

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

del 3 de abril de 1981



“PERSPECTIVAS TEÓRICAS ACERCA DEL CONCEPTO DE LEYENDA, EN
TORNO A LAS LETRAS MEXICANAS DEL SIGLO XIX A XXI”.

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORA EN LETRAS MODERNAS.

P r e s e n t a

FLOR MORENO SALAZAR

Directora: Dra. Laura Marta Guerrero Guadarrama

Lectoras: Dra. Gloria Vergara Mendoza

Dra. Gabriela Valenzuela Navarrete

Ciudad de México

2018

ÍNDICE

Introducción	6
Prolegómeno	19
§1. Hacia una propuesta de modelo: la diferenciación analógica	24
§1.1 Percibir la configuración de cada leyenda concreta en su actualización	25
§1.2 La propuesta del método de la diferenciación analógica	32
§2. Deconstrucción y desterritorialización de los conceptos	44
§2.1 La estrategia del acercamiento deconstructivo	45
§2.2 Desterritorialización y reterritorialización	48
Capítulo 1. Las leyendas: un territorio conquistado	58
1.1 En los márgenes de la literatura	58
1.1.1 La dicotomía y el pliegue	63
1.2 Identidad tradicional del género	69
Capítulo II. Relación estructural con el mito y los cuentos populares	76
2.1 Acercamientos teóricos al mito	76
2.2 Estructura y significado	81
2.3 El folklore y el cuento popular ruso	91
2.4 Las leyendas desde la dualidad del logos. <i>Juan Chávez. Una leyenda viva de Aguascalientes</i> de Gabriel Medrano Luna	98
2.5 La leyenda como género simbólico. <i>Supernaturalia</i> de Norma Muñoz Ledo e ilustraciones de Antonio Helguera y José García Hernández	101
2.6 El prototexto del cuento popular en las leyendas cinematográficas. <i>La leyenda</i>	113

<i>de las Momias de Guanajuato</i> , <i>Ánima Estudios</i>	
2.7 La relación entre las leyendas, los mitos y los cuentos populares	125
Capítulo 3. Modelos de transformación de las leyendas	128
3.1 Primer modelo de transformación: de la forma simple a la leyenda de ficción.	128
<i>Topiltzin. La leyenda del lucero de la mañana</i> de Brenda Olvera	
3.1.1 En la frontera de la interdisciplinariedad	144
3.2 Segundo modelo de transformación: del verso a la prosa. “La princesa Papantzin”, “La restitución” y “La cuesta del muerto” de José María Roa Bárcena	147
3.3 Tercer modelo de transformación: de la anécdota legendaria al cuento fantástico.	163
“El hombre del caballo rucio” de José María Roa Bárcena	
3.3.1 De lo necesario y lo verosímil en el relato sobrenatural. “Lanchitas” de José María Roa Bárcena	174
3.3.2. La estructura compleja del cuento fantástico. “La mulata de Córdoba” en <i>30 leyendas de Veracruz</i> de Oralia Méndez Pérez	187
3.4 Cuarto modelo de transformación: de la hagiografía al antihéroe. “El carruaje”, “El Señor de la Misericordia” en <i>Leyendas de todo México</i> de Tere Remolina <i>et al</i>	191
3.4.1. Leyendas de valores limítrofes. “Las tres fuentes” en <i>Leyendas de todo México</i> de Tere Remolina, <i>et al</i>	195
3.5 Quinto modelo de transformación: del relato popular a la hipertextualidad	201
3.5.1. Leyendas literarias: la formación de los modelos	205
3.5.2 La memoria poética colectiva. <i>La leyenda de la Nahuala</i> y <i>La leyenda de las Momias de Guanajuato</i> de <i>Ánima Estudios</i>	209
Capítulo 4. Las leyendas de poética gráfica	230

4.1 Del <i>mythos</i> épico a la leyenda visual	230
4.1.1 La percepción en las leyendas de poética gráfica	239
4.2. La complejidad del <i>mythos</i> en la leyenda de poética gráfica. <i>Xico. Fuego en tu corazón</i> readaptación de Cristina Pineda	251
4.3 Acerca de la desmitificación	264
4.3.1 Percepción y desmitificación de la leyenda hipertextual. <i>La leyenda de La llorona</i> de <i>Ánima Estudios</i>	266
Capítulo 5. La dislocación del género	298
5.1 En las fronteras del pensamiento moderno: lo posmoderno	298
5.1.1 La deconstrucción como una posibilidad de pliegue entre el pensamiento estructural y postestructural	303
5.1.2 El desplazamiento interpretativo y la desterritorialización del Significado	308
5.1.3 Un ejercicio deconstructivo acerca de las leyendas. <i>Las leyendas de Xico. Latinoamérica</i> de Cristina Pineda y el Ilustradero	315
5.2 La leyenda en el destierro. <i>La sirena del desierto</i> de Alberto Blanco e ilustraciones de Patricia Revha	325
5.3 La percepción hipertextual del sentido histórico de las leyendas	340
5.4 La desterritorialización de la leyenda y el modelo de la verdad histórica en la novela gráfica <i>La calavera de cristal</i> con ilustraciones de BEF	346
5.5. La performatividad como espacio suplementario de la leyenda en textos dramáticos: <i>La maizada</i> de David Olguín y <i>Valentina y la sombra del diablo</i> de Verónica Maldonado	354

5.6 Hacia una reterritorialización de la leyenda en la novela gráfica <i>Justicia divina</i>	364
de F. G. Haghenbeck	
5.7 El concepto de leyenda y la percepción hipertextual. <i>La leyenda del Charro Negro</i>	377
de <i>Ánima Estudios</i>	
Conclusiones	385
Obras citadas	401

INTRODUCCIÓN

¿Qué es la leyenda? Pregunta ontológica que emerge del ejercicio reflexivo acerca de la pregunta por la literatura misma. La concepción de leyenda como subgénero narrativo coincide con el inicio de la denominación de la Literatura, a manera de contraste. Las obras escritas que perduraron a través de los siglos hasta llegar al momento del academicismo de la Ilustración se denominaron *literatura* por su alusión a las grafías escritas, excluyendo a las expresiones populares como los mitos, los cuentos y las leyendas.

Para que la concepción de leyenda se transformara en un concepto ha sido fundamental el pliegue del pensamiento moderno. De este modo, a partir del método científico se construyeron conceptos de la realidad natural y social, sobre todo por la aparición de las ciencias antropológica y lingüística. En este mismo sentido, la metarreferencialidad de la modernidad sobre sí misma representa otro momento de pliegue entre el pensamiento estructural y postestructural.

En el pensamiento moderno estructuralista, los conceptos literarios ampliaron sus fronteras más allá de la tradición de los retóricos y filólogos antiguos. De este modo, fue necesario clarificar y diversificar los métodos de análisis literario, para fundamentar desde una perspectiva teórica los juicios críticos de valor. Sin embargo, los “géneros menores” como los cuentos populares, mitos y leyendas, seguían estando al margen de la literatura, en la zona limítrofe con las llamadas “ciencias sociales”. Y desde estos nuevos territorios conceptuales surgieron los trabajos de Claude Lévi-Strauss, el Círculo de Eranos y Vladimir Propp, desarrollando conceptos en torno al mito y a los cuentos populares.

En cuanto a la leyenda, también fue estudiada por teóricos como Arnold Van Gennep, en su libro *La formation des légendes* (1910), el español folclorista Vicente García de Diego en *Antología de leyendas de la literatura universal* (1953), el lingüista y etnólogo alemán André Jolles en su libro *Las formas simples* (1958) y el antropólogo Julio Caro Baroja en su libro *De los arquetipos y las leyendas* (1989). Sin embargo, la leyenda era considerada como un subgénero en el sentido de no pertenecer a los géneros mayores y al mismo tiempo era reconocida por sus valores etnológicos, históricos y culturales en general.

Por su parte, el quehacer fundamental del pensamiento posmoderno ha sido reflexionar acerca de los conceptos mismos, bajo el argumento de que éstos son construcciones de lenguaje que siguen una lógica de verdad. Dicha metarreferencialidad conceptual, es decir pensar conceptos sobre los conceptos, es también un pliegue que abre la posibilidad de nuevos acercamientos teóricos, por ejemplo, al concepto de leyenda.

Los estudios postestructuralistas de Roland Barthes, Gilles Deleuze y Jaques Derrida han sido fundamentales para comprender de qué manera el lenguaje construye y deconstruye los conceptos que conforman una ideología. En este sentido, el concepto de leyenda implícito en las obras que se denominan a sí mismas como pertenecientes a este género, se articula con la realidad material de la existencia del lenguaje verbal y visual, configurando textualidades complejas. Por ejemplo, las novelas gráficas, los libros álbum y las producciones cinematográficas posibilitan nuevas perspectivas de reflexión para la reconceptualización, no solamente de la leyenda, sino de los géneros literarios en general.

La deconstrucción, en el sentido derrideano, no es considerada como un método de análisis de textos, sino una estrategia para descomponer las estructuras subyacentes a éstos.

En este mismo sentido, Roland Barthes distingue a las obras canónicas de los textos, cuyas significaciones se desarrollan a partir del concepto de la estructura del lenguaje. Desde esta perspectiva, el acercamiento a las leyendas, en este estudio de investigación, se realizará desde la percepción propia del lenguaje verbal y de sus entrecruzamientos con otro tipo de lenguajes, como el gráfico y cinematográfico.

Con base en lo anterior, el objetivo de este trabajo es proponer nuevas perspectivas teóricas literarias al concepto tradicional de leyenda, fundamentado por los estudios etnológicos y desarrollado en los textos de las letras mexicanas del siglo XIX Y XXI, mediante una metodología que permita dislocar dicho concepto del campo de la antropología para reconceptualizarlo en el campo de la literatura.

De esta manera, el objeto de estudio son las leyendas en las letras mexicanas del siglo XIX al XXI. En cuanto al concepto tradicional de leyenda, será deconstruido desde la teoría posmoderna de Jaques Derrida, desterritorializado y reterritorializado a partir de las reflexiones de Gilles Deleuze. Para explicar mejor la propuesta de este trabajo, podemos imaginar al campo de la ciencia antropológica como un territorio delimitado por sus conceptos y métodos científicos. Ahora bien, a partir del libro de *La formation des légendes* (1910) hasta nuestros días, los estudios literarios han incluido a las leyendas como objetos de estudio, pero no se ha realizado a la par una teoría de la leyenda propiamente literaria, ya que las reflexiones en torno a ésta siguen siendo desde la ciencia antropológica o lingüística, como es el caso de los trabajos mencionados, escritos por André Jolles, Vicente

García de Diego y Julio Caro Baroja. En este sentido, Gennep opina que los estudios literarios no han evolucionado a la par que los estudios etnológicos, aceptando la pertenencia de la leyenda a ambos campos de estudio. La consolidación de la antropología, la lingüística y la psicología como ciencias sociales basadas en la misma estructura del método de las ciencias naturales en el siglo XX, representó la posibilidad de estudiar a las leyendas desde la clasificación temática, geográfica o de función de personajes.

Por otro lado, a la par del campo delimitado de los estudios etnológicos podemos imaginar al campo de los estudios literarios que se ha interesado por los llamados “géneros menores” y que, en el caso concreto de la leyenda, no ha desarrollado presupuestos teóricos específicos para ésta, aunque en su gran evolución, la teoría literaria ha planteado propuestas propias para una reflexión literaria de la leyenda. Ahora bien, las aproximaciones teóricas que se proponen en este trabajo de investigación pretenden ser un puente entre ambos territorios. Para que el concepto de leyenda pueda migrar del campo antropológico al campo literario, es decir, que pueda desterritorializarse y reterritorializarse es necesario: 1) partir de la comprensión de los objetos concretos, de aquellos que se han transformado de lo antropológico a lo literario. 2) Considerar a dichos objetos como obras literarias y 3) establecer puentes teóricos propiamente literarios entre los objetos concretos.

En pleno conocimiento de la leyenda como una forma limítrofe entre lo etnológico y lo literario, las transformaciones de los textos concretos son parte del estudio de este trabajo de investigación, aunadas a la deconstrucción del concepto en el entendido, también, de que la dislocación conceptual no se realiza solamente por la realización de los juicios literarios, sino por una postura metacrítica de la propia teoría que sustenta los “prejuicios” aplicados por la tradición.

En cuanto a la segunda condición deseable para realizar las aproximaciones teóricas literarias acerca de la leyenda, la propuesta de Roman Ingarden representa el marco teórico propicio para establecer una distinción entre los objetos de estudio desde la antropología y los objetos de estudio desde la literatura. Ya que, como afirma este autor, las obras literarias son representaciones esquematizadas de la realidad, cuya comprensión no pretende la búsqueda del conocimiento objetivo, como en el caso de los objetos de estudio de las obras científicas. Para Ingarden, las obras literarias son objetos intencionales, es decir, “como correlatos de unidades de sentido, son «intersubjetivos»: pueden ser intencionados o aprehendidos por varios sujetos conscientes como idénticamente los mismos” (*La obra de arte Literaria* 150). Sin embargo, la intersubjetividad entre autor y lector no está dada por la experiencia objetiva, sino por “el sostén de la intencionalidad de un sentido verbal (o de un contenido de sentido de una oración)... Del objeto puramente intencional originalmente intencionado nos queda solamente un esqueleto, un esquema” (152).

Si nos acercamos a las leyendas desde sus valores culturales, etnológicos o históricos, en realidad no habría una dislocación conceptual hacia lo literario, sino que seguiríamos la misma línea teórica que hasta el momento hemos seguido para estudiar a la leyenda. Para que la desterritorialización del concepto abra nuevas posibilidades de reflexiones teóricas literarias es necesario suspender los juicios previos.

En este punto, la fenomenología de Edmund Husserl fundamenta la “puesta entre paréntesis” de los conceptos heredados de las ciencias etnológica y lingüística, las cuales pretenden comprender objetividades reales y que hemos aplicado a los acercamientos literarios. Sin embargo, al reconocer que los objetos de estudio de la literatura son intencionales, requieren una consideración estética además de la valoración objetiva que se

pretenda tener de éstos. Por lo tanto, es preciso suspender dichos “prejuicios” conceptuales para tener otras perspectivas teóricas propiamente literarias. Este punto se desarrolla con mayor detenimiento en el Prolegómeno de este estudio.

En cuanto a la tercera condición deseable para que el concepto de leyenda se desterritorialice del campo etnológico y se reterritorialice en el campo literario, es necesario establecer puentes teóricos entre las leyendas concretas. La metodología propuesta para lograr lo anterior se ha denominado, en este trabajo de investigación, como “diferenciación analógica”, la cual consiste en los siguientes pasos: 1) identificar las semejanzas entre las obras concretas, así como, los elementos “diferenciantes” entre las distintas textualidades de las leyendas; 2) identificar modelos de transformación de las leyendas; 3) establecer puentes teóricos entre las obras; 4) proponer nuevas perspectivas teóricas literarias a partir del ejercicio de la deconstrucción de la modernidad-posmodernidad, la desterritorialización y reterritorialización del concepto de leyenda.

Para realizar la deconstrucción del concepto de leyenda, se reflexionará acerca de los presupuestos teóricos desarrollados por el estructuralismo, a partir de la antropología de Claude Lévi-Strauss, la teoría del mito y los arquetipos del Círculo de Eranos, así como la morfología del cuento popular ruso expuesta por Vladimir Propp. Lo anterior con la finalidad de reconocer el territorio conceptual que se ha conquistado desde el estructuralismo y el formalismo.

Dicha territorialidad conceptual será deconstruida desde la dicotomía del pensamiento moderno/posmoderno, estructuralismo/postestructuralismo, con el objeto de establecer el marco teórico de la deconstrucción o de-sedimentación ideológica del

concepto de leyenda. Desde esta misma perspectiva postestructural, el concepto se desterritorializará, es decir, se percibirá desde otros géneros no considerados como leyenda: la novela gráfica y las obras dramáticas. Finalmente, se concluirá acerca del concepto de leyenda desde una perspectiva literaria reterritorializada.

Por lo tanto, este trabajo pretende, a partir de la “diferenciación analógica” entre diversas leyendas y el ejercicio deconstructivo entre el estructuralismo (marco teórico del concepto tradicional de leyenda) y el postestructuralismo (marco teórico para la dislocación de dicho concepto), proponer nuevos acercamientos teóricos que enuncien las “condiciones de posibilidad” (Compagnon 20) de una comprensión literaria del concepto de leyenda.

Por acercamiento fenomenológico desde una mirada literaria, éste se relaciona con el concepto expuesto por Roman Ingarden de la concretización de la obra de arte literaria con fines de percepción y co creación del objeto estético sin la intención, por parte del lector, de una valoración teórica. Cabe aclarar la diferencia entre la valoración entendida como un ejercicio de juicio crítico del valor de una leyenda respecto a la adecuación de una o varias teorías y la valoración estética de la leyenda que implica una comprensión de los valores neutros y artísticos de una obra. Tema que será desarrollado en el Prolegómeno de este trabajo de estudio.

Por otro lado, un acercamiento extra estético de la obra de arte literaria se puede entender con mayor claridad con la siguiente cita.

En vez de entrar en una conversación viva con la obra de arte (y en particular con la obra de arte literaria), en vez de someterla a la percepción directa (que no debe confundirse con la comprensión

objetiva teórica), en vez de gozar de ella con un auto-olvido característico y evaluarla solamente en términos de este gozo sin objetivar su valor, el lector frecuentemente emplea la obra literaria como un estímulo externo. (Ingarden, *La obra de arte literaria* 45)

Desde esta perspectiva, la naturaleza de este trabajo de investigación no es crítica, sino metacrítica, en el sentido de no pretender realizar juicios de valor literario respecto al corpus de obras seleccionadas, sino, la reflexión crítica se realizará sobre el concepto de leyenda que acompaña a los textos concretos literarios.

La teoría contrasta con la práctica de los estudios literarios, es decir, la crítica y la historia literarias, y analiza esa práctica, o más bien esas prácticas, las describe, hace explícitos sus presupuestos, en definitiva los critica... La teoría sería por tanto en un principio, crítica de la crítica, o la metacrítica. (Compagnon 21)

El ejercicio metacrítico en este trabajo implica un acercamiento deconstructivo de las estructuras del pensamiento que sostienen las concepciones y conceptos en torno a la leyenda, desplegados en los textos mismos, puesto que no se ha desarrollado en sí una teoría literaria intrínseca a la leyenda. Por acercamiento deconstructivo entiendo al ejercicio de lectura de los textos literarios para encontrar cuál es el concepto subyacente sobre el que se configura su propia textualidad. Lo cual implica el movimiento distinto a la praxis de la crítica literaria que consiste en analizar los textos a través de los juicios de valor respecto a la teoría ya dada. En este sentido, el pliegue del pensamiento posmoderno de la deconstrucción no es confundido con un método de análisis, sino que es asumido como la

estrategia metacrítica para abrir nuevas posibilidades teóricas acerca de la leyenda desde la literatura misma, es decir desde la comprensión de los textos literarios más o menos desterritorializados del concepto tradicional de leyenda.

El corpus de esta investigación corresponde a obras literarias mexicanas, ya sea que digan de sí mismas ser leyendas o que sin serlo permitan, a partir de una perspectiva de la “diferenciación analógica”, comprender nuevas miradas teóricas literarias. Una mención especial merecen los textos *Historia de la resurrección del papagayo* de Eduardo Galeano e ilustrado por Antonio Santos, y *Leyendas de Xico. Latinoamérica* de Cristina Pineda y El Ilustradero. Ambos textos pertenecen al acervo de publicaciones de libro álbum en las letras mexicanas y en este trabajo de investigación son puentes de conexión entre las leyendas mexicanas y las pertenecientes a otras latitudes.

Los textos que dicen ser leyenda se reconocen a sí mismos dentro de un territorialización conceptual. Y los textos que son análogos a la leyenda pero no dicen de sí mismos ser leyenda, podemos comprenderlos desde una desterritorialización. En este sentido, la filosofía de Gilles Deleuze parte de los conceptos de las ciencias naturales, como la geología o la botánica y su relación con la semiótica no binaria, sino rizomática. La semiótica binaria se fundamenta en el sistema lingüístico que explica el lenguaje verbal en el dualismo del significado y el significante del signo: contenido y expresión, para Deleuze. La territorialización del concepto de leyenda podemos entenderla desde una correlación entre dichos elementos. Por lo tanto, al poner entre paréntesis los juicios literarios y acercarnos a la textualidad de las leyendas, la descripción de las formas tiene una implicación directa con el contenido.

De acuerdo con el *Breve diccionario de términos literarios*, la leyenda es definida como un:

Relato transmitido inicialmente por tradición oral, en prosa o en verso (en algunos casos se basa en acontecimientos históricos y, en otros, es fruto de la fabulación popular) en el que prevalecen elementos fantásticos o maravillosos, frecuentemente de origen folclórico. Puede tener como protagonista un personaje, un espacio misterioso... o un acontecimiento. (Estébanez 285)

La desterritorialización del concepto de leyenda está relacionada con la deconstrucción, porque el objetivo no es “destruir” el concepto convencional de leyenda, sino, hacer evidente la relación entre el contenido y la expresión, en un sentido *más o menos territorial* respecto a lo establecido. En el libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari afirman que “la escritura funciona directamente en lo real, de la misma forma que lo real escribe materialmente... y el máximo de desterritorialización procede unas veces de un rasgo de contenido, otras de un grado de expresión que será denominado «desterritorializante», con relación al otro” (Deleuze, *Mil mesetas* 144).

Por su parte, reterritorializar el concepto de leyenda implica “una cuestión de método: *siempre hay que volver a colocar el calco sobre el mapa*. Y esta operación no es en modo alguno, simétrica de la precedente. Porque no es rigurosamente exacto que un calco reproduzca el mapa” (Deleuze, *Mil mesetas* 18). Es decir, en el movimiento de deserritorialización se “suspende” el calco: la reproducción del concepto de leyenda. Por su

parte, hacer mapa consiste en mirar las otras maneras de ser de la leyenda para construir aproximaciones teóricas nuevas al concepto de ésta, a partir de las propias textualidades.

Los nuevos acercamientos teóricos no tienen la intención de ejecutar o repetir los conceptos ya dados. “El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye... El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (Deleuze, *Mil mesetas* 18). De esta manera, al colocar el calco sobre el nuevo mapa volvemos a territorializar un concepto que no habrá de permanecer inamovible.

Por las razones expuestas anteriormente, la selección del corpus de textos que se estudian en este trabajo de investigación se basa en los siguientes criterios: 1) Textos cuya configuración literaria represente una transformación o cambio de paradigma del concepto actual de leyenda, es decir, que lo ponga en duda. 2) Obras configuradas desde diferentes textualidades, ya sean textos escritos, libro álbum, novelas gráficas, guiones dramáticos o largometrajes. 3) Textos que digan o no de sí mismos ser leyendas, pero que desarrollen algún aspecto relacionado con el concepto tradicional de ésta. 4) Textos que aún sin denominarse a sí mismos como leyendas sean análogos a éstas.

A manera de Prolegómeno, se desarrollará el marco teórico metodológico, tomando en cuenta las propuestas teóricas de Edmund Husserl, Roman Ingarden, Gilles Deleuze y Jaques Derrida. Lo anterior, para enmarcar los conceptos teóricos que fundamentarán los nuevos acercamientos teóricos hacia las leyendas. Después, se explicará la propuesta metodológica de la “diferenciación analógica” como un acercamiento teórico a los fenómenos literarios sin dejar de considerarlos como «objetos intencionales». Después se

definirá la deconstrucción como un pliegue entre la teoría del estructuralismo y el post estructuralismo. Y finalmente se delimitará la aplicación de las nociones de desterritorialización y reterritorialización al concepto de leyenda.

En los dos primeros capítulos se desarrollará la territorialidad conceptual de la leyenda, desde el pensamiento moderno ilustrado hasta las teorías del estructuralismo y su relación con el mito y los cuentos populares.

En el capítulo tres se propondrán los siguientes modelos de transformación de las leyendas en las letras mexicanas: 1) de la forma simple a la leyenda de ficción, 2) del verso a la prosa, 3) de la anécdota legendaria al cuento fantástico, 4) de la hagiografía a la leyenda de antihéroe y 5) del relato popular a la hipertextualidad.

Mediante la reflexión de dichas transformaciones se concluye, a partir de una perspectiva teórica literaria, que la leyenda es un género: 1) de ficción, 2) híbrido, 3) estructural complejo, 4) hipertextual y 5) de experiencia performativa.

El cuarto capítulo desarrollará la transformación de los arquetipos de la leyenda narrativa hacia otras poéticas gráficas, como el libro álbum. La percepción de la textualidad de las obras configuradas a manera de libro álbum representa una reflexión importante acerca de la leyenda como una configuración no solamente literaria, sino de una producción artística gráfica. Al igual que la leyenda de poética gráfica, “el libro álbum nació cuando la concepción de las formas de elaboración de la obra de arte se transformaron, en plena Modernidad, y se concibió para producir el placer estético que otorga el arte, alejándose de moralejas o intenciones pedagógicas” (Lonna 21).

El quinto capítulo corresponde a la dislocación del género, a través de la comprensión de la estética posmoderna y del ejercicio de deconstrucción del concepto de leyenda entretejido en la configuración literaria y de poética gráfica de otros géneros como el libro álbum, la novela gráfica y los textos dramáticos. Finalmente, se realizará un reterritorialización del concepto de leyenda, para flexionar acerca de la complejización del concepto de leyenda.

Para concluir es necesario mencionar que el objetivo de este trabajo no es “destruir” el concepto tradicional, sino “deconstruir” las conceptualizaciones percibidas en las obras concretas, para proponer perspectivas teóricas desde dónde aproximarnos a las leyendas como obras literarias. “Porque así, con colores y figuras, representan imitativamente algunos, por arte o por costumbre, y otros con la voz” (Aristóteles 1447a). En el caso de este trabajo, se pretende reflexionar acerca de las leyendas que se representan por arte más que por costumbre.

PROLEGÓMENO

Si bien, el Círculo de Eranos (1933-1989) se consolidó en el siglo XX como un referente de estudios interdisciplinarios acerca de la teoría del mito, los estudios folkloristas y etnológicos de Arnold Van Gennep acerca de la leyenda son anteriores a este grupo. En su libro *La formation des légendes* (1910), este autor alemán estableció los primeros puentes teóricos entre el mito, la fábula, la epopeya y la leyenda.

Aunque Van Gennep vivió muchos años en Francia, mantenía cierta independencia con los grupos académicos de su época. Y por otro lado, los trabajos folkloristas y lingüísticos de Vladimir Propp fueron posteriores (1928); así que, su teoría está fuera del marco del estructuralismo francés y del formalismo ruso.

En este contexto, Van Gennep desarrolla su teoría acerca de la «formación de las leyendas» desde tres aspectos:

a) Creaciones originales de imaginación paralela. “La loi des origines: chez tous les peuples de même capacité mentale, l’imagination procede pareillement et arrive parfois à la création de légendes semblables” (Gennep 284)¹.

b) Transposición de la memoria de un héroe por otro más famoso. “La loi des transpositions: à mesure que la mémoire d’un héros faiblit, la légende qui avail été créée pour l’honorer le quitte et s’attache à un héros plus fameux” (Gennep 284)².

¹ “La ley de los orígenes. En todos los pueblos de la misma capacidad mental, la imaginación procede paralelamente y llega a veces a la creación de leyendas similares”. (284). La traducción es mía.

² “La ley de la transposición. A medida que la memoria de un héroe se debilita, la leyenda que ha sido creada para honrarlo, se suprime y se añade a un héroe más famoso”. (284). La traducción es mía.

c) Por la adaptación o transformación. “La loi des adaptations: tonte légende qui change de milieu se transforme pour s’adapter aux conditions ethnographiques et sociales de un nouveau milieu” (Gennep 284)³.

A partir de su teoría se puede entender por qué los modelos de las leyendas se van transformando. La perspectiva teórica desde donde propone estas reflexiones son: el “progreso” de la etnografía respecto a los estudios literarios comparados. De ahí que su interés sea por “toutes les lois qui président à la formation au développement, aux modifications, à la transmission et à la disparition des thèmes et des formes littéraires” (Gennep 3)⁴.

De igual manera, como Lévi-Strauss propondrá los «mitemas» como las unidades mínimas presentes en diversos mitos, el Círculo de Eranos retomará el psicoanálisis de Jung para estudiar los mitos en «arquetipos», que son prototipos relacionados con el aspecto temático. En esta misma línea, la propuesta de Propp acerca de las funciones de los personajes también encuentra una relación directa con el estudio de la correlación entre las formas y los temas.

Las leyes propuestas por Van Gennep acerca de la formación de las leyendas también puede explicar la coincidencia entre estas tres perspectivas referentes a las creaciones de origen: la capacidad mental que surge paralelamente, la transposición de temas y la adaptación a las necesidades de cada medio.

³ “La ley de la adaptación. Toda leyenda que cambia de medio se transforma para adaptarse a las condiciones sociales de un nuevo medio”. (Gennep 284). La traducción es mía.

⁴ “Todas las leyes que presiden a la formación, al desarrollo, a las modificaciones, a la transmisión y a la desaparición de los temas y de las formas literarias”. (Gennep 3). La traducción es mía.

En el contexto de la publicación de *La formation des légendes* (1910), los estudios literarios no estaban tan desarrollados como los estudios etnológicos.

L'études des thèmes littéraires seuls est insuffisante: si depuis quelques années on est arrivé à des notions plus précises en matière de littérature dite populaire, c'est parce que l'ethnographie et la science des civilisations ont fait des progrès rapides, grâce auxquels on a pu modifier l'interprétation des éléments mis en oeuvre dans les thèmes.
(Gennep 14)⁵

Mientras que la teoría literaria se acercaba a las obras “no populares” desde otras perspectivas como la semiótica, la llamada *littéraire dite populaire* se estudiaba desde la etnografía y la antropología. Sin embargo, los mitos y los cuentos populares fueron retomados por los estudios estructuralistas franceses y formalistas rusos, no así, las leyendas que seguían valoradas desde el campo de la etnografía.

No obstante, las leyendas se seguían formando y transformando. Gracias al estructuralismo, la posmodernidad ha retomado no sólo los temas, sino las estructuras de la *littéraire dite populaire*, como constructos “no dados”, sino construidos por sedimentos conceptuales.

Desde este contexto, el presente estudio de investigación se fundamenta en la teoría folklorista y etnológica de la «formación de las leyendas» de Arnold Van Gennep para

⁵ “El estudio de los temas literarios por sí solo es insuficiente: si desde aquellos años hemos llegado a las nociones más precisas en materia de literatura llamada popular, esto es porque la etnografía y la ciencia de las civilizaciones han hecho progresos rápidos, gracias a aquellas hemos podido modificar la interpretación de los elementos puestos en obra alrededor de los temas (Gennep 14). La traducción es mía.

desarrollar aproximaciones teóricas en el “progreso” de los estudios literarios actuales, traspasados por las perspectivas teóricas del estructuralismo y post estructuralismo.

La pregunta acerca de qué es el género de la leyenda enmarca diversas perspectivas dialógicas, más que dicotómicas, en la misma línea de Van Gennep: “Quelles sont les lois de le genèse de la formation, de la transmission et de la modification des légendes?... Quelle est l’importance relative, dans la production littéraire en général de l’élément collectif?” (Gennep 2)⁶.

Desde esta teoría, las leyendas pueden estar formadas:

- a) Por temas universales o no universales
- b) Ciclos temáticos
- c) Ser relativas al mundo natural o sobrenatural
- d) Explicativas
- e) Concernientes a los astros, cielo o tierra
- f) Ser relativas a los dioses o a los demonios
- g) Ser de carácter ritual o dramatizada

Desde este punto de vista, las leyendas son concebidas como relatos explicativos acerca de la relación entre el mundo sobrenatural y natural. En el caso concreto de las leyendas en el contexto de las letras mexicanas en el siglo XXI, se ha formado una serie de leyendas de personajes como la Nahuala, la Llorona, las momias de Guanajuato, el Chupacabras y el

⁶ “¿Cuáles son las leyes de la génesis de la formación, de la transmisión y de la modificación de las leyendas?... ¿Cuál es la importancia relativa, de la producción literaria en general del elemento colectivo?” (Gennep 2). La traducción es mía.

Charro negro. Y que en su forma “ritual o dramatizada” se transforma o adapta al “nuevo medio”: la hipertextualidad cinematográfica.

Si bien es importante considerar como punto de partida las reflexiones teóricas acerca de qué es la leyenda y su relación con los otros géneros menores, el presente estudio pretende plantearse la pregunta acerca de la leyenda desde otras interrogativas que permitan acercarnos a los textos, más allá de su concepto esencialista.

La Idea, el descubrimiento de la Idea, es inseparable de cierto tipo de pregunta. La Idea es en principio un «objeto» que, como tal, corresponde a una forma de plantear preguntas... En el platonismo, la pregunta por la Idea se determina bajo la forma *¿Qué es...?* Esta noble pregunta, que suponemos relacionada con la esencia, se opondría a preguntas vulgares que remiten únicamente al ejemplo o al accidente. Así no se preguntara qué es bello, sino qué es lo Bello. No se preguntará *dónde* o *cuándo* hay justicia, sino qué es lo Justo. No *cómo* se obtiene el «dos», sino qué es la Diada (Deleuze, *La isla desierta y otros textos* 128).

Entonces, la pregunta implícita acerca del género de la leyenda se desplaza del qué al cómo las obras literarias son estudiadas desde otras aproximaciones teóricas. En este sentido, es preciso considerar que si bien el objetivo de este estudio no es reiterar los conceptos esencialistas acerca de la leyenda, sí es necesario precisar algunas delimitaciones teóricas referentes al marco teórico metodológico de este estudio. A decir, *qué* es un método basado en la diferenciación analógica; *qué* es un acercamiento deconstructivo y

finalmente, a *qué* nos referimos con la desterritorialización y reterritorialización de una aproximación teórica al género de la leyenda. Lo anterior, como un fundamento para proponer un acercamiento a las leyendas desde lo propiamente literario que desplace, en este trabajo fenomenológico, los juicios previos acerca del concepto de leyenda. De esta manera, las aproximaciones teóricas propuestas en este trabajo de investigación se relacionan paradójicamente con los conceptos convencionales acerca de la leyenda, es decir, se presentan en relaciones de aparente contradicción.

§1.Hacia una propuesta de método: la diferenciación analógica

En 1967, Deleuze presentó ante los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía sus argumentos en torno al «método de dramatización», el cual se fundamenta en la hipótesis de que “hay un «drama» bajo todo logos” (Deleuze, *La isla desierta y otros textos* 137). Cada concepto está conformado por un sistema de relaciones no sólo de Ideas, sino de actualizaciones concretas en el mundo material, en el espacio y en el tiempo. “Y todas estas condiciones definen la dramatización y su corte de preguntas ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿cuánto?” (137).

Esta perspectiva nos permite comprender al concepto como una construcción dinámica dentro de los sistemas de pensamiento: una Idea que se dramatiza, es decir, “se actualiza, se diferencia” (127). Por un lado, la dramatización de una Idea especifica las cualidades de las cosas y por otro, organiza la composición misma de los aspectos que son actualizados en una materialidad concreta. “Si la cualificación y la partición constituyen los dos aspectos de la diferenciación, se diría que la Idea se actualiza por diferenciación. Para ello, actualizarse es diferenciarse” (Deleuze, *La isla desierta y otros textos* 134).

En el caso concreto de la Idea de leyenda, ésta se «dramatiza» con cada composición concreta —con cada libro, narración o película— en una «mitad ideal» y en una «mitad actual», si retomamos las reflexiones de Deleuze aplicables para cualquier *logos que se dramatiza*. Es decir, por un lado, algunos elementos de su composición u organización nos remite a las cualidades ideales de lo que es una leyenda. Y por otro lado, algunos otros elementos serán singulares en cada leyenda que marque la «diferenciación» (Deleuze) entre las leyendas mismas y con respecto a otros géneros que no son considerados como tales. Sin embargo, “hace falta una suerte de «diferenciante» de la diferencia, que relacione lo diferente con lo diferente” (Deleuze, *La isla desierta y otros textos* 131).

En este sentido, el método de la dramatización de Deleuze nos permite acercarnos a las composiciones concretas de las leyendas desde la «diferenciación», a partir de un doble dinamismo: 1) La concretización de los textos y 2) El acercamiento teórico literario a una serie de concretizaciones para encontrar, por analogía, el «diferenciante».

§1.1 Percibir la configuración de cada leyenda concreta en su actualización

En este punto, es importante tomar en cuenta la «diferenciación» propuesta por Deleuze, entre la «mitad ideal» y la «mitad actual». La primera mitad corresponde al concepto y la segunda mitad a la «dramatización» o actualización de la leyenda como existencia material. En este punto, la propuesta de Edmund Husserl representa una posibilidad para centrarnos en la comprensión de la configuración de la leyenda como una actualización del concepto en una realidad literaria concreta y suspender o “poner entre paréntesis” la idealidad del concepto.

Husserl propone la “epojé”, en el sentido de suspensión de los juicios o mejor dicho de los prejuicios, puesto que implican una valoración preexistente, determinada a los supuestos ya dados.

La *ἐποχή* que ha de practicar la crítica del conocimiento no puede tener el sentido de que la crítica no sólo comience por, sino que se quede en poner en cuestión todos los conocimientos —luego también los suyos propios— y no dejar de vigencia dato alguno —luego tampoco los que ella misma comprueba—. Si no le es lícito suponer nada como *ya previamente dado*, entonces ha de partir de algún conocimiento que no toma sin más de otro sitio, sino que, se da ella a sí misma, que ella misma pone como conocimiento primero (Husserl, *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones* 35).

Si llevamos esta reflexión a la propuesta metodológica de la diferenciación analógica, el primer acercamiento a los textos será una percepción de la textualidad de las obras literarias. Al respecto, Roman Ingarden en su ensayo “Valor artístico y valor estético” afirma que el artista, por un lado, «genera o transforma» un objeto físico material en una obra de arte con «zonas de indeterminación» en potencia. Y por ello, “requiere un agente existente fuera de ella, es decir, un observador, que la haga —según mi expresión— *concreta*... y al hacerlo de algún modo bajo la influencia de sugerencias de la propia obra, rellena su estructura esquemática” (Ingarden, “Valor artístico y valor estético” 72-73).

La obra de arte, entonces, no es un objeto de estudio, como en el caso de las ciencias naturales, cuyos conocimientos “«conducen» mutuamente, se confirman —como

reforzando los unos la potencia lógica de los otros (Husserl, *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones* 26). Y si bien, el pensamiento moderno positivista motivó a los estudios literarios a adaptar la metodología de las ciencias sociales como la antropología y la lingüística desde las propuestas estructuralistas, la literatura, desde el punto de vista de la teoría de Ingarden es una «creación esquemática» (Ingarden, “Valor artístico y estético” 72) que se actualiza tanto de manera estética como extra estética.

Hay dos maneras posibles de percibir una obra de arte. El acto de percepción puede ocurrir en el contexto de la actitud estética en busca de una experiencia estética o puede efectuarse al servicio de alguna preocupación [extraestética] como la investigación científica o un simple interés de consumidor, ya sea con el objeto de obtener el máximo placer del contacto con la obra o —como ocurre con frecuencia en el caso de la literatura— con el objeto de informarse acerca de las vicisitudes de los personajes de la obra o algún otro hecho extraliterario sobre el cual el lector puede obtener información a partir de la obra de arte. (Ingarden, “Valor artístico y valor estético” 74)

Es decir, si nos aproximamos a los textos de las leyendas desde el punto de vista de los conocimientos previos aportados por otras áreas como la antropología y la lingüística, lo más conveniente es elegir los textos de este trabajo de estudio —la «mitad actual»— más adecuados o territorializados a la «mitad Ideal». Dado que los estudios de las ciencias sociales propusieron modelos de análisis basados en la identificación de temas que se repiten o las funciones de los personajes en las leyendas, este tipo de aproximación corresponde a una percepción extra estética.

Sin embargo, en este trabajo de investigación, las leyendas en las letras mexicanas del siglo XIX al XXI son consideradas como configuraciones esquematizadas que son percibidas desde una “actitud estética”.

De acuerdo con el sustento teórico de la fenomenología, la pregunta esencialista por la leyenda, en este trabajo, es análoga a la pregunta por la obra de arte literaria, propuesta por Roman Ingarden. En el sentido de reconocer que los conceptos dados son «respuestas» que “expresan las convicciones filosóficas de cierto autor y no llegan a ser más que los prejuicios acrílicos de una época pasada, establecidos por hábito y por tradición académica” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 28). En este sentido es que las distintas respuestas teóricas representan una especie de «diferenciante», tal como lo sugería Deleuze. Es decir, los textos de las leyendas serán comprendidos desde una actitud estética para, posteriormente, establecer analogías entre las diferentes textualidades de las leyendas, pero cuyo rasgo «diferenciante» será precisamente las distintas «respuestas», ya sean concepciones o conceptos de leyenda dados con anterioridad. El resultado de dichas analogías entre leyendas es nombrado en términos de “modelos de transformación”, que implican una aproximación teórica que establezca relaciones entre los elementos semejantes y no semejantes de los textos.

Es decir, desde el entendido de que los conceptos acerca de la esencia de una obra literaria y por ende de una leyenda, son mutables y responden a una determinada época, las relaciones de analogía entre obras de distintas estrategias textuales y contextuales se justifican desde el elemento «diferenciante» propuesto por Deleuze. En este trabajo de investigación, dicho elemento corresponde al conocimiento teórico previo que, una vez

desarrollado, será suspendido con la finalidad de proponer nuevas aproximaciones teóricas acerca del concepto de leyenda.

Para percibir la configuración singular de cada leyenda concreta en la actualización material de su aspecto ideal, desde la fenomenología y en términos de Roman Ingarden, las leyendas estudiadas en este trabajo son obras de arte literarias, en cuanto a los siguientes puntos.

1) Objeto intencional

Por un lado, los textos orales⁷ y escritos, libros álbum, novelas gráficas, cintas fílmicas, etc. Son objetos imaginacionales porque: “son a la vez totalmente diferentes de las gráficas impresas y de los sonidos verbales... Por otro lado, no son algo ideal sino son, se pudiera decir, formas de la fantasía libre del autor” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 37). Es decir, las leyendas entendidas como obras de arte literaria no son la “anécdota” de un relato, sino el mundo imaginario de un autor que se despliega a partir de la materialidad de un “objeto” en la percepción de un “lector”, en el término amplio de la palabra, un receptor. En este punto, me parece importante hacer notar la correlación artística entre la “materialidad” de las obras de arte literarias y su “forma libre de fantasía”, porque en un acercamiento fenomenológico de las leyendas, la percepción de su configuración artística implica la textualidad –o textura sensible– tanto como la configuración de los mundos imaginarios. De acuerdo con Genep, las leyendas se adaptan a los nuevos medios culturales y sociales. En el caso de las leyendas mexicanas cinematográficas (Animé

⁷ Para Roman Ingarden, “lo terminado de la obra, en cuanto a nosotros, no se ve afectado si la obra nos llega por escrito o si se expresa oralmente, siempre y cuando, en la ocasión de una recitación repetida, la repetición se realice sin que haya cambios esenciales” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 41).

Estudios) o de poética gráfica, la adaptación a los medios y formatos implica una transformación de la intencionalidad de las leyendas.

Las leyendas como obras de arte literaria son objetos intencionales, esqueletos o esquemas que dirigen la concretización por parte del lector hacia la intersubjetividad con la fantasía del escritor mediante la organización particular de las formaciones lingüísticas y las unidades de sentido. “La obra entera es, entonces, algo dependiente, que surge del contenido total del sentido y del orden de las oraciones individuales” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 173). Pero en el caso de las leyendas de poética gráfica, la textualidad verbal confluye con la hipertextualidad de otras materialidades artísticas.

2) Estructura polifónica estratificada

La leyenda, al no ser considerada como la mera enunciación, forma lingüística simple, de una anécdota, se reconoce como una “formación construida de varios estratos heterogéneos” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 51), que despliegan “una multiplicidad de cualidades estéticas de valor que se constituye en una totalidad uniforme pero polifónica” (52). Es decir, una leyenda es un objeto material que despliega una complejidad de estratos determinados que al ser concretizados por cada lector, manifiesta una multiplicidad de “proyecciones” de la obra en la percepción fenomenológica co creadora. Es decir, la leyenda es susceptible de ser percibida como un objeto estético. “En el sentido más limitado, hablamos de objetos estéticos posibles sólo cuando dos concreciones de determinada obra implican reconstrucciones fieles de ella” (Ingarden, “Valores artísticos y valores estéticos” 75). Y si bien “a cada obra de arte corresponde un número limitado de objetos estéticos” (52) porque los estratos delimitan la forma particular de cierta obra:

“Esas concreciones pueden diferir entre sí en distintos aspectos porque una obra de arte siempre admite diversos modos de relleno y terminación de sus zonas de indeterminación” (Ingarden, “Valores artísticos y valores estéticos” 52). He aquí el carácter polifónico de las leyendas.

3) Creación esquemática

La leyenda, como obra de arte literaria está constituida por los siguientes estratos: a) formaciones lingüísticas de sonido, b) unidades de sentido, c) aspectos múltiples esquematizados y d) objetividades representadas. Más allá del carácter oral, escrito o gráfico, las leyendas son creaciones esquematizadas. Específicamente las denominadas leyendas de poética gráfica y las leyendas cinematográficas ejemplifican la doble función del estrato de los aspectos esquematizados en la obra de arte literaria. Por un lado, “posibilitan aprehender intuitivamente los objetos representados en tipos predeterminados del modo de aparición; al mismo tiempo, ganan cierto poder sobre los objetos representados influyendo en su constitución” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 325). Es decir, la representación visual de los personajes, como en el caso de las leyendas cinematográficas, no se contradice con la esquematización de la obra, puesto que dichos objetos representados no son “objetividades reales”, sino que son “modos perceptuales de la apariencia de las cosas” (301). Y por otro lado, “los aspectos tienen sus cualidades y constituyen cualidades propias de valor estético que hablan su propio lenguaje en la polifonía del lenguaje de la obra entera” (325). De este modo, los aspectos esquematizados en las leyendas no corresponden únicamente a los espacios de indeterminación dados en las narraciones verbales que “dejan a la imaginación” los objetos representados. Lo anterior, debido a que

en ninguno de ambos casos, construcciones verbales o visuales, corresponde a las objetividades reales, sino a una construcción perceptual de la realidad.

Por tanto, las leyendas, en este trabajo de investigación son consideradas como obras de arte literarias, distinguiéndolas de las anécdotas legendarias, en cuanto son configuradas desde una producción artística. Y como obras de arte, el acercamiento hacia éstas puede ser desde una “actitud estética” o una “preocupación extraestética”. En este sentido, la propuesta metodológica de este trabajo, de acuerdo con la teoría de Roman Ingarden, es acercarnos a las configuraciones concretas desde el reconocimiento de sus valores artísticos, es decir en: a) cualidades perdurables por sí mismas y no respecto a cierta teoría o estado mental personal; b) estructuras y propiedades que se revelan “como una característica específica de la obra misma” (Ingarden, “Valor artístico y valor estético” 81).

Pero la concretización de las leyendas desde la percepción de sus valores artísticos intrínsecos requiere de un “diferenciante” o puente que relacione las diferentes obras desde una mirada analógica, con la intención de reflexionar acerca de las diferentes formas de ser leyenda. Las perspectivas teóricas, en este sentido, funcionan a manera de puentes.

§1.2 La propuesta del método de la diferenciación analógica

El primer momento del doble mecanismo de esta propuesta de acercamiento a las leyendas es la concretización particular de cada texto, desde una mirada estética en sí misma, suspendiendo los juicios valorativos y reconociendo la configuración artística de las obras. El segundo momento consiste en comprender las concretizaciones desde un acercamiento teórico y establecer relaciones analógicas entre las diferentes concretizaciones, que no necesariamente comparten entre sí el mismo punto contextual. Es

decir, las relaciones analógicas pueden funcionar entre concretizaciones de diferentes épocas de las letras mexicanas. Cabe aclarar, que el dinamismo entre estos dos “momentos” en el acercamiento a los textos no son necesariamente pasos concatenados o causales; más bien representan formas de adentrarnos a las obras para proponer una premisa o postulado teórico que dé cuenta de ellas de manera analógica y cuya enunciación permita preguntarnos acerca de la leyenda desde un territorio conceptual literario.

“¿Es posible que la pregunta por la esencia sea la pregunta por la contradicción, y que ella misma nos lleva a contradicciones inextricables?” (Deleuze, *La isla desieta y otros textos* 128). Desde la reflexión teórica de Deleuze, las ideas esencialistas no son explicaciones unívocas entre la identidad de un objeto y su concepto. Sino, que en este afán por definir el ser en contraposición con el “no ser”, hay un juego lógico de contrasentido. “La cuestión ¿*Qué es...*? prejuzga la Idea como simplicidad de la esencia; en consecuencia, es obligado que la esencia simple comprenda lo inesencial y que lo comprenda en su esencia, por lo cual se contradice” (128). Es decir, la enunciación de los postulados estará basada no sólo en los elementos de semejanza que pueda haber entre la comprensión de las distintas concretizaciones, sino en sus relaciones de contradicción, pues si recordamos la cita de Deleuze, el «diferenciante» es en sí la diferencia que relaciona lo diferente con lo diferente.

En este segundo dinamismo, las semejanzas entre las concretizaciones representan lo esencial de los textos comprendidos como leyendas. Mientras que las contradicciones y diferencias representan lo “inesencial”, es decir, lo irreductible de una leyenda y sin embargo, lo concreto, lo existente, que responde de manera precisa a las preguntas de un cómo, cuándo y dónde.

