incluso hacia una filosofía – por completo empírica– de la historia de la cultura. No es mi propósito aquí, extenderme sobre estas perspectivas filosóficas. Pues, no quería sino sugerirles – ¡y así espero haberlo hecho!– buenas recetas, para ayudarlos a interpretar bien una obra de la cultura. He intentado

<sup>15</sup> Brunet, M. C. (1980), *Invariance et dérivations socio-culturelles*, Université de Grenoble II.

instruirlos en lo que son las delicadezas de la elección de la muestra y de su “escala”, de ponerlos en guardia contra las científicidades cuantitativas o demasiado formales, de insistir sobre el proceso de la “cualificación” que antes que nada debe darse un “código”, luego, proceder “a la americana” instalando un cuadro “sincrónico” de lectura tomando cuidado de las desnivelaciones “tópicas”, en particular, discerniendo netamente entre mitos latentes y mitos manifiestos. Finalmente, en una segunda parte, he querido indicar cuales son los criterios del “cambio del mito”, luego las simples variantes de sus distintas lecciones hasta sus conversiones y transformaciones radicales. Estas reflexiones dinámicas nos introducen al *mitoanálisis* que se ocupa de los fenómenos de larga duración de una sociedad.

Estos avances, es necesario agregar, son el fruto de cientos de trabajos efectuados en Francia y en el extranjero por alrededor de 600 investigadores (¡probados!) localizados en más de 50 centros en las cinco partes del mundo. Estén pues seguros de que las recetas que les doy son comestibles y de que no corren el riesgo de envenenar su “lectura feliz” sino, al contrario, de acrecentar la delicia de su interpretación y el festín de sus enseñanzas.