De acuerdo con Deleuze en su libro *Lógica del sentido*, podemos distinguir al buen sentido de la paradoja: el primero “es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los sentidos a la vez” (Deleuze, *Lógica del sentido* 27). La lógica de la definición de los conceptos está basada justamente en el buen sentido, en discriminar lo inesencial y quedarse sólo con lo esencial. Así se construyen los territorios conceptuales: el “mundo Ideal” citado por Deleuze. Sin embargo, en el “mundo concreto”, valga la redundancia, las concretizaciones literarias representan paradojas. La desterritorialización de los conceptos consiste justamente en considerar esas contradicciones aparentes. Dicho de otro modo, los conceptos están contruidos desde la lógica de la identidad, $A=A$. Pero al ser cuestionada la identidad del concepto de leyenda, específicamente, por la existencia material y concreta de textos aparentemente contradictorios entre sí, la posibilidad de ser A se vuelve compleja.

La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto. (Deleuze, *Lógica del sentido* 28)

La paradoja está constituida por la correlación entre dos elementos contradictorios que coexisten al mismo tiempo, a diferencia del “buen sentido” que toma sólo uno de estos elementos y deja de lado el otro aspecto de la correlación. Regresando a la paradoja, la posibilidad de ser A se complejiza no en el sentido de un desboblamiento de A en una multiplicidad esquizofrénica de identidades, sino en la multiplicidad de perspectivas

posibles para definir la identidad de A. Lo anterior nos permite comprender que un concepto se construye dependiendo del enfoque o mirada que se tiene sobre su sentido.

Para ejemplificar lo anterior, el modelo actancial propuesto por Greimas nos da claridad. Dicho modelo analiza la función de los personajes de acuerdo a sus acciones: un «sujeto» busca un «objeto» de deseo, con el apoyo de un «adyuvante» en el conflicto causado por un «oponente». El beneficiario de las acciones del sujeto es el «destinatario» y el «destinador», es quien otorga el objeto de deseo al sujeto. Sin embargo, en este modelo de análisis, el sujeto no es propiamente el protagonista. De hecho, todos los personajes por secundarios o incidentales que sean tienen la “posibilidad” de ser enfocados como un sujeto actante.

Lo anterior es un ejemplo de cómo las posibilidades para enunciar la identidad de un sujeto o un concepto depende de la perspectiva que en una enunciación en particular se considere. “El lenguaje es quien fija los límites” (Deleuze, *Lógica del sentido* 28). Es decir, la multiplicidad de posibilidades de ser A se limita a una identidad a través del lenguaje, de la definición conceptual construida con palabras.

Aquí radica la diferencia entre una concepción y un concepto. La primera es una noción que culturalmente asumimos en nuestro contexto pero que no necesariamente está definida. Mientras que el concepto implica la identidad de un “sujeto” u objeto de conocimiento del cual se predica. “Porque el nombre propio o singular está garantizado por la permanencia de un saber. Este saber se encarna en nombres generales que designan paradas y descansos, sustantivos y adjetivos, con los cuales el propio mantiene una relación constante” (Deleuze, *Lógica el sentido* 29).

Las paradojas, por el contrario, son eliminadas en la construcción de un concepto en el momento de hacer a un lado, lo inesencial de lo esencial. “La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades” (*Lógica el sentido* 29). En esto consiste la migración o desterritorialización de las identidades conceptuales: hacer evidente los «diferenciantes» o contradicciones para “deconstruir” el sentido común de los conceptos ya dados acerca de la leyenda. El destierro conceptual es meramente lingüístico en la medida en que el anclaje territorial de un concepto también lo es.

El atributo no designa ninguna cualidad real... es, al contrario, expresado siempre por un verbo, lo que quiere decir que no es un ser, sino una manera de ser... Esta manera de ser se encuentra de algún modo en el límite, en la superficie del ser y no puede cambiar la naturaleza de éste; no es, a decir verdad, ni activa ni pasiva, ya que la pasividad supondría una naturaleza corporal que sufre una acción.

(Deleuze, *Lógica del sentido* 31)

De esta manera, la pregunta por la leyenda no es por el ser, sino por las diferentes maneras de ser de una leyenda, de acuerdo a las concretizaciones de los textualidades materialmente existentes. Lo anterior en un sentido paradójico entre sus elementos opuestos contradictorios pero correlativos. Pues, entre el territorio conceptual de A es A y el territorio contradictorio de A no es A, la paradoja es la frontera o territorio limítrofe donde la contradicción es la manera de ser de un “sujeto conceptual”.

Ya que el sentido nunca está solamente en uno de los dos términos de una dualidad que opone las cosas y las proposiciones, los sustantivos y los verbos, las designaciones y las expresiones, ya que es también la frontera, el filo o la articulación de la diferencia entre los dos, ya que dispone de una impenetrabilidad que le es propia y en la que se refleja, debe desarrollarse en sí mismo en una serie de paradojas, esta vez interiores. (Deleuze, *Lógica del sentido* 57)

Entendemos por “sujeto conceptual” a las leyendas que están «dramatizadas», parafraseando las ideas de Deleuze, que proyectan un “mundo Ideal” o concepto, pero que son vistas como el “sujeto” de una enunciación de la cual se predica, no un juicio crítico sino una perspectiva teórica.

Ahora bien, el método de la “diferenciación analógica”, propuesto en este trabajo de investigación, se basa en el reconocimiento de los modelos de transformación del sujeto conceptual de la leyenda, mediante la enunciación de series de leyendas que son diferentes entre sí pero análogas respecto a ciertas perspectivas teóricas. Ahora bien, el reconocimiento de dichos modelos implica una reflexión acerca del concepto de leyenda y en consecuencia se pueden proponer aproximaciones teóricas respecto a éste.

El fundamento teórico de esta propuesta se basa en los estudios de Deleuze.

Cuando designo algo, siempre supongo que el sentido está comprendido, que está ya ahí... El sentido está siempre presupuesto desde el momento en que yo empiezo a hablar; no podría empezar sin este presupuesto. En otras palabras, nunca digo el sentido de lo que

digo. Pero en cambio, siempre puedo tomar el sentido de lo que digo como el objeto de otra preposición de la que, a su vez, no digo el sentido... Entro entonces, en la regresión infinita del presupuesto. Esta regresión atestigua a la vez de la mayor impotencia de aquél que habla, y la más alta potencia del lenguaje: mi impotencia para decir el sentido de lo que digo, para decir a la vez algo y su sentido, pero también el poder infinito del lenguaje de hablar sobre las palabras. (Deleuze, *Lógica del sentido* 57)

Es decir, el sentido de una leyenda se explica mejor cuando se establecen relaciones análogas con otras leyendas, aludiendo no sólo a las semejanzas, sino a las diferencias. Y en este caso, las perspectivas teóricas “existentes” son herramientas «diferenciantes», puesto que dan el sentido de las leyendas al nombrar las “diferencias de las diferencias”.

En cuanto a la analogía, Mauricio Beuchot la considera como un «punto intermedio» entre la equivocidad y la univocidad, en el marco de los problemas de la interpretación. Sobre todo, en esta doble perspectiva. Por un lado se afirma que todas las interpretaciones son válidas, y por otro, está la búsqueda del “buen sentido” y la única significación válida para una interpretación. Es decir:

Lo equívoco es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente diverso... Lo unívoco es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente idéntico, de modo que no cabe diversidad alguna entre unas y otras. (Beuchot 10)

A este problema, que ha representado la interpretación misma acerca del procedimiento hermenéutico, Beuchot propone considerar la mirada antigua y medieval respecto a la analogía. Ya que, “lo analógico es en parte idéntico y en parte diverso; más aún en él predomina la diversidad, pues es lo idéntico según algún respecto y lo diverso sin más” (Beuchot 11). De este modo, se evita caer en los extremos de la “identificación simplificadora” y la “coronación del relativismo” (Beuchot 14).

En una perspectiva más amplia, la analogía permite *ver* más allá de las dicotomías del pensamiento moderno: lo equívoco/lo unívoco. Y al mismo tiempo, representa el punto conciliador de la tendencia “extremista” del pensamiento posmoderno de asumir que si no hay una “significación verdadera”, entonces, lo válido equivale al relativismo. Y es que la hermenéutica, de algún modo, ha sido asumida desde la posibilidad de ambos extremos.

La hermenéutica que podemos llamar «positivista» resulta paradójica.

Sostiene que sólo hay una interpretación válida. Las demás son, en su totalidad, incorrectas. Valor que el univocismo de la corriente positivista ha recibido matizaciones en algunos de sus exponentes.

(Beuchot 15)

De este modo y ante la postura de la hermenéutica positivista, que “adoptó la forma científicista del siglo XIX, en la que sólo valía la interpretación reduccionista científica de cualquier texto o acción o evento” (Beuchot 15), surgió la hermenéutica romántica, con predominio a la subjetividad. Y aunque ambas perspectivas de la hermenéutica son opuestas, en realidad son las dos caras de la misma moneda: el pensamiento moderno.

La hermenéutica romántica, pues, consistía en dejarse impregnar —y no ciertamente por la vía de la razón, sino por la del sentimiento— por el texto y su contexto, por el autor y su cultura; de alguna manera, se hacía una inmersión directa en el mundo del autor, en su cultura, se transvasaba al lector, pero de una manera que —aun cuando pareciera lo más objetiva, dada esa inmersión en el otro por empatía— se realizaba por subjetividad. (Beuchot 18)

Las leyendas, al igual que la hermenéutica, adoptaron también a partir del siglo XIX dos maneras de ser y que aún prevalecen en el siglo XXI. Por un lado, la postura positivista busca narrar “la verdadera versión” o encontrar los elementos referenciales a una realidad preexistente, desde una perspectiva científicista. Y por el otro, las leyendas se han considerado como “interpretaciones subjetivas” acerca de acontecimientos sobrenaturales o inexplicables. Sin embargo, en ambos casos, las leyendas son consideradas como “anécdotas”, vistas desde la razón o desde los sentimientos.

Específicamente en las letras mexicanas, la obra del escritor José María Roa Bárcena representa la transformación de las leyendas de verso en prosa, justamente por la necesidad de explicar las anécdotas. Pero al mismo tiempo, las relata como narraciones de ficción, a la manera de los cuentos románticos europeos que retomaban como tema principal la anécdota de una leyenda tradicional, pero en un contexto positivista. De esta manera, las leyendas de este autor coincidían con las características que Mauricio Beuchot ha identificado como hermenéutica romántica.

Era una fusión de subjetividades, que curiosamente pareciera conducir a la máxima objetividad, pero que más bien derivaba hacia, y culminaba en, un subjetivismo más avanzado. Pero lo curioso no es sólo que la hermenéutica romántica lleva a un relativismo igualmente autorrefutante que aquel al que llevaba al positivismo, y que se ha extendido mucho en nuestros días, bajo diversas versiones y presentaciones, sino que, comenzando con la equivocidad, llega también a padecer de la misma norma de univocidad. (Beuchot 18)

La razón de lo anterior es que el subjetivismo del romanticismo reaccionaba en oposición al predominio de la razón de las ciencias formales y naturales, “pero no contra las ciencias sociales que nacían, y que siempre han vivido a la sombra de las otras ciencias, y envidiándolas e imitándolas a veces de manera absurda” (Beuchot 18).

De esta manera, es comprensible que las leyendas hayan sido percibidas como narraciones subjetivas equívocas, cuya multiplicidad de versiones es válida, pero, que a través de la perspectiva de las ciencias sociales, de la antropología y la lingüística, sean narradas bajo una pretendida objetividad. Y en este entendido, la dicotomía entre oralidad y escritura tiene sentido, ya que, por lo general, las narraciones orales son contadas desde el subjetivismo de la experiencia personal o colectiva, sin poner en tela de juicio la veracidad de la misma. A diferencia de las narraciones objetivas de las leyendas escritas y razonadas dese un pensamiento positivista de la verdad y la univocidad del relato.

Ante este movimiento pendular de la hermenéutica, y en nuestro caso de las leyendas, Beuchot propone “un medio analógico”, es decir, “una interpretación principal,

más cercana a la verdad objetiva; pero eso no quitaría la posibilidad de que hubiera otras más que se acercaran a ella, y, que tuvieran su parte o grado de verdad, en el sentido de aproximación, en la correspondencia a lo que el autor dice en el texto” (Beuchot 20).

No obstante, en la propuesta de Beuchot aún se percibe el predominio de la razón, mediante la búsqueda de una “verdad objetiva” y la subordinación a ésta por parte de las otras “interpretaciones posibles”. Por este motivo, es necesario preguntarnos acerca de las leyendas desde su manera de ser como obras de arte literaria, a decir, no como un objeto científico, sino estético.

A cada obra de arte corresponde un número limitado de objetos estéticos posibles, posibles en varios sentidos: en sentido amplio nos interesan las concreciones alcanzadas genuinamente dentro del contexto de una actitud estética adoptada por el observador. (Ingarden, “Valor artístico y valor estético” 75)

La cita anterior de Roman Ingarden muestra de qué manera podemos asumir la propuesta del punto “medio analógico” de la hermenéutica. En lugar de hablar de “interpretaciones más cercanas a la verdad objetiva” lo haremos en términos de concretizaciones, las cuales “pueden diferir entre sí en distintos aspectos, porque una obra de arte siempre admite diversos modos de relleno y terminación de sus zonas de indeterminación” (75). Es decir, aun considerando la posibilidad de concretizar la obra de distintas maneras, de acuerdo a la subjetividad del observador, sólo en un acercamiento estético, las “concretizaciones equívocas” se actualizan de acuerdo con la *univocidad esquemática* de la obra de arte literaria.

De este modo, el método de “diferenciación analógica” propuesto en este trabajo de investigación se basa en los siguientes principios:

- a) La leyenda literaria se diferencia de la leyenda anecdótica o la leyenda documental, en cuanto a su configuración “esquemática” ficcional. Es decir, que la estructuración de la leyenda vaya más allá de la narración de una experiencia subjetiva o el relato más o menos apegado a una “verdad objetiva”. Es decir, una leyenda es literaria si la intencionalidad de su configuración poética corresponde a una “concretización estética”.
- b) En cuanto que leyenda literaria, se puede interpretar unívocamente cuando la preocupación extraestética se centra en la búsqueda de los referentes o de la “verdad objetiva” detrás del texto; interpretar equívocamente, cuando hay una variedad de interpretaciones subjetivas válidas porque se centran en la experiencia del observador; y finalmente, se puede concretizar estéticamente desde su propia estructura “esquemática”. Pero como en este caso, las leyendas no son objetos de estudio, sino objetos estéticos, el estudio del concepto de éstas se realizará mediante el análisis de las analogías de las semejanzas, pero sobre todo de las diferencias para reflexionar desde lo “inesencial” (lo diferente) las maneras de ser de lo esencial en una leyenda (lo común), desde una analogía diferenciante, es decir, desde una analogía teórica.

Por tanto, el “método de diferenciación analógica” consiste en concretizar las obras literarias como un objeto estético, para establecer analogías diferenciantes, es decir, puntos intermedios –perspectivas teóricas– entre distintas obras que permitan identificar y analizar

objetos de estudio extraestéticos. Las obras concretizadas análogas se analizan en series o modelos, de los cuales se concluyen “nuevas aproximaciones teóricas”.

§2. Deconstrucción y desterritorialización de los conceptos

En “Carta a un amigo japonés”, Jaques Derrida escribe acerca de la deconstrucción en una pregunta negativa “¿qué debería no ser?”. Lo anterior, como una posibilidad de respuesta que implique una mayor significación ante la “no traducción” literal del término del idioma francés al japonés. Pero antes de desarrollar la explicación de lo que no es, Derrida acota el origen del uso del término dentro de su sistema de pensamiento:

Cuando elegí esta palabra, o cuando se me impuso —creo que fue en «De la gramatología»— no pensaba yo que se le iba a reconocer un papel tan central en el discurso que por entonces me interesaba. Entre otras cosas yo deseaba traducir y adaptar a mi propósito los términos heideggerianos de «Destruktion» y de «Abbau». Ambos significaban en ese contexto, una operación relativa a la estructura o arquitectura tradicional de los conceptos fundadores de la ontología o de la metafísica occidental. (Derrida, “Carta a un amigo japonés”, www.elartedepreguntar.files.wordpress.com)

Para evitar el sentido de «destrucción», Derrida utilizó el término «deconstrucción» en su acepción de: “1) Desensamblar las partes de un todo. Deconstruir una máquina para transportarla a otra parte. 2) Término de gramática... Deconstruir versos, hacerlos, suprimiendo la medida, semejantes a la prosa” (Derrida, www.elartedepreguntar.files.wordpress.com).

Por tanto, la deconstrucción puede entenderse como la dislocación de las estructuras conceptuales tradicionales. Y en este trabajo de investigación, el objetivo es desarticular el concepto de leyenda que se ha establecido o pensado como una estructura fija. Sin embargo, la noción misma de deconstrucción implica una “desterritorialización”, es decir, una traslación de estructuras a otros territorios conceptuales. Y más aún, una transformación de las estructuras literarias concretas, que requieren nuevas aproximaciones teóricas.

§2.1 La estrategia del acercamiento deconstructivo

La deconstrucción “no es un análisis ni una crítica... sobre todo porque el desmontaje de una estructura no es una regresión hacia el elemento simple, hacia un origen indescomponible” (Derrida, *Elartedepreguntar.files.wordpress.com*). En este sentido, la dislocación y traslación de las estructuras conceptuales de la leyenda no implican un ejercicio analítico-reductivo de las características esenciales del género para recuperar el origen del término. Al contrario, una vez que se identifican los modelos de transformación de las estructuras literarias y se realizan aproximaciones teóricas a estas nuevas miradas, la deconstrucción es el fundamento teórico metodológico mediante el cual, las estructuras conceptuales y literarias son “desarticuladas” y llevadas a otros territorios.

La deconstrucción “tampoco es una crítica, en un sentido general o en un sentido kantiano... Lo mismo diré con respecto al método. La deconstrucción no es un método y no puede ser transformada en método” (Derrida, *Elartedepreguntar.files.wordpress.com*). De acuerdo con la propuesta de Derrida, la deconstrucción no lleva implícito el juicio o la

elección crítica de cierto elemento, a favor o en contra, de cierto elemento conceptual de la leyenda, sino que, el concepto «se deconstruye», se desarma.

Al referirnos a un acercamiento deconstructivo nos referimos a una mirada de las “estructuras desestructuradas”, sin reductibilidad y sin juicios de valor. Podría decirse que se basa en un “conocer” las estructuras conceptuales y literarias de las leyendas. Pero “¿cómo puede el conocimiento estar cierto de su adecuación a los objetos conocidos? ¿Cómo puede trascenderse y alcanzar fidedignamente a los objetos?” (Husserl, *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones* 28). Por este motivo, la propuesta de este trabajo es un acercamiento deconstructivo de las obras, mediante una perspectiva fenomenológica que suspenda los juicios dados por sentados acerca del género de la leyenda. Por esta razón, es necesario considerar también aquellas obras que en un “sentido común” del concepto de leyenda implican un “sentido paradójico”, por ejemplo, obras de otros géneros como el texto dramático y la novela gráfica.

Por tanto, la propuesta del acercamiento deconstructivo, en este trabajo de investigación, es entendido como la estrategia que establece un «pliegue» entre la teoría estructuralista —en la que se inserta el concepto de leyenda, de manera subgenérica al mito y a los cuentos populares— y el pensamiento posmoderno, el cual fundamenta la necesidad y la posibilidad de reconstruir “nuevas” estructuras conceptuales. De este modo, es necesario precisar las siguientes afirmaciones:

- a) El inicio de las letras mexicanas coincide con la consolidación de la identidad de la nacionalidad mexicana en el siglo XIX. En el marco de la transformación del cuento romántico de subgénero a género, las leyendas eran asumidas como intertextos

anecdóticos dentro del relato “mayor”. En el caso concreto de las leyendas mexicanas, la obra de José María Roa Bárcena marca la transformación del verso a la prosa y de la “leyenda” al cuento sobrenatural. Por otro lado, la consolidación del positivismo en la sociedad mexicana preponderó la estructura narrativa de la prosa para “explicar” desde una “verdad objetiva” el contenido temático de las leyendas.

- b) El primer estudio teórico acerca de las leyendas fue realizado por Arnold Van Gennep con su obra *La formation des légendes*, desde una perspectiva antropológica. La leyenda es un objeto de estudio social y cultural que forma parte del folklore. En este tenor, los estudios antropológicos de Lévi- Strauss y de Vladimir Propp proponen un acercamiento metodológico acerca de los mitos y los cuentos populares, respectivamente. El estructuralismo abrió paso para que estudiosos como André Jolles, Vicente García de Diego y Julio Caro Baroja desarrollaran desde la lingüística, el folklore y la antropología, reflexiones y clasificaciones temáticas acerca de la leyenda.
- c) El postestructuralismo, desde la propuesta de la «deconstrucción», permitió “desarmar” las estructuras sin analizarlas (reducirlas a una esencia) ni criticarlas (hacer juicio sobre éstas); sino para evidenciar la “construcción” de un pensamiento centrado en la razón (logocentrismo) y la dicotomía.
- d) Si bien, dentro del posmodernismo no podemos identificar una “nueva teoría” sobre las leyendas, sí encontramos creaciones artísticas concretas cuyas maneras de ser difieren al concepto tradicional. Por tanto, la posmodernidad representa un “pliegue” de pensamiento para reconstruir las estructuras conceptuales.

En este sentido, el acercamiento deconstructivo de las leyendas permite evidenciar una estructura conceptual basada en dicotomías: oralidad-escritura, culto-popular, verso-prosa, ficción-verdad y subgénero-género narrativo.

§2.2 Desterritorialización y reterritorialización

Una vez puesto en evidencia el sistema dicotómico del que forma parte, también, la posmodernidad respecto a la modernidad, la propuesta de Gilles Deleuze acerca de la percepción de un sistema, cuyo modelo encontramos en la estructura de la propia naturaleza, fundamenta la propuesta de este trabajo. “Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas” (Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* 12).

El sistema rizomático implica una relación de multiplicidad entre diversas estructuras, incluso, la dicotómica. En términos literarios, el sistema rizomático es un sistema de relaciones hipertextuales, cuya “textualidad” va más allá de la dicotomía hipotexto. La hipertextualidad es la mutiplicidad de textualidades que entraman, en este caso, una leyenda como un «objeto intencional esquematizado». Es decir, como una obra de arte literaria que no puede limitar su carácter “literario” a las grafías escritas, sino que establece rizomas con otro tipo de textualidades como el gráfico e incluso el cinematográfico.

Sin embargo, una leyenda hipertextual se configura en la simultaneidad de todas las textualidades implicadas y no se considera sólo como la anécdota dentro de la narración cinematográfica. Ya que, “no hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho” (Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* 10). Y en este caso,

por «libro» no se limita al objeto físico, sino a lo que puede “leerse” rizomáticamente: “como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos” (Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* 13).

Comprender la leyenda, ya sea como un subgénero narrativo o como una simultaneidad de textualidades, implica el doble sentido de la palabra hipertextualidad. Por un lado, la relación subordinada de un texto dentro de otro texto, es decir, desde la percepción de un sistema dicotómico. Y por otro, a partir de la percepción de un sistema rizomático. El cambio de percepción estructural de los conceptos se puede entender a partir de las nociones de «territorialidad», propuestos por Deleuze, y con ésta, la posibilidad de la desterritorialización y la reterritorialización conceptual.

Siguiendo los principios generales del rizoma:

1 y 2. Principios de conexión y de heterogeneidad: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede ni en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en un punto S y procediendo por dicotomía” (Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* 13).

A partir de este principio, el modelo estructural que orienta el sistema de pensamiento rizomático “emigra” del sistema lingüístico binario a otro “territorio”. Y si reconocemos que la Lingüística representó, junto con la Antropología, las “ciencias sociales” que fundamentaron los estudios positivistas de las tradiciones y las leyendas,

entonces, también reconocemos que la posibilidad de conectar, o mejor dicho, de “desconectar” a la literatura con dichas “ciencias” es posible.

El territorio conceptual desde donde las leyendas han sido tradicionalmente estudiadas es el campo de la semiótica. Tanto las palabras como los temas son signos, en el sentido saussuriano de la dicotomía entre el significado y el significante. Las leyendas son narraciones significantes que contienen un significado: una verdad histórica o una tradición cultural. Los personajes de las leyendas son vistos como significantes que representan significados arquetípicos o funciones dentro del relato. La anécdota o acción principal de la leyenda es un significante cuyo significado representa un valor cultural o ético. Y a cada uno de los “significados” de la leyenda corresponde el sentido paradójico entre la univocidad y la equivocidad, es decir, la validez de la interpretación personal o de la interpretación de la “verdad objetiva” detrás de cada leyenda. Por supuesto, esta aproximación es una “preocupación extraestética”, dejando de lado la “actitud estética”, como lo expresa Roman Ingarden acerca de los valores artístico y estético.

En un rizoma por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones, biológicos, políticos, económicos, etc... poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. (Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* 13)

La territorialidad es, pues, el fundamento de operatividad del sistema de pensamiento que sustenta simultáneamente la “mitad ideal” y la “mitad actual”, a decir de Deleuze, la darmatización del logos.

Ahora bien, si nos movemos del territorio de la etnología a la literatura, es necesario considerar a las leyendas como un objeto de estudio no científico, sino estético. De acuerdo con el tercer principio del sistema rizomático: “Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones, que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza” (Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* 14).

En este sentido, la dicotomía entre el sujeto y el objeto de estudio desaparece. Desde el punto de vista de la fenomenología, las cualidades o percepciones que tenemos de los “objetos” aparecen en la medida en que somos conscientes de ellos. Y no es que las cosas no existan independientemente de nosotros, sino que, no hay otra forma de percibirlos más que a partir de nuestras propias proyecciones. De igual manera, las obras de arte literarias son co-creadas a partir de la concretización de sus aspectos esquematizados en la subjetividad del observador. El objeto estético es una proyección en el lector, ahí se actualiza y se concretiza. De este modo, no hay una separación entre el objeto y el sujeto. Asimismo, las leyendas, al ser concretizadas en sus aspectos esquematizados, se actualizan en la subjetividad del lector. Y por subjetividad podemos entender *la concretización relativa de una esquematización unívoca*.

Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización, según las cuales se escapa

sin cesar... Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. Por eso nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y lo malo. (Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* 15)

La desterritorialización es, por tanto, una línea de fuga o ruptura de los significados, en los sistemas dicotómicos de la atribución de un significado a un significante o incluso, del propio sistema rizomático. La desterritorialización es la línea de fuga, la posibilidad de la migración entre territorios: el pliegue o puente que permite la mutación de los conceptos.

Desterritorializar los significados atribuidos conceptualmente a los objetos de estudio de las leyendas implica mover los conceptos atribuibles a las leyendas hacia otros territorios suplementarios: los “otros” géneros literarios. Una vez que el concepto ha sido desterritorializado muestra por contraste, o paradoja, la posible reterritorialización teórica acerca de la leyenda.

La razón por la cual se proponen “perspectivas teóricas” y no teorías es porque la desterritorialización implica un continuo movimiento de estructuras de pensamiento y por lo tanto, la materialización concreta literaria se moverá, o dramatizará, hacia otros puntos de fuga.

Pero existe siempre el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifiquen el conjunto, formaciones que devuelven el poder aun significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto: todo lo que

se quiera... Lo bueno y lo malo sólo pueden ser el producto de una selección activa y temporal, a recomenzar... ¿Cómo no iban a ser relativos los movimientos de desterritorialización y los procesos de reterritorialización, a estar en constante conexión, incluidos unos en otros? (Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* 15)

De acuerdo con Deleuze, el libro no es la imagen o la representación del mundo, sino que “hay una evolución paralela del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo” (16). Ésta es la razón por la cual las leyendas actuales en las letras mexicanas requieren otras aproximaciones desterritorializadas del sistema de pensamiento tradicional.

Los principios quinto y sexto corresponden a la «cartografía y a la calcomanía», es decir, la reproducción del calco o la realización de mapas. “La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción” (17). En este sentido, las leyendas son concebidas como calcos cuando se reproduce la estructura atribuida a su concepto tradicional. Y también, respecto a su estudio, los acercamientos a las leyendas son “calcomanías” cuando sólo reproducen la búsqueda de los significados atribuibles a la leyenda en los textos apropiados. “Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco” (17).

Al igual que la deconstrucción, la propuesta del rizoma no pretende destruir los conceptos, sino, re elaborar constantemente la cartografía conceptual de nuestros sistemas de pensamiento. “Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real...El mapa es abierto,

conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* 18).

La reterritorialización es el proceso de la modificación de nuestros sistemas de estructuras conceptuales. Es decir, hacer “posibles otras operaciones transformacionales” (20), que en el caso concreto de las leyendas, se realiza tanto en los procesos de recreación y transmisión, como del estudio de éstas. Con fundamento en la teoría de Gennep de la formación de las leyendas: 1) la “imaginación paralela” entre diferentes pueblos provoca la “creación de leyendas semejantes” (Gennep 284). En este sentido, al ser formadas de manera semejante en distintas culturas, la “imaginación paralela” se configura por estructuras conceptuales, que al ser transformadas en el imaginario colectivo de una misma época pero en diferentes latitudes, las leyendas no sólo se crean sino que se *recrean* paralelamente. 2) Otro modo de la “formación de las leyendas” es la “transposición” de la memoria de un héroe a otro de mayor fama (Gennep 284). Es decir, la estructura conceptual del héroe se transpone a otra forma narrativa, modificándola. Dicha transformación es posible en los *procesos de transmisión y actualización* de las leyendas. Y finalmente, 3) las leyendas se transforman y se adaptan a “las condiciones etnográficas y sociales del nuevo medio” (Gennep 284). Y por cambio social, también se entiende a las transformaciones ideológicas y conceptuales de cada época. Por lo tanto, es necesario construir nuevas territorialidades teóricas que posibiliten *el estudio y mejor* comprensión de las transformaciones concretas de las leyendas literarias. Razón por la cual, se propone en este trabajo de investigación, la identificación de los modelos de transformación, concretamente en las letras mexicanas del siglo XIX al XXI.

De este modo, los cambios ideológico-sociales, desde la enunciación de la teoría de Genep hasta nuestros días, implica la “evolución” de la teoría literaria como un territorio conceptual independiente de los estudios etnológicos y antropológicos. Los estudios literarios han transformado los juicios críticos del siglo XVIII, respecto a la “literatura popular”, que al ser estudiada también merece ser teorizada desde estructuras conceptuales, no sólo adaptadas sino transformadas, reterritorializadas, a un terreno propio de la literatura.

La diferencia fundamental entre ambas perspectivas teóricas radica en la percepción de las leyendas como un objeto de estudio “científico”, para la etnología, y como un objeto de estudio “estético”, para la literatura. En ambos casos, el acercamiento requiere de análisis y juicios. Sin embargo, las leyendas al ser consideradas como una esquematización de la realidad no pueden ser estudiadas del mismo modo en que la etnología las considera como parte de una “realidad objetiva”. Y de aquí la necesidad de dislocar los juicios propuestos desde una metodología etnológica, suspendiéndolos, para poder acercarnos a las leyendas desde otro tipo de juicios considerando la naturaleza estética de las leyendas. No obstante, los juicios etnológicos seguirán siendo vigentes, sobre todo para aquellas leyendas cuya configuración no es propiamente literaria. De este modo, el objetivo de este trabajo de investigación es proponer aproximaciones teóricas que enriquezcan, desde la perspectiva literaria, los estudios académicos de las leyendas, que desde las propuestas de la etnología y la antropología han sido fructíferos.

En cuanto a la diferencia entre el juicio científico y el juicio estético, Gilles Deleuze afirma lo siguiente:

En el juicio estético, la imaginación se encuentra liberada del dominio del entendimiento y de la razón. De hecho, el placer estético es, en cuanto tal, un placer desinteresado: no sólo es independiente del interés empírico, sino también del interés especulativo y del práctico. Por ello, el juicio estético no legisla, no implica ninguna facultad de legislar sobre objetos. (Deleuze, *Mil mesetas* 80)

En este sentido, las teorías de Roman Ingarden y Gilles Deleuze coinciden en la comprensión de lo estético no como una preocupación conceptual, sino como un acto de la imaginación reflexiva: es decir, en donde se proyecta o concretizan las “creaciones esquematizadas”.

Kant llega a decir que la imaginación, en el juicio, «esquematiza sin concepto». Esta fórmula es más brillante que exacta. El esquematismo es un acto original de la imaginación, pero lo es en relación a un concepto determinado del entendimiento. Sin concepto alguno del entendimiento, la imaginación ya no esquematiza sino que, en efecto, reflexiona. (Deleuze, *Mil mesetas* 81)

De este modo, podemos concluir que en el proceso de la desterritorialización del concepto de leyenda, la percepción de ésta como obra de arte literaria implica una suspensión del concepto etnológico tradicional para “esquematizarla” desde otras perspectivas formales.

Esa es la auténtica función de la imaginación en el juicio estético: reflexionar la forma del objeto. Y aquí no hay que entender, por

“forma”, la forma de la intuición (la sensibilidad), porque las formas de la intuición remiten aún a objetos existentes que constituyen su materia sensible y ellas mismas forman parte del conocimiento de los objetos.

(Deleuze, *Mil mesetas* 81)

De ahí que, como se verá posteriormente, las leyendas cinematográficas y de poética gráfica también pueden ser consideradas como “creaciones esquematizadas”, puesto que la representación visible de los personajes y el mundo de ficción en general no agotan los «aspectos esquematizados» de la obra. Como afirma Deleuze:

Kant llegará a decir que un color o un sonido no pueden ser bellos por sí mismos, por ser demasiado materiales y estar demasiado arraigados en nuestros sentidos como para poder reflexionarse libremente en la imaginación. Lo único que cuenta es la figura, la composición, pues tales son los elementos constitutivos de la forma estética, mientras que los colores y sonidos sólo son coadyuvantes. Hemos de distinguir a todos los efectos, entre la forma intuitiva de la sensibilidad y la forma reflexiva de la imaginación. (Deleuze, *Mil mesetas* 81)

Por lo anteriormente citado, la concretización de las leyendas no se refiere solamente a imaginar los objetos representados, sino a la actualización de las formas esquematizadas de la obra. En este sentido, llenar los espacios de indeterminación es construir en nuestra imaginación reflexiva el andamiaje de la obra. Reflexionar en el sentido de “proyectar” más que de elucidar.

CAPÍTULO I

LAS LEYENDAS: UN TERRITORIO CONQUISTADO

*El concepto no es un simple ser lógico, sino un ser metafísico;
no una generalidad o una universalidad, sino un individuo;
no se define por un atributo, sino por predicados-acontecimientos.*

Gilles Deleuze, *El Pliegue*.

1.2 En los márgenes de la literatura

La palabra “literatura”, para referirse a las obras fijadas por las grafías, es una invención del pensamiento ilustrado de la modernidad. La separación entre la “literatura” y las expresiones populares responde a una necesidad ideológica que comenzó en el siglo XVII, como una *segunda*⁸ ruptura entre el pensamiento filosófico y el pensamiento mítico. “El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia” (Horkheimer y Adorno 59). La mitología representa el mundo sagrado de las culturas, pero al ser desacralizada al perder fuerza las prácticas rituales que la acompañan, los relatos resultantes de esas creencias se convierten en supersticiones. “Aunque ajeno a la matemática, Bacon ha captado bien el modo de pensar de la ciencia que vino tras él. La unión feliz que tiene en mente entre el entendimiento humano y la naturaleza de las cosas es patriarcal: el intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada” (60). La filosofía empirista representaba el camino de reencuentro entre el hombre y la naturaleza, mediante la razón y la percepción de los sentidos. Pero tal reencuentro ya no es religioso, es decir, el hombre no

⁸ “Si en la antigüedad la filosofía superó el discurso mítico con la racionalidad del *logón didónai*, el nacimiento de la modernidad introdujo en escena un “requisito de racionalidad” que, como exigencia del método científico, relega a la filosofía al estatus de antimetódica, irracional o semimítica” (Cruz, *La primera hermenéutica* 55).

se siente “religado” a la naturaleza, sino que se sitúa como un observador —principio del método científico— que busca a través del entendimiento “representar” en su cognición la lógica y las leyes de un mundo natural con la intención de dominarlo. “Sin consideración para consigo misma, la Ilustración ha consumido hasta el resto de su propia autoconciencia” (Horkheimer y Adorno 61).

En este sentido, la propuesta de la deconstrucción —como estrategia de la posmodernidad— representa la autorreferencialidad de la razón o el “logocentrismo” hacia su propia configuración como un constructo ideológico: un mirarse a sí mismo, pero todavía desde una mirada narcisista, influida por el psicoanálisis. Si el hombre posmoderno está escindido de la naturaleza es en virtud de la tradición de un pensamiento moderno ilustrado. La vacuidad de la que ha sido acusada la posmodernidad se entiende mejor sin el tono despectivo del hombre “light”, producto de su cultura de consumo capitalista. El sinsentido de la posmodernidad como práctica de vida podría ser el “rito” escindido del mito, sobreviviente de las llamadas supersticiones de la modernidad. Pues, como afirman Horkheimer y Adorno, “en el camino hacia la ciencia moderna, los hombres renuncian al sentido. Sustituyen el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad” (61).

En el campo de la literatura sucedió prácticamente lo mismo, las expresiones populares que representaban al pensamiento mítico, asumido por regla como supersticioso, fueron escindidas de las expresiones cultas de la escritura, del refinamiento y el buen gusto. No había autoconciencia literaria, o por decirlo de otro modo, no había autorreferencialidad o metacrítica. Los juicios críticos se ejercían bajo la lógica de la separación binaria: la clasificación de las obras literarias frente a las expresiones que no pueden considerarse como literatura. De ahí la razón de que obras de carácter popular pero preservadas en la

escritura, como la *Iliada*, se clasificaran como literatura a diferencia de los relatos populares transmitidos en la oralidad.

Aunque la invención de la palabra “literatura” inició con la modernidad ilustrada, el planteamiento reflexivo de su concepto no era tan importante como las “reglas” y las “fórmulas” representadas por los géneros mayores, interpretados de la *Poética* de Aristóteles: narrativa, poesía y drama. Las expresiones populares como la leyenda, el mito o el cuento maravilloso, no sólo quedaban fuera de las reglas y las fórmulas de la literatura, también, al igual que los géneros mayores, carecían de un concepto reflexivo no sólo de su preceptiva, sino de su forma y estructura.

Por su parte, el ejercicio autorreflexivo de la posmodernidad se centró en la “deconstrucción” de la escritura, sobre la cual se construyó un determinado concepto, en este caso, el de literatura. En el libro *De la gramatología* (1967), Jaques Derrida afirma que:

La «racionalidad» –tal vez sería necesario abandonar esta palabra, por la razón que aparecerá al final de esta frase– que dirige la escritura así ampliada y radicalizada, ya no surge de un logos e inaugura la destrucción, no la demolición sino la des-sedimentación, la des-construcción de todas las significaciones que tienen su fuente en este logos. En particular la significación de *verdad*. (Derrida, *De la gramatología* 16-17)

Esta estrategia metatextual de la literatura posmoderna es de alguna forma un ejercicio de autoconciencia que está presente en el pensamiento moderno ilustrado en un origen.

Por otra parte, “la exuberante ambigüedad de los demonios míticos se espiritualizó enteramente en la pura forma de las entidades ontológicas” (Horkheimer y Adorno 61). De este modo, el hombre no sólo se concibió escindido de la naturaleza, sino que, en su afán de dominio y del refinamiento de su cultura, asumió un pensamiento dicotómico entre el mundo natural y el humano, entre las fuerzas oscuras y luminosas de los personajes mitológicos. El pensamiento moderno ilustrado retomó los modelos de los griegos, tanto en el relato de sus mitos como en la filosofía. Pues, “mediante las ideas de Platón, fácilmente también los dioses patriarcales del Olimpo fueron absorbidos por el *logos* filosófico” (62), expresado en la conceptualización de la dicotomía.

Los críticos modernos ilustrados siguieron la tradición filológica de los retóricos antiguos: glosar y validar la autenticidad de los documentos; además de una nueva tarea, clasificar las obras por género. Esta labor de clasificación fue de suma importancia para establecer el canon literario; las obras son “literarias” en cuanto pertenezcan a ciertas fórmulas y reglas, respecto al resto de las otras expresiones populares. De esta manera los mitos, leyendas y cuentos maravillosos se conservaron dentro del pensamiento moderno ilustrado como la contraparte del binomio que valida a la “literatura”, la escrita. Por tal motivo, “la Ilustración se reconoce a sí misma incluso en los mitos” (62).

La comprensión del punto anterior es fundamental para relacionar de qué manera el pensamiento ilustrado moderno pervive en nuestra sociedad actual. Así como “los mitos

que ofrecen resistencia, por el sólo hecho de convertirse en argumentos en tal conflicto, esos mitos se adhieren al principio de racionalidad analítica, que ellos mismos reprochan a la Ilustración. La Ilustración es totalitaria” (Horkheimer y Adorno 62). De igual manera, en el pensamiento moderno de los siglos XX y XXI, el sistema es incluyente y totalitario: lo “otro” en tanto otredad, valida el reconocimiento de las posturas canónicas.

Los mitos se conservaron dentro del sistema ilustrado: “el mito quería narrar, nombrar, contar el origen; y con ello, por tanto, representar, fijar, explicar. Esta tendencia se vio reforzada con el registro y la recopilación de los mitos. Pronto se convirtieron de narración en doctrina” (63). De aquí viene la importancia para el pensamiento moderno ilustrado de separar el pensamiento religioso del pensamiento empírico, el cual basa su sistema en la mostración y en la comprobación de las evidencias. Sin embargo, ambos sistemas de creencias –mítico y empírico– constituyen la estructura binaria del pensamiento ilustrado, ambos ubicados en los polos opuestos del sistema. Por decirlo de otro modo, en el imaginario del pensamiento moderno ilustrado, la “titanomaquia” llega a su fin: los dioses olímpicos reinan por encima de la generación anterior y los dioses titánicos que sobreviven en el inframundo. Así como las creencias doctrinales tienen su principio en el pensamiento mítico, la creencia del conocimiento “objetivo” de la ciencia se fundamentó en el pensamiento empírico y en la creencia de la separación “real” entre el hombre y la naturaleza. De esta manera, “el mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad” (Horkheimer y Adorno 64).

Sin embargo, con la posmodernidad y la descentralización de la razón, pareciera que la “titanomaquia” aún no termina; del inframundo y de las periferias, los “otros” regresan al centro. Y no sólo se trata de la recuperación de los mitos, las leyendas y de toda la “no

literatura de origen”, porque ahora es vista desde el centro del sistema crítico con nombres como “literatura oral” u “oralitura”; proceso que pareciera tener una necesidad de ser validado dentro del pensamiento moderno ilustrado. Sin embargo, más que las temáticas, las “fórmulas genéricas” narrativas, dramáticas o poéticas desde las cuales se desarrollan estas nuevas literaturas, ya pertenecían al sistema de la literatura moderna ilustrada. Es decir, los mitos, los cuentos populares y las leyendas no acreditaban su pertenencia a la clasificación canónica de los géneros mayores de la Literatura, pero al ser la contraparte del sistema binario, *ipso facto* pertenecían al sistema crítico literario de la modernidad ilustrada.

1.1.1 La dicotomía y el pliegue

El sistema binario del pensamiento moderno ilustrado, tal como la deconstrucción desmanteló su funcionamiento, consiste en convertir los pensamientos en creencias. Y así como las creencias míticas fueron desterradas, confinadas en el límite del sistema, también las creencias del empirismo, por ejemplo la “objetividad”, son susceptibles de ser exiliadas.

La propia mitología ha puesto en marcha el proceso sin fin de la Ilustración, en el cual toda determinada concepción teórica cae con inevitable necesidad bajo la crítica demoledora de ser sólo una creencia, hasta que también los conceptos de espíritu, de verdad e incluso el de la Ilustración, quedan reducidos a magia animista.

(Horkheimer y Adorno 66)

O para decirlo en términos actuales, las concepciones entendidas como creencias son desterritorializadas, puestas en el límite del sistema (el inframundo) pero con la

posibilidad del eterno retorno, del *nostos*⁹ épico, del regreso a la patria, a sí mismo, tal como lo muestra la descentralización del logocentrismo en la deconstrucción, donde el centro se convierte en la periferia y viceversa. El pensamiento “moderno posmoderno”, a diferencia del moderno ilustrado, intenta esa vuelta a sí mismo y a su patria, como Odiseo. La auterreferencialidad de la épica dentro del poema épico de la *Odisea* se replica en la literatura como un rasgo de metatextualidad. Pero en la posmodernidad, aún no se da ese reencuentro consigo mismo porque en la dialéctica entre el centro y la periferia, entre el Olimpo y el Inframundo, todo está permitido en nombre de la tolerancia. Si “la identidad de todo con todo se paga al precio de que nada puede ser ya idéntico consigo mismo” (Horkheimer y Adorno 67); entonces, es necesario hacer de cuenta que la identidad del sí mismo sí existe, a partir de la estrategia de la simulación. Por esta razón, tampoco se puede hablar en la posmodernidad de una autoconciencia, sino de una autorreferencialidad; es decir, una referencia, un constructo o una creencia que se asume como construida y simulada, porque no puede asumirse como “verdadera” en este sistema donde, incluso, la verdad es tomada por creencia y desterritorializada desde el centro hasta la periferia del inframundo.

La modernidad, ilustrada y posmoderna, es totalitaria e incluyente porque su fundamento, la Ilustración, “es el temor mítico hecho radical. La pura inmanencia del positivismo, su último producto, no es más que un tabú en cierto modo universal. Nada absolutamente debe existir fuera, pues la sola idea del exterior es la genuina fuente del miedo” (Horkheimer y Adorno 70).

⁹ De acuerdo con el *Diccionario manual griego clásico-español*, la palabra *vóστος* significa la vuelta a la patria, regreso, llegada, viaje, camino, salida; probabilidades de regreso (412).

La “literatura popular” a la que pertenecen los mitos y por supuesto las leyendas, forman parte del sistema crítico literario, como había mencionado anteriormente, su movimiento dialéctico hacia el centro del sistema, o territorio conquistado, no fue a raíz de la deconstrucción como se puede suponer, sino a partir de los trabajos teóricos del formalismo y el estructuralismo acerca de los cuentos maravillosos y los mitos. Es decir, los estudios teóricos y críticos acerca de las leyendas han sido, hasta ahora, a la luz de la reflexión en torno a los otros géneros. A estas concepciones acerca de la leyenda son las que considero como “tradicionales” por ubicarlas dentro de la tradición popular. Dichos estudios se mueven dentro de los presupuestos de la modernidad ilustrada en el contexto de su máxima consecuencia, el positivismo.

Las reflexiones se realizan desde el ámbito de la ciencia, cuya “fe” está puesta en el método científico y en la creencia de que se puede “encontrar” una verdad: un elemento invariable para todos los cuentos maravillosos —al menos los rusos— y para todos los mitos de todas las culturas, de acuerdo con el Círculo de Eranos. La idea de la estructura universal será cuestionada más tarde por los “modernos posmodernos” y que sólo se nombrarán como posmodernos, en un ejercicio de simulación como “otra” identidad ajena a la modernidad, a la que aún pertenece nuestro sistema de pensamiento.

La posmodernidad, al realizar el ejercicio autorreferencial, criticó dentro de su propio sistema moderno el funcionamiento dialéctico. Derridá nombró la dicotomía en términos de centro-periferia. La creencia en la razón y la verdad sería nombrada como logocentrismo y aún más, la autocrítica al modelo de la lingüística que dio origen a los estudios estructuralistas, la enunció como fonologocentrismo. Pero esta perspectiva pudo darse gracias a la mirada crítica de los estructuralistas, que aun estando dentro del llamado

logocentrismo derrideano, cuestionaron el canon¹⁰ de la Ilustración y situaron en el “centro” de su mirada teórica a las manifestaciones populares *versus* cultas. En mi entender, este acercamiento teórico se pudo dar gracias al positivismo, pues el hombre y su entorno social ya no se estudiaron sólo desde el razonamiento dicotómico entre lo filosófico y lo mítico, sino desde las nuevas ciencias: la antropológica, la sociología y la lingüística.

Desde aquí, las teorías acerca de las leyendas y las otras manifestaciones pertenecientes al sistema crítico de la literatura lograron desterritorializarse. El modelo crítico seguía siendo la clasificación, pero dicha desterritorialización de las tradiciones orales permitió clasificarlas de otro modo, desde los elementos invariables: los temas.

Esta desterritorialización de la tradición oral del sistema crítico literario permitió, en la dialéctica moderna, reterritorializar a través de la delimitación de los conceptos a la leyenda, el mito y el cuento popular, en un terreno no literario, suplementario: la antropología. A la luz del positivismo y de las ciencias sociales, la tradición oral fue objeto de estudio, puesta en el centro del logos o el pensamiento moderno, entendida como hechos (evidencias) sociales y no como objeto artístico.

Regresando al emblema de Odiseo como el hombre moderno ilustrado, Horkheimer y Adorno mencionan, respecto al pasaje de las sirenas: “lo que ha oído no tiene consecuencias para él; sólo puede hacer señas con la cabeza para que lo desaten, ya es demasiado tarde: sus compañeros que no oyen nada, conocen sólo el peligro del canto y no su belleza, y lo dejan atado al mástil para salvarlo y salvarse con él” (Horkheimer y Adorno

¹⁰ El canon “tiene una base ideológica y política que según muchos críticos se relaciona con el poder de ciertos grupos dentro de la sociedad” (González del Valle, *El canon* 30).

87). En esta analogía, la belleza artística de los mitos, las leyendas y los cuentos populares amenaza la racionalidad del hombre moderno. El canto de las sirenas representaba de algún modo la sensorialidad (y sensibilidad) inherente al conocimiento empírico. El hombre de ciencia, si llegaba a escuchar la belleza de ese canto, se aferraba al mástil de la razón. El resto de la sociedad sólo sabía que ese canto, con toda su sensorialidad, era una provocación, a pesar de no haberlo escuchado.

En esta analogía, las formas tradicionales son las sirenas cuyo canto es silenciado por la ciencia. En la sociedad positivista se dice, se sabe que la sensibilidad intimida la razón, pero pocos han escuchado la belleza de su canto. Es así como, “los lazos con los que se ha ligado irrevocablemente a la praxis mantienen a la vez, a las sirenas lejos de la praxis: su seducción es convertida y neutralizada en mero objeto de contemplación, en arte... De este modo, el goce artístico y el trabajo manual se separa” (Horkheimer y Adorno 87). Y entonces, entender la literatura por medio de fórmulas genéricas y reglas como se hacía en la Ilustración, resulta útil para el positivismo. Porque, es cierto, la literatura desvinculada de su sentido de *poiesis*¹¹, necesita ser definida en sus formas, estructuras, invariables temáticas y “alteridades” temáticas, determinadas por la línea de la recepción. Es así como la literatura funciona dentro de un sistema donde “el intelecto, dueño de sí, se separa de la experiencia sensible para sometérsela. La separación de estos dos ámbitos deja a ambos dañados” (Horkheimer y Adorno 88).

Por otro lado, el pliegue del pensamiento “moderno ilustrado” al pensamiento “moderno estructural” fue el periodo del Romanticismo. El sistema dicotómico se centró en

¹¹ De acuerdo con el *Diccionario manual griego clásico-español*, la palabra *ποίησις* significa: “acción, creación, adopción, fabricación, confección, construcción; composición, poesía, poema” (486); en el sentido de manufacturar.

la creencia de esta separación entre el intelecto y la sensibilidad, dando predominio a la segunda. Las fórmulas literarias se desterritorializaron y dieron origen al cuento más allá de lo maravilloso y lo popular. De este modo, el cuento literario surge como una práctica narrativa de la escritura y por lo tanto culta, en donde se amalgamaban los relatos de las leyendas. En cuanto al sistema crítico literario propuesto desde la mirada de la Ilustración, éste seguía conservando los mismos parámetros marginales respecto a la leyenda, de ahí que surja la necesidad de la autorreflexión y la teoría, desde una mirada posterior a la posmodernidad.

Al ser descriptiva, la teoría de la literatura es asimismo moderna: da por sentada la existencia de los estudios literarios, instaurados en el siglo XIX, a partir del Romanticismo. Tiene alguna similitud con la teoría de la filosofía, como rama de la estética, que estudia la naturaleza y función del arte, la definición de lo bello y el valor. (Compagnon 19)

La pertenencia de la literatura a las Bellas Artes, ligada a la necesidad social de la formación de nuevas naciones se amparó en los valores éticos predominantes de la época. Las obras de los tiempos pasados sirvieron de parangón respecto a las obras literarias del momento: se valoraban como “bellas” si conservaban de alguna manera el modelo genérico de las “grandes obras” y además trataban temas relevantes para la época como la instrucción moral.

“En aquellos lugares donde los cambios en la estructura social, se percibían como resultado de evoluciones o reformas basadas en valores humanos universales, se esperaba que la literatura y los estudios literarios propagaran estos ideales en un amplio horizonte de

textos” (Shaeffer 324). Como mencioné anteriormente, a la reciente invención del concepto de “literatura” le hacía falta más que la clasificación ya dada, se hizo necesario valorar las obras escritas de su tiempo, fue así como se continuó con la tradición incorporando “los estudios literarios” como una actividad profesional.

Además de canalizar la lectura de literatura hacia los efectos de compensación y de reconciliación, las disciplinas académicas emergentes también contribuyeron a la constitución de nuevas imágenes normativas de la sociedad, mediante la identificación y la extracción de valores éticos en los textos literarios. (Shaeffer 323)

1.2 Identidad tradicional del género

Las expresiones populares de la oralidad, entre éstas las leyendas, seguían al margen de los estudios literarios. Los escritores románticos retomaron dichas tradiciones orales como una estrategia para “glorificar” el pasado nacional. La incorporación de las leyendas se hizo predominantemente a través del metarrelato y de la intertextualidad con las tradiciones y las anécdotas de cada pueblo. Los cuentos de invención, para diferenciarlos de los cuentos populares, se consolidaron como un género de escritura dentro del género mayor de la narrativa. La leyenda se concibió como una anécdota menor dentro de la trama del cuento de invención o como versificación, sin tener valor en sí misma, sino, como parte de la praxis en la consolidación de las identidades nacionalistas. El pliegue del Romanticismo como un estadio de vuelta a la sensibilidad y al hombre en su entorno social permitió que un siglo después, las ciencias sociales como la antropología y la lingüística se interesaran en la recuperación de las leyendas y en el estudio de los cuentos populares y los

mitos. Y desde esta perspectiva, los acercamientos teóricos a la leyenda —a partir de las formas románticas, el formalismo y el estructuralismo— aun considerada como un género menor es, definitivamente, un territorio conquistado.

Si bien los estudios literarios decimonónicos no se ocuparon en dar cabida a las leyendas dentro del glosario académico de la literatura, las expresiones orales seguían siendo una fuente de creación popular e inspiración para muchos escritores. “En cuanto a su forma concreta, en España, la leyenda encontró primero su mejor molde expresivo en la difundida versificación del verso tradicional” (Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos* 77). Forma y contenido, por decirlo en términos llanos, coincidían en una misma dirección: consolidar la identidad tradicional, no sólo de España sino de cada territorio nacional tanto en Europa como en América.

Hacia fines de la década de 1850, con Bécquer la leyenda alcanzó un gran nivel estético, así como su prosificación absoluta. En los textos becquerianos se empieza a percibir un rasgo adicional en el de por sí vago sentido de la palabra «tradición», pues de aludir en principio a todos aquellos temas acumulados oralmente en la cultura de generación en generación, ahora puede presentarse también ligada a la escritura, e incluso como equivalente directo de “leyenda”. (Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos* 77)

Así, la concepción literaria de la leyenda está ligada a la temática y a la forma de lo tradicional y se consolida, analógicamente a la formación del nacionalismo, como un territorio epistemológico que ha sido conformado y conquistado desde el siglo XIX hasta

nuestros días. “Esta confluencia entre «tradición» y «leyenda», que por cierto no se produce en otras lenguas (donde la primera palabra sólo alude a su significado primigenio), propicia la creación de frase bimembre «tradiciones y leyendas» (Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos* 77).

Hasta ese momento, decimonónico, la posibilidad de referirse a las leyendas sólo podía ser, en la creación y en la crítica literaria, a la luz de algún género “culto”, como la poesía y posteriormente la narrativa. Dando un segundo lugar, a la leyenda, respecto a las obras ya consagradas por la Academia. La leyenda es, en principio, considerada como un subgénero en términos de clasificación. El concepto de “subgénero narrativo” se dará un siglo después, cuando el cuento moderno iniciado en el Romanticismo y la novela post Revolución Industrial, hayan conquistado su propio territorio. Y por supuesto, cuando las leyendas hayan abandonado casi por completo la versificación por el predominio de la prosa. Surgirá en los estudios literarios del siglo XX, cuya tendencia principal fue la forma y la estructura, dejando de lado la tarea del literato decimonónico centrada en la clasificación, aunque sin abandonar la crítica basada en la comparación.

Para Olea Franco, “un rasgo constitutivo de las «tradiciones y leyendas» es que siempre parten (o fingen partir) de un referente literario preexistente, ya sea oral o escrito” (*En el reino fantástico de los aparecidos* 78). En este sentido, la leyenda como forma literaria surge en lo tradicional y en la estrategia intertextual. Rasgos suficientes para ser considerada como un género menor en una época en donde la dicotomía entre lo culto y lo popular privilegiaba, *per se*, a la literatura como la creación escrita. Y en donde la noción académica de intertextualidad aún no se fraguaba, a pesar de su remota existencia en la *poiesis* literaria.

Desde aquí, situados en la leyenda decimonónica, la perspectiva reflexiva de la leyenda nos aporta su inicio conceptual como forma literaria tradicional e intertextual y como un subgénero respecto a las obras canónicas. En cuanto a la leyenda como subgénero, los estudios de Kurt Spang en su libro *Géneros literarios* permiten una mayor comprensión no sólo de la complejidad de la clasificación de las obras, sino de la posible movilidad de los géneros.

Una ya tradicional y muy obstinada confusión terminológica, originada probablemente por la tendencia temprana al mero inventario sin indagaciones ontológicas, es la causante de la utilización del marbete «género» tanto para los fenómenos que se observan en el nivel de abstracción que llamamos formas de presentación literarias o géneros teóricos, es decir, la narrativa, la dramática y la lírica, como también a las posibles subdivisiones de estas formas. (Spang 17)

De entrada, Spang refiere la necesidad de una reflexión ontológica antes de dar por sentada la pertenencia de una obra a un determinado género, o más aún, la propia existencia de dicho género. Pues si bien los conceptos son convenciones, la reflexión teórica como la entiende Antoine Compagnon, en *El demonio de la teoría*, consiste en poner en signos de interrogación las nociones dadas por la convención. Cabe subrayar que en el siglo XIX, más que un concepto de leyenda, es preciso referirse a su carácter tradicional e intertextual como una conceptualización dada en la creación y en el recurso metaficcional, a manera de comentarios del autor insertos en los textos y no por tratados teóricos.

Antes de comenzar con las varias acepciones y delimitaciones acerca de la leyenda, es importante tener presente la aplicación del término género literario como un préstamo de los estudios de la biología. “Ya en Grecia el género (*genos*) es superior a la especie (*eidos*), pero la especie a su vez, puede convertirse en género si se continúa jerarquizando, estableciendo más subdivisiones” (Spang 18). En este sentido, la leyenda como especie o subgénero puede dejar de ser considerada como tal en virtud de sus diversas clasificaciones. De tal manera que a partir de una nueva perspectiva teórica de las leyendas se pueda, desde lo académico, preguntarse ¿si acaso debiera la leyenda seguir siendo considerada como un subgénero?

Kurt Spang, crítico literario alemán, es contemporáneo del lingüista belga Tzvetan Todorov; ambos comparten la misma pregunta acerca de los géneros. En su libro *Géneros literarios*, Spang retoma las teorías del filósofo belga pero también del holandés-alemán André Jolles. De ahí, la distinción que realiza entre formas simples, géneros líricos, géneros narrativos y géneros dramáticos. A esta visión sobrevive la distinción neoclásica entre las expresiones populares y las obras canónicas; de este modo, la leyenda no es considerada ni siquiera como un subgénero narrativo. Spang se ciñe a las reflexiones del libro *Las formas simples* de André Jolles, identificando a la leyenda sólo en el sentido del latín *legenda*, lo que se lee de la vida de santos. Spang afirma que “la característica formal de la leyenda es la esencialización y la condensación; una serie reducida de actuaciones y acontecimientos representativos y ejemplares se formulan para constituir modelos de emulación actualizables; y con esta finalidad se estructuran; la leyenda no persigue ningún afán histórico y biográfico” (Jolles 55). Teniendo en cuenta las leyendas de Bécquer en España y la proliferación de “tradiciones y leyendas” nacionalistas en América, el sentido de

leyenda sí adquiere un tono histórico y en algunos casos, la hiperbolización de los personajes, no necesariamente santos, desarrolla algunos rasgos biográficos.

Desde esta perspectiva, se reconoce que los estudios teóricos que se han realizado en torno a la leyenda corresponden a cierta territorialidad geográfica y epistémica, dejando de lado otras posibles acepciones en torno a la leyenda, sobre todo en América. A pesar de Internet y la globalización del conocimiento, no existe una “biblioteca de babel” que contenga todos los libros o en este caso, todas las leyendas del mundo para poder hacer una generalización o una teoría única sobre ésta, si es que resultara deseable. Las aproximaciones teóricas son perspectivas: percepciones, para darle un enfoque fenomenológico.

En la percepción, por ejemplo, se halla obviamente ante nuestros ojos una cosa; está ahí en medio de las otras cosas...; es decir, en mitad de un mundo que, en parte, como las cosas singulares, cae bajo la percepción, y en parte, está también dado en nexos de recuerdos, y desde ahí se extiende hacia lo indeterminado y lo desconocido”.

(Husserl, *La idea de la fenomenología* 25)

Sin embargo, es necesario distinguir dos tipos de percepciones: 1) aquella que realizamos en nuestra experiencia sensible del mundo externo y 2) la proyección que realizamos de los aspectos esquematizados de una obra de arte literaria.

Los aspectos esquematizados que no son concretos, ni tampoco, de ninguna manera, físicos, pertenecen a la estructura de la obra de arte literaria como un estrato separado. Pueden aparecer en ella solamente

como esquematizados. Esto se debe a que no son generados por la experiencia de ningún individuo físico; más bien tienen su base en su determinación y, en cierto sentido, su existencia potencial en los conjuntos de circunstancias proyectados por las oraciones o en los objetos representados por medio de los conjuntos de circunstancias.

(Ingarden, *La obra de arte literaria* 311)

En conclusión, *la primera perspectiva teórica* acerca de la leyenda corresponde a considerarla perteneciente al territorio conceptual de la literatura moderna en sus tres momentos más representativos: ilustración, positivismo y posmodernidad. Derivado de lo anterior se propone una aproximación fenomenológica a las leyendas, consideradas como «esquematas» de mundos imaginarios; cuya “lectura” sea guiada por la intencionalidad de sus unidades verbales y de sentido, aspectos esquematizados y objetos representados. Es decir, se propone aprehender o esquematizar la obra poniendo entre paréntesis los conceptos convencionales o juicios críticos.

CAPÍTULO II

RELACIÓN ESTRUCTURAL CON EL MITO Y LOS CUENTOS POPULARES

*El punto de vista sobre una variación
sustituye al centro de una figura
o de una configuración.
Deleuze, El pliegue.*

2.1 Acercamientos teóricos al mito

Decir “las leyendas” es abrir una gama de posibilidades anecdóticas y temáticas, históricas por su diverso origen, y formales por la enunciación múltiple que pueden desarrollar los textos. Su coincidencia con los mitos y los cuentos populares radica en los aspectos estructurales análogos, por los cuales, los tratados acerca de las leyendas se han amparado a la luz de los estudios europeos del mito, sobre todo por los integrantes del Círculo de Eranos y por los estudios rusos acerca de los cuentos populares de Vladimir Propp. Ambas propuestas teóricas influyeron en el tratado sobre leyendas de Julio Caro Baroja, como se verá en este apartado.

Los estudios del Círculo de Eranos¹² (1933-1989) fueron fundamentales para la recopilación de los mitos arquetípicos de las civilizaciones más representativas del mundo. El tiempo mítico correspondía a las narraciones de “otros tiempos” y de esos “otros lugares” diversos de Europa y África. El problema para conciliar en un solo estudio la diversidad de tiempos y espacios se resolvió a través del método comparativo entre diferentes mitos para encontrar un punto en común. Por su parte, los estudios antropológicos de Lévi-Strauss propusieron, desde la lógica estructural de la lingüística, un

¹² Organización multidisciplinar fundada por Frau Fröbe y denominada así por Rudolf Otto, con referencia a la palabra griega *eranos* (comida en común); quienes, junto con Carl Gustav Jung y Mircea Eliade (entre los más representativos), realizaban conferencias y estudios acerca de los vínculos entre el Oriente y el Occidente.

elemento constante o unidad mínima de raíz que explicara por qué varias culturas lejanas tienen mitos semejantes: el «mitema».

Nuestra investigación se dirigirá, en primer lugar, hacia las sociedades en las que el mito tiene —o ha tenido hasta estos últimos tiempos— «vida», en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia. Comprender la estructura y la función de los mitos en las sociedades tradicionales en cuestión no estriba sólo en dilucidar una etapa en la historia del pensamiento humano, sino también en comprender mejor una categoría de nuestros contemporáneos. (Eliade, *Mito y realidad* 8)

Los estudios mitológicos anteriores al Círculo de Eranos estaban demarcados por los mitos griegos; sin embargo, la inclusión de los mitos de otras culturas permitió desterritorializar el interés de la cultura griega como el parámetro no sólo del humanismo occidental, sino de toda la humanidad. Los griegos, como la medida de todas las cosas, aludiendo a Protágoras, no permitían ver el fenómeno de lo sagrado desde otro punto de vista que no fuera permeado por la razón. “Los griegos fueron vaciando progresivamente al *mythos* de todo valor religioso y metafísico. Opuesto tanto a logos como más tarde a historia, *mythos* terminó por significar «lo que no puede existir en la realidad»” (Eliade, *Mito y realidad* 8). De ahí la importancia que tuvo el estudio de otras culturas para poder percibir que “el mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias” (12).

Al comparar la mitología griega con los mitos de otras culturas se evidenció la separación de los relatos divinos respecto a las prácticas religiosas, al menos en lo concerniente a los mitos inherentes a la épica y a las otras formas poéticas. Pero, a pesar de “la «desmitificación» de la religión griega y el triunfo con Sócrates y Platón, de la filosofía rigurosa y sistemática, no abolieron definitivamente el pensamiento mítico” (Eliade, *Mito y realidad* 119).

En la conciliación entre Oriente y Occidente, resalta un rasgo importante respecto a la relación entre la oralidad y la escritura. Si bien, los relatos de lo sagrado se “viven” en presente y en una performatividad oral, la civilización occidental aportó, con la desacralización de los mitos, “la victoria del libro sobre la tradición oral, el documento, sobre todo el documento escrito, sobre una experiencia vivida que no disponía más que de los medios de la expresión preliteraria” (165). Es decir, el triunfo de la dialéctica entre *logos* y *mythos* es el género de ficción: las formas complejas de literatura.

En este sentido, la leyenda como forma preliteraria inicia con la “desmitologización” del performance ritual de los mitos, heredando la estructura del relato: el *mythos* desacralizado. La transformación de la forma simple de la leyenda como un hipertexto inherente a otros géneros como la novela, el cuento o el drama, se complejizó adaptando estructuras de los hipotextos para “regenerar” su propio carácter híbrido.

El efecto de la desacralización del mito es el *mythos*: la estructuración del lenguaje a partir de la enunciación de relatos y otras formas poéticas. Y fue a partir de los estudios del estructuralismo y la semiología, basados en los estudios lingüísticos, que surge un interés por estudiar “las correspondencias que coexisten entre las diversas categorías mentales y

estructuras simbólicas, llegando a la convicción de que hay un cierto sistema de fondo, un organigrama lógico similar, un método de articulación de las diferencias” (Ortiz-Osés 9).

A pesar de la intensa tarea del grupo del Círculo de Eranos, no se pudo agotar en su totalidad el estudio de las estructuras simbólicas de todas las culturas; por ejemplo, los pueblos originarios de América quedaron fuera de su alcance. Pero, lo relevante de estos estudios fue, además de los resultados, la aplicación de su metodología como “una mediación simbólica de los diferentes contrarios u opuestos en una relación e implicación” (Ortiz-Osés 9). Estos “nuevos” acercamientos teóricos desarrollados a lo largo de cinco décadas, reconciliaron las polaridades del pensamiento moderno ilustrado. El cierre de los trabajos de investigación del Círculo de Eranos coincidió con la caída del Muro de Berlín. A partir de la metodología ideológica de la implicación de los contrarios, el mundo estaba listo para derrumbar la estructura de pensamientos dicotómicos, es decir, para dar sentido y significado a las propuestas de la posmodernidad. Por lo anterior, considero que el pliegue entre el pensamiento moderno ilustrado y el pensamiento moderno posmoderno fueron los estudios estructuralistas.

Uno de los integrantes más representativos del Círculo de Eranos y por lo tanto, precursor del pensamiento posmoderno fue Carl Gustav Jung. A partir de este momento, el psicoanálisis y el concepto de “arquetipo” influirán de manera más global —de acuerdo con la posibilidad de alcance de los estudios interdisciplinarios e interculturales del grupo— en la construcción de las conceptualizaciones: “el inconsciente es ahora un consciente cultural” (Ortiz-Osés 45).

En este mismo sentido, el pensamiento de Mircea Eliade también influyó de manera significativa en el “consciente cultural” del siglo XX en el estudio de los mitos y en general del fenómeno religioso. En su libro *Tratado de historia de las religiones* (1964), este autor unifica lo sagrado y lo histórico en igualdad de circunstancias, pues ambos son expresados en los mitos pero más aún en los documentos. En cuanto al mito cosmogónico, “aparte de su importante función de *modelo* y de *justificación* de todas las acciones humanas forma por añadidura el arquetipo de todo un conjunto de mitos y de sistemas rituales” (Eliade, *Tratado de historia de las religiones* 368). El término griego ἀρχή –fuente, principio u origen– fue retomado no sólo por Jung para construir la noción de *arquetipo*, también lo retomó Jaques Derrida para su concepto de «archiescritura», ambos creados a partir de la noción del *logos* originario.

El *arché* se caracteriza como el mito originario por ser modelo: estructura, paradójica más que una separación dicotómica. Rasgo que el mito comparte con la leyenda. “Otra categoría de mitos y de leyendas ilustra, además de la filiación común de personajes antagonistas, su convertibilidad paradójica” (Eliade, *Tratado de historia de las religiones* 373). El *mythos*, el relato cosmogónico de la divinidad es una estructura de *coincidentia oppositorum*, donde el símbolo tiene “una función unificadora” (Eliade, *Tratado de historia de las religiones* 404).

De acuerdo con Mariano Rodríguez, en su libro *De la razón instrumental a la racionalidad simbólica*, “Eliade descubre la esencia del mito y de lo religioso a partir de la contraposición dialéctica de lo sagrado y lo profano” (15). Bajo esta estructura dialógica se puede reconocer la contraposición de binarios, pero con la posibilidad de una reconciliación

en el encuentro paradójico; por ejemplo, la contraposición de lo sagrado entre el hombre arcaico y el moderno se reconcilia en el sentido del fenómeno religioso.

El método de los estudios de Eliade, además de reconciliar elementos opuestos, posibilita la desterritorialización de los límites entre las disciplinas para coincidir en un mismo punto diferentes miradas interdisciplinarias. Es decir. “un pensamiento fronterizo que se aventura a entablar puentes de comunicación dialógica e interactiva con las demás disciplinas vecinas, para así construir, fundamentar y englobar una visión unitaria del fenómeno humano” (Rodríguez, *De la razón instrumental* 10).

El enfoque metodológico de Eliade está basado en la *epoché* propuesta por Husserl: poner entre paréntesis los juicios para percibir de una mejor manera la esencia en común entre los distintos fenómenos religiosos; a este estudio se le conoce como fenomenología de la religión. “Esta tendencia, que intenta captar lo específico de la religión, emplea el método fenomenológico en su estudio y trata de comprender el elemento irreductible y esencial que hay en las múltiples manifestaciones religiosas registradas en la historia” (Rodríguez, *De la razón instrumental* 24-25). Eliade también retoma algunos elementos del estructuralismo, aunque los acusa de no considerar a profundidad los elementos históricos y de equiparar su método al de las ciencias exactas. Estas críticas posibilitan, en la segunda década del siglo XXI, el cuestionamiento de la sobrevaloración del conocimiento social estructuralista y el conocimiento científico.

2.2 Estructura y significado

Claude Lévi-Strauss se ha considerado como uno de los máximos representantes del estructuralismo. En su libro *Antropología estructural* (1973) explica su teoría a partir de

“organizaciones dualistas”, incluso entre la sociedad y la naturaleza; cuyos códigos, funciones y “campos de aplicación pueden permutarse” (Lévi-Strauss, *Antropología estructural* 81).

Lévi-Strauss establece conceptualmente la diferencia entre el análisis estructural en lingüística y en antropología y el formalismo como una “doctrina independiente” porque adoptan diferentes actitudes.

A la inversa del formalismo, el estructuralismo se niega a oponer lo concreto a lo abstracto, y de reconocerle al segundo un valor privilegiado. La *forma* se define por oposición a una materia que le es ajena; pero la *estructura* no tiene contenido distinto: es el contenido mismo, aprehendido en una organización lógica concebida como propiedad de lo real. (Lévi-Strauss, *Antropología estructural* 113)

La permutación de los elementos estructurales en el cuento ofrece más posibilidades que en el mito, pues el primero “trabaja con oposiciones minimizadas, éstas serán tanto más difíciles de identificar; y la dificultad se acrecienta en virtud del hecho de que, muy pequeñas ya, marcan una fluctuación que permite el tránsito a la creación literaria” (Lévi-Strauss, *Antropología estructural* 125). A diferencia del mito cuya estructura tiene menos posibilidad de movilidad, porque posee elementos de significación denominados como mitemas. “Puesto que éstos resultan de un juego de oposiciones binarias o ternarias (lo que los hace comparables a los fonemas), pero entre elementos que ya están cargados de significación en el plano del lenguaje” (Lévi-Strauss, *Antropología estructural* 139).

En palabras de Lévi-Strauss, el método estructural en lingüística y antropología permite “discernir formas invariantes en el seno de contenidos diferentes” (260). Sin embargo, desde su perspectiva:

El análisis estructural al que se acogen indebidamente ciertos críticos e historiadores de la literatura consiste, por el contrario, en buscar detrás de las formas variables contenidos recurrentes. Se ve así, sin más, aparecer un mal entendido doble: acerca del fondo y de la forma, y acerca de la relación entre nociones tan distintas como las de recurrencia e invariancia, abierta todavía la primera a la contingencia en tanto que la segunda apela a la necesidad. (Lévi-Strauss, *Antropología estructural* 260)

Esta afirmación es de suma importancia, ya que nos plantea la necesidad de preguntarnos si acaso los estudios literarios estructurales han trasladado de una manera adecuada el método y los presupuestos estructuralistas. Al parecer de Lévi-Strauss, la respuesta sería negativa. En primer lugar porque, orientada también por los estudios formalistas rusos, los análisis literarios separan el fondo de la forma. Y es de interés particular de la “ciencia” literaria, la observación y el esclarecimiento de las formas, dejando de lado para estudio de otras disciplinas, los contenidos.

La respuesta de Yuri Lotman, teórico estructuralista y semiólogo, afirma que “el método de estudio por separado del «contenido» y de las «particularidades artísticas» tan arraigado en la práctica escolar, se basa en una incompreensión de los fundamentos del arte” (21). Específicamente se refiere al investigador de literatura que indaga por separado las

ideas de la obra del “sistema modelizador del mundo del autor” (Lotman 23) como la imagen de un sabio idealista que al buscar la vida se empeña en buscarla separada de la materia biológica concreta. “El contenido conceptual de la obra es su estructura” (23).

Desde mi reflexión, pareciera que, heredera de la primera separación dualista entre la literatura como la grafía escrita de su fuente originaria en la oralidad, la literatura buscara en sus propios estudios la oposición dicotómica entre las ideas que enuncia y su estructura artística. “El dualismo de forma y contenido debe sustituirse por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe al margen de esta estructura” (Lotman 23).

La segunda razón por la cual, al parecer de Lévi-Strauss, los estudios literarios han inadecuado el método en la práctica estructuralista es porque el análisis en la literatura ha confundido los términos de “recurrencia” e “invariancia”. El primero se refiere más a la repetición de ciertos contenidos –temas–; a diferencia de la “invariancia” que tiene que ver con los rasgos estructurales fundamentales. Esta diferencia sutil se entiende mejor en su analogía con el mito y el *mythos*. El mito es el relato escueto, repetido una y otra vez de distintas formas, y que en muchas ocasiones es un tema recurrente; por ejemplo, el mito del viaje al Inframundo. Por otro lado, el *mythos* es la esencia estructural que da forma o modo particular de ser al contenido –los mitemas, en palabras de Lévi-Strauss–, por ejemplo, la invariante de la transformación o resurgimiento en el carácter del héroe después del viaje al Inframundo.

A la luz de los análisis estructuralistas del siglo XX, los estudios literarios encontraron un renovado camino: fijar su atención en la estructura más allá de los

contenidos temáticos, en razón de establecer un criterio válido “científico” propio de la época, en contraposición a su labor encomendada de velar por los intereses morales de los nacionalismos, expresados en la literatura. Su primer trabajo fue discernir el fondo de la forma, en términos de valores artísticos independientes de los valores éticos implícitos en las obras. Esta tarea fundamental permitió el inicio de una nueva mirada teórica que a la antropología estructural le interesa poco: la estética.

Desde el punto de vista de la antropología:

El vicio fundamental de la crítica literaria con pretensiones estructuralistas estriba en el hecho de que con demasiada frecuencia se reduce a un juego de espejos, donde se hace imposible distinguir el objeto de su repercusión simbólica en la conciencia del sujeto. La obra estudiada y el pensamiento del analista se reflejan mutuamente y perdemos todo medio de discernir lo que es sencillamente recibido de la una y lo que el otro atañe. (Lévi Strauss, *Antropología estructural* 261)

Efectivamente, la literatura pierde su carácter de “ciencia” cuando se traspasan los límites de la separación entre el sujeto y el objeto de estudio. Por su esencia estética “religa” al sujeto en su conexión con el objeto estético, de ahí la comparación entre las experiencias místicas, estéticas y eróticas.

Un último aspecto que cuestiona Lévi-Strauss respecto a los análisis literarios estructurales es el de la “comprobación” científica. “De suerte que si la crítica literaria y la historia de las ideas pueden tornarse de veras estructurales, será sólo a condición de hallar

fuera de ellas los medios de una doble verificación objetiva” (Lévi-Strauss, *Antropología estructural* 261). La sugerencia de Lévi-Strauss es considerar el análisis lingüístico y fonológico como un sistema de control que rebasa las “elaboraciones conscientes del autor y su analista” (Lévi-Strauss, *Antropología estructural* 261).

En términos de relación de poder y de “control” científico respecto a la literatura, los estudios lingüísticos estructurales son los más competentes para verificar los análisis literarios. Sin embargo y a partir del pensamiento postestructuralista, la relación entre la lingüística y la literatura es más bien de interdisciplinariedad. Otra disciplina propuesta por Lévi-Strauss como medio de control de los resultados de los análisis literarios e históricos es la etnografía.

De acuerdo con José Guillermo Merquor, “Lévi-Strauss emprende la delimitación del campo específico del arte oponiéndolo a la vez al mito y a la ciencia. Oposición no quiere decir aquí diferencia pura y simple” (Merquor 25); pues para el antropólogo estructural, el arte es un punto intermedio entre el pensamiento mítico y el conocimiento científico. El mito opera por medio de signos limitados y la ciencia por medio de conceptos; el arte, al igual que el mito, se crea a partir de signos y en “la inmensa mayoría de las obras de arte, es un modelo reducido... toda obra literaria es un modelo reducido” (Merquor 27). La ciencia de la antropología se movía bajo la certeza de los conceptos de la verdad y la realidad aprehensibles; desde este punto de vista, intentar conocer el mundo a partir del mundo de ficción reducido a un modelo resultaba inconcebible. El acercamiento de la ciencia al arte, en el pensamiento de Lévi-Strauss, está determinado por la *estética estructural*, la cual “invoca una relación entre la reducción y la especificidad misma del conocimiento estético” (Merquor 29).

Sólo a partir de la idea del logos como conocimiento, podría ser justificable la función estética del arte –modelo del mundo reductible en signos– en una visión de la realidad marcada por la ciencia y el positivismo: el progreso social se logra a través del conocimiento. La crítica a este *logocentrismo* enunciada por Derrida permitió el cambio de paradigma, en conjunto con otras circunstancias como la caída del Muro de Berlín, los movimientos estudiantiles y de obreros, así como la apertura hacia las otras identidades.

El logos absoluto era en la teología medieval una subjetividad creadora infinita: la cara inteligible del signo permanece cada vuelta hacia el lado del verbo y de la cara de Dios. No se trata naturalmente de «rechazar» esas nociones: son necesarias, y al menos en la actualidad y para nosotros nada es pensable sin ellas. Se trata ante todo de poner en evidencia la solidaridad sistemática e histórica de conceptos y de gestos de pensamiento que muchas veces se cree poder separar inocentemente.

(Derrida, *De la gramatología* 20)

Con cierta razón, se puede afirmar que el paradigma actual de la hiperrealidad es una construcción consciente del discurso de realidad más que una abolición del concepto de “realidad verdadera”. En este sentido, el refinamiento de la cultura implica la construcción de “otras” realidades, virtuales, también “verdaderas” en cuanto a constructos. Esta “verdad” no logocéntrica, sino alterna, tiene su fundamento en los estudios del Círculo de Eranos –la inclusión de la otredad y la reconciliación entre opuestos–, así como, en el reconocimiento de una estructura natural, social y de pensamiento.

La idea de «mitemas» o unidades mínimas de significación, concebidas a partir de la lingüística y los avances científicos del siglo XX, tomaron como punto de partida la separación entre el observador y el objeto de estudio. De este modo, “la estética de la significación reemplaza así de manera totalmente natural el concepto de sujeto, tema privilegiado del idealismo, por el concepto de obra, en tanto que sistema de signos” (Merquor 33).

Mientras el estructuralismo abandona la idea de la subjetividad, el psicoanálisis la retoma. “Ahora bien, resulta que la teoría levi-strausiana de la reducción está centrada sobre una analítica de la obra, y que justamente atribuye un valor especial al aspecto de «construcción» del arte” (Merquor 33-34). Y los estudios literarios retomaron la idea de “valores artísticos” en tanto la construcción de la obra se configura como un objeto estético capaz de producir en el sujeto un efecto o una experiencia subjetiva.

El arte concilia la separación entre pensamiento científico y pensamiento mítico, asumida por el estructuralismo. “La ciencia fabrica acontecimientos con sus estructuras teóricas, mientras que el mito elabora estructuras a partir de los acontecimientos. Pero el arte más bien reúne el orden de la estructura y el orden del acontecimiento” (Merquor 34). Y lo que pareciera una innovación e incluso una moda de nuestra época, la construcción de hiperrealidades, en sus inicios fue una denuncia de la deconstrucción, porque el pensamiento logocéntrico, dominado por la ciencia, “fabrica” desde la teoría —construye desde la ideología—. De este modo, habría que preguntarse si la *poiesis* o creación del arte ha tendido más al orden de estructura que hacia el acontecimiento, ya que “la experiencia del acontecimiento es constitutiva del arte” (Merquor 36).

Para el estructuralismo, las obras “dan” conocimiento, informan sobre el mundo; incluso, “la experiencia estética es así lúcida ante el mundo, y esa lucidez se vuelve a encontrar —aunque bajo una forma diferenciada— tanto en la creación como en la contemplación” (Merquor 44). Pero, José Guillermo Merquor, al estudiar la estética en el pensamiento de Lévi Strauss, la contrapone con las propuestas fenomenológicas, especialmente con la obra de Roman Ingarden.

La función cognitiva del arte ya no sobrevive en las teorías fenomenológicas. El *magnum opus* de la estética fenomenológica, *Das Literarische Kunstwerk* de Roman Ingarden, hace depender la significación de la obra de las «operaciones subjetivas de la conciencia», siendo el ser del objeto estético «puramente intencional». La problemática del conocimiento sólo puede ser borrada por esa valoración deformante del fenómeno de la «constitución» del sentido de la obra, que vincula evidentemente el análisis de Ingarden con las tendencias idealistas del pensamiento de Husserl. (Merquor 48)

Sin embargo, anterior a la propuesta de la “antropología estructuralista”, Lévi-Strauss comenzaba sus estudios antropológicos desde una analogía con el arte de la música. Su libro *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido I* (1964), ha sido muy importante para el pensamiento moderno. Por un lado, representa un estudio etnográfico “científico” completo acerca de “otra” cultura que no es la europea: el pueblo indígena bororo de la amazonia brasileña. Es decir, es el estudio precursor de los trabajos posteriores de investigación de la ciencia antropológica; y por otro lado, aunque no pertenecía al Círculo de Eranos, es uno de

los primeros estudios, bajo el pensamiento moderno, que desterritorializa la mirada teórica hacia los márgenes de la llamada civilización occidental.

En palabras de Lévi-Strauss, el objetivo de este libro es:

Mostrar de qué modo categorías empíricas, tales como las de crudo y cocido, fresco y podrido, mojado y quemado, etc., definibles con precisión por la pura observación etnográfica y adoptando en cada ocasión el punto de vista de una cultura particular, pueden sin embargo, servir de herramientas conceptuales para desprender nociones abstractas y encadenarlas en proposiciones. (Lévi-Strauss, *Mitológicas* 11)

En otras palabras, la dualidad de las categorías genera conceptos que, bajo una lógica argumentativa, construyen proposiciones. Queda, de este modo, evidenciado, el mecanismo de la ciencia como la “fábrica” de conceptos y de ideologías.

El sistema binario de las categorías es aplicable no solamente para casos específicos, sino que la posibilidad de su aplicación se vuelve universal. La denominada “invariante” es el elemento “necesario” bajo el cual toma forma un contenido y puede ser observado en otros casos. Al mito bororo, Lévi-Strauss le llamó *mito de referencia*: “no es otra cosa, según intentaremos mostrar, que una transformación más o menos profunda de otros mitos, provenientes ya sea de la misma sociedad o bien de sociedades próximas o alejadas” (Lévi-Strauss, *Mitológicas* 12). Así, el método estructuralista se perfila al tratar de discernir entre los contenidos diferentes, la variedad cultural, las formas invariantes, en este caso, el mito de referencia de la cultura bororo.

Al igual que en los estudios del Círculo de Eranos, es imposible abarcar la totalidad de los mitos y en el caso de este trabajo, también de las leyendas. No obstante, se puede realizar un acercamiento teórico hacia los mitos y las leyendas porque: “el conjunto de los mitos de una población pertenece al orden del discurso. A menos que la población se extinga física o moralmente, este conjunto nunca se cierra” (Lévi-Strauss, *Mitológicas* 17).

Ahora bien, como se ha visto con anterioridad, la importancia de los estudios formales acerca de los cuentos populares implicó, respecto a los estudios estructurales acerca del mito, otro tipo de perspectiva además de los antropológicos, tal como lo enuncia Meletinski en su libro *Estudio estructural y tipología del cuento* (1969). “Por lo que atañe a los nuevos criterios morales y estéticos del cuento, éstas ya son cualitativamente diferentes de los modelos etnográficos y monosémicos, que informan acerca del comportamiento o de la interpretación del mundo circundante” (Meletinski 41). Una diferencia fundamental entre los estudios estructurales sobre el mito y los estudios sobre el cuento popular ruso es el punto de vista de la *poiesis*. Ya no se necesitan informantes, sino creadores en la “evolución de lo imaginario” (Meletinski 40).

2.3 El folklore y el cuento popular ruso

Los estudios de Propp “introdujeron en lingüística y etnología los métodos propios del análisis estructural” (Meletinski 9) y de los estudios folklóricos. Pues, de acuerdo con Meletinski, Propp fue el único teórico en estudiar las formas del cuento en unidades mínimas, llamadas motivos, en contraposición con las concepciones atomistas, cuya concepción del cuento era a partir de la noción de mónadas narrativas indestructibles.

Al igual que los trabajos del estructuralismo de Lévi-Strauss, el formalismo ruso de Propp buscaba las “invariantes” y encontró que “el tema aparece como una unidad constante” (Meletinski 12), a la que denominó como “motivos”. Sin embargo, su estudio va más allá de la clasificación de motivos temáticos, pues las “invariantes” de contenido son determinadas por las “funciones” de los personajes.

Resulta difícil decir en qué medida conocía ya Lévi-Strauss el libro en ruso de Propp: no sólo se esfuerza en aplicar al folklore los principios de la lingüística estructural, sino que además considera el mito como un fenómeno propio del lenguaje, fenómeno que se hace presente en un nivel más alto que el de los fonemas, los morfemas y los semantemas. Los mitemas son grandes unidades constitutivas, y se los debe buscar a nivel de la frase. (Meletinski 26 -27)

Además del elemento invariante, ambos autores identifican una relación estrecha entre el mito y el cuento popular¹³. Mientras que Lévi-Strauss afirma que el cuento es un mito debilitado, Propp considera “mítico” al cuento maravilloso. Pero hay una diferencia sustancial en sus estudios: desde la antropología estructuralista, se realiza un análisis de “la estructura del pensamiento mítico pero no del relato mítico. En cambio Propp [sí lo hace] en su búsqueda de la especificidad genérica del cuento maravilloso” (Meletinski 36).

¹³ A partir de ambas teorías, el lingüista A.J. Greimas “se esfuerza por sintetizar la metodología de Propp y la de Lévi-Strauss, esto es, el estudio sintagmático y el paradigmático, en pro de un tratamiento de los esquemas de Propp con el auxilio que le prestan la lógica y la semántica contemporánea” (Meletinski 44). Nacido en Rusia y radicado en Francia, Greimas es reconocido por sus aportaciones en el campo de la semántica; sin embargo, no desarrolló su teoría en este trabajo de investigación porque la aplicación de sus propuestas estaría más encaminada al análisis crítico estructural de las leyendas que a las nuevas reflexiones teóricas en torno a éstas.

Vladimir Propp, en su libro *Las transformaciones del cuento maravilloso* (1928) afirma que “diversas razones permiten comparar el estudio de los cuentos con el de las formas orgánicas. Al igual que el naturalista, el folklorista trabaja con géneros y especies de fenómenos que son idénticos por esencia” (Propp, *Las transformaciones del cuento maravilloso* 13).

A mi parecer, su idea acerca de la génesis de las formas en los cuentos populares también se puede aplicar para el caso de las leyendas: “se interpreta esa semejanza morfológica, como la consecuencia de cierto vínculo genético, y en tal caso estamos en la teoría del origen por metamorfosis o transformaciones que se remontan a una causa determinada” (Propp, *Las transformaciones del cuento maravilloso* 13). En este mismo sentido, la relación entre los cuentos y las leyendas, como en el caso de las obras de Roa Bárcena, se explica a través de la hibridación de géneros y la manera en que cada uno ve alterada su propia “genética” en este cruce literario.

En cuanto a las acciones de los personajes dentro de los cuentos maravillosos, Propp reconoce treinta y un funciones realizables. Sin embargo, no todos los cuentos presentan todas las funciones, pero la ausencia de algunas de ellas no influye sobre el orden de sucesión de las demás. Su conjunto constituye un sistema, una composición. Es un sistema que revela ser extremadamente estable y difundido” (Propp, *Las transformaciones del cuento maravilloso* 15-16).

En el estudio de Lévi-Strauss, la invariante es una especie de constante en los mitos de diferentes tiempos y culturas; a diferencia de la teoría de Propp que vincula la *forma fundamental* del cuento con su mismo origen. Pero como lo afirma este autor, el génesis de

una forma literaria conlleva diferentes tipos de relaciones, por ejemplo, el origen del cuento tiene una relación directa con la religión, al igual que el mito.

Por otro lado, las transformaciones de los cuentos pueden darse tanto por reducciones o ampliaciones, que intensifican o debilitan aspectos concretos de los cuentos, desplazamientos o sustituciones de las formas internas. Pero en ambos casos se trata de deformaciones, ya sea por: 1) supersticiones o creencias regionales, 2) remontarse a imágenes religiosas ya muertas, arcaicas, o 3) por una sustitución entre los géneros literarios. “La absorción de la leyenda resulta un hecho mucho más raro. Únicamente la novela de caballería desempeña en cierto aspecto este papel. Pero ocurre que también la novela de caballería es a menudo un producto de los cuentos” (Propp 51). Retomando la analogía de Propp entre el género biológico y el género literario, podríamos decir que las transformaciones de los cuentos y las leyendas no son mutaciones de una especie a otra, sino hibridaciones.

Al igual que Lévi-Strauss, Propp delimita sus estudios dentro del campo de la ciencia, en este caso del folklore. En su libro, *Edipo a la luz del folklore* (1932), propone una definición de sus objetivos y de su identidad científica. “Se estudia la vida ceremonial, las bodas, las fiestas, amén de toda la esfera de la creación poética: cuentos, leyendas, canciones, tradiciones, refranes, etc” (Propp, *Edipo a la luz del folklore* 144).

Los estudios rusos acerca del folklore, antes de Propp, se centraban en la cultura de los campesinos y de un solo grupo de la población, preferentemente al que pertenece el investigador. “Nosotros llamamos folklore a lo que en Occidente se denomina *traditions populaires*... y a lo que allí no es objeto de una ciencia autónoma. A la inversa, lo que en

Occidente se llama folklore, no es para nosotros ciencia, sino en el mejor de los casos, “etnografía local” divulgativa” (Propp, *Edipo a la luz del folklore* 145).

Propp entiende que entre la literatura y el folklore hay una estrecha relación porque hay una coincidencia entre sus géneros poéticos “De aquí que los estudios literarios y folklóricos tengan algunos objetivos y métodos en común: analizar la categoría del género y cada género en particular” (Propp, *Edipo a la luz del folklore* 148); teniendo en cuenta que el folklore “es un fenómeno de orden literario. Es una de las especies de la creación poética” (Propp, *Edipo a la luz del folklore* 149).

Sin embargo, técnicamente para el pensamiento moderno, la literatura y el folklore son distintos porque la primera se da a través de la escritura y el segundo, a partir de la oralidad. Razón por la cual podemos pensar un rasgo distintivo entre ambas: la mutabilidad del folklore frente a la inmutabilidad de la literatura. En este sentido, de movimiento constante en la creación de los cuentos y las leyendas, el estudio del folklore se realiza desde dos disciplinas, la histórica y la literaria. Al igual que el estructuralismo, el folklore también se asume como una ciencia cuyo objetivo es explicar: “referir un fenómeno a las causas que lo han originado, causas que se hallan en la esfera de la vida económica y social de los pueblos” (Propp, *Edipo a la luz del folklore* 155), para comprender la supraestructura de la creación poética.

Los nuevos acercamientos teóricos acerca de las leyendas no pretenden seguir la misma línea que los estudios del folklore, por la razón de que el objetivo de investigación, a partir de Propp, es histórica y “consiste en manifestar ante todo qué es del viejo folklore en las nuevas condiciones históricas, y, en segundo lugar, estudiar la aparición de nuevas

creaciones” (Propp, *Edipo a la luz del folklore* 158). Pero en el caso de aplicar los estudios folklóricos a la creación de las leyendas, sería en la transformación del género, pero desde el punto de vista de las construcciones conceptuales del pensamiento científico moderno, desde la historia y la antropología pero no desde la literatura misma.

Sin embargo, el planteamiento propuesto por Propp acerca de las “formas folklóricas” conceptualizadas como el “resultado de las contradicciones, del choque de dos épocas o de dos sistemas con sus ideologías” (Propp, *Edipo a la luz del folklore* 159), me parece un antecedente teórico que sustenta la deconstrucción del choque entre el pensamiento moderno ilustrado y el pensamiento moderno posmoderno, presente en las nuevas textualidades híbridas de las leyendas de hoy. “En rigor, la transformación de los contrarios no es más que una forma de reinterpretación” (Propp, *Edipo a la luz del folklore* 160). Y en este sentido, el logocentrismo ha tenido su reinterpretación en la oposición entre centro y periferia; las identidades marginales ahora son el “centro”, el objeto de observación y estudio para poder comprender y explicar las “transformaciones” de los géneros literarios, biológicos, etcétera.

Bajo la ideología del logocentrismo es que existe el término de “literatura científica”, que en términos de Propp, aplicable a los cuentos maravillosos, no tendría que conformarse con ser sólo una labor de selección de textos, “obras de vulgarización más bien que verdaderos trabajos de investigación científica” (Propp, *Morfología del cuento* 3). La propuesta de trabajo de Propp es la siguiente:

Emprenderemos un estudio comparado de sus temas. Para ello comenzaremos por destacar las partes constitutivas de los cuentos

fantásticos mediante métodos especiales; luego esas partes servirán de base a nuestros trabajos de comparación. Su resultado será establecer una morfología del cuento, es decir, una descripción del cuento según sus partes constitutivas y según las relaciones de esas partes entre sí y con el conjunto. (Propp, *Morfología del cuento* 27)

Al realizar la comparación entre los temas de los distintos textos, Propp encuentra un rasgo morfológico en común: las funciones de los personajes más allá de los nombres de los protagonistas y sus atributos. Las esferas de acciones son las siguientes:

1) Antagonista: daño, lucha contra el héroe y persecución. 2) Donante: proveedor, preparación y entrega del medio mágico al héroe. 3) Auxiliar mágico: eliminación del mal o de la falta, salvación de la persecución, el cumplimiento de la tarea difícil, la transfiguración del héroe. 4) Objeto de la búsqueda (princesa y su padre), asignación de tarea difícil, marca, descubrimiento, identificación, castigo del segundo antagonista, bodas"... 5) Mandante: envío del héroe a una expedición. 6) Héroe: decisión y partida, reacción a las exigencias del donante, boda, buscador, víctima. 7) Falso héroe: mismas funciones. (Propp, *Morfología del cuento* 109, 112)

Las reflexiones teóricas de Vladimir Propp acerca del cuento popular ruso han iluminado la comprensión de las leyendas, a partir de la morfología de los elementos narrativos que comparten: motivos y funciones de los personajes. Además del desarrollo de

estos aspectos, los estudios de Propp han sido fundamentales para consolidar la pertenencia de las leyendas al corpus del folklore y las tradiciones.

2.4 Las leyendas desde la dualidad del logos. *Juan Chávez. Una leyenda viva de Aguascalientes de Gabriel Medrano Luna*

En el libro *Juan Chávez. Una leyenda viva de Aguascalientes* (2004), de Gabriel Medrano de Luna, se realiza un acercamiento teórico estructural, bajo el enfoque histórico, de las narraciones en torno a este personaje. “Al valor de este bandolero convertido por las circunstancias en dirigente político, la historia incontrolable de la memoria colectiva le agregó un amplio expediente de interpretaciones parecidas a la fábula... Es en este contexto donde los hechos reales y la leyenda se fusionan” (Medrano 17).

La historia de Juan Chávez surge al final de la Guerra de los Tres Años entre liberales y conservadores; para la Guerra de Reforma, ya era conocido en Aguascalientes como un bandolero. Pero en 1862, Chávez solicitó amnistía al gobierno conservador a cambio de permanecer pacíficamente y servir como “cazabandidos”, pero sin cumplir su palabra, siguió saqueando y quemando tiendas y casas. En 1863 se le nombró como encargado del mando político y militar, cargo que le fue retirado en 1864.

Finalmente regresó a la vida de bandolero y para el año de 1868, el entonces gobernador de Aguascalientes, Jesús Gómez Portugal ordenó perseguirlo de nuevo. La muerte de Chávez no quedó en manos de la justicia, sino que fue asesinado [15 de febrero de 1869] por dos de sus compañeros, quienes se habían puesto de acuerdo para vengarse de ciertas ofensas por parte de Juan Chávez. (Medrano 75-76)

Bajo la influencia de la teoría de las funciones de los personajes de Propp, como el elemento invariante de los cuentos, en este caso de las diversas versiones acerca de la vida de Juan Chávez, que se confunden entre notas periodísticas, corridos y entrevistas; Medrano de Luna afirma que: “una característica en común en muchas leyendas, es la presencia de modelos típicos de héroes bandoleros que roban a los ricos para darle a los pobres, como es el caso de Robin Hood” (Medrano 91).

Después de realizar un análisis comparativo entre los mitemas o unidades de significación, Medrano concluye que, para la configuración de la leyenda, “los mitemas del relato de Juan Chávez permanecen en el sector de lo histórico, esto es, son elementos invariables, no cambian con el paso del tiempo” (Medrano 131). También se advierte de la presencia de algunos elementos “latentes” que cambian a causa de las combinaciones de referencias con inferencias.

El modelo estructural como herramienta heurística, sirve para reducir a unidades constitutivas los aspectos que comprende la leyenda de Juan Chávez y así poder hacer una serie de relaciones entre mitemas, con el objetivo de mostrar las estructuras sobre las cuales se basa la narrativa de la leyenda. (Medrano 135)

También dentro de sus conclusiones se enuncia que el análisis estructural de la leyenda de Juan Chávez es pertinente, dado que el personaje construido no es mítico y puesto que no se relaciona con lo sagrado. Y “el estructuralismo, al dejar de lado las distintas aristas y significaciones de lo sagrado, reduce este aspecto de las narraciones tanto

míticas como legendarias a simples estructuras en donde no es posible abordar lo significativo y dejar de lado lo simbólico” (Medrano 135).

De esta forma, podemos concluir que la relación entre las leyendas y los mitos, desde el estructuralismo, es la búsqueda de una explicación en la formación del significado de una narración, a partir de la reducción del todo en mitemas. Medrano Luna demostró en su estudio que la leyenda, los mitemas o formas invariantes son de significado histórico y que el contenido latente difiere entre sí bajo las estrategias de las inferencias de la imaginación colectiva. Sin embargo, el tipo de personaje legendario, histórico con rasgos sobrenaturales, se contrapone con el personaje mítico, quien llega a ser una divinidad y por lo tanto, se relaciona con lo sagrado. Como mencioné anteriormente, la antropología estructural no estudia a los mitos, sino al pensamiento mítico primitivo; y desde este punto de vista, la leyenda al no pertenecer al campo de lo mítico sagrado, puede ser aprehendida desde las proposiciones lógicas binarias de lo social, sin considerar el aspecto de lo sagrado, como en el caso de los estudios del Círculo de Eranos.

Por otro lado, Medrano Luna encuentra en el análisis estructural “la recreación y adición de rasgos similares a los de los cuentos tradicionales [que] con el paso del tiempo dieron lugar a la construcción de una tradición oral y escrita, cuya transmisión enriqueció la leyenda y le dio un sitio en la memoria colectiva aguascalteense” (Medrano 136). Es decir, la semejanza entre la configuración de las leyendas y de los cuentos populares radica en su “forma invariante” como creación literaria.

Cabe resaltar que el libro comentado anteriormente no es una leyenda literaria, sino un trabajo de investigación histórica basado en la metodología estructural.

2.5 La leyenda como género simbólico. *Supernaturalia* de Norma Muñoz Ledo e ilustraciones de Antonio Helguera y José García Hernández

Por otro lado, el libro *Supernaturalia* (2011) de Norma Muñoz Ledo, con ilustraciones de Antonio Helguera y José García Hernández, integra algunos relatos de leyendas en un trabajo exhaustivo de la recuperación de la tradición oral de México, pero bajo una nueva modalidad de creación literaria, donde la noción de realidad se desterritorializa. En el prólogo, Alfredo López Austin se refiere a esta obra como:

... la verosímil —pero fabulada— introducción epistolar entre una supuesta autora Alethia, y su editor, páginas a las que siguen las descripciones de creencias populares, tal vez inverosímiles para algunos lectores, pero que se fundan en recopilaciones reales de informantes a lo largo y ancho de nuestro país. Como consecuencia, el complejo tejido del fundamento etnográfico con la fabulación novelada provocará la incertidumbre, en algunos pasajes, de pisar el terreno firme de la vida social o el de la construcción imaginaria. (Muñoz Ledo 4)

El libro es una creación colectiva entre investigación antropológica, narración literaria e ilustración; es decir, estamos frente a una modalidad híbrida en cuanto a la recuperación de las tradiciones, pero que se mueve dentro de la concepción del pensamiento moderno de las oposiciones. Sin embargo, hay una yuxtaposición entre el mundo natural racional y el mundo supernatural irracional de la “otra” realidad. En la

estructura misma del libro, se confunde la veracidad de las cartas en un juego de espejos entre la realidad y la ficción.

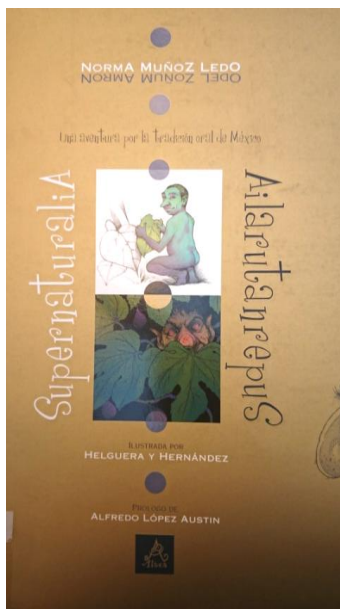


Figura 1. Portada del libro *Supernaturalia* de Norma Muñoz Ledo con ilustraciones de Antonio Helguera y José García Hernández. Altea, 2012.

La crítica literaria Josefina Ludmer considera que “muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y dentro, como una posición diaspórica” (Ludmer, “Literaturas postautónomas”, www.updoc.tips). El libro *Supernaturalia* ha sido clasificado como un trabajo etnográfico, acompañado por la ficción de una supuesta correspondencia epistolar entre Ulises Primo Verdad, el editor, y una enigmática autora, Alethia Ventura. Ulises decide entregar a Norma, una escritora que conoció en un viaje a Tuxtla Gutiérrez, el paquete que a su vez había recibido por mensajería de parte de Alethia, así como, la correspondencia entre ambos. El personaje de Norma Muñoz Ledo, la escritora, queda “atrapada” entre el mundo real y el mundo de ficción de la obra. “Cuando el autor se representa a sí mismo como el

narrador de los correspondientes conjuntos de circunstancias... El autor mismo entonces pertenece, entre otros objetos, como objeto representado en la obra” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 246).

De entrada, no podemos afirmar que *Supernaturalia* es sólo una obra de arte literaria. Desde esa certeza, el contenido de investigación etnográfica también tendría que ser ficción al igual que las referencias bibliográficas y los nombres de los informantes, pero sucede que esos supuestos objetos representados pertenecen a la simulación de un trabajo de investigación antropológico. Y entonces, el trabajo científico y metódico de la recuperación de la tradición oral queda fuera del mundo ficcional pero al mismo tiempo está adentro de éste. Y por el contrario, si sólo consideramos a este libro como un documento etnográfico, entonces la ficción sólo puede ser un paratexto, un acompañamiento, un adorno.

Sin embargo, la dicotomía dentro-fuera sólo “sucede” en nuestros juicios, porque el hecho concreto, sensible a nuestros ojos, es que *Supernaturalia* es una narración ficticia y al mismo tiempo es un estudio etnográfico, tal como lo percibimos en la portada del libro (ver figura 1). Sólo en la territorialidad de nuestros juicios, discernimos, excluimos uno respecto al otro. De este modo, la construcción misma de nuestro pensamiento “estructurado” en dicotomías es cuestionada. El lector implícito del *mythos* de este libro no es un lector crítico, sino un lector capaz de suspender el juicio.

“En la oscilación o suspensión del juicio literario (y en la realidad-ficción), muchas escrituras de hoy dramatizan cierta situación de la literatura autónoma, abierta por Kant y la modernidad. El fin de una era en la que la literatura tuvo una «lógica interna» y un poder

crucial” (Ludmer, “Literaturas postautónomas”, *www.updoc.tips*). En este sentido, la dicotomía entre modernidad y posmodernidad, centro y periferia; también sucede en el espacio epistemológico que nuestro pensamiento colectivo ha construido.

Es decir, los conceptos acerca de la modernidad y de la literatura como parte de ella son cuestionados y desterritorializados, en el “tono apocalíptico” del discurso del fin del milenio: el sinsentido anunciado desde la posmodernidad. El reflejo en espejo y la simultaneidad entre realidad y ficción es el destino escatológico de los conceptos como verdades absolutas. No tener claro lo que es y no es literatura implica no tener certeza de la propia realidad y este hecho se percibe como una anticipación escatológica. “La verdad misma es el fin, el destino, y que la verdad se descubra es el advenimiento del fin. La verdad es el fin y la instancia del juicio final. La estructura de la verdad sería aquí apocalíptica. Y es por eso que no puede haber verdad del apocalipsis que no sea verdad de la verdad” (Derrida, *Sobre un tono apocalíptico* 55-56).

Y la “verdad de la verdad”, a partir de textos como *Supernaturalia*, es que se trata de una construcción de pensamiento, basada en juicios literarios, científicos, etcétera. La verdad sobre la verdad es que no podemos saber qué es la verdad acerca de los límites entre la realidad y la ficción, al menos no en este texto.

La correspondencia epistolar entre el editor Ulises y la investigadora Alethia comienza con una alusión clara a la desterritorialización entre la realidad y la ficción.

Probablemente lo que va a leer aquí le causará desconcierto y le parecerá increíble, sin embargo, trate de leer hasta la última página, pues todo lo que he escrito es verdad... El tono de incertidumbre de

esta carta se debe a que me siento observada... Creo que, aunque se aleje por un tiempo, no piensa dejarme sola, pues he caminado excesivamente cerca de una frontera que, una vez que se roza, comienza a apropiarse de uno. (Muñoz Ledo 13)

Alethia narra en su primera carta el inicio de su trabajo de investigación como bióloga y su experiencia de lo sobrenatural en la selva: su propia percepción del mundo sutil de la Naturaleza.

Nos absorbe la voracidad por conocer y entender lo que nos entregan nuestros cinco sentidos y, sin embargo, hay mucho más. La física sostiene que todo lo que existe en el cosmos tiene un contrario. Y sí, estoy convencida: la naturaleza cuantificable y medible que constantemente es nuestro objeto de estudio, tiene un contrario —¿o quizás un complemento?— sutil y no siempre observable a simple vista: algo que excede sus propios términos tal como los conocemos: lo Sobrenatural. (Muñoz Ledo 15)

El libro de *Supernaturalia* como espacio de “escritura” es una especie de selva en donde confluyen relatos, mapas, ilustraciones, cuadros de texto, viñetas: un entramado de textualidades donde unas remiten a otras y se complementan, a la manera de la tradición oral. “Y así, unas personas me remitieron a otras y fueron surgiendo seres, lugares, relatos presenciales. La información que he recabado a lo largo de este tiempo se compone de narraciones testimoniales de personas que, sin deberla ni temerla, han tenido encuentros de todo tipo con el mundo sutil y aceptan hablar de ello” (Muñoz Ledo 15). Esta coincidencia

entre distintas textualidades, así como la yuxtaposición entre la ficción y la realidad, se representa por la “infinita variedad de vida sobrenatural que comparte el territorio con nosotros” (Muñoz Ledo 15).

La respuesta del editor Ulises muestra el pensamiento moderno basado en la razón cartesiana frente a la posible existencia del mundo sutil.

Aunque en efecto soy una persona curiosa, capaz de interesarme en muchos temas, en la materia de estos relatos me confieso más bien escéptico. Teóricamente, el reverso del mundo que la concepción cartesiana de la realidad nos ha brindado, sería sobrenatural. (Muñoz Ledo 16)

En las cartas de Alethia hay una crítica al contexto contemporáneo, al logocentrismo que ha ido de la mano con el capitalismo. El conocimiento científico se ha contrapuesto ante la “sabiduría intuitiva”: el primero busca la verdad sobre la verdad, como en las palabras de Derrida, citadas anteriormente, y la segunda se “devela”. No en vano, el personaje de Alethia representa ese “traslucir” del mundo sutil, a diferencia de Ulises, quien lleva en su apellido la palabra “Verdad” y en su propio nombre la carga cultural del personaje épico.

El conocimiento de lo sobrenatural, en efecto puede ser riesgoso, pues sus límites están marcados por líneas invisibles y es muy fácil irrumpir en lugares equivocados. Está claro que en nuestro país la imaginación es exuberante, la lengua larga y un mismo suceso da lugar a cientos de versiones. La superstición, por otro lado, va de la mano de la ignorancia y en ello hay un gran peligro. Sin embargo, lo que me atrae

es el atisbo de verdad, el instante en el que uno roza un conocimiento vasto y profundo cuya comprensión se nos escapa. Sospecho que no siempre fue así, creo que en tiempos remotos los seres humanos poseíamos una sabiduría intuitiva en la que lo sobrenatural no tenía nombre: era parte de la esencia de todo. Pero la humanidad en su estado actual —infectada por un racionalismo y un materialismo que se consideran todopoderosos—, se asusta frente a lo que no comprende, se inquieta ante los eventos que el método científico no puede explicar y los envía, cubiertos de censura, al terreno de la quimera. (Muñoz Ledo 17)

En esta cita larga del personaje de Alethia también se “devela” la territorialización conceptual de la modernidad, desterritorializada en este entramado de textualidades donde las fronteras son invisibles. Además, perfila a manera de metatextualidad, la noción de una sabiduría intuitiva en una obra donde el lector percibe de una mejor manera la yuxtaposición de la ficción y la realidad, suspendiendo los juicios y prejuicios, en la *epoché* fenomenológica de Husserl. Este “poner entre paréntesis” nuestros juicios implica, de igual manera, suspender también el pensamiento mediante el cual separamos al objeto del sujeto.

No hablamos en absoluto de los actos de la abstracción en el sujeto psicológico, ni de las condiciones psicológicas bajo las que se lleva ésta a cabo. De lo que se habla es de la esencia genérica o sentido de rojo y de su estar dada en la intuición genérica. (Husserl, *La idea de la fenomenología* 59)

La verdad sobre el problema del logocentrismo no es el afán de conocimiento, sino la exclusividad del concepto *logos* en su acepción de “razón”. La “sabiduría intuitiva”, a la que se refiere Alethia, también es una forma de conocimiento, pero no coincide con el método científico cuya primera condición es asumirse como un “sujeto” frente a un “objeto” observable. La intuición “mirar hacia adentro o contemplar”, del latín *intueri*, es percepción total holística donde no hay un sujeto “razonando” desde sus condiciones psicológicas, sino “percibiendo” el otro aspecto del *logos*, el *mythos*.

El *mythos* “es una de las variadas y multifacéticas formas de estructurar el sentido, es una de otras tantas formas de conocimiento, de otras formas de *episteme*.” (Rodríguez, *Eliade y su filosofía...* 14). Desde este sentido, a través de la intuición conocemos “esencias genéricas” o “sentidos”, como en la cita anterior de Husserl. La sabiduría de la tradición oral representada en las cartas de Alethia es de algún modo la defensa, por llamarlo así, de las esencias de la metafísica que tanto se ha criticado en la filosofía posmoderna.

El mensaje sagrado revelado por los mitos constituye el germen de toda metafísica y de toda ontología arcaica, en tanto que elucidación del sentido, del ser y de lo real que puede desprenderse de la tendencia originaria del hombre por fundar un mundo, un cosmos, en el que habite con seguridad y confianza. (Rodríguez, *Eliade y su filosofía...* 14)

En la primera carta de respuesta de Ulises a Alethia, él le escribe: “Tengo que admitir –pese a la resistencia de mi mente incrédula–, que algo en sus historias ha despertado mi curiosidad. Encuentro que las narraciones tienen una fuerza y potencia

simbólica asombrosas, cualidades difíciles de alcanzar en el terreno de la ficción” (Muñoz Ledo 16). El encuentro entre la realidad y la ficción está presente en el símbolo, cuyos límites rebasan la objetividad del mundo real, de igual manera que los límites de la subjetividad del mundo de lo ficcional. Para Mariano Rodríguez, “los símbolos, lejos de ser productos de la imaginación humana, tienen una lógica que no es la misma que la de la razón, por esto revelan una cara de lo real, una dimensión del ser” (Rodríguez, *Eliade y su filosofía...* 16).

Desde el punto de vista de la fenomenología, en la otra cara de la moneda –logos– además del conocimiento racional, está el conocimiento intuitivo: “el objeto se constituye en el conocimiento” (Husserl, *La idea de la fenomenología* 74). La cita anterior no quiere decir que los “objetos” no existan y que sólo a partir de nuestra conciencia aparezcan casi mágicamente. Que el objeto se constituya en el conocimiento implica que no puede haber una separación entre sujeto y objeto, porque el llamado “objeto de estudio” sólo se puede considerar como tal si está dentro de mi conocimiento. Mientras mi pensamiento no ejecute un razonamiento, un juicio o una crítica, desde la intuición no soy sujeto porque no hay objeto que me defina por contradicción: conozco contemplando “lo otro” en mí mismo. Por eso en la *epojé*, o suspensión del juicio crítico, no opera la subjetividad, sino la percepción.

Es decir, en la medida en que tenemos una actitud crítica desarrollamos una “crisis” o separación en un triple sentido: 1) el sujeto del objeto, 2) el objeto del contexto al que pertenece y 3) las cualidades del objeto que lo constituyen. Desde esta perspectiva, el juicio crítico implica un discernimiento entre los diferentes juicios posibles que podemos tener de un objeto.

Bajo este acercamiento crítico opera el pensamiento científico, en donde los juicios subjetivos ceden privilegios ante la observación, descripción, experimentación y comprobación, bajo una “objetividad” del objeto de estudio, valga la redundancia. En el pensamiento científico se fundamenta la dicotomía sujeto-objeto y en una actitud crítica se intenta separar al observante de lo observado. Sin embargo, en una actitud estética, específicamente en el acercamiento literario, los aspectos esquematizados de una obra se concretizan en la imaginación del lector, es decir, no hay una separación entre el sujeto y el objeto, puesto que el “objeto intencional” sólo puede actualizarse en el “sujeto”. De este modo, la subjetividad implícita en los juicios críticos en un acercamiento extraestético (de acuerdo con la teoría de Roman Ingarden expuesta anteriormente) no es lo mismo que un acercamiento estético, el cual requiere una percepción de los aspectos esquematizados con la pretensión de concretizar la obra mas no enjuiciarla.

En cuanto a lo sobrenatural, no se conoce mediante el razonamiento sino a través de la percepción intuitiva. Razón por la cual, el Círculo de Eranos retomó como enfoque metodológico la fenomenología para conocer lo sagrado. “Se trata de una búsqueda de sentido... su itinerario se ajusta a estos pasos: descripción exhaustiva del fenómeno, vivencia del mismo, suspensión de juicio de valor, aclaración del contenido, comprensión profunda del dato” (Rodríguez, *Eliade y su filosofía...* 25).

A diferencia de la antropología estructural que busca las unidades mínimas de significado, los mitemas, el conocimiento intuitivo fenomenológico busca el sentido. Bajo las premisas de la deconstrucción: el estructuralismo construye conocimiento desde el significado y la fenomenología construye sentidos. La “verdad de la verdad” de la contraposición entre el conocimiento racional y el conocimiento intuitivo es que ambos son

construcciones de pensamiento. Entre el “mundo” natural y el sobrenatural no hay una secuencialidad entre ambos, son simultáneos y por eso se yuxtaponen. En *Supernaturalia*, las cartas entre Alethia y Ulises dejan ver la tradición del pensamiento científico, basado en el orden y en el temor al castigo si se traspasa ese orden natural. El editor en su segunda carta de respuesta dice:

Los griegos llamaban hubris a este desafío de las reglas que ordenan la vida, es decir, ese impulso por ver más allá, por conocer la verdad en el sentido de correr el velo de lo oculto para encontrar lo que verdaderamente es. Y ese arrebató suele castigarse. Una vez que se ha visto la verdad —a la que los griegos llamaban aletheia— jamás se vuelve a ser lo mismo. (Muñoz Ledo 19)

El pensamiento moderno ilustrado está fundamentado sobre la interpretación acerca de la tradición griega de *hybris* —ὕβρις—: “desmesura” que está implícita en el *ethos*, el carácter de los personajes. De algún modo es *ananké*, destino. Desmesura necesaria para lograr el conocimiento de uno mismo y en términos del *mythos*, la estructura simbólica de su propio ser. El sentido moderno acerca del “castigo” como una consecuencia del rompimiento del orden no pertenece originalmente a los griegos; sólo se puede tener esta concepción desde el punto de vista del cumplimiento del código legal y moral. Para los griegos, *dike*, justicia, tiene también la acepción de “uso”, “costumbre”, “forma de ser”. La restitución del orden no es un castigo, sino, el destino como algo natural que sucede por la *hybris*. Cuando se afirma que el sentido del destino del hombre griego, al menos antes del pensamiento socrático, es mítico se refiere más que a la presencia de los mitos como

anécdotas, al *mythos* como estructura simbólica de la existencia humana –histórica– como estructura dialógica y narrativa.

“No existe un dato religioso «puro» fuera de la historia, ya que no hay datos humanos que no sean, al mismo tiempo, históricos” (Rodríguez, *Eliade y su filosofía...* 47); por eso, la confluencia entre lo sobrenatural en lo natural es parte de una narración, de una estructura: de un *mythos*. El mito “es una forma determinada de configurar, ordenar y dar sentido a la experiencia humana del mundo. Por ende, es una estructura narrativa cuyas formas lingüísticas de la expresión de su contenido, son los símbolos” (Rodríguez, *Eliade y su filosofía...* 62-63).

La estructura híbrida de *Supernaturalia* puede ser analizada desde diferentes territorialidades de la ciencia etnográfica, antropológica, histórica, literaria. O se puede suspender el juicio y “vivir” la experiencia de la lectura simultánea entre distintas textualidades. Después de todo, “no salir del nivel de análisis es ser víctimas de la organización moderna de la investigación... la ciencia no debe ningún descubrimiento científico a la obsesión por el análisis” (Rodríguez, *Eliade y su filosofía...* 49).

En cuanto al pensamiento simbólico y en referencia a la simultaneidad en las textualidades de *Supernaturalia* se concluye que la obra es al mismo tiempo creación literaria e investigación etnológica. De tal manera que su yuxtaposición cuestiona en sí misma los conceptos establecidos como reales y verdaderos. En este sentido, Husserl afirma:

Tenemos que reconocer también, que en cierto modo, también está “dado” lo contrasentido, lo completamente absurdo. Un cuadrado

redondo no aparece en la fantasía como me aparece el caballero que mata al dragón; y tampoco lo hace en la percepción, como una cosa exterior cualquiera; pero hay ahí sin embargo, evidentemente un objeto intencional... el objeto de ese pensamiento es redondo y cuadrado a la vez. (Husserl, *La idea de la fenomenología...* 72)

El pensamiento simbólico en el texto de *Supernaturalia* implica que la “lógica” de su *mythos* o estructura cuestiona la verdad del pensamiento dicotómico porque en un mismo texto encajan dos epistemes, aparentemente opuestas: etnología y literatura.

Símbolo fue el nombre dado a aquel objeto que partido en dos se servía a dos personas separadas para recomponerse con el tiempo. Las dos mitades encajarían. Hay una previa separación que lo simbólico reúne, ésta genera un orden más rico con la reaparición que produce los conceptos más contrarios... sym-bollon, movimiento de reunificación de partes separadas. (Rodríguez, *Eliade y su filosofía...* 78)

De acuerdo con la lectura de *Supernaturalia* desde esta mirada teórica, la tradición oral es simbólica porque “reúne” dos mitades del conocimiento humano: la racional y la intuitiva. Es decir, la leyenda es un *género simbólico intencional*: un *mythos* o estructura paradójica de reencuentro entre los dos polos que el pensamiento dicotómico separó.

2.6 El prototexto del cuento popular en las leyendas cinematográficas. *La leyenda de las Momias de Guanajuato*, *Ánima Estudios*

De acuerdo con Julio Caro Baroja, en su libro *De los arquetipos y leyendas* (1991), la noción de *arquetipo* desarrollada sobre todo en el marco de los estudios del Círculo de

Eranos: “serían las ideas precisamente conforme a las cuales aparecen los géneros, tipos y leyes de todas las cosas” (Caro Baroja 21). Los arquetipos se configuran como modelos, imágenes que reflejan “el motor de todo” (Caro Baroja 23): la estructuración y funcionamiento. Y pueden percibirse desde la semejanza y las derivaciones.

En cuanto a los arquetipos de las leyendas, referidas por Caro Baroja, sobresalen cuatro modelos: 1) Un personaje real se presenta con rasgos legendarios o simbólicos; 2) un personaje legendario se presenta con rasgos de un personaje real; 3) una acción real se envuelve en rasgos legendarios; y 4) una acción ficticia se procura pensar como real.

La identificación de arquetipos permite clasificar las leyendas de acuerdo con sus modelos sobresalientes; sin embargo, el uso de esta palabra no sólo se refiere al recurso técnico dentro de los estudios folkloristas para determinar la “*primera forma histórica* de un cuento, una canción u otro cualquier producto de la literatura folklórica de acuerdo con un método histórico geográfico” (Caro Baroja 25). Sino, también, Caro Baroja le otorga otra variante: el del *origen de la función a lo largo del tiempo y del espacio*. En este sentido, considero que en la actualidad, las perspectivas teóricas podrían percibir los modelos y arquetipos de las leyendas desde otro punto de vista aparte del origen y la función: desde el *ethos* o la forma de ser del *mythos* de la leyenda, de acuerdo a su propio *cronotopo*.

De acuerdo con Mijail Bajtin, el cronotopo es “la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtin 237). Desde esta perspectiva, la construcción del modelo o arquetipo del *ethos* de las leyendas responde a una percepción de la conexión entre el tiempo y el espacio, desde la

configuración del *mythos*. Pues, si bien, “en la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros [y] como categoría de la forma y el contenido determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura, esta imagen es siempre esencialmente cronotópica” (Bajtín 238).

La noción de *ethos* histórico propuesto por Bolívar Echeverría coincide con la constitución de un sistema de pensamiento, de acuerdo con las formas humanas. En este sentido, la leyenda es una expresión cronotópica moderna, desde la Ilustración, pasando por el positivismo y la posmodernidad.

...me pregunto si no se puede considerar la modernidad más bien como una actitud que como un período de la historia. Por actitud quiero decir un modo de relación con respecto a la actualidad, una elección voluntaria efectuada por algunos, así como una manera de obrar y de conducirse que, a la vez, marca una pertenencia y se presenta como una tarea. Un poco, sin duda, como lo que los griegos llamaban un *ethos*. Por consiguiente, en vez de querer distinguir el período moderno de las épocas «pre» o «posmoderna», creo que más valdría investigar cómo la actitud de modernidad, desde que se ha formado, se ha encontrado en lucha con actitudes de «contramodernidad». (Foucault, *Estética, ética...* 341-342)

En cuanto al *ethos* posmoderno, por llamar de algún modo al cronotopo actual, se percibe a sí misma desde la ruptura. Carlos Fajardo en su libro *Estéticas y sensibilidades posmodernas* sintetiza la pluralidad de las crisis.

La economía global y transnacional; la caída del muro de Berlín; la postindustrialización consumista; las nuevas tecno-virtualidades; el agotamiento de las vanguardias y de los «Relatos» modernos; la puesta en su lugar de una cierta miniaturización de la existencia y un arte decorativo, ornamental; la fragmentación de los llamados «discursos duros» y la irrupción de lo plural, de lo heterogéneo, de la hibridación sociocultural con sus múltiples voces; lo arbitrario, la paradoja, la individualización banal con sus fuertes consecuencias en las mentalidades de relax e indiferencia política; la «estetización» masiva de la cultura; las crisis de los conceptos de realidad y verdad; las nuevas epistemes; la conciencia de lo local y lo regional en tanto totalidad, son algunos de los imaginarios que se observan en la sociedad contemporánea... hay algo que se ha roto. (Fajardo 10)

Para este autor, el imaginario de ruptura se debe a la transformación del paradigma del logos como razón, desde tres vertientes: a) la subjetividad del artista como genio, b) la imaginación y la reflexión sobre la estética, y c) la *metapoiesis* o autoconciencia crítica de la producción. De este modo, el experimentalismo de las estéticas permitió buscar otras alternativas ante la crisis de la verdad unívoca.

Sin embargo, “producir una nueva percepción subvierte el lenguaje de la modernidad instrumental” (Fajardo 121). Es decir, ante la crisis de la modernidad que presupone el ser posmoderno, existe un *ethos* alternativo desde el fundamento de la multiplicidad: la mirada estética. Ya no como una postura autocrítica e intelectual, sino como un acercamiento connatural entre el *ethos* humano y el *ethos* poético, en este intento

por suspender los juicios de valor utilitario, moral, artísticos, literarios, estéticos, etcétera. Desde esta mirada, se puede entender “a la posmodernidad como una nueva sensibilidad que se resiste a creer en la vigencia de la razón occidental. Es en sí una nueva «categoría cultural» que muestra la actual situación” (Fajardo 143).

En cuanto a las leyendas dentro del contexto de crisis de la literatura posmoderna, “el término «literatura popular» también es confuso, es probable que así intenten señalar que no pertenece a la literatura canónica, que es parte de una cultura subalterna. Mas lo oral no es siempre popular” (Guerrero 36). Lo anterior cobra sentido desde una aproximación teórica donde el modo de ser “popular” de las leyendas que, en palabras de Aristóteles diríamos, son creadas como arte y no como costumbre: la repetición de un modelo o arquetipo. En este sentido, la repetición –más allá de la reproductibilidad de las leyendas– no es exclusiva de las fórmulas orales, pues la llamada “literatura popular” se produce tanto en los textos orales como en los escritos. Y la relación entre ambos se establece en una correlación, “a través de la intertextualidad o como palimpsesto (el texto que subyace dentro del texto) en diversas modalidades” (Guerrero 36).

La primera modalidad se refiere a la repetición del género convencional a través de la “transcripción más o menos fiel del prototexto” (Guerrero 37). La leyenda se construye desde un modelo en serie. Por ejemplo, en los trabajos de recopilación de las leyendas, cuando las narraciones se transcriben sin actualizarse o recrearse poéticamente. A diferencia de la segunda modalidad que se realiza a partir de la actualización del *mythos* de la leyenda, la cual “modifica la concepción del mundo que el prototexto promovía una subversión del significado del género” (Guerrero 37). En este caso, la leyenda se transforma, cambiando el sentido del *mythos* en su opuesto y así se configura la subversión.

Por decir, las leyendas urbanas subvierten, incluso desde la oralidad, el sentido del folklore concebido a partir de las culturas originarias y del campo. Como ejemplo podemos citar el largometraje, de Aimex Estudios, *La leyenda de la Nahuala* (2007), donde el personaje del nahual, perteneciente al contexto de una sociedad arcaica, se subvierte por el opuesto “femenino” y el contexto citadino colonial de Puebla.

En principio, la transformación del *mythos* de las leyendas que subvierten el sentido del género podría parecer una simulación de la tradición oral. Sin embargo, “el simulacro no es enmascaramiento o desnaturalización de la realidad, no es enmascaramiento de la ausencia de la realidad, sino que es privación de relación con cualquier realidad” (Diodato 89-80). Y en el caso concreto de la configuración del *mythos* de *La leyenda de la Nahuala*, hay una dislocación del elemento popular, entendido como modelo serial, desde una relación con la verdad tradicional. El espíritu del nahual habita en el cuerpo de una mujer y la transforma en la Nahuala, enmascarando la tradición oral.

Dicen que los *naguales* son gente que tiene una maldición que han heredado a través de muchas generaciones y así lo siguen transmitiendo a sus descendientes, de padres a hijos y de generación a generación. Cuando termina la luna llena, ellos vuelven a ser los mismos como personas normales. (Caballero 211)

La transformación de la mujer en Nahuala se presenta a través de la maldición del nahual. El *mythos* de esta leyenda cinematográfica narra, precisamente, las acciones heroicas de los personajes de ficción para detener la transmisión generacional de dicho maleficio. Además, la tradición también dice que el nahual es el espíritu del animal que

habita en el ser humano; es decir, hay una polivalencia en la realidad simbólica de este personaje. De este modo, lo que podría parecer en principio una simulación es en realidad una transformación del *mythos* de la leyenda, configurada desde otra perspectiva de la propia tradición.

En cuanto a la tercera modalidad, el prototexto es un elemento referencial: una alusión “o recurso de inspiración” (Guerrero 37). En este caso, el texto fílmico de *La leyenda de las Momias de Guanajuato* (Ánima Estudios, 2014) configura un *mythos* acorde a los cuentos populares con alusiones a elementos arquetípicos como el viaje al Inframundo, pero recreando un mundo narrativo alternativo a la anécdota de las momias de Guanajuato. La construcción del mundo imaginario de este film es virtual respecto al mundo simbólico de la memoria colectiva, porque a partir de diversos elementos anclados en la realidad –la explotación de los mineros por parte de extranjeros, la búsqueda de tesoros en las minas y la existencia de las momias a causa de las condiciones especiales de inhumación– la construcción del *mythos* de esta leyenda es una configuración más desterritorializada del concepto convencional de leyenda y más territorializada a la estructura del cuento popular.

La virtualidad de *La leyenda de las Momias de Guanajuato* se desarrolla en dos sentidos. Por una parte, se construye un espacio virtual, a partir de las alusiones a los referentes reales de Guanajuato; y por otro lado, el *mythos* también es virtual respecto a la existencia de un modelo arquetípico del relato. Tampoco estamos ante una simulación, sino más bien ante el “enmascaramiento de la ausencia de la realidad”, en palabras de Roberto Diodato.

El dato de mayor importancia para nuestra población es la circunstancia de la gran mortandad que hubo y porque varios de los cuerpos, por temor a que se propagara más la peste eran inhumados casi enseguida de que se declararan muertos. Así sucedía que en algunos casos se les sepultaba cuando en realidad todavía no espiraban, de modo que al volver de aquél estado cataléptico, ya en la tumba, morían finalmente por desesperación, por angustia y por asfixia. De ahí esa mueca de dolor que hay en algunas momias. (Leal 68)

El relato es más bien una explicación acerca del fenómeno de momificación. En realidad no hay un modelo poético del *mythos* a reproducir en serie o a ser subvertido. Así que la construcción del *mythos* de la leyenda, en alusión a una realidad simbólica de la tradición representa una configuración virtual. La virtualidad del *mythos* de esta leyenda adquiere por su textualidad cinematográfica, tres sentidos: 1) como posibilidad de realización, 2) como apariencia y 3) como una imagen digital.

Si bien, desde Aristóteles, la diferencia entre poesía e historia es la “posibilidad de ser” de un mundo alterno a la realidad, la configuración literaria heredera de la mimesis griega es la construcción de un mundo virtual. Sin embargo, en la relación simbólica con la realidad, el *ethos* de las leyendas establece un vínculo de cierta identidad entre los constructos virtuales y los reales. De este modo, *La leyenda de las Momias de Guanajuato* enmascara la realidad de los relatos tradicionales con el antifaz de la estructura del cuento: el *mythos* narrativo es su apariencia.

El tercer punto está relacionado directamente con la textualidad virtual cinematográfica de la leyenda como imagen digital, “que puede ser multisensorial, no es simplemente *imagen de*, no es sólo mimesis de una cosa, identificable o no, y por lo tanto no tiene una esencia de simulacro, ni tampoco es ícono o imagen originaria” (Diodato 19-20). Las leyendas cinematográficas no sólo son la proyección de imágenes, sino que conservan su configuración mimética.

Mimesis se coloca en el cruce de reproducción mecánica y de representación creativa, atravesando los significados de semejanza y de expresión, de simulación y de asimilación. Mimesis es el territorio en el que actualmente se juega el proceso de estetización del mundo...

Mimesis es hoy un campo de hibridación entre ciencias. (Diodato 71)

La mimesis, de este modo, ha cobrado nuevos sentidos en otros aspectos de la construcción de mundos virtuales, sobre todo en el campo de la tecnología. Sin embargo, lo literario (o poético) es más que la mimesis o la construcción de imágenes virtuales. Y, ¿si la literatura abre sus puertas a las leyendas, será sólo a las escritas: al género de ficción creado para la “lectura”? En la *Poética*, Aristóteles menciona que “el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora” (Aristóteles 1447 b). De este modo, se puede comprender que más allá de la definición neoclásica de la Literatura, la *poética* abarca otro tipo de territorialidades. También desde la mirada aristotélica, el cine y la literatura son *mimesis* de los mismos objetos, pero “con medios diversos... y no del mismo modo. Pues así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz” (Aristóteles 1447 a).

La recreación de imágenes visuales en movimiento y el modo o la *techné* particular de las leyendas cinematográficas no impiden, desde la *Poética*, una consideración análoga a las leyendas literarias cuyo medio es la voz, oral o escrita. El punto de encuentro entre ambas territorialidades es que “hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados” (Aristóteles 11447a).

Y aunque la delimitación de los estudios académicos neoclásicos confinó al arte del lenguaje sólo a la escritura, los referentes griegos siguen siendo una perspectiva teórica a partir de la cual, la *poiesis* oral emerge sin ningún tipo de marginalidad. Si tomamos en cuenta la elevada consideración de Aristóteles respecto a la tragedia, podemos imaginar que para este filósofo, la *opsis* y la *melopeia* del cine no obstaculizarían su pertenencia al arte del lenguaje.

Sin embargo, hay un elemento más que distingue a la simple producción de imágenes visuales de una *poiesis* artística –por más virtuales y digitales que se realicen–: el *mythos*. Como citamos en capítulos anteriores, el elemento de la tragedia, incluso como espectáculo, no es la *opsis*, sino la “fábula”: el *mythos*.

La virtualidad no es como el espectáculo, que seguía dejando sitio a una conciencia crítica y al desengaño. La abstracción del «espectáculo», incluso para los situacionistas, jamás era inapelable... Ya no somos espectadores, sino actores de la performance, y cada vez más integrados en su desarrollo. Podíamos afrontar la irrealidad del mundo como espectáculo, pero nos hallamos indefensos ante la

extrema realidad de este mundo, ante esta perfección virtual.

(Baudrillard, *El crimen perfecto* 43-44)

Si bien, la tecnología perfecciona cada vez más la alta definición de las imágenes e incorpora formatos como la tercera y la cuarta dimensión, la *opsis* entendida como el “espectáculo” al que se refiere Baudrillard, requiere de la “fabulación” del *mythos*: la *poiesis*, la manufacturación y el tejido. Es decir, se requiere de la *techné* del poeta para estructurar el *mythos* como *areté*: virtud o arte.

El performance de la realidad virtual es la experiencia interactiva de la manipulación de las textualidades visuales: la simulación del acto creativo y del “saber” la *techné del areté*. “Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro” (Baudrillard, *Cultura y simulacro* 17).

En el espectáculo de la tragedia, la “conciencia crítica” del espectador no confunde la representación teatral con la realidad, justamente por la configuración metafórica del *mythos*. Hacer visible la semejanza entre la realidad y las imágenes del mundo virtual poético implica un proceso de discernimiento entre lo que es, no es y es como. Habría que cuestionar hasta qué punto la inmersión de la virtualidad en la realidad provoca confusión en la medida en que no hay una configuración metafórica del *mythos* y también en la medida en que se confunde la “esquemmatización” de las leyendas con un referente real. El usuario tiene información acerca del mundo virtual para poder manipularlo y “simula” saber la técnica para crear mundos virtuales. Sin embargo, “el saber poiético supera el horizonte de la *imitatio naturae*” (Jauss 99). A diferencia del usuario que manipula la

información, el espectador de una leyenda cinematográfica –del lector o del oyente– quienes, a través de la configuración de la simultaneidad temporal, se asumen como partícipes del performance del *mythos*.

La interactividad es también una simulación de co-creación; el usuario hace de cuenta que participa activamente en un proceso codificado previamente no por un poeta, sino por un programador. Para Slavoj Žižek, la interactividad es “el ser activo a través de otro sujeto que hace el trabajo en mi lugar; como la idea hegeliana de la manipulación de las pasiones humanas para conseguir nuestros objetivos” (Žižek, *En defensa de...* 133). Un ejemplo de la interactividad es la relación del sujeto con el tamagochi, un animal doméstico virtual que demanda la atención de su propietario. Mientras el dueño interactúa con la pantalla que simula tener vida deja de participar activamente con los humanos, “El Otro es puramente virtual; ya no es otro intersubjetivo vivo, sino una pantalla inanimada, el doble del animal doméstico: el animal doméstico no existe pero sí están presentes sus necesidades” (Žižek, *En defensa de...* 137).

De esta manera, es preciso distinguir la configuración de la virtualidad del *mythos* con la programación codificada de una virtualidad interactiva. La primera tiene como fundamento la *techné* del arte del lenguaje y la segunda, la aplicación de la tecnología. No obstante, “la escritura, la imprenta y la computadora son, todas ellas, formas de tecnologizar la palabra” (Ong 83).

Por último, la cuarta modalidad de la relación intertextual entre la oralidad y la escritura, enunciada por Laura Guerrero, implica una nueva perspectiva de transformación

del *mythos*; al considerarse “como una nueva versión del original, un seguimiento, una relectura, una nueva posición frente a la historia (Guerrero 37).

Por ejemplo, durante el transcurso del siglo XX, la leyenda de la Llorona se fue actualizando en narraciones concretas sobre la aparición de una mujer que llora la muerte de sus hijos. De este modo, una nueva visión sobre la historia de la tradición oral se actualizó en la década presente, complejizando el *mythos* de la anécdota en un texto cinematográfico. *La leyenda de la Llorona* (2011), producida por Animé Estudios, renueva la percepción del género de la leyenda, innovación que será explicada con mayor detenimiento en los siguientes capítulos.

2.7 La relación entre las leyendas, los mitos y los cuentos populares

De acuerdo con las perspectivas teóricas expuestas hasta ahora, encontramos tres tipos de relaciones entre la «literatura llamada popular»:

- a) Relación de proceso o «formación» temática. De acuerdo con la teoría de Arnold Van Gennep, las leyendas se relacionan con los mitos, las fábulas y la epopeya por: imaginación paralela, transposición de la memoria y la adaptación a nuevos medios. Desde esta perspectiva, el fondo temático determina la “formación”: el proceso de la forma, pero no se reflexiona acerca de ésta en sí misma.
- b) Relación estructural y formal. Al igual que los mitos, las formas temáticas de las leyendas son “estructuradas” en unidades mínimas que pueden ser variantes o invariantes, los «mitemas». En este mismo sentido, las leyendas se relacionan con los cuentos populares porque desarrollan al mismo tiempo temas locales y universales, a partir de las funciones de los personajes. La relación de la leyenda

con ambas formas “populares” se establecen a partir de las perspectivas teóricas del folclore y la lingüística.

- c) Relación intertextual del prototexto. La propuesta de las cuatro modalidades de intertextualidad entre la literatura posmoderna (Laura Guerrero): transcripción del prototexto, subversión del significado del género, alusión o elemento referencial y la nueva versión del original; coincide con la propuesta de Van Gennepe en cuanto a la adaptación y transformación no sólo de los temas y las formas, sino de los géneros mismos.

De acuerdo con lo anterior, la «transposición» de la estructura del mito a la leyenda puede dislocarse, moverse del territorio de lo “típico” o el cliché a otras maneras de ser de la leyenda, incluso cuando las temáticas y las estructuras del *mythos* en apariencia sean las mismas.

Retomando el sentido ético de las leyendas en la modernidad, también encontramos en cada uno de sus tres momentos principales una “actitud”, como lo propone Michel Foucault. Para el momento de la Ilustración, el *ethos* o la forma de ser “moderno” estaba determinado en la literatura por la escritura y la semejanza con los modelos de las obras canónicas. Su *ethos* concilia la actitud moralizante con el período histórico de la invención de los nacionalismos, incluyendo a las letras mexicanas. La «contramodernidad» de ser ilustrado era precisamente ser “popular”, como una alusión a la oralidad y las “formas simples”.

Por su parte, la actitud del momento positivista del *ethos* moderno se manifestó en el conocimiento científico y en el predominio de la razón sobre la intuición. Su período

histórico coincide con un cambio de paradigma en el pensamiento de la relación del hombre con su entorno: el progreso. En palabras de la antropología estructural, la «contramodernidad» es ser “primitivo y arcaico”. Y en lo literario, la profesionalización del literato –como estudioso de la Literatura– permitió que la llamada literatura popular fuera estudiada desde un punto de vista científico histórico, etnológico, lingüístico y antropológico: el folklore.

En cuanto al *ethos* de la llamada posmodernidad, “la actitud voluntaria de modernidad está ligada a un indispensable ascetismo, ser moderno no es aceptarse a sí mismo tal como se es en el flujo de los momentos que pasan; es tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración compleja y dura” (Foucault, *Estética, ética y hermenéutica* 344). El período histórico de la posmodernidad es la percepción de ruptura, de crisis de paradigmas. Ser moderno es participar en la co creación de mí mismo, de la realidad, de la verdad y del arte.

Por lo anterior, considero que la actitud estructuralista del *ethos* del positivismo es el momento de pliegue entre el *ethos* de la Ilustración –moral– y el *ethos* de la posmodernidad –estética–. Desde esta perspectiva teórica, el *ethos* de las leyendas va más allá de la clasificación y repetición de los motivos y funciones de los personajes. Sin embargo, el *ethos* de las leyendas sigue siendo morfológico porque a partir de la estructura esquematizada se despliega la posibilidad de crear distintas formas de ser de las leyendas, expresadas mediante la hibridación entre géneros y el despliegue de distintas textualidades, aunque el *mythos* siga siendo un prototexto de los cuentos populares, como en el caso de *La leyenda de las Momias de Guanajuato*

CAPÍTULO III

MODELOS DE TRANSFORMACIÓN DE LAS LEYENDAS

*El modelo sería más bien un estado de cosas que no cesaría de cambiar,
una materia-flujo en la que no serían asignables ningún punto de anclaje
y ningún centro de referencia...*

*De modo que pueden formarse en puntos cualesquiera
unos centros que impondrían vistas fijas instantáneas.*

Deleuze, *La imagen-movimiento 1.*

3.1 Primer modelo de transformación: de la forma simple a la leyenda de ficción.

Topiltzin. La leyenda del lucero de la mañana de Brenda Olvera

En el siglo XX, la tradición literaria encontró la necesidad de proponer nuevos enfoques reflexivos ante el predominio del discurso científico. De este modo, los estudios literarios evolucionarían a la concepción de una “ciencia literaria” que diera cuenta de la literatura como un sistema. La lingüística y la función poética de la lengua, propuesta por el ruso Roman Jakobson, justificaban el estudio de la literatura. Los estudios antropológicos centraron su mirada en los cuentos populares, los mitos, las leyendas y las canciones; y así, conceptualizaron la “identidad” de una tradición oral frente a la tradición literaria, aún en los términos del siglo XVIII. Los signos culturales se equiparaban a los signos lingüísticos a partir del estudio morfológico de su estructura.

Si bien, los estudios estructurales centraron sus reflexiones en torno a los mitos y a los cuentos populares, como en el caso, por un lado, del Círculo de Eranos y, por otro, de Vladimir Propp, las leyendas se asimilaban de nuevo como un subgénero narrativo

equiparable al mito y al cuento, asumiendo su identidad genérica perteneciente a la tradición oral.

Dentro de estos estudios de la ciencia literaria, el lingüista alemán André Jolles desarrolló su teoría de las formas simples —incluyendo a la leyenda— para referirse a estas expresiones “preliterarias”, desde un enfoque morfológico; es decir, una “determinación de la forma, (una) interpretación de la estructura” (Jolles 14).

Para este autor, la leyenda refiere algún tipo de relación con ciertos términos de la antigüedad. Por ejemplo, *legenda neutrum pluralis*, que significó en latín “cosas que han de leerse” dentro del contexto medieval, en donde *legenda* indica la lectura de la vida de un santo en un acto ritual. Pero sobre todo, la ha ligado con un tipo de manuscrito nórdico desarrollado durante los siglos XIII y XV, escrito predominantemente en prosa, que no presenta ningún tipo de relación con el latín: la saga.

Estas narraciones avanzan vigorosamente y en ellas sólo aparece la acción. Todo lo objetivo se subordina a la acción. Jamás los atributos se convierten en palabras calificativas que realcen e independicen al objeto de la acción. De la misma manera, se subordina el paisaje. Tal narración en prosa, comúnmente, hace uso también de versos y estrofas. (Jolles 67)

El espacio representado en la *saga* abarca la región geográfica de Islandia, Noruega, Groelandia y todos aquellos territorios conquistados por los vikingos hasta antes del cristianismo. De la totalidad de los relatos que conforman la saga se distinguen tres motivos: el primero es la migración y formación de las familias, representadas o no, por

héroes; el segundo, las historias de los reyes, sobre todo en sus luchas como parte de una familia. Y finalmente, el tercer grupo “está mucho menos ligado al tiempo y al lugar, recoge y narra asuntos muy anteriores a la colonización de Islandia. Aparecen héroes que seguramente no son oriundos de Islandia y que son ajenos a los germanos nórdicos” (Jolles 68).

Otro tipo de género antiguo que Jolles vincula con la leyenda es la epopeya griega, considerándola como una forma artística con sus propias leyes internas que “delinea todo y lo convierte en algo definitivo” (Jolles 80). Este autor asegura que la epopeya se ha nutrido de aquellas versiones múltiples acerca de los héroes, las familias, los reyes y los dioses, al igual que en la saga; pero que al actualizarlas las ha fijado poéticamente y así en su forma compleja, son inalterables.

Tanto la saga como la epopeya son las formas artísticas que han adquirido las narraciones, relacionadas con el origen de un pueblo y que Jolles ha identificado como «las formas simples de las leyendas». De esta manera, la leyenda, como podemos entenderla hoy, no sólo es la derivación lingüística de la locución latina medieval, además, es la heredera de una tradición de la hibridación de géneros antiguos.

Para Jolles, la leyenda es la expresión lingüística de una “actividad mental”: la familia, la estirpe, la consanguinidad; es una forma simple que se transforma en un género artístico más complejo como la saga nórdica, la epopeya griega o la novela. El común denominador entre éstas y otras formas artísticas complejas narrativas es el *mythos*.

A principios de la era cristiana, el *mito* se identificó con lo inverosímil, tal como podemos constatarlo con el tratado *De lo sublime* del retórico griego Longino:

En efecto, no se mantiene ya en la *Odisea* un tono igual al de los versos aquellos escritos acerca de Ilión, ni aquella elevación de estilo siempre constante y ajena a toda muestra de decaimiento... sino que, a manera del océano, que se repliega sobre sí mismo y fluye tranquilo dentro de sus propios límites, se manifiestan en adelante los reflujos (de la marea) de un gran genio que anda errante entre míticas e inverosímiles... lo mítico está por encima de la acción. (Longino 69)

Tal pareciera que lo mítico, entendido como lo inverosímil y lo decadente, ha acompañado a la leyenda y a la mayoría de las formas simples relacionadas con la tradición popular. Sin embargo, conviene hacer la distinción del sentido de lo mítico, en dos direcciones; por un lado, como lo anecdótico: “la pintura de caracteres y costumbres” (Longino 70). Y por otro lado, como la transliteración “mito” de la palabra en griego *mythos*: estructura de acciones, en el sentido mismo que le dio Aristóteles en su *Poética*. Y en ninguno de los dos casos, lo anecdótico o lo estructural, está equiparado con lo inverosímil.

La explicación aristotélica acerca de la tragedia nos da claridad para comprender mejor el desdoblamiento entre el mito y el *mythos*. “Pero la imitación de la acción es la fábula. Pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos” (Aristóteles 1450a). La palabra “fábula” es retomada de la traducción latina para la palabra griega *mythos*. Aristóteles menciona seis partes cuantitativas de la tragedia: *ethos*, los caracteres, *fábula*, la estructuración de las acciones, *lexis*, la elocución, *dianoia*, la idea principal, *opsis*, el espectáculo y *melopeia*, la música. “El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos” (1450 a). Desde el punto de vista de la lengua latina, *fabula*

proviene de “faber”, hacer algo con ingenio. De ahí que el *mythos* coincida con la *fabula*, en el sentido jurídico y religioso como algo construido parecido a la verdad: lo verosímil. Ahora bien, separar lo mítico de la acción denota una nueva construcción epistemológica del mito, ya no desde el *mythos* ni de la fábula, sino desde una estructura de pensamiento de oposición entre lo verdadero y lo no verdadero pero verosímil.

En cuanto al pensamiento antiguo, la palabra griega utilizada por Aristóteles que fue traducida al latín como “verosímil” es *eikos*: lo natural, lo justo, lo derecho, lo que puede esperarse. Es decir, en griego, *mythos* es la *mimesis* como *eikos*, algo justo y natural, y en ningún caso “falso”. Es así que el sentido de la palabra “mítico” para Longino (siglo I-III ¿?) está desligado del sentido original de la épica en el contexto de Aristóteles (siglo IV a.c). Lo mítico no sería lo inverosímil, sino lo narrativo. Ahora bien, ¿por qué conviene hacer la distinción entre mito y *mythos*? Por un lado, para separar a lo mítico de la carga lingüística ligada a lo falso o inverosímil; y por otra, para hacer patente su repliegue o desdoblamiento entre la narración como “argumento” y la narración como estructura. La identidad tradicional del género de la leyenda se fundamenta en el pliegue del *mythos*, entre lo estructural y lo anecdótico.

Mito está relacionado más directamente con la forma narrativa concreta, de manera que con frecuencia se llama mito a una narración mitológica, aunque de hecho cualquier narración es *mito*. Es por ello que el pensamiento positivista del siglo XIX redujo el sentido del *mito* a una narración exclusivamente mitológica, como sinónimo de narración ficticia, es decir, sin referente real, en oposición al discurso racional.

(Alcántara 58-59)

Por un lado, el mito es el relato anecdótico y repetitivo de los temas mitológicos, de múltiples formas poéticas y no poéticas, que al ser enunciado por una variedad de narradores adopta una diversidad de formas narrativas. Y por otro lado, el *mythos* es “un principio organizador estructural de la forma literaria” (Frye 341): la forma “invariante” tanto de las formas poéticas de la tradición oral como de la literatura. “El paralelismo entre la estructura del mito y la narración popular nos encuentra en todas partes en la literatura” (Frye 8).

Regresando a la reflexión teórica tradicional de Jolles, la leyenda es una forma simple que puede ser incorporada morfológicamente en una estructura más compleja. En este sentido, sigue teniendo una identidad sub genérica frente a otros géneros narrativos mayores dentro de la tradición de los estudios literarios: la épica, la saga, los cuentos y la novela. Es decir, no tiene una estructura determinada sino una forma ligada a lo temático: la formación de las familias y la emulación de las vidas ejemplares.

En las leyendas contemporáneas (consideradas a partir del año 2000), la identidad tradicional de las formas simples de la leyenda se complejiza en un *mythos* o relato extenso sobre un personaje relevante para una comunidad conservando la visión de la tradición, ya sea oral o histórica, como fuente de inspiración para dar estructura narrativa a una forma literaria. Son narraciones cuya finalidad es la recuperación y transmisión de las versiones del pasado, con predominio en la importancia de los valores éticos y culturales de una determinada sociedad.

Topiltzin. La leyenda del lucero de la mañana (2009) de Brenda Olvera es un ejemplo de la configuración de un texto de leyenda desde las concepciones literarias y culturales de

la primera década del siglo XXI. De entrada, la inclusión de la palabra “leyenda” en el título implica una conciencia genérica y en este caso, la “forma simple de la leyenda” crea otra forma más compleja narrativa que no es una novela ni una épica, sino una leyenda literaria extensa.

Este texto corresponde a una forma compleja narrativa cuya extensión pone entre comillas la concepción del género de la leyenda como un género menor. Pues, esta leyenda es extensa (258 páginas) como una novela. La narración se centra en el *mythos* del personaje de Topiltzin, pequeño príncipe, quien habrá de convertirse en Kukulcán, bajo el presagio de las estrellas. En términos de la configuración del *mythos*, representa la renovación de un entramado convencional mítico en una narración actualizada. El término tradicional no se refiere a la mirada estructural en la oposición binaria entre el pensamiento primitivo y el civilizado. Lo tradicional es lo mítico, presente incluso en las sociedades actuales, en el sentido del relato sagrado de lo sagrado, es decir, el carácter metatextual de lo literario. Pues, “la misma literatura (T.S. Eliot, James, Proust, Joyce) está presidida por la nostalgia del mito de la repetición eterna y, en resumidas cuentas, la abolición del tiempo” (Rodríguez, *Eliade y su filosofía del mito* 153). La forma de la leyenda como narración compleja implica la repetición de lo eterno en lo humano: “Por varias generaciones los niños de la familia recibían al amanecer sobre la playa esperando el regreso de Kukulcán. Él había prometido regresar y siempre fue un hombre de palabra. Tan sólo tenían que esperar” (Olvera 13).

En su libro *Anatomía de la crítica*, Northrop Frye afirma que “esta afinidad entre lo mítico y lo abstractamente literario ilumina muchos aspectos de la ficción, en especial de la ficción popular que es lo bastante realista como para ser plausible en sus incidentes y, con

todo, lo bastante romántica como para ser una «historia interesante», lo cual quiere decir que está claramente diseñada” (185). La leyenda escrita por Brenda Olvera construye un mundo propio acerca del personaje de Topiltzin, desde una interpretación actual de la tradición tolteca en torno a la *estrella de la mañana*.

El relato de la huida de Quetzalcóatl a Tillan Tlapallan ha sido generalmente percibido, desde una perspectiva histórica, como la destrucción y el abandono de Tollan, debido a la decadencia de los toltecas. Sin embargo, los esquemas de acción narrativa de dos variantes del mito sugieren otra lectura: la huida habría tenido lugar en el inframundo y la gesta del rey-sacerdote correspondería a su vejez, a su muerte como Sol, y a su renacer como estrella de la mañana. Asimismo, el mito habría fundamentado el protocolo ritual que regía las exequias de los gobernantes toltecas, mismo que heredarían los pueblos de Anáhuac. (Johansson, www.arqueologiamexicana.mx)

A diferencia del rey-sacerdote al que se refieren los registros en el Códice Florentino, el personaje del texto de Brenda Olvera no es un anciano, sino un niño, hijo de Mixcóatl, rey de Tula. En la noche de su nacimiento, los seres más espirituales de la ciudad se reunieron para otorgarle sus dones, quienes serán sus maestros durante la primera parte de su vida hasta su iniciación en la selva. El primer don es la sabiduría: “la energía y los dones de la Naturaleza son tuyos. Tan fuerte como el agua, tan veloz como el viento, tan abrasador como el fuego, tan rico como la tierra, así eres, así serás. Vive en paz espiritual —le otorgó Ateotl. Besó la frente del pequeño y regresó a su lugar—” (Olvera 27). El segundo don fue otorgado por Yaotecatl, de quien aprenderá a ser un gran guerrero pero que también será un personaje oponente para el pequeño príncipe. Yaotecatl “colocó la daga sobre el pecho del bebé y oprimió la fría obsidiana contra su pequeño pecho... Al

retirar la daga del pecho del bebé, Yaotecatl se vio sorprendido cuando el pequeño levantó la mano y acarició la daga” (Olvera 28).

El tercer don lo otorgó un artesano: “la creación del artista está en ti, así como la enseñanza del maestro. Aprende, enseña y construye estés donde estés —le dijo Tonáhuac—” (Olvera 28). Antes de recibir el cuarto regalo, Citlamina, la mensajera de estrellas, sintió la presencia de una sombra que intentaba penetrar en el lugar: Cehuallotl, el personaje antagonista de Topiltzin. “La infinitud del cielo es tuya, mi Pequeña Estrella, así te llamaré de ahora en adelante, eso eres para mí. Ve a donde te lleve mi mente y ten presente todo lo que aquí te hemos dado. Vivirás tan grande como tus pensamientos y llegarás tan lejos como las estrellas, quizás hasta más allá —concluyó Citlamina” (Olvera 29-30).

El *mythos* narrativo de Topiltzin consiste en un rito de iniciación; comienza con el aprendizaje de los dones de sus maestros, la amistad con sus cuatro amigos y su defensa de ellos ante Yaotecatl en el templo del guerrero. La segunda parte de la iniciación es el viaje a la selva, Hilhuicamina, su amigo mono, lo guía para que conozca a otros seres de luz antes de convertirse en Kukulcán, tal como estaba presagiado. El primer animal que conoció fue a Ocelhuitl, el jaguar de luz.

Un verdadero guerrero vence el miedo, lo hace un aliado y lo utiliza a su favor. Igual como lo hizo tu padre como gobernante supremo de Tula. Igual como los jaguares llegamos a dominar la selva... Teníamos miedo de ser opacados por la grandeza de otros animales... Los jaguares lograron vencer el miedo. Al darse cuenta de su potencial,

utilizaron ese miedo para proyectarlo en el resto de los animales.

(Olvera 178-179)

Después conoció al quetzal Zyanya, el único animal que la sombra de Cehuallotl no pudo perturbar. “Al destacar las virtudes de alguien, éstas crecen y se hacen notar con mayor facilidad. Si deseas el éxito y el triunfo de alguien, hazle notar qué tan capaz y brillante es. Si eres capaz de reconocer la luz que otros poseen es porque tienes la capacidad de reconocer tu propia luz. Al recalcar mi belleza, la tuya se enfatizó” (Olvera 190). Gracias a este principio, el quetzal no se vio afectado por Cehuallotl, porque éste “fue incapaz de hallar luz en sí mismo —continuó Zyanya—. Él permanece oculto en esa sombra que solito creó y se ha encargado de intensificar” (Olvera 190-191).

Con las enseñanzas del jaguar y del quetzal, Topiltzin estaba listo para enfrentar a Cehuallotl; no tenía miedo pero desconocía la fuerza que poseía, sobre todo porque al devorar a Yaotecatl, había absorbido el odio que sentía por Topiltzin y eso le daba más poder sobre el pequeño príncipe.

Sentía la respiración caliente de Cehuallotl sobre su espalda. Su aliento apestaba y hacía arder la herida de la daga de Yaotecatl. Sus fuertes pisadas hacían retumbar el suelo. Lo sentía demasiado cerca, quizás bastaba con que estirara su brazo para que lograra agarrarlo del cuello o alguna parte de su cuerpo. (Olvera 206)

El cambio en el sentido de la narración se da por el carácter del pequeño príncipe, desarrollado con el aprendizaje de sus maestros y de los animales de la selva. “— ¡No! se rió fuertemente—. ¡Sigue! ¡Sigue adelante, Topiltzin! —su voz le dio fuerza, permitiendo

abrir el compás de sus pasos. Escuchó a Cehuallohl gruñir, confirmando que había logrado separarse un poco más de su alcance” (Olvera 206).

El cuarto encuentro fue con Gucumatz, la serpiente. Su amigo mono le había advertido que muchos habían emprendido el viaje hacia el lugar donde habitaba Gucumatz pero que sólo quienes tenían una mente abierta, un corazón honesto y un espíritu valiente podrían regresar. Al llegar al lugar lleno de luz y hermosura, buscó a la serpiente y se dio cuenta que ella había estado todo el tiempo debajo de sus pies, observándolo y dirigiéndose a él le dijo:

Hilhuicamina, Ocelhuitl y Zanya te han ayudado a descubrir tu belleza, valor y potencial como humano. Te han ayudado a descubrir tu capacidad para moverte, encontrar soluciones y salir victorioso de cualquier situación a la que te enfrentes. Cada día que pasa en la selva has podido constatar lo que te enseñaron. Tan sólo falta que descubras y entiendas tu potencial espiritual, el que te ayudará a ser guía de miles de personas y te hará eterno. (Olvera 221)

Gukumatz guió a Topiltzin en la contemplación de su propia luz interior y de la situación que estaba viviendo Tula a partir del asesinato de su padre, Mixcóatl, a manos de Yaotecatl. A diferencia de la intensidad de colores que el pequeño príncipe contemplaba con sus ojos cerrados y acostado en el pasto, “Tula había sido invadida por las sombras de rabia, traición, desamor, desconfianza, agresión” (Olvera 227). Topiltzin contempló la decadencia de su ciudad, pero también pudo sentir de nuevo la presencia de sus seres amados. Quiso quedarse con ellos en su visión contemplativa, pero comprendió que no

valía la pena quedarse en este estado y dirigiéndose a su mentor, le dijo: “—Nada sería igual, Yólotl. Estaría con ustedes, esperando el fin. Eso no es vivir. Eso no es amar. Eso es caer dentro de la misma sombra que ha invadido a nuestra civilización. Quiero estar con ustedes, perseverando y prolongando nuestra vida, nuestro amor” (Olvera 227). A partir de ahora, Topiltzin será llamado como Gran Señor porque, además de sus potenciales humanos, había decidido “regresar” de su visión contemplativa para ayudar a Tula a recuperar su luz y de alguna manera, vencer la sombra de Cehuallotl.

La tercera parte de la iniciación del joven príncipe corresponde a su regreso a Tula. “—Topiltzin —dijo con gran seguridad— seré Topiltzin hasta que las personas descubran que soy Kukulcán” (Olvera 244). Su mentor Yólotl “sonrió y sus ojos brillaron. Su hijo había demostrado ser el Gran Ser que todos estaban esperando” (Olvera 244). De esta manera, la configuración del *mythos* tradicional es la configuración del cumplimiento del presagio a través de las acciones narrativas correspondientes a la iniciación de Topiltzin.

Sin embargo, al final de la leyenda escrita por Brenda Olvera, Topiltzin no se asume como un rey-sacerdote, a la manera de la tradición histórica del personaje Topiltzin Ce Ácatl Quetzalcóatl, sino como un maestro iniciado: un guerrero.

Los maestros eran modelos a seguir para sus alumnos, creían fielmente en lo que les enseñaban y lo demostraban poniéndolo en práctica ellos mismos. Topiltzin no dudó dos veces en elegirlos como sus ayudantes para abordar el problema. Sabía que su propia experiencia con los mejores maestros de Tula que para generar un cambio en la gente había que llegarles por medio de la educación. (Olvera 247)

Los ideales culturales presentes en el texto *Topiltzin. La leyenda del lucero de la mañana*, escrita por Brenda Olvera, son valores relevantes para la sociedad actual: “las enseñanzas que llevarían a los niños a desarrollar y a reforzar un carácter fuerte y una actitud positiva y productiva ante la vida. Los niños llevarían a su casa lo que habían aprendido en la escuela... Los maestros les hablaban acerca del trabajo y el esfuerzo que había que invertir para lograr cosas significativas” (Olvera 247). Estos rasgos corresponden al ideal de la educación, enunciados en los términos de nuestro imaginario y *ethos* moderno del siglo XXI. El mundo representado en el texto es un mundo creado por la narración y la escritura, no por los referentes históricos o antropológicos. De acuerdo con Frye:

De todas las formas literarias, el romance es el que más se acerca al sueño en el que se cumplen los deseos, y por tal razón, desempeña una función social curiosamente paradójica. En todas las épocas, la clase social o intelectual predominante tiende a proyectar sus ideales en alguna forma de romance, en que los héroes virtuosos y las bellas heroínas representan estos ideales y los villanos las amenazas a su ascendiente. (Frye 245)

La leyenda corresponde al “romance”, cuya forma esencial es la secuencia y la procesión: el viaje de iniciación desde el presagio y la noche de su nacimiento, hasta el retorno a Tula para enseñarles el camino pero con un viaje final sin retorno a su ciudad. El personaje de Topiltzin encarna los ideales de la educación ante el problema actual de las “sombras sociales”. El *mythos* del héroe posibilita un camino a seguir para las futuras generaciones. En el caso del personaje histórico de Topiltzin, rey sacerdote de Tollan estableció el protocolo correspondiente a un ritual mortuorio que escenificaba la vejez, la

muerte y el renacer de los reyes, mediante su encuentro con Tezcatlipoca y las peripecias de su viaje a Tillan, Tlapallan. Al pasar de un ámbito narrativo épico a una liturgia teatro-ritual, esta gesta mortuoria fue conocida como la «ley de Topiltzin» (Johansson, *www.arqueologiamexicana.mx*).

El valor de esta leyenda de Brenda Olvera desde los términos de la historia o la antropología, tal como se ha venido valorando las leyendas, no sería relevante para la recuperación del mundo prehispánico y de las costumbres toltecas. *Topiltzin* es una leyenda de invención que retoma a un personaje híbrido entre lo mítico y lo legendario. “La forma central del romance es dialéctica; todo se enfoca en un conflicto entre el héroe y su enemigo, y todos los valores del lector están comprometidos con el héroe. Razón por la cual el héroe es análogo al mítico” (Frye 247).

Al respecto, hay dos elementos de la leyenda *Topiltzin* que generan un rompimiento con la forma tradicional del romance, enunciado por Frye. En primer lugar, no hay una heroína ni tampoco una figura femenina que complemente al pequeño príncipe. Citlamina es la mensajera de los dioses que lo aconseja en torno a la sabiduría ancestral; es una mujer pequeña y alegre, quien lo acompaña espiritualmente, igual que su madre Chimalma. Ambos personajes son importantes en la configuración del referente de la tradición. “Las palabras de Chimalma fluyeron en una canción. La gente de Tula disfrutaba mucho convertir sus palabras en canciones. Sabían que a través de la música las palabras llegaban directo al corazón y se quedaban ahí por siempre” (Olvera 31).

Cada uno de los personajes que *Topiltzin* ama representa un reflejo de las cualidades del pequeño héroe príncipe.

Mixcóatl, fuerte y entregado. Chimalma, amorosa y leal. Ateotl, fiel y creyente, Tonáhuac, humilde y creador. Citlamina, alegre y positiva. Tleyotl, arriesgado y vigoroso. Aztín, pacífico y empático. Xalli, emprendedor y compañero. Yoliztli, honesto y confiable. ¡Todos estaban ahí! Todos los seres a quienes tanto amaba estaban con él. Lucían radiantes, destellaban luz por doquier. (Olvera 224)

Lo uno se vuelve múltiple. Topiltzin es un héroe que se complementa con sus amigos, maestros y padres, pero que no necesita la complementariedad de una figura femenina y ni siquiera se esboza como un indicio. Me parece importante destacar este aspecto en la configuración de una leyenda de invención porque el *mythos* tradicional de la narración es el enfrentamiento entre la luz y la oscuridad; pero en esta leyenda, la oscuridad desaparece al ser “iluminada” por el reflejo de la luz espiritual de un personaje que es modelo de virtud porque refleja la luz de todos.

Es decir, el *mythos* tradicional que sigue presente en la literatura, es la configuración dialógica: desde la poesía coral popular arcaica, los paralelismos de la épica, el coro de la tragedia, el carácter de diálogo del drama, el método dialéctico filosófico, la lucha de los contrarios en la narración de los discursos históricos, por mencionar algunos ejemplos. La leyenda de invención *Topiltzin* conserva esta configuración dialógica del *mythos*, cuyo personaje principal es relevante para una comunidad. Sin embargo, recibe los dones ya no de los dioses, sino de sus seres amados. A diferencia de los personajes de otras leyendas cuya configuración del héroe es binaria con énfasis en algún polo, es decir, sus virtudes o sus vicios (antihéroe) son hiperbolizadas: los personajes se encuentran como en un movimiento pendular.

En el caso de esta leyenda de invención, el héroe como modelo de virtud también es un personaje híbrido entre lo humano y lo divino. “Hemos diferenciado al mito del romance por el poder de acción que tiene el héroe: en el mito propiamente dicho es divino; en el romance, propiamente dicho es humano” (Frye 249). Parece que en el personaje de Topiltzin la dualidad entre lo divino y lo humano se reconcilian: el mito –anclado a la verdad simbólica del presagio– y la invención literaria. “Las personas, a través de la palabra de los sacerdotes, supieron acerca de la existencia de un Ser divino que traería de vuelta la paz a Tula. Conforme vieron el potencial de Topiltzin y su entrega a la sociedad y las bendiciones que fueron arribando, lo identificaron como ese Ser, capaz de reconocer sus limitaciones como mortal y dotado a la vez de potencial divino” (Olvera 249).

De este modo, la estructura dialógica del *mythos* tradicional sigue vigente en la creación literaria de la leyenda, pero justamente en la configuración del relato y no en la concepción dualista del héroe, ahora de carácter híbrido. Al ser una leyenda de invención, *Topiltzin* sublima la tradición de la sabiduría tolteca en una forma narrativa compleja: *la leyenda del lucero de la mañana*. Desde esta perspectiva, la leyenda deja de ser una forma simple contenida en otra forma más compleja en sí misma; más allá de la recuperación de las anécdotas de la tradición oral, recrea un mundo propio representado. Al conservar un rasgo simbólico tradicional, su forma no es el *epos* ni la epopeya. En *Anatomía de la crítica*, Frye usa “la palabra *epos* para describir obras en que el radical de presentación es la alocución oral, conservando la palabra «epopeya», en su uso acostumbrado” (Frye 326), el literario.

La forma compleja de la leyenda se asemeja a la epopeya en la configuración de un *mythos* dialéctico en cuanto que las acciones cambian de sentido y cuyo héroe es relevante

para una comunidad, donde la referencia al mito forma parte del mundo literario de ficción como una representación del mundo “real”. Este aspecto concierne propiamente a la concepción de la leyenda como género.

Los griegos nos legaron los nombres de tres de nuestros cuatro géneros: no nos proveyeron con la palabra que corresponde al género que se dirige al lector por medio de un libro... La más próxima a ella es «historia»... Como tengo que disponer de una palabra no me queda más remedio que elegir arbitrariamente «ficción». (Frye 326)

De esta manera, si nos aproximamos a la leyenda desde la teoría de género de Northrop Frye, podemos considerar a *la leyenda como género de ficción*, ya que de entrada, no pertenece a ningún género heredado por los griegos. En consecuencia, hay una reconciliación genérica y nominal entre los registros de la leyenda oral y la escrita como un género de ficción, porque la estructura dialógica del *mythos* no radica en la visión binaria entre el pensamiento tradicional y el pensamiento moderno ilustrado (y posmoderno), sino una configuración compleja de los elementos propios del texto, representado en el caso de la leyenda de Topiltzin en la configuración del héroe híbrido. Y en cuanto al sentido ético de las leyendas configurado en las acciones de los héroes, no hay una alteración de éste en la migración de la territorialidad de la etnología al territorio de lo literario.

3.1.1 En la frontera de la interdisciplinarietà

En palabras de Frye, “el *epos* y la ficción constituyen el área central de la literatura y van acompañados por el drama de un lado y del otro por la lírica. El drama tiene una conexión particularmente íntima con el rito, y la lírica con el sueño y la visión, con el

individuo que está en comunión consigo mismo” (328). En analogía con el *epos* —por su carácter oral— y con el drama —por su carácter performativo—, las leyendas orales recopiladas en antologías no están dissociadas de las leyendas escritas, concebidas para ser leídas en un libro. Ambas conforman el género de leyenda como género de ficción.

Por otro lado, las formas del drama y la lírica, heredadas a la literatura, se representan, según Frye de la siguiente manera: “el drama tiende a ser un modo ficcional y la lírica un modo temático” (388). La hibridación de ambos rasgos en las leyendas representa la posibilidad literaria de la recreación temática de lo tradicional en un género ficcional, sin ser una copia o una transmisión fiel de los valores de las culturas primarias. Puesto que esta labor de la recuperación y transmisión de las leyendas como documentos guardianes de una verdad ancestral, pertenece al campo de la antropología y no de la literatura.

Digamos que el roce entre los textos antropológicos y los literarios reside en la frontera de la interdisciplinariedad. Pues, “la literatura, al igual que las matemáticas, es un lenguaje y un lenguaje, de por sí, no representa verdad alguna, aunque pueda proporcionar los medios para expresar buen número de ellas” (Frye 466). Al decir que la leyenda de *Topiltzin* sublima la sabiduría de la cultura tolteca, justamente me refiero a que los consejos de los maestros del pequeño príncipe son parte del conjunto de circunstancias de las acciones del *mythos*, pero no funcionan como enunciados independientes que resguarden una “verdad” mítica. Frases como “cada ser nace con su propio poder y capacidad infinita para hacer lo que quiera. Absolutamente nadie tiene el derecho, ni la capacidad para arrebatarte tu poder” (Olvera 97); pertenecen a la configuración del mundo ficcional, independientemente de que puedan ser trasladadas al mundo “objetivo” del lector.

Sin embargo, el concepto de leyenda como un texto de valor antropológico y por lo tanto con un sentido de verdad ancestral, como se ha señalado, ha predominado incluso en el territorio de la literatura en los estudios de la oralidad. La literatura oral parte de los supuestos de la igualdad en el valor cultural de los textos populares que en otros siglos se marginaron. Como mencioné en el capítulo anterior, el pliegue entre ambos polos dialécticos de la Ilustración y la posmodernidad es representado por el *ethos* moderno estructuralista, desde el cual, los acercamientos teóricos a los estudios de las leyendas se realizan desde una perspectiva de “ciencia”. El valor de una leyenda se determina, justamente, por la verdad histórica y cultural implícita en los textos. Sin embargo, en *Anatomía de la crítica*, Frye advierte:

Redundaría en beneficio de un pensamiento más claro si estas tendencias se consideraran como exploraciones laterales de una sola fase de la retórica y no, por una falsa analogía con la ciencia, como «nuevos rumbos» que pronostican un progreso general de la técnica literaria en todos sus frentes. El movimiento inverso de esta misma falacia progresiva produce la indignación moral que habla de «decadencia». (Frye 363)

En este sentido, *Topiltzin. La leyenda del lucero de la mañana* escrita por Brenda Olvera se configura como una leyenda de invención para hacer frente a la percepción de “decadencia” de las leyendas, desde el punto de vista de la crítica “científica”, que al no encontrar en los textos de la oralidad y la literatura el sentido pleno de verdad, las marginó en la frontera ideológica que separa a los géneros mayores de los menores.

Para Frye, el acercamiento crítico hacia el género de ficción “consiste en volver a fraguar los eslabones rotos entre la creación y el conocimiento, el arte y la ciencia, el mito y el concepto, es lo que contemplo respecto a la crítica” (Frye 467). La propuesta de Frye hace evidente la necesidad de una perspectiva crítica más allá del pensamiento dualista. Por lo tanto y siguiendo la perspectiva de Frye, en los acercamientos teóricos a las leyendas, el eslabón integrador de las leyendas como un texto polifónico —artístico y científico: literario y antropológico— es su concepción como un *género de ficción*, ya sea en su variante oral, el *epos*: “género literario cuya radical de presentación es el autor o un juglar o recitador oral, que tiene ante sí a un público oyente” (Frye 484), o en su variante escrita.

Frye distingue el género de ficción como una forma literaria configurada para “el libro”. *Topiltzin. La leyenda del lucero de la mañana*, de Brenda Olvera, es un libro que conserva el concepto tradicional de leyenda como narrativa, pero transformada en un relato más complejo que la mera enunciación de una anécdota. Además, el modelo ejemplar del héroe binario también se transforma en un héroe híbrido cuyas virtudes no son individuales, sino el reflejo de las virtudes de su comunidad.

3.2 Segundo modelo de transformación: del verso a la prosa. “La princesa Papantzin”, “La restitución” y “La cuesta del muerto” de José María Roa Bárcena

Desde una perspectiva hispanoamericana, las formas complejas de la saga y la épica fueron emuladas bajo sus aspectos narrativos, desarrollando, a diferencia de las formas europeas, una correlación entre lo histórico y lo ficcional. En este sentido, las leyendas son un ejemplo concreto de dicha correlación por ser relatos limítrofes. Y más aún, el

imaginario de dichas sociedades expresa, a través de sus relatos legendarios, su tendencia a lo sobrenatural.

De este modo, los conceptos de Adré Jolles acerca de la leyenda como forma simple no son del todo aplicables a las leyendas hispanoamericanas. Por tal motivo, es necesario considerar los estudios del crítico literario y folclorista español Vicente García de Diego, los cuales desarrollan el aspecto histórico, además del aspecto de lo fantástico, tomando como punto de partida el carácter sobrenatural de los relatos.

Para comprender mejor este proceso de transformación de las leyendas en las letras mexicanas decimonónicas desde el sentido de lo fantástico, se tomará el ejemplo de las leyendas del escritor mexicano José María Roa Bárcena, en un doble sentido. Por un lado, la transformación del verso a la prosa, y por otro, el surgimiento de un nuevo modelo narrativo en las letras mexicanas: el cuento fantástico. El segundo aspecto será desarrollado en el capítulo siguiente como una reflexión en torno al sentido limítrofe de los textos de dicho autor entre el cuento fantástico y las leyendas. Con la finalidad de percibir de manera concreta la movilidad entre las formas y los géneros, tomamos como ejemplo las leyendas de dicho autor y el estudio que Rafael Olea hace sobre esta “evolución” de géneros, con una intención explicativa acerca del caso concreto de las leyendas decimonónicas. Sin embargo, el concepto teórico de leyenda en este apartado será la “Introducción general” de la *Antología de leyendas de la literatura universal* (1953).

Para este autor español, “la leyenda es una narración tradicional fantástica, esencialmente admirativa, generalmente puntualizada en personas, época y lugar determinados... Las leyendas tienen bajo este aspecto un carácter utilitario en la

interpretación histórica” (García de Diego 3). Desde esta perspectiva del siglo XX, las leyendas pertenecen al género narrativo, identificando su carácter literario en “lo fantástico” y su valor utilitario, dentro de la cultura, está determinado por el sentido histórico que ésta tenga. Las leyendas, desde el punto de vista de este autor, siguen siendo un subgénero limítrofe, tanto de la narrativa fantástica, el cuento, como del relato con rigor metodológico, la historia. Si bien, para Jolles, la forma simple de la leyenda no tenía una intención histórica o biográfica a principios del siglo XX, el cuento decimonónico se consolida ya no como una “especie” de narración, sino como un género. De acuerdo con Seymour Menton, “los primeros cuentos hispanoamericanos aparecieron en plena época romántica [y tienen] sus orígenes tanto en la historia como en la literatura” (García de Diego 11).

Específicamente en las letras mexicanas decimonónicas, el escritor José María Roa Bárcena (1827-1908) es considerado el precursor del cuento fantástico, gracias al efecto literario de su trabajo narrativo en la escritura de las leyendas con el matiz de los relatos sobrenaturales dentro del contexto social de la época: la lucha de los conservadores y los liberales, sobre todo en el ámbito religioso.

Rafael Olea Franco publicó en 2007 el libro *De la leyenda al relato fantástico*, una antología de las leyendas más representativas de Roa Bárcena en sentido ascendente respecto al valor literario de sus narraciones: “de su incipiente ejercicio de leyendas con motivos sobrenaturales, a la madurez de su escritura dentro del cuento moderno con una postulación fantástica plena” (Olea Franco, *De la leyenda al relato fantástico* vii). Las narraciones de Roa Bárcena corresponden al siglo XIX (1861-1877), “en un afán nacionalista fundado en el romanticismo, al cual se sumaron su personal ideología

conservadora y sus profundas creencias religiosas” (Olea Franco, *De la leyenda al relato fantástico* ix). La referencia a este autor es importante para contextualizar más que el aspecto histórico o evolutivo de las leyendas, para reconocer en su escritura narrativa el modelo de relato fantástico que seguirán las producciones del siglo XX, bajo el título de “leyendas”.

Las primeras leyendas publicadas por Roa Bárcena fueron escritas en verso. Los personajes respondían a estereotipos sociales de su época como elementos contextuales que acompañan a la anécdota principal ligada a un suceso sobrenatural. En opinión de Rafael Olea, “el regreso de los muertos al mundo de los vivos no afecta gravemente la conducta de los personajes, ni deriva en las tramas del suspenso típicas del género fantástico; más bien sirve para plasmar una intención didáctica y moralizante” (Olea Franco, *De la leyenda al...* x), todavía en la concepción neoclásica del “educar deleitando”.

“La princesa Papantzin” (1861) es una leyenda escrita por Roa Bárcena en verso. La trama no corresponde a un asunto tradicional ni de carácter oral: Papantzin, hermana de Moctezuma Segundo, emperador azteca, muere y regresa de entre los muertos para decirle a su querido hermano acerca de un presagio, que el mismo Cristo le ha confiado.

«-Dios la existencia prolongarte quiere —/dice el joven tornando a hablar conmigo—, /porque de la mudanza que se operen tu infelización seas testigo.../ los que allá ves llegar, rubios varones/ de noble faz en ademán guerrero, /tras recio batallar estas regiones/ conquistarán al filo del acero/ han de venir con ellos las nociones/ del Soberano Bien, Dios verdadero. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 21)

Roa Bárcena construye un mundo ficcional, basado en el suceso histórico de la conquista española y al lado del nombre de Moctezuma —ya que éste no alcanza a configurarse como un personaje—, recrea la existencia de una princesa azteca cuya función es ser la mediadora entre su cultura y la “buena nueva” de la fe cristiana. De este modo, la figura de la Malinche como la intérprete entre ambas lenguas, sería rebasada por la figura femenina de una princesa que justifica la “verdad” de la religión católica desde la identidad nacionalista y mestiza. En este punto, es útil recordar la posición de la sociedad mexicana conservadora de la época de Roa Bárcena, frente al liberalismo que verá su victoria en las Leyes de Reforma de Benito Juárez con la nacionalización de los bienes eclesiásticos y la libertad de culto. En este sentido, el recurso de la resurrección de la princesa Papantzin es el elemento de carácter o creencia popular que permite la verosimilitud de lo sobrenatural amparado en un dogma. De este modo, el presagio de la leyenda de Papantzin establecía con claridad “el mandato divino”.

Considerando la función social de esta leyenda, el acercamiento al texto no es crítico porque no intenta valorar los rasgos literarios, sino propiciar una reflexión teórica acerca de la resonancia de las leyendas de Roa Bárcena en las leyendas posteriores.

Otras leyendas escritas en verso son: “La vuelta de una madre” (1861) y “La restitución” (1861). En opinión de Rafael Olea, los textos “no alcanzan una verdadera postulación fantástica [porque] se basan en sucesos que en principio se juzgaría como sobrenaturales, en el fondo no se trata de misterios irresolubles contrarios a la concepción lógica y causal de la realidad, sino de «milagros» propios de una cosmovisión religiosa” (Olea Franco, *De la leyenda al...* xiv). En ambos textos, se trata de una anécdota en verso

más que de una trama narrativa. En el primero, el regreso del alma de una madre muerta para solicitar el cuidado de sus hijos en manos de su padre y su nueva esposa.

Si prolongas tu descuido/ y de nuevo, a su gemido,/ deajo mi ataúd
desierto,/ que algún mal desconocido/ os sobrevendrá te advierto. (Olea
Franco, *De la leyenda al...* 31)

“La restitución” cuenta el regreso de un alma en pena que solicita a un vivo le ayude a dejar en justicia sus bienes materiales para poder descansar en paz.

De dos huerfanillas pobres/ la reducida heredad/ uní yo a la mía por
medios injustos, /y Dios enojado me oculta su faz.../—Restituido en la
tarde/ el campo, Morten será; /a fe de cristiano lo juro; ya puedes/
volver al sepulcro y en él descansar. (Olea Franco, *De la leyenda al
relato fantástico* 34)

Una tercera leyenda en verso, nos presenta Olea Franco en esta breve antología, “La Cuesta del Muerto” (1861). Este texto está dividido en cuatro partes: la primera es una descripción del paisaje, específicamente del camino que va de Jalapa a Coatepec, en un tono bucólico y personal.

De cuanto he visto no hay cosa/ que así me halague y sonría/ como mi
ciudad natía, /como Jalapa la hermosa. /Ni vi más lindo vergel/ que
Coatepec, cuya calle/ se extiende en ameno valle/ limpia y trazada a
cordel. /De sus montañas musgosas /se asienta aquella en falda,
/luciendo fresca guirnalda /de mirtos, nardos y rosas. (Olea Franco, *De
la leyenda al...* 35)

La segunda parte del texto corresponde a una suspensión narrativa, tal como lo intitula, acerca de “El cronista y su guía. La cuesta y la tradición”. A pesar de la versificación, la voz poética se asume como un narrador que no se distingue del escritor, quien conversa con Andrade, su guía.

— ¡Ay, señor! ¡Ay amo mío! / ¡Quién como usted ignorase/ que está en
la Cuesta del Muerto/ estando al morir la tarde! /no bien las sombras se
espesan/ cuando en esta fecha sale /todos los meses un bulto /por el
claro que se abre/ al comenzar los cantiles. (Olea Franco, *De la leyenda
al... 48*)

Los versos describen los espantos y experiencias aterradoras que la gente del pueblo cuenta sobre este temido paraje. La voz del narrador se dirige a un lector letrado, en el entendido de lo increíble e irracional de la leyenda. Asume la postura de su tiempo respecto a los relatos orales al margen de la escritura.

Mientras el tiempo transcurre /y nuestros cigarros arden /y echados y
sin dormirse /están los perros leales, /hago preguntas al guía /y acaba,
al fin, por contarme /la historia que a los espantos /que vamos a ver dio
margen. /Procuraré reducirla /a términos razonables, /que en
circuncoloquios eternos /y en digresiones mortales /mi rústico se
divaga /por afición, por carácter, /como si el bueno del hombre /cursara
universidades. /Si temes perder el tiempo /o que mis versos te cansen
/por ser en extremo llanos, /dignos hijos de su padre, /cierra el libro y

quedaremos /tan amigos como antes. (Olea Franco, *De la leyenda al...*
51-52)

La leyenda de “La Cuesta del Muerto” está en el margen de la escritura que colinda con la oralidad: los relatos “populares” adquieren formas “cultas”. En la poética romántica, como mencioné anteriormente, se desarrolla el recurso del metarrelato: la anécdota de una leyenda popular dentro de una forma literaria, ya sea en verso o en prosa.

Antes de escribir la “conclusión” en verso de la leyenda, Roa Bárcena inserta una narración explicativa en prosa acerca de la historia del muerto, don Lope de Aranda, quien fue asesinado por Francisco, el hijo del mayordomo de la hacienda, incitado por doña Inés, la infeliz esposa de Lope. Doña Inés finge un incendio en su propia casa y engaña con promesas de amor a Francisco para que cometa el crimen y ella pueda ser libre para amar a Román. Francisco lleva consigo el costal con el cuerpo de su amo para tirarlo por la colina, pero doña Inés ata la ropa del asesino al costal y caen los dos cuesta abajo. Román huye antes de concretar cualquier relación con doña Inés. Ella es sentenciada a pena de muerte.

Esta truculenta y poco convincente trama explicaría la terrible visión de una casa incendiada y de un hombre que parece arrojarse a un barranco junto con su pesada carga. Como se lee en el siguiente y último canto, el final de la historia lo sabe el cronista por otras fuentes, pues el guía interrumpe su relato por el miedo que le causa la aparición de la entidad fantasmal. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 53)

Cabe mencionar que la parte explicativa del relato está entre corchetes. Y después continúa en verso en una conjugación en pasado, aludiendo a la acción inacabada del guía, quien no le contó al cronista el final de la historia pero que el escritor sí sabe.

Iba a decirme el guía /lo que supe después por otras gentes: /que en ese mismo día /diligentes/ mezclados alguaciles y aldeanos, /de un árbol en las ramas detenido /el saco hallaron en que fue Don Lope /por su mujer y su verdugo metido. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 53)

El final de la leyenda coincide nuevamente con la ideología moral de fondo: el castigo a doña Inés y la expiación religiosa de Román.

Iba a decirme que en región extraña /vagó Román y que llevó consigo /el reprobado amor que hubo en su pecho /recuerdo que le daña, /de su tranquilidad fiero enemigo. /Que su pena y horror más cada día /creciendo fueron y, después, tocado /de la celeste gracia, en un convento /lavó con llanto amargo su pecado, /a su felice conversión dio cima, /y, austero cenobita y venerado, /murió en olor de santidad en Lima. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 55)

Por un lado, está el final de la historia del muerto con la transformación del alma de Román y por otro lado, está el final de la leyenda en verso, donde la voz del autor emerge con una breve alusión a la “memoria”.

Si, tras años y azares, /con el ardor antiguo y sed de gloria /no me ha faltado, acaso, la memoria, /en aquestos cantares /de «la Cuesta del

Muerto» os di la historia. (Olea Franco, *De la leyenda al relato fantástico* 57)

A través de la lectura reflexiva de este texto, se revelan diversos aspectos: 1) La inserción de las anécdotas de los relatos populares en la escritura culta a partir de la versificación. 2) La necesidad de narrar la historia al margen de los versos. Es decir, la necesidad de escribir en prosa e incluir un metarrelato. 3) La conclusión del texto tiene propiamente dos finales: la restitución del orden moral y el comentario metaficcional del autor acerca de la leyenda como escritura de la memoria.

En analogía con las leyendas de Roa Bárcena, el libro álbum *Historia de la resurrección del papagayo* (2008) nos permite reflexionar acerca de la yuxtaposición de dos textualidades en un mismo espacio. “El principal interés del álbum consiste en mostrar que el texto y la imagen se complementan, ya sea porque justamente el proyecto se elabora poniéndolos en relación mutua, o bien porque cada uno aporta una dimensión suplementaria al otro” (Van der Linden 17).

El texto verbal escrito en verso libre por el poeta Eduardo Galeano converge con las reproducciones fotográficas de las esculturas de Antonio Santos. Ambas textualidades “narran” simultáneamente una anécdota legendaria acerca de la resurrección del papagayo. Dicho texto representa por un lado, la desterritorialización etnológica de una leyenda popular del nordeste brasileño, recreada en la simultaneidad de dos textualidades modernas: la escritura de un poeta uruguayo y la ilustración gráfica de un creador aragonés, dando por resultado un libro álbum publicado por una editorial mexicana (Ediciones Tecolote). Y por otro lado, este libro representa la «contramodernidad» del *ethos* ilustrado, ya que la

dicotomía entre lo culto y lo popular, la oralidad y la escritura se resuelve simbólicamente – en la alusión del símbolo como el espacio donde las dos mitades se unen– en el soporte gráfico del libro álbum. En este “espacio en blanco” poesía e ilustración se entrelazan y yuxtaponen de tal manera que “su lectura en voz alta es casi imposible. Es mejor hablar de una exploración intuitiva de la página, de sus diferentes elementos visuales o verbales, parecida a la lectura multimedia” (Van der Linden 23).

La textualidad híbrida del libro resalta por la sensorialidad evocada a partir de las reproducciones de las esculturas coloridas de madera, cuyo estilo nos remite al carácter tradicional del relato, como se puede apreciar en la siguiente imagen.



Figura 1. Ilustración de las esculturas tradicionales de madera. *Historia de la resurrección del papagayo*. 7 abril, 2018, darabuc.wordpress.com.

Y la disposición de ambas textualidades en el espacio en blanco del papel remite de igual manera a una memoria literaria, intertextual, al poema *Un golpe de dados* de Mallarmé. El lenguaje simbólico de las imágenes y de la semántica del poema son percibidos en la sensorialidad visual y táctil, en consonancia con la evocación del acto creativo del alfarero, a partir del sentimiento colectivo: la tristeza.

El papagayo se cayó en la olla que humeaba. /Se asomó, se mareó y cayó. /Cayó por curioso, y se ahogó en la sopa caliente... /El alfarero de Ceará quiso saber. /Por fin el hombre recuperó el habla, /y contó que el papagayo se había ahogado /y la niña había llorado /y la naranja se había desnudado /y el fuego se había apagado /y el muro había perdido una piedra /y el árbol había perdido las hojas/ y el viento había perdido una ráfaga /y la ventana se había abierto /y el cielo se había quedado sin color /y el hombre sin palabras. /Entonces el alfarero reunió toda la tristeza. /Y con esos materiales, sus manos /pudieron renacer al muerto.

(Galeano)

Como parte de la sensorialidad de la materialidad del libro, se entreteje la percepción metatextual de la creación artística. Y más que un libro es un poema visual, que integra la multiplicidad textual.

Tanto en las leyendas en verso de Roa Bárcena como en el poema visual de *Historia de la resurrección del papagayo*, la construcción poética de cada uno corresponde a la tradición literaria de su momento de creación: la métrica o el verso libre. En ambos casos, está presente el acto narrativo de una anécdota sobrenatural. En el caso concreto de la leyenda de “La princesa Papantzin” de Roa Bárcena, la evocación semántica también es la resurrección. La transformación de la princesa implica un nuevo orden espiritual para la comunidad: la llegada de los españoles y con ellos la imagen de Cristo. Y con la resurrección del papagayo, la restitución del orden del natural y emocional de lo colectivo.

La doble textualidad entre el verso y la prosa de la leyenda de “La Cuesta del Muerto” de Roa Bárcena coincide con la doble textualidad, visual y verbal, de la *Historia de la resurrección del papagayo*. En ambas obras, se despliega el elemento metatextual de la creación. Si bien el texto híbrido de Galeano y Santos puede considerarse también como un cuento mítico, en este punto, no me detengo a definirlo genéricamente, sino que resalto la coincidencia del carácter tradicional de los relatos acerca de las anécdotas de lo sobrenatural.

En un ejercicio de metacrítica, como es el caso de este trabajo, la comparación analógica entre ambos textos no se sustenta en torno a las semejanzas de proporción para “llenar las aparentes rupturas” (Deleuze, *Mil mesetas...* 241) estéticas, ideológicas e incluso, geográficas. Más bien, la intención de comparar analógicamente ambos textos es para reconocer de qué manera el verso sigue siendo una forma de expresión correlativa en dos momentos distintos del *ethos* moderno (positivismo y posmodernidad) y cuya edición forma parte del acervo de las publicaciones de las letras mexicanas contemporáneas.

La inclusión de este texto cuya anécdota legendario no es mexicana ni tampoco sus creadores, abre la posibilidad para establecer pliegues de reflexión teórica entre las leyendas publicadas en las letras mexicanas y las transformaciones de las leyendas de otras latitudes.

Siguiendo el caso concreto del segundo modelo de transformación del verso a la prosa, en las letras mexicanas decimonónicas, es importante precisar la función social de las leyendas en verso como un acto de creación literaria en oposición a los relatos en prosa

que “explicaban” el origen de las anécdotas sobrenaturales, desde un punto de vista positivista.

En el mismo contexto histórico de Roa Bárcena, en 1885, Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza publicaron el libro *Tradiciones y leyendas mexicanas*. En éste reunieron algunas de sus leyendas en verso publicadas en el periódico *La República*, bajo el seudónimo de Cero. Como afirma José Ruedas de la Serna en la introducción a la reedición de este libro decimonónico:

En medio de la lucha entre positivistas y liberales románticos, a principios del año 1882, comenzaron a ser publicadas las «leyendas y tradiciones»... Fueron cinco las que, del 2 de enero al 27 de marzo de aquel año, aparecieron en *La República*... fundado por Ignacio M. Altamirano, era la punta de lanza de los viejos liberales contra *La Libertad*, el diario positivista dirigido por Justo Sierra”. (Ruedas de la Serna 11-12)

Los liberales románticos retomaron la filosofía de Karl Krause, quienes se oponían al positivismo “porque sustituía todo principio por fenómenos, haciendo abstracción del mundo moral, y porque daba a los jóvenes una instrucción incompleta negándose a informarlos en otros sistemas filosóficos” (12). Por su parte, los conservadores perdieron fuerza política ante el nuevo panorama social de México, entre ellos Roa Bárcena¹⁴. De esta manera, los positivistas, seguidores de Auguste Comte, se asumían como una tercera

¹⁴ Dentro de los textos publicados por Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza en el periódico *La República*, está la leyenda “Don Juan Manuel”, cuya versión desarrolla poéticamente la misma historia que Roa Bárcena en su leyenda “Lanchitas”, cuya importancia será comentada en el siguiente capítulo.

opción en medio de las dos posturas caducas que habían llevado a la nación a las guerras intestinas.

Los positivistas “científicos” acusaban a los liberales de oponerse al progreso de la nación. “Políticamente, por su lado, los liberales ven el positivismo como un instrumento ideológico de apoyo a nuevas dictaduras¹⁵ que conspiraban contra los viejos ideales democráticos por los que el pueblo había luchado a lo largo del siglo XIX” (Ruedas de la Serna 12).

Sin embargo, la reciente nación independiente de México se abría al progreso y a las ideas positivistas asumidas en el centro de Europa, adaptando a las condiciones del país un «nuevo orden» social, económico y político. “La construcción del nuevo orden dependía ahora del conocimiento científico, de los hechos, del horizonte de “lo posible” y de “lo práctico” (Ruedas de la Serna 13). Por su parte, Vicente Riva Palacio, representante del humanismo ilustrado no se oponía a la ciencia, pero sí deploraba la deshumanización positivista, sobre todo en los programas educativos que dejaban de lado a la poesía por considerarla nostálgica y sentimentalista.

El 27 de marzo de 1882, Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza simularon un debate entre un supuesto Cerito, pseudónimo derivado de Cero, quien se expresaba en contra de la forma del romance por promover las supersticiones a través de la publicación de las leyendas.

¹⁵ Las ideas del positivismo en México fueron determinantes para la llegada de Porfirio Díaz al poder. Al respecto, Leopoldo Zea afirma que: “las teorías políticas expuestas en *La libertad* acerca de un nuevo orden social sobre bases científicas sirvieron como programa para un nuevo partido político... un grupo de jóvenes políticos que con el tiempo serían los sostenedores de la política de Porfirio Díaz” (*El positivismo en México* 397).

Para dar forma a este fingido debate, argucia tan común en la época, otro descendiente de Cero, Cerillo, sale a la defensa del romance unos días después, el 5 de abril, amonestando a Cerito por su falta de perceptiva al confundir, en contra de toda preceptiva literaria, la ficción el derecho de los poetas a mentir con la verdad histórica del asunto recreado; pues en el colmo de su desacierto, intencional por su puesto, parodiando la mala crítica positivista, Cerito intentaba desmentir el fenómeno de la «mujer convertida en mula». (Ruedas de la Serna 18)

Dentro de este contexto, la forma de versificación de las leyendas en la obra poética de los liberales Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza representó la defensa del humanismo y la poesía frente a la prosa y a la búsqueda de la “verdad histórica” de las leyendas de carácter positivista. El predominio de lo histórico sobre lo poético en las leyendas significó la transformación del sistema de pensamiento, expresado en las letras mexicanas del siglo XIX.

De este segundo modelo de transformación de las leyendas en las letras mexicanas percibimos de qué manera la intencionalidad de las leyendas, ya sea hacia la creación o hacia la explicación, configura la textualidad de la obra literaria, en la simultaneidad de diversos lenguajes. “Todo lenguaje es un sistema no sólo de comunicación, sino también de modelización, o más exactamente, ambas funciones se hallan indisolublemente ligadas” (Lotman 25). Ya sea por la simultaneidad del verso y la prosa, el texto verbal y la imagen o cualquier sistema de lenguaje que “modele” la estructura compleja de la leyenda, “un texto artístico es un significado de compleja estructura” (Lotman 23).

3.3 Tercer modelo de transformación: de la anécdota legendaria al cuento fantástico.

“El hombre del caballo rucio” de José María Roa Bárcena

Si bien los conceptos teóricos acerca de la leyenda se desarrollaron en el marco teórico de la lingüística y la antropología, ciencias sociales creadas a partir del pensamiento positivista, las leyendas en las letras mexicanas decimonónicas se configuraban desde diferentes formas: el verso como una expresión de creación literaria pos romántica y la prosa como una nueva forma literaria relacionada con las anécdotas “históricas”, o mejor dicho, con referencia a hechos reales. De este modo, el modelo de leyenda que se consolidó a partir de la instauración del positivismo en México implica una perspectiva teórica limítrofe porque las leyendas se configuraron en el umbral entre el género menor de la anécdota sobrenatural y el “nuevo” género mayor del cuento fantástico.

En el contexto del cambio del sistema del liberalismo por el sistema positivista, se abandonaron las intenciones políticas, económicas y sociales concebidas en la lucha de la Independencia de México. En su lugar, las ideas del progreso y de la ciencia se instauraron en todas las esferas del orden nacional. Y en su carácter híbrido, las leyendas conservaron su identidad como género menor literario y se definieron frente al nuevo sistema desde los límites de la investigación histórica.

El modelo de leyenda, en las letras mexicanas –basado en la libertad de la invención poética y al mismo tiempo, su referente en la tradición popular y en la versificación– fue sustituido por el modelo narrativo de Roa Bárcena, quien logró transformar las leyendas de verso en prosa. Y más aún, logró superar “lo legendario en cuanto paradigma cerrado que incluye lo sobrenatural como parte de una explicación religiosa, para alcanzar las

dimensiones del cuento moderno en su modalidad fantástica” (Olea Franco, *De la leyenda al... xxix*).

Lo sobrenatural en las leyendas de Roa Bárcena se construye sobre la “lógica” de la cosmovisión religiosa de la época, ya que en cada uno de los textos mencionados anteriormente, siempre hay una causa sobrenatural y un efecto moral.

Es decir, las causas naturales son sustituidas analógicamente por causas sobrenaturales, pues la cosmovisión que sustenta la verosimilitud de las leyendas de Roa Bárcena es la lógica religiosa. Y este ejercicio de sustitución que cumplía la función social de sustentar una ideología conservadora frente a la creciente ideología de los liberales, representa un modelo de escritura de un momento histórico determinado.

La forma de ser de las leyendas de Roa Bárcena, como “cuentos modernos en su modalidad fantástica”, representa al *ethos* de la modernidad positivista. Para el filósofo latinoamericano Bolívar Echeverría, el *ethos* histórico “se trata de un comportamiento social estructural... por cuanto en él se repite una y otra vez a lo largo del tiempo la misma intención que guía la constitución de las distintas formas de lo humano” (Echeverría 162).

En cuanto al *ethos* de las leyendas de Roa Bárcena, para Olea Franco, su escritura se transformó “de la leyenda al relato fantástico”, como refiere el título mismo de su estudio. Sin embargo, el estilo literario de Roa Bárcena, que Olea Franco identifica como “relato fantástico” es el mismo estilo que se desarrolla en las leyendas escritas del siglo XX. Es decir, en las letras mexicanas, la escritura de Roa Bárcena permite la transformación de las leyendas como forma versificada en narraciones en prosa, pero conservando la lógica de lo

sobrenatural y en muchos de los casos, todavía bajo una cosmovisión religiosa y un efecto moral.

Por tal motivo, coincido con Olea Franco en la percepción de una transformación, pero sin la noción de la leyenda como un paradigma cerrado.

“El hombre del caballo rucio” (1870) es una narración en prosa que relata, en voz de un militar, la causa de su espanto:

¡Maldito dormir, que de nada me ha servido sino de sudar frío y sentir más molidos los huesos! ¡Y malditos sueños e imaginación mía, que me convirtieron en actor en un lance que no baja de treinta años que oí referir en una de mis expediciones, y del que no me había vuelto a acordar! El tinglado bajo el cual dormía yo, o, más bien dicho, soñaba que dormía, se columpiaba como a impulsos de un terremoto con las mecidas del hombre aquel. ¡Y luego sus ojos, aquellos ojos de mirada satánica fija en mí y que me penetraba hasta la médula de los huesos!

(Olea Franco, *De la leyenda al...* 59)

Una vez más, el narrador es un testigo; explica con su relato la causa de una experiencia sobrenatural repetida en el tiempo. Se dirige directamente al lector en el entendido de su época: la superioridad de la ciencia frente a las supersticiones populares.

Pero como ustedes creerán, piadosamente juzgando, que he perdido el juicio, voy a referirles del modo más conciso posible la tradición que a mí me refirieron allá por el año de 1816; una vulgaridad que ni yo ni ustedes podemos creer; pero en que creen a pie juntillas las gentes de

las rancherías en la zona que se extiende en todo el declive de la Mesa Central hacia la costa de Veracruz. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 59)

Sin embargo, a los relatos populares de aparecidos y espantos los narra desde un punto de vista explicativo, siguiendo la lógica de la analogía entre las causas naturales y las causas sobrenaturales, bajo la cosmovisión religiosa de su época. El personaje protagonista del relato es el hombre del caballo rucio:

Hidalgo, persona como de 48 años, alta, fornida, de gesto agrio y enormes patillas negras, y que llevaba, a la usanza del tiempo, recogido el largo cabello en una coleta cuidadosamente liada con listón verde, que se le mantenía tiesa a manera de culebra semilevantada del suelo, o le azotaba la espalda al recio galopar de su caballo favorito. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 62)

La narración es una explicación acerca de las causas de los fenómenos, una adentro de la otra. El primer hecho es el desasosiego del narrador que tiene su causa en la experiencia de la aparición de algo sobrenatural. Y a su vez, la presencia fantasmagórica de un hombre tiene su causa en un hecho comprobable del pasado. El narrador recurre a los datos concretos del lugar y el año para darle a la anécdota la credibilidad y la posible verificación del lector. Sin duda, el relato de Roa Bárcena corresponde a la época del positivismo propuesto por Auguste Comte. Lo anterior, no se puede obviar como una afirmación simple. En el fondo, el modelo de leyenda en las letras mexicanas, a partir de la obra de este autor, surge en el contexto de la necesidad de validar los relatos de la tradición

a partir de la experiencia y el tamiz del pensamiento científico. La narración es una explicación, como venía diciendo, de las causas sobrenaturales, en el entendido de la sustitución de la cosmovisión religiosa por la cosmovisión del mundo natural. Y en este sentido, tal sustitución es válida en la lógica propuesta por Comte: el control de las fuerzas de la naturaleza por la restitución de un orden social.

Justamente, la causa por la cual un hombre se puede convertir en una imagen fantasmagórica es la transgresión al orden, es decir, al cosmos de la religión. En el caso del “hombre del caballo rucio”, en vida nunca celebraba misas en la capilla de su hacienda, no daba limosna a los pobres, no guardaba los domingos y días de fiesta. Dicha transgresión es acompañada por un presagio, la sentencia del cura de Actopam: «Este hombre no puede tener buen fin» (Olea Franco, *De la leyenda al...* 63).

Y sucedió que, con todo y haberse reído del pronóstico del cura, nuestro hidalgo, cierto domingo en que sus vaqueros llevaban a herrar nuevas reses y él a cierta distancia los vigilaba, al atravesar unos terrenos planos de Zontzocomotla aflojó las riendas y apretó las espuelas al rucio, dando en él una de aquellas carreras de relámpago en que nadie logró jamás sacarle ventaja. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 63)

La narración está acompañada de una descripción del terreno, a manera de digresión. Este recurso es de suma importancia para comprender la relación genérica entre las leyendas y los relatos históricos.

Muy plano era como dije, el terreno, sin árboles ni arbustos, y sólo entapizado de un zacatón de tercia o poco más de altura, que ignoro cómo pudo encubrir a los ojos del cabalgador y cabalgado un peñasco liso, azuloso y casi cuadrado, que hasta la fecha debe ya existir, o que al menos allí me enseñaron en una de mis expediciones. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 63)

La digresión es un recurso estilístico importante a resaltar, por ser un rasgo narrativo en el modelo de las leyendas de Roa Bárcena y que siguieron las leyendas del siglo XX. La digresión en la escritura literaria representa una huella del relato oral desde los poemas épicos reunidos en la *Ilíada*. En este sentido, un punto de convergencia entre la épica y las leyendas es, por una parte, la relación entre los relatos orales y la escritura a partir del recurso narrativo de la digresión. El tono explicativo de este recurso permite aclarar aspectos relacionados con la línea principal de la narración pero que no pertenecen a ésta, justo como lo haría un narrador en la oralidad. Otro punto de encuentro es la alusión a otros tiempos pasados, la construcción de personajes hiperbólicos y el *mythos* o entramado de acciones correlacionadas entre sí. En el caso de la cosmovisión griega, *eikos* es lo posible, traducido por los latinos como lo verosímil. Y en la cosmovisión de las leyendas de Roa Bárcena, es la causalidad, la relación dicotómica entre la causa y el efecto, lo que hace posible el relato dentro de una cosmovisión donde lo sobrenatural es análogo a lo natural porque puede ser regido por las leyes sociales, es decir, las leyes sobrenaturales de la cosmovisión religiosa.

El recurso de la digresión fue retomada por Herodoto, siglo V a.C., para narrar las Guerras Médicas entre el pueblo griego y el persa. Aunque la narración escrita en prosa

retomó algunos aspectos de la épica, pues seguía siendo éste la forma narrativa para recordar el pasado, surgió un nuevo modelo: la historia. *Ἱστοριή* en griego corresponde a una “investigación” y en este sentido, el punto de divergencia entre la épica y la historia es la sustitución del origen de los conflictos bélicos en la intervención de las fuerzas sobrenaturales, (los dioses griegos en el caso de la épica), por la explicación de los conflictos de su tiempo actual como una consecuencia de las desavenencias generacionales.

En el siglo IV, Aristóteles escribirá en su *Poética* que “la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular” (Aristóteles 1451b). Esta afirmación es de suma importancia para comprender la ubicación limítrofe de la leyenda entre la historia y la poesía. En las leyendas de Roa Bárcena se percibe el paso de la forma del verso a la prosa como un recurso necesario para poder dar una explicación a las anécdotas de lo sobrenatural. Es decir, las leyendas de las letras mexicanas, siguiendo el modelo de Roa Bárcena, estaban en el territorio de la versificación, en el límite entre la tradición de las fábulas del XVIII y la poesía lírica; luego como narración en prosa, siguiendo las pautas de la historia como investigación relatada de manera fantástica.

La leyenda que sigue este modelo pasa del territorio de la poesía y se queda en la frontera con la historia. En el siglo XX, el modelo de la leyenda se inserta en el territorio de la historia. Y en las leyendas de inicios del siglo XXI, su *ethos* regresa al territorio de lo poético, ubicándose en el límite entre los géneros literarios como un género de ficción, tal como lo desarrollé anteriormente, a partir de la teoría de Northrop Frye.

Las leyendas de Roa Bárcena siguieron un modelo de historia en el sentido de investigación, formado por un relato en un tono explicativo de las causas de lo sobrenatural dentro de una cosmovisión religiosa. La causa es el rompimiento de ese orden religioso, el efecto es la muerte como un “castigo del cielo” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 64).

Siguiendo con la lectura del modelo de leyenda del siglo XIX, en el sentido de su *ethos* como relato sobrenatural, en la leyenda de “El hombre del caballo rucio”, el tono explicativo acompaña al relato del narrador, que si bien se presenta desde el inicio, a lo largo del texto, se confunde con la voz del propio Roa Bárcena. La ubicación limítrofe de esta leyenda entre lo histórico y lo literario, se da por la intencionalidad explicativa a manera de una investigación narrada con recursos literarios, como la construcción de una anécdota más elaborada, acompañada de un personaje hiperbólico.

Los vaqueros que conducían ganado a los potreros de Rancho Nuevo protestaban, haciendo la señal de la cruz, que un hombre de ancho sombrero de palma con enorme toquilla de plata, vestido de calzoneras azules con botonadura también de plata, y retorcida y tiesa por detrás la coleta; que el muerto, para no cansar a ustedes, el muerto en persona, montado en el rucio de marras; les había salido entre unos árboles llamados xícaros (tan corpulentos como los robles y parecidos a éstos en el tronco), espantándoles con tremendas carreras y estupendos y ronquísimos gritos el ganado, que se desperdigó por el monte como si hubiera visto al diablo. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 64)

La aparición de este hombre muerto a caballo es la causa del sobresalto del hombre que narra al principio de la leyenda. La causa de la aparición fantasmagórica tiene su origen no en la muerte misma del hombre impío, sino en una anécdota más compleja: el hombre del caballo rucio solía aparecerse en el tinglado de una casita abandonada en el campo, sabiendo esto sus sobrinos herederos, el mayordomo y un joven de la región planearon sorprenderlo ahí de noche y acabar con él. El joven, llamado Encarnación, fue el primero en ir a buscarlo pero sin lograr amedrentar al hombre del caballo rucio, cayó enfermo de fiebre. Así pues, el mayordomo se dio a la tarea de perseguirlo junto con su caballo “Enaguas blancas”, sin lograr atraparlo salvo “la coleta, que se le quedó en la mano, desapareciéndose hidalgo y rucio entre los peñascos de la falda de la montaña, como si fueran sombras, o como si se los hubiera tragado la tierra” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 71).

Los recursos que desarrolla la leyenda de “El hombre del caballo rucio” y pervivieron como una constante en las leyendas del siglo XX son: 1) el tono explicativo de la relación dicotómica entre las causas y los efectos que entrelazan los sucesos sobrenaturales; 2) la digresión; y 3) el relato de una anécdota cuya configuración principal es la hiperbolización de un personaje.

Como si hubiese querido el hidalgo facilitarle la ejecución de su idea, colgóse de la viga del tinglado y se dio un par de mecidas, haciendo crujir todo el techo cual si reinara un terremoto. Un rayo de luna le daba en la coleta, más liada y tiesa que nunca... El hidalgo soltó la viga volvió a pasearse. Sonaban sus enormes espuelas de rodaja en el piso de tierra y piedra del corredor. Al acercarse al joven, sentóse éste en la

cama; pero diole en las narices un tufo como de sepulcro acabado de abrir... el hidalgo clavó en él una mirada verdaderamente satánica, que le hizo sudar frío y cernerse en la cama de cuilotes, como si le fuera a entrar calentura. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 68)

El final de la leyenda, a diferencia de otros textos comentados anteriormente, no narra la restitución del orden religioso transgredido: “Los rancheros se santiguaban admirados y la comarca quedó más amedrentada que nunca; lo cual no impidió, sin embargo –vean ustedes lo que es el carácter nacional– que algún tiempo después nadie conociera al mallorquino sino por el apodo de «El hombre del turbante»” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 72).

El final pareciera ser la explicación del apelativo, no sólo del temido “hombre del caballo rucio”, sino también de un personaje cuya resonancia parece estar más en la explicación final del narrador que en el desarrollo de la propia historia.

Con un palmo de narices, y dando al diablo la fiesta, quedó el hijo de las Baleares, en la actitud y circunstancias de aquel personaje de una comedia antigua, que exclama ante su soberano:

He aquí, señor el turbante /del moro que cautivé, /y que, al preguntarle el rey por el moro, agrega: /... ¡El moro se fue! (Olea Franco, *De la leyenda al...* 71-72)

Si bien el personaje de “el hombre del turbante” surge a partir del recurso comparativo del narrador, más allá de juzgarlo como inconsistente, el final abre dos posibilidades interesantes. Por un lado, la narración no es circular, sino una cadena de

relaciones dicotómicas entre las causas y los efectos. El relato comienza con un narrador que sufre de espantos mientras duerme en el tinglado de una casa; en el orden de la anécdota, éste sería el efecto cuya causa es la presencia del hombre del caballo rucio y su encuentro con el joven Encarnación y con el mallorquino. A su vez, este encuentro es el efecto cuya causa es la aparición de una figura fantasmal y su caballo; siendo ésta, al mismo tiempo, el efecto cuya causa es la muerte intempestiva de un hacendado impío, transgresor del orden religioso. El inicio y el final de la leyenda aluden al mismo efecto: el hombre del caballo rucio se sigue apareciendo. Sin embargo, la relación dicotómica entre causa y efecto genera la aparición de un nuevo personaje, “el hombre del turbante”: el mallorquino, quien también transgredió el orden trayendo al mundo natural un objeto del mundo sobrenatural. “Y como llegaron en esto los rancheros, ya repuestos del susto, y el mallorquino, refiriéndoles lo acaecido, tratara de enseñarles la coleta, sintió que le quemaba los dedos y la tiró al suelo” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 72).

Y por otro lado, la hiperbolización del personaje del hombre del caballo rucio y la continuidad de los efectos de la transgresión del orden social provocan el efecto de terror. En la narración hay un punto donde lo sobrenatural y lo natural confluyen; y desde una lectura del siglo XXI, la transgresión de uno sobre el otro implica la transgresión al orden dicotómico de la cosmovisión del mundo decimonónico. Aún más, la aparición de “El hombre del turbante” al final de la narración es el efecto de la transgresión del mundo del narrador (su lectura de la comedia antigua citada dentro del relato) en el mundo representado de la narración. Sin embargo, gracias a la aparición del apelativo de este personaje, la analogía entre el moro y el hombre impío –el turbante y la coleta– se disuelve

la dicotomía entre el mundo de la narración y el mundo del narrador, que al final de cuentas, es el mismo. En este sentido, hay un rasgo de metaficcionalidad.

3.3.1 De lo necesario y lo verosímil en el relato sobrenatural. “Lanchitas” de José María Roa Bárcena

Este mismo recurso, la inmersión de la literatura dentro del mundo “real” de la narración literaria, se representa en la leyenda de “Lanchitas” (1877)¹⁶. El título alude al diminutivo del padre Lanzas, un sacerdote de amplio renombre en la Ciudad de México. “Y como por algún defecto de la organización de su lengua, daba a la *t* y a la *c* en ciertos casos el sonido de la *ch*, convinieron sus amigos y conocidos en llamarle «Lanchitas» a ciencia y paciencia suya” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 73). De entrada, el texto presenta un recurso que será una constante para las leyendas posteriores: la identificación del autor y el narrador del relato como testigo, no sólo del suceso fantástico sino de los relatos orales en torno tal suceso.

¿Quién no ha oído alguno de tantos cuentos, más o menos salados, en que lanchitas funge de protagonista y que la tradición oral va transmitiendo a la nueva generación? Algunos me hicieron reír más de veinte años ha, cuando acaso aún vivía el personaje, sin que las preocupaciones y agitaciones de mil malhadada carrera de periodista me dejaran tiempo ni humor de procurar su conocimiento. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 73-74)

¹⁶ Esta leyenda pertenece a la serie de relatos, *Noche al raso*, escrita en 1865 y publicada en 1878.

Con el recurso de la inmersión del autor dentro de la narración, éste tiene la posibilidad de representar su propio contexto y a su vez, configurar al personaje principal. “En una época en que la fe y el culto católico no se hallaban a discusión en estas comarcas... bastaban la pureza de costumbres, la observancia de la disciplina eclesiástica, el ordinario conocimiento de las ciencias sagradas y morales y un juicio recto” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 75). La causa de la transformación del padre Lanzas en “Lanchitas” sucedió gracias a la avidez de este personaje por saber más: “no se había dado por satisfecho con la instrucción seminarista y en los ratos que el desempeño de sus obligaciones de capellán le dejaba libres, profundizaba las investigaciones teológicas y, con autorización de sus preladados, seguía curiosamente las controversias entabladas en Europa entre adversarios y defensores del catolicismo” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 75). Inmersa en la leyenda, está la crítica social desde la ideología conservadora de Roa Bárcena: la avidez del conocimiento y el cuestionamiento a la religión católica no podría traer sino la degradación social.

En palabras de Rafael Olea Franco, “Roa Bárcena culminó con «Lanchitas» lo que apenas había sugerido en sus *Leyendas mexicanas* y alcanzado con éxito relativo en «El hombre del caballo rucio»: la escritura de un relato fantástico a partir de una anécdota sobrenatural proveniente del vasto acervo legendario y popular mexicano” (Olea Franco, *De la leyenda al...* xvii). La cita anterior es fundamental para comprender mejor la consolidación del género de las leyendas a partir de tres constantes: 1) la forma narrativa corresponde a un relato fantástico, 2) la trama se desarrolla como una anécdota sobrenatural y 3) esta forma narrativa pertenece al acervo popular.

Desde este modelo, la leyenda representa un paradigma literario en la transformación del verso neoclásico a la prosa decimonónica: el cuento es la forma moderna del Romanticismo, propicia para recuperar en la oralidad de los personajes los relatos de las anécdotas sobrenaturales¹⁷, a manera de metarrelato dentro de un género mayor narrativo. “Este logro comienza [en los textos de Roa Bárcena] con su renuncia a la forma híbrida de la leyenda en favor de una estructura más moderna: el cuento, a la cual imprimió una eficaz modalidad fantástica” Olea Franco, *De la leyenda al...* xvii-xviii). Los cuentos fantásticos decimonónicos coinciden con las narraciones de la recuperación de la tradición oral, labor que en el siglo veinte será realizada por historiadores y antropólogos.

Los narradores son testigos orales o presenciales y sus relatos aluden, de manera directa o indirecta, a fechas o a épocas determinadas, a veces, sin el rigor de la crónica. “No recuerdo el día, el mes, ni el año del suceso, ni si mi interlocutor lo señaló; sólo entiendo que se refería a la época de 1820 a 30” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 78). Sin ser un personaje, el papel del “interlocutor” o informante cobra relevancia; en su referencia se encuentra la credibilidad del relato.

“Lanchitas” cuenta la anécdota de un sacerdote, que a instancias de una pobre mujer, acude a una habitación accesoria a una casa, ubicada en un callejón oscuro.

Cuando el padre, tomando la vela, se acercó al paciente y levantó con suavidad la frazada que le ocultaba por completo, descubriose una cabeza huesosa y enjuta, amarrada con un pañuelo amarillento y a trechos rotos. Los ojos del hombre estaban cerrados y notablemente

¹⁷ No sólo en las letras mexicanas, este aspecto lo encontramos en los cuentos románticos alemanes y españoles.

hundidos, y la piel de su rostro y de sus manos, cruzadas sobre el pecho, aparentaba la sequedad y rigidez de la de las momias. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 79)

En el mismo estilo que “El hombre del caballo rucio”, hay elementos de intertextualidad literaria, no sólo como una mención, sino como un elemento importante para la estructura fantástica y compleja del cuento. El padre Lanzas pregunta a sus compañeros si conocen la comedia *La devoción de la cruz* de Pedro Calderón de la Barca. “Alguno de los comensales la conocía y recordó al vuelo las principales peripecias del galán noble y valiente al par que corrompido, especie de Tenorio de su época que, muerto a hierro, obtiene por efecto de su constante devoción a la sagrada insignia del cristiano, el raro privilegio de confesarse días o meses después” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 82).

Si bien, la intertextualidad de la obra de Calderón de la Barca se relaciona con la trama del relato de Roa Bárcena, no hay un cruce literario entre ambos mundos imaginarios; la referencia funge, más bien, como un soporte de “verdad”, a manera de un argumento de autoridad. En lugar de un cruce literario se presenta una similitud temática, cuyo valor es ético porque valida el pensamiento moral del autor. Es decir, el pensamiento del autor se permea no sólo en la voz del narrador, también en los diálogos del padre Lanzas con los otros personajes.

—No se puede negar que el pensamiento del drama de Calderón es altamente religioso... Mas, para que se vea que las obras de imaginación suelen causar daño efectivo aun con lo poco de bueno que contengan, les diré que acabo de confesar a un infeliz que no pasó de

artesano en sus buenos tiempos, que apenas sabía leer y que indudablemente había leído o visto *La devoción de la cruz* puesto que en las divagaciones de su razón creía reproducido en sí mismo el milagro del drama”. (Olea Franco, *De la leyenda al relato fantástico* 83)

Pero a diferencia con las otras leyendas de Roa Bárcena, “Lanchitas” se configura a partir de una trama compleja: no sólo narra la anécdota de lo sobrenatural, sino que, utiliza recursos propiamente literarios. A decir de Aristóteles, una fábula compleja es “aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas. Pero éstas deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resultan de los hechos anteriores o por necesidad o verosímilmente” (Aristóteles 1452a).

El reconocimiento (anagnórisis) en el cambio de peripecia se articula desde un mensajero, como en el caso de la tragedia de *Edipo rey*. Uno de los compañeros comensales que escucha el relato del padre Lanzas es necesariamente el dueño de las accesorias del callejón aludido por el sacerdote. “En estos momentos se presentó el criado de la casa diciendo al Padre que en vano había llamado durante media hora a la puerta de la accesoría, habiéndose acercado, al fin, el sereno, a avisarle caritativamente que la tal pieza y las contiguas llevaban mucho tiempo de estar vacías, lo cual le constaba perfectamente por razón de su oficio y de vivir en la misma calle” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 84).

Subrayo “necesariamente” también en el sentido aristotélico de *eikos*, lo posible, lo necesario, que en latín se tradujo como lo verosímil. Si bien, las leyendas de Roa Bárcena colindan con el territorio de las narraciones históricas, es importante distinguir el sentido de

verdad con la verosimilitud. El primero corresponde a una estructuración de la narración con elementos que den fe o soporte a la anécdota sobrenatural. En el mismo tenor aristotélico: la narración es la forma con que se da respuesta a la pregunta implícita, desde dos vertientes: histórica o literaria. “La diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder” (Aristóteles 1461a) Es decir, la estructuración de la narración desde la poética *da sentido de verdad* a la posibilidad del relato a partir de elementos soporte como: 1) la intertextualidad, 2) la inclusión de personajes y situaciones “necesarias” —causales o casuales—; así como, 3) la inmersión de pensamiento del autor o de las opiniones generales de su época, dentro del relato de ficción.

La intertextualidad en las leyendas de Roa Bárcena, como mencioné anteriormente, no es literaria o textual, en el sentido de las teorías literarias del siglo XX y que representa una constante en la posmodernidad. Desde la perspectiva del *ethos* cultural de Roa Bárcena, la intertextualidad no es la huella del “texto dentro del texto”, sino, de la obra canónica (por ejemplo, de Calderón de la Barca), del género mayor, dentro del “nuevo” género menor. El *ethos* de la leyenda en las letras mexicanas del siglo XIX inicia como un género menor, porque no podría haber iniciado de otra manera en una época donde “género” no se refería a la forma o a la estructura —como lo fue en el siglo XX—, sino como una clasificación de las grandes obras de las bellas letras.

La leyenda de “Lanchitas” es un género menor respecto a *La devoción de la cruz*, porque es un relato perteneciente a la tradición oral, en esta distinción dicotómica entre lo literario y lo popular. Sin embargo, a diferencia del *ethos* de la modernidad ilustrada, la tradición popular se incorporó a las formas literarias decimonónicas, dando uso al recurso de la intertextualidad y la metaficción. En este sentido, la reciente formación de los estudios

literarios como un trabajo profesional para dar cuenta de los valores literarios de las obras de reciente creación, respecto a las obras canónicas, cobra relevancia en el contexto del siglo XIX. El parámetro de comparación será sin duda la relación referencial entre los géneros mayores —las obras canónicas— y los géneros menores. De ahí la importancia de la intertextualidad temática de las leyendas de Roa Bárcena para dar validez literaria a los relatos propios de su época.

En cuanto a la inclusión de personajes y situaciones “necesarias”, ya sea *casuales* o *causales*, es otro de los recursos para configurar el sentido de verdad en la trama de la leyenda. Y quizá, este aspecto, pueda dar mayor claridad en su distinción con la verosimilitud. “Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (Aristóteles 1460 a). La verosimilitud está fundamentada en la semejanza del mundo representado con el mundo verdadero, en cuanto a la estructuración de su propia trama; pero no en la medida de lo posible, puesto que el poeta tiene la licencia de representar lo que pudo haber sucedido en la gama de todas sus posibilidades e imposibilidades. Lo verosímil es lo creíble respecto a la convención del mundo verdadero (no representado) y por tanto es variable. Cada época comparte un imaginario, un *ethos* cultural que permite a los estudios literarios clasificar o comprender a las obras de acuerdo con los estilos artísticos. Sin embargo, el rompimiento de paradigmas al que hace referencia la posmodernidad es el cuestionamiento a la verdad como una entidad absoluta. La verdad o la falsedad es el resultado del proceso de un pensamiento lógico, que de acuerdo con sus propias leyes puede considerarse como falso o verdadero.

Retomando el tema, la verosimilitud está fundamentada en la semejanza entre el mundo de representación y el mundo verdadero, es decir, en la semejanza entre la

estructuración lógica de ambos mundos. La verosimilitud es la pertinencia de las leyes lógicas en el mundo de la representación; en otras palabras, es la convención literaria mediante el cual una obra puede representar asuntos imposibles o posibles, pero lógicamente verdaderos. El sentido de verdad es la estructuración propia de cada obra, creando lo necesario: lo que es connatural que suceda (*eikos*): el sentido lógico a la obra a partir del recurso de la peripecia: “el cambio de acción en sentido contrario, según se ha indicado. Y esto como decimos verosímil o necesariamente” (Aristóteles 1453 a).

La peripecia se fundamenta en la lógica de la causalidad y el azar: “y puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado y unas a causa de otras” (Aristóteles 1453 b)

Por ejemplo y retomando la leyenda de “Lanchitas” de Roa Bárcena, la peripecia del relato se configura a partir de la intervención de otros personajes.

En estos momentos se presentó el criado de la casa diciendo al Padre que en vano había llamado durante media hora a la puerta de la accesoria, habiéndose acercado, al fin, al sereno, a avisarle caritativamente que la tal pieza y las contiguas llevaban mucho tiempo de estar vacías, lo cual le constaba perfectamente por razón de su oficio y de vivir en la misma calle. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 4)

El conocimiento que proporciona la intervención del personaje del sereno al relato es fundamental porque va a detonar la anagnórisis y transformación del padre Lanzas en Lanchitas. Las causas de su conocimiento sobre las piezas accesorias son válidas dentro de

la lógica de la verdad porque él ha sido testigo presencial de sus argumentos. A diferencia de este conocimiento con causa, está la intervención casual de otro personaje. “Daba la casualidad de hallarse entre ellos nada menos que el dueño de las accesorias, quien declaró que, efectivamente, así éstas como la casa toda a que pertenecían, llevaban cuatro años de vacías y cerradas a consecuencia de estar pendiente en los tribunales un pleito” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 85).

La intervención de ambos personajes, ya sea de manera causal o casual son “necesarios” para acompañar la anécdota sobrenatural.

Así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento, por ejemplo, cuando la estatua de Mitis en Argos, mató al culpable de muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo; pues tales cosas no parecen suceder al azar; de suerte que tales fábulas necesariamente son más hermosas”. (Aristóteles 1452 a)

Aunque, a diferencia del interlocutor que estaba ahí por casualidad, el personaje del sereno es quien propicia otro cambio de acción: el nuevo conocimiento es la causa que detona la visita a las accesorias a la mañana siguiente. “Penetraron en el cuarto nuestro clérigo y el dueño de la finca, y, a pesar de su oscuridad pudieron notar desde luego, que estaba enteramente deshabitado y sin mueble ni rastro alguno de inquilinos” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 86). Este espacio de la pieza accesorio representa lo posible y lo imposible dentro de la lógica de la verosimilitud en la anagnórisis del padre Lanzas. Por

una parte, es creíble que el moribundo al que confesó crea habersele concedido regresar de la muerte para poderse confesar, como en la obra de Calderón de la Barca, porque: “uno de los mayores obstáculos con que en los tiempos de ilustración que corren se tropieza en el confesionario, es el deplorable efecto de las lecturas, aun de aquellas que a primera vista no es posible calificar de nocivas” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 83). De este modo, lo imposible es verosímil.

Y por otra parte, es creíble que la accesoria haya estado abandonada. La visita del clérigo y del dueño valida la información dada por el sereno. “A creerlo así se iba inclinando el propietario al ver la inquietud y hasta la angustia con que Lanzas examinaba la puerta y la calle, ratificándose en sus afirmaciones y suplicándole hiciera abrir la accesoria a fin de registrarla por dentro” (Olea Franco, *De la leyenda al...* 86).

La inmersión del autor dentro del mundo representado es una constante en el modelo que siguieron las leyendas del siglo XX, en este afán de utilitarismo histórico. Sin embargo, el texto de “Lanchitas” no está configurado desde el valor pragmático de las explicaciones históricas, sino desde una construcción del cuento fantástico. En palabras de Olea Franco, “cabe destacar aquí la maestría del autor para usar un recurso frecuente en la literatura fantástica, donde los indicios deben aparecer pero de inmediato encubrirse, lo cual contribuye al suspenso” (Olea Franco, *En el reino fantástico...* 94). Además, el crítico menciona como el mayor de los indicios la afirmación del padre Lanzas acerca de que el hombre está muerto, pero no es desmentido por la mujer que lo lleva a la accesoria. Otro indicio importante que además funciona como un recurso para el reconocimiento o agnición del sacerdote es el objeto simbólico del pañuelo.

Sus compañeros de malilla o tresillo le recibieron amistosa y cordialmente, aunque no sin reprocharle su tardanza. La hora de la cita había, en efecto, pasado ya con mucho, y Lanzas, sabiéndolo o sospechándolo, había venido aprisa y estaba sudando. Echó mano al bolsillo para limpiarse la frente y no le halló. No se trataba de un pañuelo cualquiera, sino de la obra acabadísima de alguna de sus hijas espirituales más consideradas de él; finísima batista con las iniciales del padre primorosamente bordadas en blanco, entre laureles y trinitarias de gusto más o menos monjil. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 81)

El indicio queda escondido detrás de la justificada mención de la necesidad del pañuelo, dentro del relato. La leyenda no se limita a la mera enunciación de la anécdota sobrenatural, sino que, como ya mencioné anteriormente, la estructura de la trama es compleja, puesto que el padre Lanzas se transforma en Lanchitas, justamente como un cambio en la acción de la fortuna al infortunio y que genera un reconocimiento por parte del personaje.

Disponíase el dueño a salir, invitando a Lanzas a seguirle o precederle, cuando éste, renuente a convencerse de que había simplemente soñado lo de la confesión, se dirigió al ángulo del cuarto en que recordaba haber estado el enfermo, y halló en el suelo y cerca del rincón su pañuelo, que la escasísima luz de la pieza no le había dejado ver antes. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 86)

Ante la pregunta del dueño al sacerdote acerca de cómo éste se explica lo acaecido, el padre parece no entender la pregunta y desde ahí nunca más volvió a cubrirse la cabeza y cuando alguien más le preguntaba acerca del extraño acontecimiento, “contestaba con risa como de idiota, y llevándose la diestra al bolsillo para cerciorarse de que tenía consigo el pañuelo” (Olea Franco, *De la leyenda al relato fantástico* 87). Al final no hay restitución moral, sino “a manera de apéndice” (Olea Franco, *De la leyenda al relato fantástico* 87) un comentario que vincula a la leyenda con la realidad del narrador.

Poco después de su muerte, al reconstruir alguna de las casas del callejón del Padre Lecuona, extrajeron de la pared maestra de una pieza —que ignoro si sería la consabida accesoría— el esqueleto de un hombre que parecía haber sido allí lapidado mucho tiempo antes, y a cuyo esqueleto se dio sepultura con las debidas formalidades. (Olea Franco, *De la leyenda al...* 87-88)

De acuerdo con Seymour Menton, en el siglo XIX, “el cuento y la novela comienzan juntos su trayectoria, lo cual explica en parte la confusión que aparece de vez en cuando entre los dos géneros” (Menton 12). Sin embargo, y de acuerdo con David Huerta en el “Prólogo” de *El relato romántico. Una antología general*, en la teoría literaria marxista, la novela burguesa era considerada como un género mayor en comparación con los cuentos.

Ahora bien, ¿es de verdad el cuento un género literario «menor»? No, habida cuenta de las exigencias técnicas que plantea el escritor de ficciones. Pero el cuento no tiene, en sus inicios históricos ningún «prestigio»; es visto como un hecho literario ancilar (para decirlo en el

término de Alfonso Reyes); de ahí que sea poco cultivado, aunque algunos románticos americanos de genio, le deben al cuento su inmortalidad. (Huerta 4)

Lo mismo se puede decir acerca de la leyenda. Por un lado, desde la clasificación del neoclasicismo del siglo XVIII y el inicio de los estudios literarios en el siglo XIX, no ha gozado del prestigio que tienen otros géneros; y por otro, la tendencia a considerar su valor con los parámetros del utilitarismo histórico y no desde la técnica que en algunos casos comparte con los cuentos fantásticos del siglo XX. La leyenda también se ha considerado como un género menor respecto al cuento, en la misma forma que el cuento lo fue en algún tiempo respecto a la novela. Sin embargo, en el siglo XX, la escritura recurrente del cuento y por ende, el desarrollo y la innovación en las técnicas narrativas, le dieron a este género un lugar privilegiado en la historia de la literatura moderna.

De tal suerte que la transformación literaria de los relatos “menores” en cuentos románticos y específicamente, la transmutación de las formas en las leyendas de Roa Bárcena justifican por qué la leyenda también puede moverse de ser una “una especie” de narrativa menor a un género de ficción. Dicha transformación genérica no sólo renueva las formas literarias de las leyendas, sino la pregunta conceptual por el *ethos* o carácter mismo de éstas.

Siguiendo con la reflexión de García de Diego, el imaginario conceptual acerca de la leyenda se divide entre el valor que representa para los pueblos originarios en contraposición con la sociedad actual moderna. Al parecer de este autor, “en los pueblos modernos, de compleja civilización y en sus estadios de amplia cultura, la leyenda y toda la

literatura popular son puro tema pintoresco o de estética intrascendente” (García de Diego 3). Dichas palabras coinciden con la percepción de decadencia de la leyenda sometida bajo protesta de decir verdad acerca de un pasado glorioso, cuyo valor radica en “mantener con vida” aquellos relatos que parecen morir en medio de una sociedad moderna.

De acuerdo con lo anterior, la reflexión teórica aristotélica de la configuración de la verosimilitud de una leyenda fundamenta la perspectiva teórica del *mythos* de lo sobrenatural como una construcción de la lógica causal del cambio de sentido en los acontecimientos naturales, a partir del recurso literario de la peripecia y la agnición. Es decir, en la propia configuración de la trama de una leyenda se presenta un cambio en los acontecimientos porque así es “necesario”, pero sólo puede darse la percepción de la transformación causal de lo natural a lo sobrenatural a través del reconocimiento de los personajes y del lector.

3.3.2. La estructura compleja del cuento fantástico. “La mulata de Córdoba” en *30 leyendas de Veracruz* de Oralia Méndez Pérez

Recuperar las leyendas más representativas de una región también pertenece a un trabajo literario de “selección y clasificación” bajo la línea del pensamiento moderno ilustrado. Sin embargo, realizar una aproximación analógica entre las estructuras de las leyendas en prosa decimonónicas y algunos trabajos de recopilación de leyendas de “otros tiempos” desde una visión del siglo XXI, es relevante para comprender de qué manera la desterritorialización de la leyenda de la enunciación de una anécdota en la construcción narrativa de las leyendas como cuentos fantásticos ha sido relevante para la consolidación de las leyendas como un género narrativo literario que enmarca una anécdota sobrenatural.

Por ejemplo, en el trabajo de recopilación *30 leyendas de Veracruz* (2009) de Oralia Méndez Pérez, los relatos más representativos son acompañados de ilustraciones a cargo de Angélica Cabrera Loa y Rafael Llanes, como dos textualidades separadas. Las imágenes anteceden a la narración sin estar relacionados estructuralmente entre sí, más que en la recreación de algún motivo temático. En casos como éste:

...todas las imágenes del libro están aisladas unas de otras y adquieren significado por sí mismas con una relativa autonomía de la narración o de la producción de significado del libro en su totalidad... La lectura del texto y de la imagen se efectúa así de manera separada y sucesiva. Cuanto más largo sea el texto y mayor su significación autónoma, más riesgo corre la imagen de resultar superflua. (Van der Linden 19).

Las treinta leyendas son recopilaciones de la autora, reescritas desde el modelo limítrofe con el cuento fantástico. Por ejemplo, en la leyenda “La mulata de Córdoba”, la anécdota principal de la mujer que desaparece en el barco es antecedida por un relato previo que funciona a manera de “marco contextual” de una época pasada.

La Nueva España era la colonia más rica en el continente americano. Para proveerse de mano de obra buena y barata, fueron traídos de tierras africanas hombres y mujeres, robados o rescatados de sus luchas tribales, para ser transportados por buques guerreros hasta el Nuevo Continente. Descalzos, casi desnudos, asustados y humillados, eran confiados a los llamados pombeiros o tangomaos que, látigo en mano

los hacían bailar sobre la cubierta del navío para que sus músculos se mantuvieran firmes y no perdieran valor en el mercado. (Méndez 33)

Dentro de ese marco de referencia contextual, se relata la historia de una mujer: “que destacaba por su belleza... se trataba de una hechicera poderosa, por haberse entregado a un demonio que la protegía” (Méndez 33). De esta forma, el narrador retarda la aparición del personaje tradicional de la mulata, complejizando la estructura del *mythos* a manera de cuento y no sólo de la *forma simple* de la enunciación de la anécdota.

La bella mujer fue comprada por un hacendado de la villa de Córdoba, con quien tuvo una hija llamada Isabel. La esclava fue descubierta en sus rituales y llevada ante el Santo Oficio, después no se supo nada de ella. Isabel huyó, “se le veía al mismo tiempo en varios sitios, distantes unos de otros... Y sobre ella fue la Santa Inquisición que la hizo prisionera” (Méndez 34). Aunque sospechaban de ella por brujería, la razón que tuvo el Santo Oficio para recluirla en la fortaleza de Ulúa fue la codicia de quedarse con los diez barriles de polvo de oro que había reunido con sus trabajos de “amarres” para las mujeres y sanando enfermos. Sin embargo, los tiempos de frío llegaron y “la mulata pidió que le llevaran madera para encender una fogata y poder calentarse y el barbado accedió a su petición. La mulata Isabel guardó los tizones y se dedicó a dibujar sobre la pared del calabozo, un navío de extraordinarias formas” (33). El relato concluye con la anécdota tradicional consabida por la comunidad: el diálogo entre el carcelero y la mulata.

— ¿Qué haces mujer?- preguntó el barbado — ¿No lo ves? Es una nave, pero tú me dirás qué le hace falta. /—Le hace falta agua para navegar. /—Entonces le haremos su propio mar...Y diciendo y

haciendo, Isabel empezó a dibujar olas bajo el casco del navío, hasta que quedó satisfecha con su trabajo. /— ¿Qué más crees que le hace falta?, ¡eh barbado! /—Sólo le faltaría navegar. /— ¡Pues que así sea! — dijo Isabel. /...Y dando un gran salto pareció entrar al navío que desapareció con todo y mulata. (Méndez 35)

Al final del relato, la restitución del orden recae en el carcelero, quien fue “sacrificado” por la Santa Inquisición por temor a haber quedado poseído por el diablo, pues, “miraba con ojos desorbitados hacia la pared. Después se desplomó y empezó a salir de su boca sangre negra y putrefacta” (Méndez 35).

La anécdota tradicional de la leyenda, como forma simple, se complejiza en un relato amplificado, donde el personaje tradicional parece desdoblarse entre las características de la mujer negra, narrada al inicio del relato. De este modo, las diferentes versiones acerca de la Mulata de Córdoba tienen cabida en el desdoblamiento del personaje de Isabel y su madre.

Si bien, la leyenda de “Lanchitas” desarrolla un *mythos* más complejo que la leyenda de “La Mulata de Córdoba”, narrada por Oralía Méndez Pérez; ambos relatos son análogos en su *ethos*, en cuanto a la estructuración de un marco contextual que “explica” narrativamente las causas del suceso sobrenatural acaecido en el personaje principal de cada relato. Ambas leyendas retardan la enunciación de la anécdota tradicional, conservando el recurso del final aludiendo a la restitución del orden moral. En el caso del padre Lanzas, éste se transforma en “Lanchitas” y en el caso de la mulata, su “castigo” es transferido al carcelero.

“Lanchitas” puede ser considerada como un modelo literario de las leyendas en las letras mexicanas. Respecto a los textos en verso y específicamente, en comparación al texto híbrido de “El hombre del caballo rucio”, la estructura compleja de “Lanchitas” se expresa como una innovación del *ethos* positivista de las leyendas de su tiempo. La “explicación” acerca de las anécdotas sobrenaturales se configura en la complejidad del cuento fantástico, sin ser del todo una creación de libre invención y al mismo tiempo rompiendo con el modelo de subgénero respecto al cuento romántico.

“Toda obra innovadora está construida con elementos tradicionales. Si el texto no mantiene el recuerdo de la estructura tradicional deja de percibirse su carácter innovador” (Lotman 35). Incluso en la complejidad de las leyendas cinematográficas y de poética gráfica, la innovación estructural conserva en su configuración narrativa los siguientes elementos: peripecias y agniciones.

3.4 Cuarto modelo de transformación: de la hagiografía al antihéroe. “El carruaje”, “El Señor de la Misericordia” en *Leyendas de todo México* de Tere Remolina *et al*

El libro *Leyendas de todo México* (2015), de las escritoras Tere Remolina, Becky Rubinstein e Isabel Suárez, representa un ejemplo de la escritura de las leyendas en un movimiento desde el margen hacia el centro, pero conservando la delimitación de la identidad de la leyenda en el límite con lo histórico: “«La provincia es la patria», dicen las palabras de bienvenida a la entrada de Toluca, capital del Estado de México, mismo que por su nombre e historia, por su situación, por su actualidad y su pasado, puede llamarse «corazón de México»” (Remolina *et al* 7). A diferencia de otras recopilaciones del siglo XX, la autoría de las narraciones de este libro, como en la tradición oral, es colectiva. Pero

ya no hay informantes, sino un conjunto de escritoras de reúnen y fusionan sus voces para dar una versión simplificada de los diversos elementos sobresalientes de las leyendas, conservando el carácter popular. En la leyenda “El carruaje”:

Cuentan que en Tepeji del Río hubo alguna vez una diligencia muy lujosa tirada por los caballos más briosos que pudiera uno imaginarse. Los cuatro eran dosalbos (con dos patitas blancas) y con una crin que parecía de azabache sobre el cuello alazán tostado.

Y hablando de caballos y de patitas blancas, recordé un adagio antiguo que sabía un charro de mis tiempos y que tal vez los actuales conozcan todavía: «un albo muy bueno, doalbo mejor, tresalbo muy malo y cuatro peor». El cochero era un hombre de mediana edad, bien parecido, que llevaba a media docena de mujeres muy jóvenes, todas de «buen ver». Atravesaba la ciudad muy entrada la noche, invitando a los hombres a subir... pero aquel que tenía la desventura de subir ¡nunca volvía a ser visto!

Un hombre iba con un amigo; éste subió, escandalado por los envites, pero el que lo contaba se encaminó a las ánimas —para librarse del mal deseo— y tal como lo había oído decir, ¡jamás volvió a ver a su amigo! (Remolina *et al* 130)

En esta leyenda, detrás de los tres párrafos que la conforman se encuentran a manera de guiño tres unidades de significación sobresalientes: 1) la descripción del carruaje y los caballos, 2) los dichos populares y 3) la anécdota literaria, en tanto que “universal” y no

“particular” como en el caso del discurso histórico. Aunque la escritura de las leyendas se hace desde una perspectiva literaria, todavía está de fondo la intención antropológica de informar acerca del contenido de los relatos colectivos.

“Las leyendas de más antigua raíz tienen, en general, un sentido religioso” (García de Diego 4), que se fue transformando por la predilección de los fieles en torno a la vida de santos y de milagros. “Las leyendas famosas y que más atraían la atención del pueblo, eran las leyendas maravillosas, de vidas y hechos extraordinarios, y por eso fue surgiendo el concepto de que lo destacado y maravilloso era el distintivo de estas narraciones” (García de Diego 5). Sin embargo, muchas de las leyendas actuales consideradas como religiosas, no narran vida de santos, al contrario, sus personajes principales suelen ser antihéroes.

En la leyenda de “El Señor de la Misericordia”, la unidad de significado de la anécdota de lo extraordinario se centra en un personaje de nombre Herminio, “ladronzuelo singular. Robaba continuamente y con la mayor facilidad del mundo... Pero no todo en este Herminio, Brizuelas de apellido, era reprobable. Tenía la cualidad de ser sumamente piadoso y devoto, sobre todo de la Preciosa Sangre y del Señor de la Misericordia”. (Remolina *et al* 94)

La unidad de sentido de las leyendas de antihéroes implica un elemento fantástico que marca el cambio en el comportamiento del personaje. Para García de Diego, “la devoción popular, de suyo imaginativa, introduciendo en los relatos piadosos elementos fantásticos, es la que ha hecho que para muchos sea esta creación de la fantasía la característica de la leyenda” (5). Aunque, de acuerdo con este autor en sentido técnico

religioso, los relatos de vida de santos son distintos a los relatos de los milagros, “a los hechos maravillosos de orden religioso” (García de Diego 5).

A partir de lo anterior, las leyendas religiosas son la hibridación de dos tipos diferentes de relatos (modelos de comportamientos y hechos maravillosos) que se configuran en un *mythos* de estructura de movimiento dialéctico: el ejemplo de comportamiento es el que se transforma ante el milagro. De este modo, este tipo de leyendas híbridas parece ser la antítesis de la hagiografía; pues, es necesario que el personaje sea un antihéroe para que pueda cambiar el sentido de su comportamiento.

Herminio no esperó más, decidió subir por el frente del altar y quitarle la corona a la imagen para vender las joyas y fundir el metal. Los ojos tristes de la escultura se fijaron intensa y hondamente en los suyos. Herminio pisó en falso la orilla de un ramilletero y, al sentirse caer, se abrazó de la imagen, trayéndosela con él en la caída. El Cristo quedó despedazado y el ladrón sin sentido.

Al abrir los ojos, encontró los pómulos llagados sobre los suyos. La cabellera lo rodeaba, y los tristes ojos del Señor lo veían a dos palmos de distancia. — ¡Ten piedad de mi alma!— exclamó conmovido. En seguida escuchó las campanas del Ángelus, que lo hicieron volver a su sentido completo. Corrió hasta el convento de San Francisco; confesó, arrepentido de su vida, y pensando en los extraños caminos del Señor para atraer a las almas, decidió tomar los hábitos. (Remolina *et al* 95-96)

Desde esta perspectiva, las leyendas son textos híbridos entre lo sagrado y lo profano; es decir, entre el carácter religioso de lo sobrenatural y la fantasía popular del imaginario de cada época. “Lo más ordinario de estas leyendas es que, sin ser su origen falso, el hecho real haya sido adornado en la transmisión con detalles imaginativos” (García de Diego 5). En las leyendas actuales como en el caso de *Topiltzin*, la imaginación no se trata de una ornamentación, sino de una creación inventiva de un mundo imaginario pero anclado en un suceso documentado en el Códice Florentino, la inmolación del rey-sacerdote Topiltzin para honrar al dios Sol en un nuevo amanecer cultural: la transformación del Pequeño príncipe en el Sol de la Mañana, Kukulcán.

3.4.1. Leyendas de valores limítrofes. “Las tres fuentes” en *Leyendas de todo México* de Tere Remolina, *et al*

Desde este punto de vista, la leyenda es limítrofe no sólo con los textos de la antropología, sino también con los documentos históricos. El estudio de las leyendas desde ambas ciencias está orientado a la observación y al reconocimiento del valor de los textos bajo el parámetro de la representación de los hechos reales en los textos imaginativos. Sin embargo, la Historia en sus inicios, incluso en los libros de Herodoto, tomó como modelos algunas estrategias de la épica como los paralelismos, las peripecias o cambios de sentido en las acciones, *aristías* o narraciones breves de una hazaña de los personajes. Por otro lado, los epítetos de la épica se sustituyeron por adjetivos y en lugar de la intervención de los dioses, se relataban las causas genealógicas de los conflictos sociales. Las versiones de los testigos orales y los relatos imaginativos que el pueblo había creado en torno a un hecho real, que podrían equipararse a las leyendas, tenían el mismo “valor” que los datos hallados en documentos o las inscripciones en los monumentos. De ahí la afirmación de que “a pesar

de que la Historia se escribe con mayúscula, la leyenda es la madre de la Historia” (Meza 7).

En la leyenda “Las tres fuentes”, del libro *Leyendas de todo México*, se puede ver de qué manera, “las leyendas religiosas, en el recto sentido tradicional y técnico, en las cuales suele haber un fondo de verdad y un tejido poético de invenciones” (García de Diego 5); pueden coincidir también con el registro de un acontecimiento real.

Este hecho milagroso sucedió en el siglo XVIII, cuando todavía Pachuca era una de las «perlitas» del interior de la Nueva España. El año de 1720 fue de gran sequía, pues más de medio año había pasado sin haberse visto la menor llovizna... Lo impresionante es que, sin ponerse de acuerdo, coincidieron en la plaza principal del centro de la ciudad tres órdenes religiosas para encabezar tres procesiones que tomarían rumbos diferentes con la misma intención: suplicar a Dios la aparición de la lluvia. (Remolina *et al* 131)

El “hecho milagroso” está datado en año y día: “El 10 de noviembre a las nueve de la mañana se reunieron los nobles y los religiosos para iniciar los recorridos del peregrinaje” (131). Todo el pueblo fue testigo de lo que:

... en el momento de la Elevación aparecieron en el cielo los esperados nubarrones milagrosos que se volcaron sobre la ciudad entera... En los tres lugares donde se hizo la petición, el pueblo construyó los respectivos depósitos de agua, que siempre los abasteció en adelante. (Remolina *et al* 132)

Desde este punto de vista, el carácter “popular” de la leyenda puede ser pensada más allá de la dicotomía con lo literatura “culto”; se refiere a un sentido de pertenencia a la colectividad porque es un hecho real que *nos* sucedió y que enriquecemos con nuestro propio imaginario. Por esto, García de Diego afirma que: “la condición de tradicional es esencial a la leyenda, y no es propiamente leyenda la narración inventada que tenga los demás caracteres típicos de ella si no persiste en la tradición popular” (García de Diego 5).

Sin embargo, en una reconciliación del pensamiento dicotómico como una estructura dialógica que se complementa: “la oralidad y la escritura son cualidades del lenguaje; disposiciones o formas de ser de la palabra, que pueden ser correlativas en la transmisión de las leyendas” (Moreno 70).

De acuerdo con el estudio de García de Diego, la leyenda se caracteriza por los siguientes recursos técnicos: 1) megalosia: “los personajes tienen cualidades sobrehumanas, y sus actos apuntan la grandeza épica o la emoción del drama, aunque la realidad fría acerque las personas y acciones a lo normal” (6). 2) Impropiiedades y anacronismos; 3) carácter nacional; 4) origen mítico; 5) evolución de temas; 6) cierta fidelidad histórica; 7) ambiente geográfico y temporal; y 8) colectiva. La identificación de estos rasgos responde a un trabajo de comparación analógica entre diferentes textos analizados por este teórico. Dicho ejercicio analítico permite seleccionar semejanzas y encontrar el común denominador entre leyendas de todo el mundo y de diferentes épocas. En este sentido, estos rasgos son sustanciales para poder definir y por lo tanto, territorializar la conceptualización de leyenda del siglo XXI. Si bien, no se establece un concepto teórico, estos rasgos dan “rostro” a la leyenda, en términos de la teoría de Deleuze, dentro de los acercamientos críticos de la perspectiva antropológica.

En concordancia con el pensamiento moderno, las leyendas se pueden clasificar como: etimológicas, naturalistas, geológicas, de animales y plantas, iconológicas y de monumentos, patrióticas y regionales. “Siendo cierto que el hecho histórico deformado constituye una leyenda y que son muchas las que tienen por origen un hecho real, se había pensado que todas tenían que relacionarse con hechos y que no había más que discurrir o averiguar el hecho imaginario” (García de Diego 27). Acercarse a una leyenda desde esta mirada de escudriño, significa valorarla respecto a los referentes antropológicos e históricos.

Aún en el campo de la literatura, las leyendas seguían justificando su valor a partir de la pertinencia de su invención imaginativa siempre y cuando develara una relación “verdadera” con algún hecho histórico. Sin embargo, tal como lo reconoce García de Diego, algunos textos considerados como leyendas “son relatos históricos de actos extraordinarios; pero los más han sufrido en su exorno dramático una deformación legendaria hasta hacerse leyendas verdaderas, con variantes episódicas notables en la transmisión y recreación continua de moralistas y literatos” (García de Diego 27).

Además del argumento anterior, la Historia como ciencia tiene motivos para valorar a las leyendas como una variante en la cual puede haber ciertas referencias históricas, pero no, como un documento de valor histórico. Por otra parte, la Antropología también rescata los valores sociales y culturales implícitos en éstas, pero tampoco son documentos de valor científico cuando la invención y la imaginación “adornan” hiperbólicamente los hechos referidos.

Frecuentemente lo fantástico de la leyenda no es el hecho, que en substancia puede tener un fundamento real, sino la atribución, por personalizarse o localizarse en segundas personas o lugares. Tal narración fantástica, recogida en una localidad, es una leyenda de transmisión que va aplicándose a lugares donde una motivación local geográfica o humana la fija como si fuera propia. (García de Diego 28)

Esta evolución temática o movilidad geográfica de la leyenda, además de la construcción imaginativa del hecho real, es un factor determinante para ser excluida del acervo de los documentos propiamente históricos. Pues, la configuración de una leyenda puede ser sencilla o compleja, dependiendo del tema y sobre todo, esta “sencillez o complicación es de índole subjetiva de quienes forjan o transmiten la leyenda” (García de Diego 28).

En consonancia con el pensamiento moderno ilustrado que dio origen al pensamiento científico positivista, también, las leyendas pueden entenderse desde una perspectiva del “progreso social”. En donde, “lo mismo que las demás manifestaciones de la cultura popular —utensilios, costumbres, supersticiones—, las leyendas y los cuentos están, por una parte, en ininterrumpida evolución, y por otra ofrecen una persistencia sorprendente en medio de los cambios de las edades y de las civilizaciones” (García de Diego 31).

Esta progresión en las formas populares se puede comprender en el estudio que realiza Olea Franco en torno a los cuentos fantásticos de José María Roa Bárcena como una creación acertada en la evolución de la creación literaria del escritor cuyo primer momento

fueron las leyendas. Desde este punto de vista, la evolución de las leyendas en cuanto a literatura tendría que ser el siguiente eslabón genérico: el cuento.

Sin embargo, los albores del siglo XXI han sido rebasados, la expectativa del tono apocalíptico, como lo enunció Derrida, se renueva por un imaginario de resistencia, de hibridación, de formas de supervivencia, de adaptación: del desdoblamiento de sí mismo sin tener que ocupar una identidad genérica impropia de sí mismo. De este modo, la leyenda no tendría por qué cambiar genéricamente para ajustarse a los conceptos existentes, sino, que los estudios postestructurales abren nuevas posibilidades de pensamiento donde las leyendas pueden transformarse en otra manera de ser.

Desde la perspectiva etimológica de la leyenda como “lo que se lee” –la vida de santos y héroes–, la referencia a personajes y hechos reales parece ser un elemento esencial. Sin embargo, en el caso concreto de la configuración de los personajes, su transformación como héroes, santos o antihéroes, en realidad, no es una peripecia (pues ésta corresponde a la trama), sino una *aristía*. Por esta razón, la narración de las acciones al final de una vida humana o en una situación límite requiere la megalosia o transformación sobrehumana de los personajes, tanto en su polo positivo como negativo. En conclusión a este modelo de transformación de la leyenda, el contenido histórico y las formas literarias se corresponden una a la otra. “El contenido conceptual de la obra es la estructura. La idea en el arte es siempre un modelo, pues recrea una imagen de la realidad. Por consiguiente, la idea es inconcebible al margen de la estructura artística” (Lotman 23). Por lo tanto, la forma estructural de los elementos históricos y etnológicos son el marco modelizador del mundo representado de las acciones de los personajes.

3.5 Quinto modelo de transformación: del relato popular a la hipertextualidad

El sentido de esta “regeneración” de la leyenda implica en principio, la condición necesaria de una hibridación o de una “contaminación de leyendas hecha por el pueblo o por los autores” (García de Diego 32). Al respecto, las estrategias de la *contaminatio* y la *imitatio* de la literatura latina, aludidas en el prólogo de la comedia *Andriana* de Terencio nos da claridad al respecto. Este prólogo es muy significativo en el estudio de la literatura latina, puesto que marca un cambio en la concepción de las comedias. Por un lado, el autor latino escribe sobre sí mismo en tercera persona un enfoque crítico de su obra y no el argumento del drama, como se acostumbraba en esa época. También es importante porque explicita el trabajo literario de la *imitatio*, donde el argumento es imitado por el autor pero con una nueva creación artística en cuanto al «lenguaje y al estilo». Y en muchos de los casos, la *imitatio* es una *emulatio*, cuando supera técnicamente a la obra original.

La germinación es un caso frecuentísimo en la evolución de las leyendas. Como en la germinación deliberada de comedias griegas y temas latinos, y en la que tantos literatos hacen, enlazando temas, en la transmisión de las leyendas, el narrador coordina a veces dos de ellas, sometiéndolas a cierta unidad de trama. (García de Diego 36)

La germinación o la “regeneración” de las leyendas sucede a partir de la imitación y la contaminación entre textos del mismo género pero también, como en el caso de las leyendas del siglo XXI, se puede presentar una contaminación genérica.

Respecto a los textos “contaminados” por otros textos, Gerard Genette retoma el término de Julia Kristeva y denomina como *intertextualidad* a la “relación de copresencia

entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 10), ya sea a partir de la cita, el plagio o la alusión.

Sin embargo, el concepto de *hipertextualidad* explica de una manera más compleja este «entreverar piezas» más allá de la mera copresencia de textos, sino en la configuración misma de las obras. “Entiendo por ello toda relación que une un texto B” que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto), en el que se injerta de una manera que nos es el comentario... Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado” (Genette 14). A este tipo de relación hipertextual, no basta el comentario de una leyenda dentro de otra, sino la construcción literaria de un mundo ficcional.

En este sentido, dentro de las leyendas históricas, la relación textual también puede ser como una intertextualidad, o mención de datos históricos, o de hipertextualidad, como la configuración compleja de un hipertexto literario cuyo hipotexto es el hecho real. Pero esta relación hipertextual también “puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación... como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo” (Genette 14). La transmisión de la leyenda de generación en generación no sólo es la repetición de los temas o las anécdotas, sino de la transmisión y transformación de las formas poéticas.

La imitación es también una transformación, pero también mediante un procedimiento más complejo, pues —para decirlo de una manera muy breve— exige la constitución previa de un modelo de competencia

genérica (llamémosla épica) extraído de esa performance singular que es la *Odisea* (y eventualmente de algunas otras) y capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticos. Así pues, entre el texto imitado y el texto imitador, este modelo constituye una etapa y una mediación indispensable, que no se encuentra en la transformación simple o directa. (Genette 15)

La perspectiva de García de Diego en torno a la germinación de las leyendas es desde el punto de vista temático y también se puede generar por un proceso de “acumulación”. Este proceso es llamado también de cristalización, porque, a semejanza de este fenómeno físico, se yuxtaponen, sucesivamente, diversos temas alrededor de un núcleo sencillo” (García de Diego 36). Esta diversidad de temas da origen a la “germinación múltiple”. Sin embargo, desde una nueva perspectiva, la transformación de las leyendas no es sólo temática, sino genérica en sí misma y en su hibridación.

Los temas recurrentes a los que se refiere García de Diego son: 1) Tema de amor, 2) Tema del retorno del desaparecido; 3) Ser maléfico que roba a los niños; 4) Tema universal de Hércules; 5) Tema de la lucha del hombre y el monstruo; y 6) Tema de la espada maravillosa. Las leyendas pueden combinar uno o varios temas y la clasificación de éstas, según este autor, “ha de hacerse considerando un aspecto o tema importante de ellas y no su temática total, porque las referidas a un grupo por tal razón o tema, pueden pertenecer a la vez a otros por otra consideración o por un tema particular o episódico” (García de Diego 52). Sin embargo, centrar el trabajo de investigación en la clasificación temática de los textos implicaría tener un juicio previo acerca del concepto de leyenda. Por ejemplo, una de las nociones dadas acerca de la leyenda es que sólo puede pertenecer, en

esta separación dicotómica ilustrada, al campo de lo popular. Y en este entendido, cualquier indicio “culto” en la leyenda tendría que moverse necesariamente hacia su opuesto. Es decir, “una leyenda literaria de invención llega frecuentemente, con los años, a correr como leyenda anónima y, olvidado el autor, a ser considerada como leyenda de origen popular”. (García de Diego 54)

Como vimos en el caso del libro *Leyendas de todo México*, la autoría es una voz colectiva de tres escritoras que funden su propio estilo con las versiones tradicionales. En este sentido, “el origen popular” está dado en la colectividad y no en el anonimato. Por otra parte, los criterios de clasificación ya no son temáticos, sino geográficas. El carácter nacionalista se basa, como en la tradición, en el sentido de pertenencia a un mismo territorio.

También presentamos las leyendas — alimentadas por verdad y ficción— del oriente y el sureste mexicano donde, desde tiempos inmemoriales, se usaba el caucho para el juego de pelotas —en apuesta sagrada con la muerte—; donde prolifera el chicle, el petróleo y el sabroso cacao para el consumo diario y el ritual. (Remolina *et al* 8)

Hasta ahora hemos hablado del carácter utilitario de las leyendas como portadoras de una verdad ancestral y de una realidad de hechos históricos. Incluso en los trabajos actuales de la recuperación de las narraciones tradicionales, el sentido de pertenencia a una nación es el motor que mueve a la reescritura de las versiones colectivas. Sin embargo, en su carácter híbrido, las leyendas también son relatos fantásticos.

3.5.1. Leyendas literarias: la formación de los modelos

De acuerdo con Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica*, esta expresión se refiere a un “género literario”, cuyas obras comparten rasgos en común. Respecto al género fantástico de las leyendas, considero al igual que este autor que:

Toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie... sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad.

(Todorov 12-13)

Incluso, para este autor, “los textos que no cumplen esta condición pasan automáticamente a otra categoría: la de la llamada literatura «popular», «de masa»” (Todorov 13). De igual manera, encontramos la separación que nos acompaña desde la Ilustración entre los textos “populares” y los “literarios”. A diferencia del uso que se le da a la categoría del género. Pues, “solo la literatura de masa (novelas policiales, folletines, ciencia ficción, etc.) deberían exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios” (Todorov 13).

Por su parte, la noción neoclásica de género permitía otorgarle su “buen lugar” a las obras canónicas, pero que no determinaban una noción clara acerca del concepto de la literatura. La afirmación de Todorov precisa la distinción entre la pertenencia a un género, a un modelo ya establecido, y la creación literaria como una transgresión a ese modelo. De tal manera que “un texto no es tan sólo el producto de una combinatoria preexistente (combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales), sino también una

transformación de esta combinatoria” (Todorov 13). Las leyendas se desterritorializan de lo popular, de la repetición de cierto modelo estructural, a la invención de una nueva combinatoria. Y en este sentido, la percepción analógica nos permite encontrar correlaciones ya no de semejanzas reductibles, sino en la coincidencia de los mismos rasgos en diferentes textualidades.

La pertenencia de un texto al género de ficción de leyenda, en el concepto convenido¹⁸, determina el carácter popular de éste. Pero la consideración de un texto como leyenda –más allá del modelo convenido del género– trasluce a partir del cuestionamiento del género mismo. Al respecto habría que precisar aún más la tendencia de la estética moderna a romper justamente con los modelos o géneros impuestos por el pensamiento ilustrado. Y no es que “la literatura contemporánea carezca por completo de distinciones genéricas; lo que sucede es que estas distinciones ya no corresponden a las nociones legadas por las teorías literarias del pasado” (Todorov 15).

Bajo la influencia de Frye, Todorov marca la distinción entre los géneros históricos y los géneros teóricos: “los primeros son producto de una observación de los hechos literarios; los segundos se deducen de una teoría de la literatura” (Todorov 30); los cuales se clasifican en elementales o complejos dependiendo de la “presencia” de uno o más rasgos estructurales.

Por otra parte, el matiz con el que se perciba el aspecto de lo “sobrenatural” en las leyendas determina su posible consideración dentro de la literatura fantástica o no: “o bien

¹⁸ De acuerdo con el *Breve diccionario de términos literarios*, la leyenda se define como un “relato transmitido inicialmente por tradición oral, en prosa o en verso (en algunos casos se basa en acontecimientos históricos, y, en otros, es fruto de la fabulación popular), en el que prevalecen elementos fantásticos o maravillosos, frecuentemente de origen folclórico” (Estébanez 285).

se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos” (Todorov 34). Las leyendas cuyo valor antropológico e histórico predomina frente a lo imaginario, discernen la “verdad” y la “realidad” del resto de los “adornos” imaginativos. Es decir, desde su perspectiva, la percepción de lo sobrenatural en las leyendas es un elemento ornamental del aspecto ficcional de los relatos.

Sin embargo, “lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso” (Todorov 34). A partir de esta perspectiva, las leyendas como literatura fantástica configuran una “vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov 34). Por tal motivo, las referencias históricas y culturales en una leyenda son intertextualidades —citas, plagios o alusiones— pero de ninguna manera constituyen una verdad literal, sino metafórica. A mi parecer, “la verdad metafórica en las leyendas se refiere a la configuración artística del relato, a través de la cual emerge la tensión entre las referencias históricas y la ficción” (Moreno 150-151).

En cuanto al carácter popular de la leyenda literaria, si consideramos las observaciones de Todorov al respecto, una leyenda se configura desde un *mythos* convencional, consabido por su propia comunidad. En este caso, no habría una transformación genérica pero no por eso dejaría de ser compleja. Desde el punto de vista de los valores literarios, este tipo de leyendas conservan el modelo de leyenda propio de su tiempo y de su espacio, pero no representan una innovación artística: el modelo se repite y

se convierte en serie. Éste es el riesgo que corren las leyendas al ser recopiladas con la intención de recuperar y preservar los relatos propios de cada región.

De todas las servidumbres que afectan al objeto de serie, la más evidente es la que concierne a su duración y a su calidad técnica. Los imperativos de la personalización, al conjugarse con los de la producción, hacen que proliferen el accesorio a expensas del estricto valor de uso. Todas las innovaciones y los juegos de la moda hacen al objeto más frágil y más efímero, en primer lugar. (Baudrillard, *El sistema de los objetos* 164)

En este sentido, los trabajos de recuperación de leyendas en serie tienen un valor de uso pero habría que cuidar el valor propio de lo literario. Por eso en el libro *Leyendas de todo México*, la autoría colectiva de tres escritoras profesionales de la literatura es de suma importancia en el sentido de dar un giro, una transformación al valor pragmático de las leyendas por el valor literario.

Desde la perspectiva teórica de Todorov, la dicotomía del *ethos* moderno ilustrado entre lo popular y lo literario deja de percibirse como una condición esencial de la leyenda.

La complejidad literaria de la leyenda también puede expresarse en un modelo genérico cuyas unidades de significación no necesariamente representen un cambio de paradigma. “Si utilizamos el concepto de «lenguaje del arte»... es evidente que la literatura, como una de las formas de comunicación de masas, debe poseer su propio lenguaje... esto significa tener un conjunto cerrado de unidades de significación y de las reglas de su combinación” (Lotman 32).

Si retomamos el ejemplo de la leyenda de “Lanchitas” de Roa Bárcena, la repetición de las “unidades de significación” como cuento fantástico son los elementos que se recreado en otras leyendas, razón por la cual, la he considerado un modelo paradigmático en las letras mexicanas. A partir de la repetición de un paradigma literario es como se consolida el modo de ser de un género. “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el «horizonte de expectativas» del lector, y por tanto la recepción de la obra” (Genette 14).

3.5.2 La memoria poética colectiva. *La leyenda de la Nahuala* y *La leyenda de las Momias de Guanajuato* de *Ánima Estudios*

Por otro lado, en la producción de leyendas mexicanas, los límites entre géneros se han “contaminado” en las fronteras con el cine de animación. Este género artístico también ha sido considerado como popular en el otro sentido del valor de uso, la moda y el consumo. A medida que la cinematografía fue desarrollando su propia territorialidad, la concepción que se tiene de sus valores artísticos ha cambiado. Sin embargo, para la crítica, sigue habiendo cierta resistencia hacia lo “popular”, en este entendido de su separación de las obras “cultas”. Como afirma Christy Marx, “even someone as widely successful as Stephen King is treated with scorn by some in the literary establishment because he writes «pop» fiction” (Marz xi)¹⁹.

De acuerdo con Ricardo Pedraza en su artículo “México en la animación: *Ánima Estudios*, una propuesta actual”, en los últimos años ha crecido

¹⁹ “Incluso alguien tan exitoso como Stephen King es tratado con desdén por algunos dentro de la institución literaria porque él escribe ficción «pop»” (xi). La traducción es mía.

La importancia de las obras animadas alrededor del mundo. Gracias a los cambios tecnológicos que se han presentado en las últimas décadas, hemos podido ver que es cada vez más común el poder disfrutar de una cantidad creciente de animaciones de calidad. (Pedraza, www.neopixel)

En México, el estudio de animación *Ánima Estudio* representa, en palabras del autor, una de las propuestas más interesantes en estos últimos años.

En el año 2007 se estrenó el largometraje de la primera de una saga de leyendas mexicanas producidas por *Ánima Estudios*: *La leyenda de la Nahuala*, dirigida por Ricardo Arnaiz.

La leyenda como obra cinematográfica implica la transformación de su *mythos*; en principio, la narración sucesiva en movimiento es una yuxtaposición de imágenes *en tiempo simultáneo* con otras textualidades como los diálogos verbales y la música. A diferencia la *Historia de la resurrección del papagayo*, de Eduardo Galeano y Antonio Santos, cuyas textualidades están presentes simultáneamente en la materialidad del libro; la simultaneidad de las textualidades en *La leyenda de la Nahuala* están fijas en la matriz pero como obra de arte, *se hacen presentes* en el transcurrir del tiempo. Pues, en el cine, la obra es distinta de la matriz: “el material o artefacto que registra o almacena huellas, y contribuye a crear y reproducir estímulos sensibles, capaces de inducir (en sus espectadores-receptores) las imágenes (o estructuras sígnicas) correspondientes” (Rojas Bez 19).

Las estructuras sígnicas del *mythos* de esta leyenda se hacen complejas. Al inicio, se representa la performatividad de la enunciación de la leyenda, a manera de precuela: el niño

Leo San Juan es atemorizado por la narración de la “leyenda de la Nahuala” —forma simple y anecdótica— en voz de su hermano Nando. Pero hay una nueva concepción de la leyenda como una experiencia de lo individual en lo colectivo: una actualización que ya no se narra se vive, se hace presente en nuestro propio transcurrir del tiempo. Es decir, la leyenda se percibe como en una hibridación entre performance y narración.

No sólo se yuxtaponen textualidades e imágenes, también hay un juego de los planos temporales: el tiempo presente de Leo San Juan y su familia (1807), el pasado de su abuela que coincide con el suceso de la transformación de una mujer en “la Nahuala” (1755), el tiempo sin tiempo de la presencia del Nahual y el tiempo de la duración del film (86 minutos).

Los límites temporales de *La leyenda de la Nahuala* son transgredidos entre sí: Leo San Juan se hace amigo de los fantasmas de la casa embrujada en la ciudad de Puebla de los Ángeles: Teodora, Xóchitl y Don Andrés, además de los personajes animados del alebrije y dos calaveritas de azúcar.

Al igual que en la leyenda de *Topiltzin*, ésta es una leyenda de invención porque recrea a partir de un referente popular, consabido por la comunidad y repetible, un mundo imaginario propio, cuyo héroe se transforma para ayudar a su comunidad. Topiltzin se convierte en Kukulcán y Leo San Juan hereda la cruz del fraile Godofredo con la encomienda de combatir a todos los espectros de México, de esta manera, se fundamenta la serie de las leyendas cinematográficas mexicanas actuales.

Si bien, en cada una de las leyendas cinematográficas de *Ánima Estudios*, hay un referente a la familia del protagonista Leo San Juan: su hermano y su abuela, el conjunto

de las cintas no constituye una saga porque no hay un relato trans generacional. Por otro lado, “en la serie y en el ciclo, cada relato exige una doble lectura: un enfoque centrado en la configuración particular de su diseño y sus efectos, y un interés que crece con el avance de las historias” (Altisent, *www.centrocp.com*). La diferencia entre la serie y el ciclo es que en la primera, los elementos son repetitivos y hay una discontinuidad en la intriga, mientras que en el ciclo es importante dar continuidad a la evolución del héroe.

De acuerdo con las ideas expuestas con anterioridad acerca de la distinción entre la peripecia y la aristía, es necesario distinguir dos posibilidades: 1) el cambio de sentido en la trama se percibe de manera general en el conjunto de leyendas y en cada parte, la transformación de los personajes se configura a partir de aristías. 2) en el conjunto de leyendas, cada parte constituye una peripecia o cambio de sentido particular a su propia trama y más bien, la aristía del personaje personal se percibe en la totalidad de las historias.

En el primer caso, el conjunto de leyendas es un ciclo cuyo personaje principal se va transformando a través del desarrollo de las tramas particulares para fortuna o infortuna de la intriga principal. Y en el segundo caso, no hay una intriga principal pero la percepción de la totalidad de la serie se logra a partir de la aristía o hazaña del personaje principal desde el inicio hasta el final de la serie.

A partir de *La leyenda de la Nahuala* se abren nuevos paradigmas en el sistema estructural de las leyendas. Si bien, el Nahual es reconocido tradicionalmente como un espíritu “animal” inherente a lo humano, también tiene la acepción de un espíritu maligno; pero en el referente popular no hay la figura de una “Nahuala”. En este sentido, la repetición de la leyenda popular se transforma en un nuevo personaje, que ya es consabido

dentro de nuestra memoria “poética” colectiva en las leyendas mexicanas. La construcción de la Nahuala se desarrolla a partir del “efecto” no de la “causa”. Como ya lo mencioné, el largometraje comienza con la enunciación anecdótica de la leyenda, donde de alguna manera se explica por qué la casa está embrujada; pero el *mythos* de la leyenda se configura desde la verdad metafórica del qué pasaría si una mujer fuera atacada por el nahual y entonces, la leyenda se estructura desde el supuesto “efecto”.



Figura 2. Figura del personaje de la Nahuala. *La leyenda de la Nahuala*, *Ánima Estudios*. 7 abril de 2018, www.nuevasleyendasmexicanasymitos.blogspot.mx.

En cuanto a la “memoria poética colectiva”, propongo este término para aludir al imaginario colectivo de los constructos no sólo literarios, sino poéticos en general. Por ejemplo, la escena en donde Teodora está tocando el piano y cantando “No es serio este cementerio” del grupo español Mecano. Si bien, se trata de una intertextualidad en términos verbales, el modelo de repetición de la intertextualidad se vuelve “popular”: una imagen construida desde el modelo en serie que compartimos en común. Es decir, el intertexto es la canción pero la imagen de Teodora tocando el piano y cantando es memoria que se vuelve parte del imaginario colectivo.



Figura 3. Personaje de Teodora con sus amigos, después de tocar el piano. *La leyenda de la Nahuala*, Ánima Estudios. 7 de abril de 2018, www.identi.li.

En este sentido, la tradición popular no sólo son los relatos anecdóticos en el límite con lo antropológico y lo histórico, sino los imaginarios *construidos* a través del arte en el imaginario cultural. La serie de las leyendas mexicanas cinematográficas se configura a partir de la memoria poética colectiva creada desde la primera leyenda, *La leyenda de la Nahuala* (2007) hasta la última obra de la saga hasta ahora, *La leyenda del charro negro* (2018). En cuanto a *La leyenda de las momias de Guanajuato* (2014), dirigida por Alberto Rodríguez, ésta representa un tipo de leyenda de invención cuya aspecto híbrido con lo histórico se difumina en la construcción del *mythos* narrativo a semejanza con el género del cuento. A diferencia de la leyenda de “Lanchitas” de Roa Bárcena, la leyenda cinematográfica de las Momias de Guanajuato construye un nuevo referente acerca de la tradición oral.

En el inicio del film, también a manera de precuela, se desarrolla la historia previa a la intervención de Leo San Juan y sus amigos para combatir a las momias, quienes se han despertado por un hechizo mágico en las minas de Guanajuato. La configuración de los

elementos tradicionales se estructuran desde el *mythos*: la transgresión al orden natural de la vida, por parte del personaje de Rousseau, quien despierta a los muertos para poder estar de nuevo con su amada. Desde los griegos, con los mitos de Orfeo, la restitución del orden implica una separación irreparable entre los vivos y los muertos. Por lo tanto, el recurso propio de este viaje al inframundo para estar de vuelta con el ser amado, desde el punto de vista de la presencia de lo sobrenatural en el mundo natural, es a través del terror en su forma contemporánea: los zombies.



Figura 4. Imagen del estilo zombie. *La leyenda de las Momias de Guanajuato*, dirigida por Alberto Rodríguez. 7 de abril de 2018, www.pinterest.com.mx.

Además de los personajes femeninos de Teodora y Xóchitl, *La leyenda de las Momias de Guanajuato*, retoma al personaje tradicional femenino que tiene que hacerse pasar por masculino para “combatir”; éste es el personaje de Victoria, la hija de Gaspar, el jefe de los mineros.



Figura 5. Personajes de Victoria y Leo San Juan. *La leyenda de las momias de Guanajuato*, dirigida por Alberto Rodríguez. 7 de abril de 2018, www.cinent.com.

Para que una leyenda se pueda transformar en un referente en la “memoria poética colectiva”, tendría que configurar un *mythos* alternativo que pudiera construir un nuevo sistema. En el caso del film *La leyenda de las Momias de Guanajuato*, se trata de una repetición del modelo tradicional asimilado en la literatura, con alusión a un referente de la memoria tradicional histórica.

3.5.3 El efecto de la percepción de lo sobrenatural. *La leyenda del Chupacabras* de **Ánima Estudios**

La performatividad del *mythos* en las leyendas se configura a partir del hecho de que “lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes: se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (Todorov 41). Para que suceda tal inmersión del receptor dentro del texto se requiere de una configuración del mundo de ficción que por el contrario, no sucede en los relatos metatextuales: las leyendas explicativas o de comentario. Pues, “el efecto de lo

fantástico se produce solamente durante una parte de la lectura... antes de que estemos seguros de que todo lo que ha sucedido puede recibir una explicación racional” (Todorov 54).

Lo que una leyenda dice en sí misma acerca de lo sobrenatural puede tener tres matices: lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño. “Lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir; por consiguiente a un futuro” (Todorov 54). Como en el caso de la leyenda *Topiltzin*, de Brenda Olvera; lo extraordinario del mundo ficcional está proyectado hacia el futuro del personaje y de la humanidad: el regreso de Kukulcán.

— ¿A dónde te diriges? —preguntó Atzín. /—Desconozco el nombre del lugar a donde voy. Tan sólo sé que se encuentra cerca del mar... Sí regresaré, pero no como ustedes me conocen. Existen otras civilizaciones que me están esperando para ayudarles a recuperar su luz, su armonía espiritual, su esperanza, como lo hice aquí en Tula. Todo esto me ha cambiado. La gente me enaltece, me glorifica, me ve como un dios. (Olvera 256)

Por otro lado, Todorov distingue a lo extraño cuando “lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado” (Olvera 54). Dentro de esta percepción de lo sobrenatural se encuentran las versiones recopiladas en el libro *Leyendas de todo México*, de Tere Remolina, Becky Rubisntein a Isabel Suárez; sobre todo en aquellas leyendas cuyos datos históricos son referencias claras para argumentar el porqué de un determinado suceso o incluso, la justificación de la existencia de una leyenda.

Por ejemplo en la leyenda de “El jinete fantasma” se narra que “el origen de esta leyenda en Tabasco es del mismo siglo que la Conquista, probablemente, pues las correrías nocturnas del vaquero fantasma se le atribuyen al alma atormentada de un famoso abigeo que existió a fines de aquel siglo” (Remolina *et al* 191). De alguna manera, la referencia al pasado o a la explicación de lo extraordinario por los criterios de lo ordinario, crea un efecto de certeza de la realidad en la percepción del lector.

En cuanto a lo fantástico en las leyendas, éste se configura a partir de la vacilación, que “no puede, por cierto, situarse más que en el presente” (Todorov 54); aludiendo al lector en el mundo literario del relato.

Desde mi punto de vista, “el receptor de una leyenda se involucra en el acontecimiento del relato a través de dos tipos de experiencia: la histórica y la estética²⁰. La primera se relaciona con la referencialidad vivida por el receptor, ya sea en lo personal o en lo colectivo; experiencia que se evoca a partir de la construcción del relato y que, de acuerdo con la aporía de San Agustín, correspondería al *presente pasado* de la narración” (Moreno 115). Es decir, la explicación de lo sobrenatural como lo extraño, permite que el lector perciba el tiempo histórico en su tiempo de lectura en presente.

Por otro lado, “en la experiencia estética, el receptor «vive»: actualiza su propia experiencia de la leyenda y hace suya la experiencia histórica de la colectividad a la que ahora pertenece” (Moreno 115). Es decir, cuando la lectura en presente empata con la

²⁰ De acuerdo con Hans Robert Jauss, “la aisthesis hace conciliables dos formas de mirar: la propia y la ajena. La forma de mirar ajena abre a la propia –que, llevada por el texto, se entrega a la percepción estética– ese horizonte de experiencia, que es el mundo visto de otra manera” (*Experiencia estética y hermenéutica literaria* 120). A diferencia de la experiencia histórica que implica el mirar desde un punto “objetivo”, en una operación, incluso, de sustitución de la propia mirada.

percepción de la vacilación de lo sobrenatural en tiempo real, presente, estamos frente a un efecto estético de la configuración propiamente performativa.

Si bien, la configuración de lo extraño también pertenece a una estrategia literaria, en las leyendas se corre el riesgo de abordar las referencias al pasado y a los hechos conocidos como una alusión por descubrir, una cita por verificar o un plagio por denunciar. Y en estos casos, la percepción literaria emerge en segundo plano. De igual manera, la configuración de lo maravilloso en una leyenda disloca la experiencia del lector en presente hacia un porvenir aludido en el relato y propicia en el receptor, la indagación de la verdad simbólica –referencia cultural– implícita en el relato.

La distinción propuesta por García de Diego entre las leyendas simples y las complejas coincide con la distinción hecha por Todorov entre los géneros teóricos elementales y complejos. Ambas posturas se refieren al grado de estructuración de los relatos. A mi parecer, “el acontecimiento de la enunciación de una leyenda es más que el relato del argumento. Cuando algunos narradores cuentan las leyendas sólo desde la descripción, pero no propician una experiencia estética, la narración se reduce a una anécdota. En estos casos, el efecto de recepción es informativa” (Moreno, *La verdad metafórica* 115). De esta situación, propongo hacer más que una clasificación: distinguir cuándo una leyenda es un relato informativo, cuándo es la enunciación de una anécdota y cuándo se trata de una leyenda configurada, a partir de los valores artísticos, como una experiencia performativa. Ahora bien, cuando el sentido de la experiencia es de pertenencia social, no es una experiencia estética; pero cuando ésta se actualiza en un género convenido, entonces la definición de la leyenda tradicional cobra sentido.

La verdad metafórica en las leyendas, como afirmé anteriormente, es el efecto configurado a partir del cruce entre la historia y la ficción, es decir, su rasgo híbrido.

Cuando el receptor no ha sido partícipe de la historia y además no hay una experiencia estética, porque la leyenda se relata sólo como una anécdota, el receptor duda de la veracidad de la narración. Pero si la configuración poética de un relato revela en el receptor una verdad metafórica de sí mismo en lo individual y en lo colectivo, el receptor comprenderá la experiencia estética y asumirá como propia la memoria histórica. (Moreno, *La verdad metafórica* 116)

Regresando a la propuesta de Todorov, lo extraño describe la reacción de los personajes ante lo sobrenatural, sobre todo, el miedo. “Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón” (Todorov 60). Por tal motivo, no puede llegar a provocar una experiencia performativa. De igual manera, lo maravilloso, “habrá de caracterizarse exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes” (Todorov 60), y por tanto, tampoco propicia la experiencia performativa del receptor.

Independientemente de la experiencia estética, a la que no hace referencia Todorov, su concepción acerca de la literatura es la posibilidad de innovar o expandir los límites territoriales bajo los cuales habíamos delimitado por convención uno u otro concepto del género literario. Bajo el *ethos* del pensamiento moderno ilustrado, la literatura popular, la que cumple con los modelos de los géneros tradicionales, habrá de distinguirse de la literatura —en otros tiempos llamada culta—, la que crea, se “regenera” y se transforma a sí

misma. Sin embargo, desde el *ethos* posmoderno, las leyendas literarias también pueden ser consideradas como populares si la “unidades de significación” siguen un modelo literario paradigmático. En ambas perspectivas se conserva el rasgo de lo sobrenatural.

La función social y la función literaria de lo sobrenatural son una misma cosa: en ambos casos se trata de la transgresión de una ley. Ya sea dentro de la vida social o el relato. La intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación. (Todorov 196)

La distinción entre lo real y lo imaginario “se vuelve imposible de sostener” (Todorov 197). Desde esta idea, las leyendas son literatura en la medida en que lo real y lo imaginario se amalgaman, lo cual requiere un nuevo acercamiento teórico que perciba los rasgos fantásticos sin la necesidad de separarlos para dar una explicación utilitaria.

De este modo, la performatividad de una leyenda cinematográfica no está dada por su carácter de reproductibilidad del film. El acontecimiento del “estar ahí” en el transcurso de la duración de la película, no implica la inclusión de la experiencia del receptor en el modelo estructural de la obra. La performatividad es un efecto de percepción de la experiencia vital de lo sobrenatural. Efecto, en cuanto hay una apropiación de la memoria colectiva del *mythos* de la leyenda en la propia memoria individual, a pesar del carácter inherente de reproductibilidad del film.

Para Walter Benjamin, la técnica de reproducción separa a lo reproducido del ámbito de la tradición.

Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular, actualiza lo reproducido. Estos dos procesos conducen a un enorme trastorno del contenido de la tradición —un trastorno de la tradición que es la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad—. (Benjamin 45)

En este sentido, las repeticiones del *mythos* de una determinada forma de ser de las leyendas constituye su estatus de género que puede ser reproducible, no sólo a partir de la matriz del film, sino en la reproductibilidad del sistema estructural propuesto en otras creaciones contemporáneas entre sí o posteriores.

La percepción en las leyendas cinematográficas de animación adquiere un matiz especial por su textualidad híbrida que evoca la sensorialidad en movimiento: “animation, comics and games are visual media, in wich the writer must have a strong ability to visualize the story, to see in the mind’s eye and to traslate that visión to paper. Because these are visual media, bear in mind and important long-standing rule: show, don’t tell” (Marz xv)²¹. En este mismo sentido y en palabras de José Rojas Baez, la obra de arte cinematográfica no radica en el material detonador de estímulos sensoriales, sino “en el mundo o modelo imaginacional” (Rojas 18).

En la *Leyenda del Chupacabras* (2016), dirigida por Alberto Rodríguez y cuya producción también estuvo a cargo de *Ánima Estudios*, la configuración del *mythos*

²¹ “La animación, los cómics y los videojuegos son medios visuales, en los cuales, el escritor debe de tener una gran habilidad para visualizar la historia, para ver a través de los ojos de la mente y trasladar su visión al papel, sosteniendo en la mente una regla antigua: mostrar, no decir” (Marz xv). La traducción es mía.

representa un cambio en el sentido de leyenda tradicional, desde los siguientes aspectos: 1) la transposición temporal de una leyenda “actual” a un tiempo remoto histórico de suma importancia para México, el periodo de la Independencia. 2) La transformación de los personajes de Leo y Nando, en su configuración “humana” frente a otros personajes como Teodora o el alebrije. 3) El desplazamiento del personaje del Chupacabras por el personaje del mago, dueño de “El circo de las maravillas”.

Respecto a la transposición del tiempo, considero que el referente temporal hacia el pasado puede ser mítico, lejano, cercano o inmediato.

El pasado mítico lo vemos como aquel «tiempo sin tiempo» que explica el origen de una región o cultura; el lejano, cuando los testigos ya no viven y generalmente corresponde a un período histórico, por ejemplo, la época de la Independencia. La diferencia entre el pasado cercano y el inmediato radica en que en el primero hay un cambio generacional, y por lo tanto, una transformación demográfica o arquitectónica que implica la ausencia de los referentes del relato. Y en el pasado inmediato, el transcurrir de los días puede conllevar una transformación de la ciudad, que también es percibida por las nuevas generaciones. (Moreno, “El Jardín de los Mártires...” 127)

En esta leyenda cinematográfica, la anécdota acerca del Chupacabras corresponde a un tiempo cercano, la década de los noventa, traspuesta en el contexto referencial del pasado lejano del periodo histórico de la Insurgencia, primera década del siglo XIX. El efecto de percepción de esta transtemporalidad es el transcurrir de dos tiempos distantes

entre sí, pero simultáneos en el sistema estructural del *mythos* de la leyenda. En este caso, no hay un marco y un foco, sino una yuxtaposición temporal.

En cuanto al segundo punto, la técnica digital ha permitido una construcción visual más estilizada de los personajes; sin embargo, también en la configuración de los personajes, Nando y Leo San Juan han “crecido”. Nando forma parte del ejército realista y Leo es confundido con un insurgente por haber viajado en una carreta con un grupo rebelde. Esta construcción de los personajes crea el efecto de percepción del transcurrir del tiempo, pero también de la interconexión de los personajes a pesar de la distancia.



Figura 6. Los personajes de Fernando y Leo San Juan. *La leyenda del Chupacabras*, dirigida por Alberto Rodríguez. 7 de abril de 2018, wt1.gstatic.com.

El tercer y último punto se refiere al desplazamiento del personaje del Chupacabras para “dejar ver” de fondo el constructo retórico del mago, escondiendo la “verdad” acerca de la historia del Chupacabras en “El circo de las maravillas”. Por la configuración física y demagógica de este personaje se crea el efecto de percepción de representación de la realidad: la “verdad histórica” colectiva acerca de la construcción del mito del Chupacabras

a cargo de la retórica del gobierno de los años noventa en México. El *mythos* de la leyenda cinematográfica se construye a partir de la consabida sabiduría popular: el antihéroe del relato no es el Chupacabras, sino el demagogo, Merolick. En contraposición con los personajes de los insurgentes, mencionando al General Galeana. Los personajes también son yuxtapuestos en el mismo plano, contrastando unos con otros.



Figura 7. Los personajes del General Galeana, Merolick, Nando y Leo San Jan. *Laleyenda del Chupacabras*. 7 de abril de 2018, www.enfilme.com.

Este efecto de la representación de la realidad se crea a partir de la construcción artística de las imágenes, a través de las cuales identificamos elementos del mundo objetivo pero desde otra mirada: la poética. En este mismo tenor, Leo San Juan se convierte en héroe, igual que Topiltzin, porque a través de su mirada se puede percibir la mirada del otro, del Chupacabras.



Figura 8. Paralelismo en las miradas de los personajes del Chupacabras y Leo San Juan. *La leyenda del Chupacabras*. 7 de abril de 2018, www.closeupmexico.com.

A partir de los elementos anteriores, se puede concluir que las leyendas cinematográficas de animación, específicamente las que pertenecen a las leyendas mexicanas producidas por *Ánima Estudios*, transforman la percepción del *mythos* de las leyendas. Y en el *ethos* de su configuración actual coinciden con la noción que se tiene del cine como arte. “Con una orientación activa, crea modelos transfigurados. Interpreta, aprehende y valora, y sólo reproduce algunas formas y relaciones de dicha realidad, modificando elementos y aspectos y añadiéndole otros... El arte enriquece al mundo natural y social, añadiéndole mundos imaginarios” (Rojas 100).

La configuración de la memoria poética colectiva y la percepción de lo sobrenatural en un efecto de experiencia “presente” estructuran la hipertextualidad de las leyendas desde la perspectiva de la simultaneidad de las diferentes textualidades, por ejemplo en las leyendas cinematográficas. Este modelo de transformación representa un cambio en el *ethos* moderno de la dicotomía a la percepción de la multiplicidad. Incluso, la propia hipertextualidad se configura más allá de la dualidad entre el hiper y el hipotexto. Ni en el

libro álbum ni en los largometrajes de animación, las textualidades se subordinan unas a otras.

De igual manera, la dicotomía neoclásica entre lo popular y lo literario es conciliada en la percepción de lo literario como un modelo genérico cuyas “unidades significativas” se popularizan o multiplican. Lo popular en el *ethos* posmoderno recobra el sentido de lo colectivo y lo múltiple, casi a la manera de un fractal, en un sistema de percepción rizomática. El concepto de lo “popular” también es dislocado del tono impuesto por el *ethos* ilustrado y es planteado como un modelo literario, en el sentido de paradigma. La acepción de lo popular como subgénero es reterritorializado en la conformación de la leyenda popular literaria como un género.

De acuerdo con la reflexión de los modelos de transformación de las leyendas y las perspectivas teóricas propuestas en este trabajo de investigación se puede concluir lo siguiente:

- 1) El concepto de leyenda como narración tiene su fundamento en la estructura dialógica del *mythos*.

Es decir, el *mythos* entendido como la “confabulación” de la trama a partir de la peripecia y los cambios de sentido. Incluso las leyendas morales se configuran desde un cambio de sentido en el *ethos* de los personajes. Un personaje se transforma cuando cambia el sentido de sus acciones o de lo que le sucede, a partir de la megalosia y la aristía. Desde esta perspectiva, la leyenda es análoga a la tragedia porque representa las acciones de los personajes, está ligada con una tradición temática (mitológica) de cada cultura y desarrolla la mimesis de una sola acción. Por otro lado, la leyenda se parece a

la épica, en tanto que puede formar una saga (serie o ciclo) y, además de las versiones escritas, también hay formas orales (*epos*). Sin embargo, la leyenda no es un género exclusivo de la escritura o de la oralidad, sino una ficción: un género híbrido.

2) La leyenda es híbrida en la variedad de sus formas.

Entre la leyenda y el modelo discursivo de las “historias” o investigaciones, también hay una analogía. La versificación de la épica se transformó en prosa por la necesidad de acompañar con explicaciones las acciones representadas. Sin embargo, las formas híbridas de la leyenda, actualmente, no sólo oscilan entre el verso y la prosa, sino entre otras formas poéticas como las imágenes visuales y el sonido, en el caso de las obras cinematográficas.

3) La anécdota de lo sobrenatural y el cuento fantástico son análogos en tanto que muestran “lo admirable”.

De acuerdo con Aristóteles, en su *Poética*, “en las tragedias hay que emplear lo admirable, pero en la epopeya, por no ver con vista de ojos a los actores reales, es posible, y aun mucho mejor, servirse de lo inexplicable, pues de lo inexplicable, sobre todo, suele engendrarse lo admirable” (1460 a). En este sentido, la leyenda puede representar lo admirable desde la escenificación o el relato de las peripecias y las aristías: lo admirable en tanto que inexplicable. Y en muchos casos se puede confundir con la conducta moral deseable de los personajes.

4) El *ethos* del personaje tiene un referente simbólico de la realidad.

Si bien, el cambio del sentido (peripecia) en el *mythos* de la leyenda está relacionado con la configuración del *ethos* de los personajes, ya sea como héroes o antihéroes (aristías); la

configuración poética de la leyenda también recrea valores simbólicos de la realidad de una cultura. Es decir, el carácter híbrido de una leyenda no sólo es formal: expresión y contenido son correlativos y de suma importancia para la formación de una leyenda.

5) En las leyendas resuena una voz colectiva hipertextual en diferentes direcciones.

Por un lado, el poeta recrea su propia memoria individual al recrear la memoria colectiva de la realidad simbólica de su cultura. Y además, hay una “memoria poética colectiva” que no se refiere necesariamente a los referentes históricos o “reales”, sino a la intertextualidad o presencia de otros elementos poéticos que se han vuelto “repetibles”. Éste es el sentido de la voz colectiva de las leyendas.

CAPÍTULO IV

LAS LEYENDAS DE POÉTICA GRÁFICA Y VISUAL

Una tela no es una superficie blanca. Creo que los pintores lo saben bien. Antes de que comiencen ya está llena... La tela ya está hecha de clichés. De modo, que en el acto de pintar, como en el acto de escribir, existirá aquello que debe ser presentado –aunque sea muy insuficiente- como una serie de sustracciones, de borrados. La necesidad de borrar la tela.

¿Sería entonces el rol, al menos el rol negativo, del diagrama: la necesidad de limpiar la tela para impedir que los clichés la tomen?

Deleuze. Pintura. El concepto de diagrama.

4.1 Del *mythos* épico a la leyenda visual

Narrar la trama de una leyenda o un mito es prácticamente sencillo, si tenemos una versión escrita. Pero narrar el *mythos*, como ya lo mencioné anteriormente, es narrar la estructura simbólica de donde estos relatos emergen, no sólo como anécdotas de tiempos inmemoriales, sino como goznes o articulaciones entre el tiempo sagrado y el tiempo profano de nuestra propia experiencia. Las narraciones descontextualizadas de su función poética son anecdóticas porque se reducen a la enunciación de la trama, desligadas de la estructuración correlativa entre forma y contenido: de su configuración artística.

Siguiendo el ejemplo de la épica griega, propuesto por Jolles para reflexionar en torno a las formas complejas relacionadas con las formas simples de las leyendas y los mitos, la experiencia de la narración épica sintetizada en un argumento crea el efecto de una estructura cultural fragmentada. Mientras no haya una experiencia de lectura del *mythos*, de la estructura épica en su totalidad, como orden y virtud, el modelo de lenguaje narrativo prevaleciente en el contexto práctico será la síntesis, la fragmentación, la descontextualización, lo anecdótico y por si fuera poco, la inverosimilitud. Pues, como afirma Bruno Gentili: “El rasgo distintivo del mito, además de los contenidos y la

estructura del relato considerado en sí mismo, reside sobre todo en la función a que va destinado en el ámbito de la vida social” (Gentili 166).

La experiencia narrativa de la épica funcionaba en el tejido social justamente por la experiencia de la estructura del propio *mythos*, construido como modelo o arquetipo: la percepción de los paralelismos, del honor como la puesta en práctica de las acciones virtuosas de los personajes, la jerarquización social, la inmanencia de la muerte y la sublimación de los dioses. En términos de la teoría literaria moderna, la percepción del *mythos* coincide con las perspectivas de la “fenomenología de la lectura” desarrollada por Wolfgang Iser, desde la teoría de la recepción.

Textual models designate only one aspect of the communicatory process. Hence textual repertories and strategies simply offer a frame within which the reader must construct for himself the aesthetic object... The text is a «structured prefiguration», but the way in which it is given has to be received, and the way in which it is received depends as much on the reader as on the text. (Iser 107)²²

Desde la antigüedad helénica, el *epos*, la narración oral épica desde donde emergen algunos de los mitos griegos, se ha configurado como una estructura compleja. En el caso específico de la *Iliada* y la *Odisea*, ambos coinciden con el arte geométrico de la pintura de las cerámicas de la Grecia arcaica, en lo anecdótico, sí; pero sobre todo en la estrategia de la “gradación” de las acciones: el *mythos*. Las ánforas y crateras del siglo VIII A.C, época en

²² “Los modelos textuales designan solamente un aspecto del proceso de comunicación. Por lo tanto, los repertorios y las estrategias textuales ofrecen simplemente un marco dentro del cual el lector puede construir por sí mismo el objeto estético... El texto es una prefiguración estructurada, que es dada como es recibida y la manera en la cual es recibida depende mucho de cómo el lector se adentra en el texto”. (Iser 107). La traducción es mía.

que suele ubicarse la existencia de Homero, alcanzaron proporciones monumentales y se utilizaban como símbolos funerarios. Y en general, la composición pictórica de los vasos se hizo más compleja, armoniosa y esbelta. Se incluyeron imágenes figurativas de hombres y animales pintadas en unidad cromática negra sobre una base amarilla o naranja. A diferencia de la cerámica de los periodos minoico y micénico, las escenas del arte geométrico presentaban a personajes mitológicos en acción, ya no, a personas de la vida cotidiana. Tal como lo hace la épica, la gradación del *mythos* pictórico es la narración de una o más acciones entrelazadas.

Épica y pintura coinciden en el mismo contexto social de la formación de una nueva organización de las ciudades helenas. Las comunidades se reunían para tomar decisiones colectivas, representadas por un Basileo, rey con un rol más simbólico que político. En este sentido, la configuración de los personajes representan el contexto de Homero, más que el de la época micénica, al que pertenecen los personajes míticos. Se data como fin de la Guerra de Troya entre el año 1250 y 1184. De los siglos XII-XI al VIII hay una distancia significativa entre la anécdota del mito y la construcción del *mythos* épico.

La *Iliada* no se limita a la enunciación del mito o de los mitos en torno al fin de la Guerra de Troya; la *poiesis* de este poema épico consiste en estructurar la gradación de las acciones: el *mythos*. En el tratado *De lo sublime*, Longino explica la gradación como amplificación: “cuando las frases dotadas de grandeza se suceden de forma continua unas a otras y avanzan en un proceso de intensificación gradual” (Longino 76). Sin embargo, la estrategia de la amplificación corre el riesgo de caer en una sobreabundancia.

El arte geométrico del *ethos* histórico de Homero tomó como materia prima las “tonalidades” de las palabras cuya entonación, mas no la rima, configuraba los hexámetros de los versos, representando el habla cotidiana: sujeto, verbo y predicado. Es decir, la épica es desde su propia estructura una narración que se escribía en versos, lo cual presenta una analogía con las leyendas decimonónicas escritas en versos cuya finalidad no era “explicar” sino traer a la memoria de un pasado cuya enunciación daba identidad a una ciudad o a una calle. En este punto, ya desde *La formation des légendes* (1910) de Arnold Van Gennep, se percibe una relación analógica entre la epopeya y las leyendas: “la théorie courante, c’est que l’épopée se forme par la combinaison de plusieurs légendes épiques”²³ (Gennep 212). Relación que André Jolles enunciará en términos de una forma simple y una forma compleja. Sin embargo, la relación también presenta otros rasgos análogos.

a) *La correlación entre oralidad y escritura.*

La versión escrita de la *Iliada* ha sido traducida al latín y ha llegado a nosotros, sobre todo por el trabajo filológico de los retóricos alejandrinos del siglo VI a.C. En esta época, el tirano Pisístrato ordenó la recopilación de las mejores versiones orales con la finalidad de crear un solo texto escrito. Si bien, la distancia entre la versión oral, atribuida a Homero, y la versiones escritas y traducidas que han llegado hasta nosotros es de suma consideración; la lectura de la *Iliada* provoca un efecto análogo en la experiencia del *epos*, gracias a la configuración del relato basado en fórmulas fijas como los paralelismos entre las acciones de los personajes, los epítetos, las comparaciones y las descripciones. En este punto, cabe recordar la distinción propuesta por Frye entre el *epos* como la “alocución oral” y la épica en el sentido tradicional de la versión escrita. De igual manera, las leyendas pueden

²³ “La teoría común es que la epopeya se forma por la combinación de diversas leyendas épicas” (Gennep 212). La traducción es mía.

actualizarse de la oralidad a la escritura o viceversa a través de la enunciación de las acciones principales y de alusiones específicas de los personajes como sus atributos, ya sea como cualidades o defectos. Es decir, a través de la configuración del *mythos* y no sólo por la narración de la anécdota del mito o la leyenda.

La estructura del pensamiento anecdótico busca sintetizar la complejidad de la composición poética. El pensamiento fragmenta las unidades lingüísticas de sonido y musicalidad, entonces, las palabras desconocidas emergen descontextualizadas. A diferencia de la estructura de pensamiento configurada a partir del *epos*, cuya anécdota es enunciada en los primeros versos y a partir de los cuales se construirá el *mythos* poético: la gradación de las acciones. Desde esta perspectiva, habría que distinguir a la configuración oral de las leyendas con la simple enunciación comunicativa de la anécdota de una leyenda. De igual manera que el *epos* no sólo se distingue de la épica por la presencia de la escritura, sino por la sistematización poética con la que se enuncia.

Par la forme, l'épopée se caractérise par l'emploi d'un petit mètre uniforme ou d'un petite nombre de mètres fixes, groupés ou non en strophes. L'allitération, l'assonance et la rime ne sont que des éléments secondaires... Par exemple, des poemes homériques, des Niebelungeu, des chason de geste, oeuvres conçues suivant un plan systématique.
(Gennep 212-213)²⁴

²⁴ “Por la forma, la epopeya se caracteriza por el uso de un metro uniforme o de un pequeño número de metros fijos, agrupados o no en estrofas. La aliteración, la asonancia y la rima no son elementos secundarios... Por ejemplo, los poemas homéricos, los Nibelungos y los cantares de gesta, obras diseñadas según un plan sistemático”. (Gennep 212-213). La traducción es mía.

En la épica, la estructura del *mythos* entendida como la gradación de las acciones permite concebir un lenguaje complejo, de palabras encadenadas que conducen a un orden natural entre el sujeto de la acción y lo que se predica. En este sentido, me refiero específicamente a la lectura como experiencia de la épica griega porque, tal como afirma Bruno Gentili, “la poesía era instrumento primordial para la integración del individuo en el contexto social” (Gentili 124). Partiendo de la propuesta de este autor, la noción moderna del “imaginario” desarrolla el concepto de que el universo simbólico es una construcción, por lo tanto, una fábula (*faber*), construido con la misma materia prima del lenguaje cotidiano. Desde esta perspectiva, la construcción lingüística del mito o la leyenda, desde lo anecdótico, no sólo es inverosímil, sino innecesario en la praxis de la vida cotidiana. La diferencia con el mundo antiguo es que no existía la noción de mito, como una anécdota, sino la experiencia del *mythos* como un “esquema mental que... no subraya en el acontecimiento histórico su especificidad lineal e irrepetible, sino... mediante la relación constante entre mundo mítico de los orígenes e historia actual” (Gentili 158).

El esquema mental del lenguaje cotidiano representa la inmediatez de la individualidad, del habla particular dentro de una variedad lingüística de su lengua abstracta. El habla cotidiana produce la percepción de la vida del individuo como un acontecimiento lineal (sintagmático) e irrepetible; pero corre el riesgo de provocar la experiencia de lo fragmentario, respecto a la pertenencia a un contexto social y una época cultural (paradigmática) más allá de la linealidad de la propia existencia forjada en palabras y oraciones. Por su parte, el esquema mental del *mythos* épico representa lo cíclico y lo repetible, a través de la configuración del *ethos* de los personajes, dentro de un orden complejo de acciones, relaciones y emociones humanas. La construcción lingüística de la

épica permite que la estructura sintagmática del lenguaje cotidiano (sujeto, verbo y predicado de cada hexámetro) pertenezca a un red compleja de significación mítica, cuya existencia humana actualiza el sentido sagrado del pasado en la enunciación en presente. En la épica, la experiencia de la recitación del poema (mental o performativa) resuena en el “escucha” como un arquetipo repetible en otro tiempo. A pesar de su carácter individual, su existencia efímera resuena como un *ethos* sagrado que transgrede con el paradigma de la estructura lingüística sagrada (el *mythos*) la linealidad de su lenguaje cotidiano.

b) *La leyenda como memoria, reconocimiento y restitución del orden en analogía con la épica.*

La diferencia entre la *Ilíada* y la *Odisea* es la enunciación de las acciones del *epos*: la primera se narra en presente y la segunda en pasado. En la *Ilíada*, el oyente o lector realiza el correlato de las acciones al mismo tiempo que el aedo y los personajes. A diferencia de la *Odisea*, cuya acción principal es recordar y narrar un pasado individual en el contexto del regreso de Troya. Telémaco y Odiseo viajan simultáneamente en direcciones inversas: hacia adentro y hacia afuera de Ítaca. El hijo conoce la gloria de su padre por las narraciones de Néstor y Menelao; el padre da a conocer su carácter ingenioso por medio de sus propias narraciones. El encuentro de ambos culmina con la batalla final en contra de los pretendientes para restituir el orden de Ítaca y el reconocimiento de Odiseo por parte de Penélope. Memoria, reconocimiento y restitución del orden son tres esquemas mentales que trascienden el lenguaje cotidiano.

La enunciación de algunos de los mitos de los dioses olímpicos, en la *Ilíada*, se hace necesaria, natural y justa (*eikos*), no por la anécdota, sino porque las acciones de los

hombres y las divinidades se “afectan” mutuamente. El orden es transgredido constantemente por las acciones y emociones de dioses y hombres (pliegue entre el tiempo mítico y el tiempo cotidiano). El orden del mundo épico es un orden lingüístico. La percepción anecdótica de lo mítico construye un pensamiento fragmentario. El *mythos* como orden lingüístico produce un pensamiento complejo: su enunciación, el lenguaje, es siempre una búsqueda gradual y ordenada del *eikos*, de lo que se espera suceda naturalmente. El efecto de la experiencia de la épica no es una estructura mental de lo inverosímil, sino de lo paralelo; a decir, entre la simultaneidad de una configuración virtuosa del *ethos* (personajes) y la configuración virtuosa²⁵ del mundo lingüístico de la obra.

La diferencia entre el conocer la anécdota del poema épico y la experiencia de la estructura del *mythos* está en la rememoración: en la actualización de la tradición de la poética oral, haciendo “resonancia” con la configuración del mundo lingüístico, de su estructura compleja, llena de paralelismos y repeticiones, de epítetos y de antítesis. Rememorar en el sentido colectivo y no de memoria personal. Así como Demódoco, en la Odisea, podía “cambiar la materia del canto en función de los temas solicitados por el público” (Gentili 42), la actualización de la épica no depende de la memoria personal, sino de la verdad simbólica: de la materia del canto.

c) La estructura de narración de leyendas y relatos épicos se configura en un paralelismo entre el mythos verbal y visual

²⁵ *Areté* (ἀρετή) es la palabra griega que corresponde al concepto de “virtud” y de la cual se deriva la palabra arte: “excelencia, mérito, perfección del cuerpo o del espíritu, de las cosas o de las personas; proezas, acciones virtuosas”. (*Diccionario manual griego clásico-español* 84)

El *mythos* de la épica está formado por unidades de acción llamadas *aristías*, breves relatos de las hazañas en una jornada gloriosa o justo antes de la muerte de los personajes. La estructura de la grandeza en el pensamiento se produce por mimesis²⁶. La repetición de las unidades de acción (*aristías*) transforma la estructura del pensamiento anecdótico en un pensamiento acostumbrado al orden, a la virtud, a la percepción de paralelismos y a la antítesis. Y así como la cólera de Aquiles se transformó, a lo largo del proceso gradual del *mythos*, en compasión por las súplicas del rey Príamo para realizar los funerales de Héctor; el pensamiento cambia de anecdótico a complejo, buscando y construyendo un mundo lingüístico propio que dé cuenta de sí mismo y de la tradición cultural de su época.

La estructura de los *mythos* épicos narrados a su vez en el arte gráfico de las vasijas y la enunciación oral del *epos*, nos permite reflexionar acerca de la configuración actual de las leyendas cuya textualidad narrativa es entrelazada, a su vez, con palabras e imágenes. Es decir, a diferencia de las recopilaciones de leyendas, cuya narración anecdótica es ilustrada con imágenes de identidad tradicional, el texto en su totalidad representa una *estructura compleja de gradación de las acciones*, justamente porque no sólo se trata de relatar la anécdota –la forma simple–, sino de entrelazar la palabra y la imagen visual, dentro del texto, para configurar el *mythos* propio del texto. Desde esta perspectiva, el término “mito” se refiere a la forma simple (a lo anecdótico) y entendemos por *mythos* a la estructuración de las acciones en un lenguaje complejo que va más allá de la territorialización de géneros artísticos.

²⁶ “Parece haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. El imitar en efecto es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también, el que todos disfruten con las obras de imitación”. (Aristóteles 1448 b).

La estructuración de la gradación de las acciones del *epos* se configuraba, en el contexto antiguo griego, no en un papel o en un solo artefacto material, sino en la experiencia misma de la *poiesis* oral. En este sentido y considerando las textualidades de nuestra contemporaneidad, podemos pensar en otro tipo de estructuras complejas: espacios textuales donde la evocación de las imágenes visuales, a partir de la configuración verbal, constituye un “mundo imaginario” paralelo a la construcción de una textualidad plástica, compartiendo la misma materialidad, ya sea el libro o el film. Ambas configuraciones constituyen un sistema estructural de paralelismos, al igual que la épica, el *mythos* más allá del mito.

4.1.1 La percepción en las leyendas de poética gráfica

En los capítulos anteriores, la reflexión en torno a las leyendas ha partido desde diferentes textualidades: el libro de ficción narrativa a manera de novela, relatos cortos de un solo autor, libro álbum, antologías y recopilaciones de relatos cortos de diferentes autores y largometrajes que pertenecen a una misma serie. La leyenda, entendida como una estructura compleja donde expresión y contenido son correlativos entre sí, despliega en cada uno de los textos concretos una “idea” o esencia genérica, identificada con la narración. Sin embargo, “una historia relatada en un formato no convencional puede ser interpretada de manera distinta. El formato tiene una gran influencia en la narración gráfica” (Eisner, 14).

Un texto narrativo, desde esta perspectiva, deja de ser solamente un texto verbal. Incluso, “lo más seguro es que las primeras narraciones se sirvieran de imágenes rudimentarias respaldadas por gestos y ruidos vocales, que más tarde se convirtieron en

lenguaje” (Eisner 8). Por lo tanto, decir que la leyenda es un género narrativo abre la gama de posibilidades que esto conlleva. La narratividad puede ser: a) verbal, tanto en la escritura como en la oralidad, b) visual, en la reproducción gráfica y en la performatividad.

Por otro lado, la presentación de los elementos sensoriales de lo verbal y lo visual en un texto, no implica en sí misma una narración. “Toda historia cuenta con una estructura” (9): el *mythos*. Dentro de la teoría aristotélica hay otro elemento que se ha tomado poco en cuenta, la *dianoia*. “Término griego que se suele traducir por «razón discursiva» y que remite a la capacidad de la razón de obtener conocimientos mediante la progresión desde las premisas a una conclusión que necesariamente deriva de aquéllas, es decir, el conocimiento obtenido mediante causas y efectos” (www.webdianoia.com).

La narratividad de un texto no reside en las formas discursivas del verso o la prosa, en la extensión del relato ni en la sensorialidad verbal y visual. La esencia del género narrativo, desde la *dianoia*, convencionalmente se ha identificado bien con el “argumento”. Pero argumento no en el sentido de resumen, sino de la secuencia lógica entre las causas y el efecto. Sin embargo, es necesario considerar desde la perspectiva teórica de la *Poética* de Aristóteles que tanto la tragedia como la épica cuentan con los mismos elementos del *mythos* y la *dianoia*.

Si consideramos a las formas poéticas contemporáneas que mediante el *mythos* se despliega la *dianoia*, en donde se configuran *ethos*, *opsis*, *lexis* y *melopeia*, como es el caso del cine, la novela gráfica y el cómic (los dos últimos más visuales que auditivos); entonces se reconoce una esencia discursiva basada en una secuencia en donde, nuevamente, la

peripetia o cambios de sentido y la agnición o reconocimiento forman parte del cambio del estado de las cosas como el efecto del “transcurrir” de las acciones y el tiempo.

Las leyendas de poética gráfica, desde esta perspectiva teórica, son aquellos textos cuya configuración, “al hacer visible un concepto adquiere una forma específica según la determine el autor. En una imagen y su configuración se involucran ciertos elementos que son los que nuestra vista identifica dándole sentido al mensaje implícito” (Lonna 71). Específicamente, en este trabajo de investigación, nos referimos al libro álbum, al cómic, a la novela gráfica y a los textos cinematográficos de animación.

Este tipo de libros son ejercicios interdisciplinarios porque permiten la articulación de diferentes lenguajes, ya que se puede desarrollar una historia que se narre en imágenes desde cualquier área de la creación artística, con lo que se abre un abanico de posibilidades creativas, de expresión, apreciación o estudio. (Lonna 120).

La percepción en este tipo de acto de lectura es híbrida, sin embargo, la estructura narrativa, incluso la visual, se proyecta desde lo literario. Mejor dicho, desde el arte del lenguaje que Aristóteles confiesa en su *Poética*, aún no tener nombre.

The «object» of the text can only be imagined by way of different consecutive phases of reading. We always stand outside the given object, whereas we are situated inside the literary text. The relation between text and reader is therefore quite different from that between object and observer: instead of a subject-object relationships, there is a moving viewpoint which travels along *inside* that which it has to

apprehended. This mode of grasping an object is unique to literature”.

(Iser 109)²⁷

De acuerdo con la cita de Iser, la recepción de una obra desde la percepción literaria es la comprensión del “movimiento del punto de vista” interior de la obra más allá del papel de observador. Adentrarse en el texto es percibirse dentro del texto, del *mythos*, de la gradación de las secuencias narrativas, sin la perspectiva positivista del sujeto-observador.

Al establecer una analogía entre la perspectiva teórica aristotélica y las obras de poética gráfica se puede reflexionar lo siguiente.

- a) *Mythos*. “La retícula o estructura sirve para ubicar las formas, los objetos o las imágenes en el espacio... además determina sus escalas o proporciones, lo que se constituye en un esfuerzo visual que ayuda al lector a comprender mejor los significados de dichos elementos en una narración, ya que la estructura es mucho más expresiva en tanto que con ella se magnifican, decrecen, dinamizan o estatizan los personajes, objetos o entornos”. (Lonna 80). Es decir, la estructura o retícula de las obras gráficas permite conceptualizar la percepción de la estructura como “espacio” de ficción.
- b) *Ethos*. “Cuando se lleva a cabo la escenificación [en el cómic] lo que condiciona a los lectores es la reacción de los protagonistas. Sin dichas reacciones no habría sorpresa” (Eisner, 52). En la poética gráfica, la acción de los personajes se denota

²⁷“El «objeto» del texto puede solamente ser imaginado en el modo consecutivo de las diferentes fases de lectura. Nosotros siempre permanecemos *fuera* del objeto dado, aunque, estamos situados dentro del texto literario. Sin embargo, en la relación de sujeto-objeto hay un punto de vista en movimiento, el cual viaja a lo largo del *interior* que ha sido aprehendido. Este modo de comprender un objeto es único en la literatura”. (109). La traducción es mía.

por dos recursos discursivos: la reacción y el diálogo. "Es importante que el diálogo se subordine al flujo de la acción, que posee su ritmo propio...en un diálogo, el tiempo transcurre" (Eisner 59).

- c) *Lexis*. "Tanto el cine como el cómic se sirven de palabras e imágenes. La película añade el sonido y la ilusión del movimiento" (Eisner 71). Incluyendo al libro álbum y a la novela gráfica, las leyendas de poética gráfica despliegan simultáneamente al lenguaje de la palabra verbal, otras textualidades.
- d) *Opsis*. "Los efectos visuales provocan que la narrativa se torne innovadora en tanto rompe la monotonía lineal y tradicional del uso de imágenes o palabras y añade un dinamismo visual, cuando apoya las ideas básicas y dirige al lector a determinadas zonas en la narrativa" (Lonna 88). Este rasgo es fundamental para hacer referencia a las leyendas de poética gráfica en términos de una percepción visual.
- e) *Melopeia*. Este elemento es más identificable en el cine aunque en los otros textos de poética gráfica, también se puede expresar a través de la intertextualidad. "El cine pretende hacer vivir una experiencia real, mientras que la historieta te cuenta esa experiencia" (Eisner 71).
- f) *Dianoia*. El libro álbum, como los demás textos de poética gráfica, "pone a prueba la manera en la que vemos los libros...Al leer éstos no sólo se involucran los sentidos –nivel perceptual– sino también el raciocinio –nivel conceptual–, lo que implica un trabajo mental que recurre a la memoria visual" (Lonna 152). Finalmente, la dianoia es otro de los elementos esenciales en la estructuración de las leyendas, tanto de poética gráfica como aquellas cuyas formas son exclusivamente verbales.

En cuanto a la relación entre texto verbal y texto visual, la configuración de una obra cambia cuando las imágenes “ilustran” las palabras con la el objetivo de informar al lector. A diferencia de la configuración del mismo *mythos* narrativo a través de dos textualidades paralelas: la gráfica y la verbal. En este caso, la intencionalidad del “marco” del texto que acoge al lector no informa, crea.

De acuerdo con Santiago García, “la percepción que hoy tenemos de lo que es un cómic ha cambiado enormemente en los últimos veinte años... El fenómeno no afecta sólo al mundo literario, sino también al artístico” (García 22). Desde el punto de vista literario, su inclusión dentro de los estudios críticos abre nuevas posibilidades a la pregunta misma acerca de qué es la literatura. La novela gráfica ha sido un caso particular de desterritorialización de los géneros literarios y artísticos. “Ha sido el temor al cómic como literatura uno de los resortes que más frecuentemente ha activado la reacción en su contra... resistencia de una tradición cultural logocéntrica al asedio de la «civilización de la imagen»” (García 25).

En medio de la lógica de crisis de las categorías establecidas, la novela gráfica toma su lugar en los estudios literarios desde el parámetro del pensamiento moderno ilustrado del valor y el reconocimiento de la literatura llamada popular respecto a la “cultura”.

En 1992 causó sensación que un tebeo ganara el premio Pulitzer —aunque fuese un premio especial, fuera de categoría—, y el éxito de *Maus*, de Art Spiegelman, considerado un fenómeno insólito, se atribuyó más a un serio contenido —una memoria del Holocausto— que al medio en el que estaba expresado. Es más, podríamos decir que

Maus recibió tal distinción no *por ser* un cómic, sino *a pesar de* ser un cómic. En 2008, el premio Pulitzer de ficción lo obtuvo la novela *La maravillosa vida breve de Oscar Wao*, de Junot Díaz, que se abre con una cita de Galactus, un supervillano que aparecía en *Los cuatro fantásticos*, la serie de comic books de Stan Lee y Jack Kirby. (García 22)

En el caso de la novela gráfica y el cómic, la textualidad palabra-imagen no es un *collage* de ambas texturas, sino que el *mythos* mismo de la novela se configura a partir de la materialidad gráfica. E incluso, las palabras podrían considerarse desde la materialidad de las grafías: significantes que evocan significados. Pero, “el cómic no es un híbrido de palabra e imagen... pertenece a una estirpe distinta, y se realiza en un plano diferente al que se realizan cada una de esas artes. Tiene sus propias reglas y sus propias virtudes, que apenas hemos empezado a entender” (García 265).

El sentido de la “hibridación” tanto en las novelas gráficas, en los cómics y en las leyendas no es peyorativo, sino percibido como una “tradición... que reconoce a las otras tradiciones y las integra en su ADN, pero en muchos sentidos es completamente nueva” (García 267). En el caso concreto de la leyenda, el *mythos* tradicional también ha ido integrando otras tradiciones. A las leyendas cuya tradición épica se ha reproducido una textualidad de la gradación de la narración de las acciones en un paralelismo entre la imagen y el *mythos*, las denomino *leyendas de poética gráfica*. Desde la perspectiva teórica de la integración de las palabras como “grafías” dentro del *mythos* de las configuraciones visuales no sólo informativas, sino creadoras de un mundo imaginario.

En contraposición a las leyendas de poética gráfica, cito un ejemplo de *leyenda anecdótica ilustrada*, con el libro *Anécdotas y leyendas queretanas* (2007), de Jaime Zúñiga Burgos. A manera de introducción, el autor menciona al verso y la prosa como las dos formas en que la literatura se presenta. Y menciona que los tres géneros de poesía, teatro y “relato” son identificados por el consenso. Sin embargo, “este libro no pretende asimilarse a esas excelsas categorías, aunque, cuando mucho, entre por la puerta trasera en el ámbito del relato, pero ¡cuidado!, nada teme la literatura moderna como ser bella” (Zúñiga 5).

Este libro es un ejemplo limítrofe entre el territorio de la literatura y la historia. Por un lado, el autor menciona, desde una postura del pensamiento moderno, la distinción de los géneros y las formas literarias. Por ser relatos, sus leyendas “cuando mucho” podrán pertenecer al género narrativo. Y por otro lado, menciona que el “propósito es rescatar, como queretano, los momentos vividos por singulares personajes de la vida cotidiana que aportaron, a través de su amor a estas tierras, su ingenio para enriquecer las tradiciones y el acontecer diario de nuestro querido terruño” (Zúñiga 10).

En este libro, la concepción acerca de lo legendario está relacionada con la verdad histórica. Zúñiga Burgos equipara a las anécdotas en la misma línea que el periodismo y la crónica diaria: “son pinceladas en el lienzo blanco de la historia. Por su puesto, siempre matizadas por la mano del pintor” (Zúñiga 13). Por su parte, la verdad histórica de las leyendas es dudosa: “¿Fue o no fue? ¿Quién asegura que sí, quién dice que no? Sólo habrá un juez inapelable: la Historia” (Zúñiga 157).

En este sentido, la primera advertencia del autor es coherente al ubicar “en la puerta trasera” de los géneros literarios a los relatos de este libro, puesto que no hay una construcción literaria como tal, sino una recuperación de aquellas anécdotas de un pasado cercano, de cuyos acontecimientos, el relator fue testigo; o un pasado inmediato, cuyas narraciones escuchó o leyó acerca de otras generaciones. En este mismo tenor, las narraciones clasificadas como “leyendas” son relatos de anécdotas pertenecientes a un pasado lejano, relacionado con un periodo histórico.

Desde mi perspectiva teórica, este libro comparte en su intencionalidad la pregunta acerca de la contemporaneidad de la tradición oral en el contexto urbano. Es decir:

Dentro del estudio de la oralidad y la narrativa en el contexto de la historia de una ciudad, surge la inquietud acerca de la tradición oral; si ésta sólo puede manifestarse en las sociedades sin relación con la escritura o si debiera haber una reconfiguración de dicha tradición en el marco de una sociedad cuya oralidad está cruzada por la escritura.

(Moreno, “El Jardín de los Mártires...” 125)

Oralidad y escritura ha sido una de las dicotomías más predominantes desde el pensamiento moderno ilustrado, sobre todo porque fundamentó los criterios de clasificación entre la “literatura” como grafía escrita y las expresiones populares orales. Sin embargo, en palabras de Alfonso Reyes, la pregunta sigue vigente: “¿Es cierto que la escritura signifique, de modo absoluto, una mayor fijación de lo literario?” (Reyes 118). La respuesta de Reyes abre una posible reflexión acerca de la paradoja de la escritura: en las culturas donde “domina el valor formal de la obra” (Reyes 118) se privilegia el uso de la escritura,

no obstante “el desarrollo de la cultura escrita obra a la inversa: nos habitúa a conservar la sustancia más que la forma” (Reyes 118), puesto que se pierde el valor de la memoria propio de la oralidad.

Desde mi punto de vista, las leyendas se han complejizado en sus formas escritas gracias a la correlación entre la oralidad y la escritura, incluso en los relatos cuya intencionalidad es la verdad histórica y no la creación literaria. Es decir, retomando la teoría de Alfonso Reyes: “sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar. [Es decir], la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios” (Reyes 17).

En el caso concreto del libro *Anécdotas y leyendas queretanas*, los relatos son ancilares porque su propósito está dirigido hacia la conservación de una memoria de época de la ciudad de Querétaro. No obstante, comparte la relación imagen-palabra, aunque de manera ilustrativa, con otras leyendas no ancilares.

En la anécdota sobre “El tesoro del Jardín de la Corregidora” se narra:

Una tarde, estando presente el Ing. Mariné, el maestro de obras le comentó que en el descanso de la escalera [del Mesón de Santa Rosa], «existía algo raro», ya que al estar escarbando un muro, la «barra se les fue», y encontraron una placa «como de metal», y que, al meter la mano, se sentía una corriente de aire... «Pues hazlo más grande a ver qué hay», le dijo el ingeniero; nuevamente, unos golpes más, los cuales fueron interrumpidos al escuchar que tocaban insistentemente la puerta

de la entrada de la casa... No había más remedio, «mejor abrimos, a ver qué es lo que sucede».

Al abrir la puerta, un hombre, con filipina blanca y con cara de enojo y desconcierto, les dijo: «oiga, ¿qué están haciendo?». ... caminando unos pasos, los hizo pasar al local del Restaurante «La fonda del Refugio», en donde las personas que se encontraban en esos momentos como clientes, en silencio observaron cuando el capitán de meseros le decía: «miren el agujero en la pared; está saliendo por ahí una manota y ya dañaron el mural; los vamos a demandar. (Reyes 17)

El tono del relato es satírico, a través del humor se hace una crítica a la avaricia y a la búsqueda de tesoros, pero también, a las leyendas con esta temática. En el fondo del misterio subyace una explicación lógica y objetiva. En medio de la narración escrita, está incertada una imagen a manera de caricatura periodística que ilustra la objetividad de la anécdota.



Figura 8. Foto de la ilustración que acompaña la leyenda “El tesoro del Jardín de la Corregidora” del libro *Anécdotas y leyendas queretanas* de Jaime Zúñiga Burgos. Hear

Industria Gráfica, 2014, p. 16. Archivo personal.

En torno a la reflexión acerca de la tradición oral en las culturas cuyo desarrollo es predominantemente escrito, Alfonso Reyes distingue tres tipos de comunidades: a) las que ignoran del todo la escritura; b) las que usan la escritura o su equivalencia gráfica para fines limitados; y 3) en las que conviven la literatura oral y la escritura (Reyes 114-115). En cada una de estas comunidades se han desarrollado expresiones literarias cuyo *ethos* híbrido podemos identificarlo entre los límites de “la ficción y lo histórico”. Si consideramos los múltiples orígenes de la leyenda, surge tanto de los escritos medievales acerca de la vida de los santos, que habrían de “leerse”, como de las sagas nórdicas en torno al origen de un grupo étnico, como en su concepción actual ligada a los relatos orales.

Las leyendas, en analogía con los poemas épicos, entre el *epos* oral y la épica escrita, también están presentes en las ciudades; sin embargo, no siempre están comprometidas con la verdad histórica. Desde mi perspectiva teórica, los relatos híbridos legendarios, en el contexto urbano, no siempre narran acontecimientos históricos, sino “momentos” de irrupción de lo sobrenatural en la vida cotidiana. En este sentido, no sólo los cronistas e historiadores cuentan leyendas, también los narradores cotidianos representan en la enunciación poética de su memoria individual, la memoria colectiva.

Sin embargo, sucede que a veces las versiones escritas permanecen «inalterables», creando el efecto de que ya no hay una tradición oral porque ésta se ha «estancado» en los registros. En otros casos, al buscar la tradición oral se desdeñan las narraciones conservadas por la escritura, provocando de igual modo, el efecto de su ausencia. (Moreno, “El Jardín de los Mártires...” 129)

4.2. La complejidad del *mythos* en la leyenda de poética gráfica. *Xico. Fuego en tu corazón* readaptación de Cristina Pineda

El libro *Xico. Fuego en tu corazón* (2010) es un ejemplo de un texto de forma compleja por ser una creación colectiva cuyo guión original es de Luis Cáceres Gutiérrez y Jorge Serrallonga Sosa (ilustrador); readaptación del guión a cargo de Cristina Pineda y José Luis Trueba Lara, e ilustraciones de Alexandro J. Fragoso y Rocío Estephany Montiel. Si bien, el relato no corresponde a un poema épico escrito en hexámetros, la construcción lingüística corresponde a la estructura del *mythos* que se configura a partir de un entramado complejo de diversas textualidades. En la imagen de la portada del libro se percibe la yuxtaposición de planos.



Figura 9. Portada del libro *Xico. Fuego en tu corazón* de Cristina Pineda. 7 de abril de 2018, www.amazon.com.

Así como las anécdotas de la memoria colectiva, en el arte geométrico de la épica en tiempos de Homero se representaban en la textualidad visual de la cerámica y en la textualidad lingüística de los poemas, también el *mythos* de *Xico. Fuego en tu corazón*, está

configurada desde ambas textualidades, en la espacialidad del libro. Sin embargo, el personaje de *Xico* es un perrito representativo no sólo del perro xoloitzcuintle de la cultura prehispánica mexicana, quien acompaña a las almas de los hombres para guiarlos; sino de la paz y la fraternidad entre los pueblos latinoamericanos.

La tradición oral del pueblo totonaca es recreada en *Xico. Fuego en tu corazón* a partir del despliegue de la memoria individual del niño Nakú en la memoria colectiva.



Figura 10. Foto del libro *Xico. Fuego en tu corazón* de Cristina Pineda, s.p. Porrúa, 2010. Archivo personal.

El inicio del relato alude, por un lado a la fórmula tradicional de la épica que comienza por describir la virtud o el defecto que se irá transformando a través del *mythos*; y por otro, al modelo de los cuentos tradicionales, ubicando el espacio geográfico, cuya referencia simbólica la encontramos de manera paralela en nuestro mundo real.

La poética gráfica de esta leyenda se configura desde el paralelismo entre la narración verbal y el movimiento visual narrativo. La relación entre la palabra y la imagen es reiterativa, puesto que no hay una integración entre ambas. Se podría decir que la

intencionalidad entre ambas textualidades sigue siendo ilustrativa una respecto a la otra y viceversa. Aunque el efecto de movimiento narrativo alude a la textualidad del cómic, la concepción de la leyenda en este libro sigue siendo desde la narración en prosa y bajo un pensamiento dicotómico entre lo visual y lo verbal. Este motivo, *Xico* es un libro álbum de disyunción, porque “texto e imagen sostienen un discurso autónomo porque se contradicen o porque desarrollan narraciones paralelas” (Van der Linden 17).



Figura 13. Foto de la estructura dicotómica entre lo visual y lo verbal del libro *Xico*.

Fuego en tu corazón de Cristina Pineda, s.p. Porrúa, 2010. Archivo personal.

Incluso los diálogos son un recurso dentro de la narración, para dar a conocer la etimología de la palabra *Xico*, que le dará nombre al perrito xoloitzcuintle, en palabras del abuelo de Nakú. “Xi” es fuego y “Co” es corazón.



Figura 11. Foto del diálogo entre Nakú y su abuelo del libro *Xico. Fuego en el corazón* de Cristina Pineda, s.p. Porrúa, 2010. Archivo personal.

Lo sobrenatural, la aparición del perrito Xico, une al tiempo sagrado de los ancestros con el tiempo profano de lo cotidiano. El gozne entre estos tiempos es el *mythos*, el relato de la tradición oral que va tejiendo una misma cultura a través de las generaciones.



Figura 12. Foto del perro Xico como representación de la unión entre el tiempo mítico y lo cotidiano, del libro *Xico. Fuego en el corazón* de Cristina Pacheco, s.p. Porrúa, 2010.

Archivo personal.

El abuelo, Kolotsín, Xico y Nakú “se transforman y viajan” al pasado. En donde conocen a Nítlán “el niño trueno que no era precisamente bueno, pues a cada paso lastimaba a la naturaleza”. Xico se acercó a él y también lo lastimó con una patada.



Figura 13. Foto de la transformación de los personajes, del libro *Xico. Fuego en el corazón* de Cristina Pacheco, s.p. Porrúa, 2010. Archivo personal.

Nítlán intenta lastimar con una piedra a un anciano, pero no lo logra porque el anciano es Guardián de los Cuatro Elementos. Nítlán cae un trato con el viejo para aprender de los poderes. A cambio, Nítlán tendrá que demostrar disciplina. La construcción del personaje de Nítlán es significativa por la sombra que le acompaña.

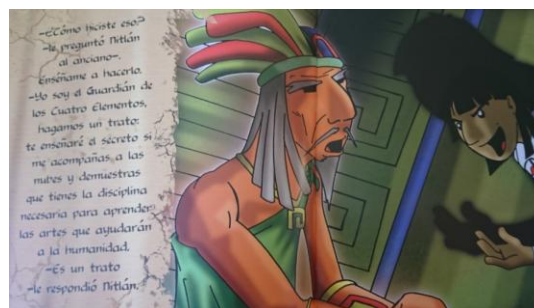


Figura 14. Foto del personaje de Nítlán y su sombra, del libro *Xico. Fuego en el corazón* de Cristina Pacheco, s.p. Porrúa, 2010. Archivo personal.

El anciano guió a Nítlán al santuario que está en las nubes. Pero, el niño trueno desobedeció al anciano y abrió el cofre del santuario; el anciano desapareció con un ruido ensordecedor. Nítlán robó los cuatro elementos, así como el traje del Guardián y “lanzó contra el Totonacan toda la furia del viento y del fuego”. A partir de este momento surge la lucha de contrarios entre las fuerzas descontroladas de Nítlán y las acciones adyuvantes de Xico y Nakú, a quien el espíritu del Guardián otorgó el don “que representa el valor de los totonacas” y cuyo corazón se iluminó a través de una flor de su traje.



Figura 15. Foto de la fuerza y la energía de los personajes de Nakú y Xico para combatir a Nítlán, del libro *Xico. Fuego en el corazón* de Cristina Pacheco, s.p. Porrúa, 2010.

Archivo personal.

Nakú ya había intentado detener a Nítlán porque el desequilibrio en el elemento del fuego provocó la caída de un árbol sobre la pierna de una niña. Xico ayudó a la niña a salir por debajo del árbol y acompañó a Nakú hasta las nubes para ver a Nítlán. Pero el niño trueno los hizo caer por los aires. Fue cuando el espíritu materializado del Guardián le otorgó los dones de la sabiduría ancestral, para que pudiera enfrentarse a Nítlán y poder restituir el equilibrio de la naturaleza.



Figura 16. Foto de la batalla entre Nakú y Nítlán, del libro *Xico. Fuego en el corazón* de Cristina Pacheco, s.p. Porrúa, 2010. Archivo personal.

“Xico, el heredero de los antiguos saberes, logró que los cuatro elementos recuperaran su armonía y los depositó en el cofre” (Pineda, *Xico. Fuego en tu corazón* s.p.). Y una vez restaurado el orden de la naturaleza se volvieron a encontrar con el abuelo. Y regresaron a su tiempo presente. En la imagen se ve el libro, como el medio a través del cual realizaron el viaje. Nakú tenía que irse a casa con su mamá, así que el abuelo le envió en una caja una nota donde le relata el final de la *dianoia*: Nítlán está atrapado en el fondo del mar para que no pueda dañar a nadie, pero de vez en cuando se escapa.

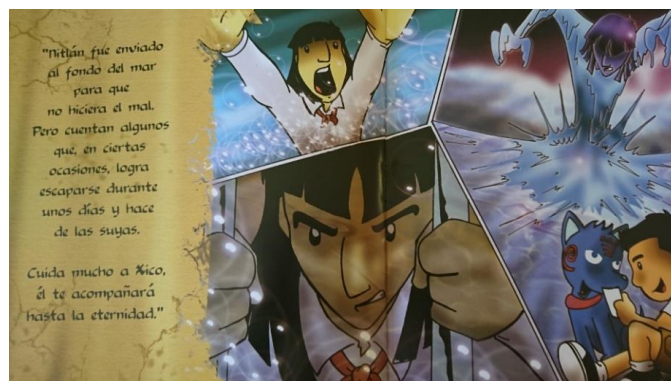


Figura 17. Foto del personaje de Nítlán en el fondo del mar, del libro *Xico. Fuego en el corazón* de Cristina Pacheco, s.p. Porrúa, 2010. Archivo personal.

Al final del libro está en la imagen una paloma blanca, emblema de la paz; Xico y Nakú la están mirando. Las palabras finales funcionan a manera de conseja acerca del valor del conocimiento de uno mismo.

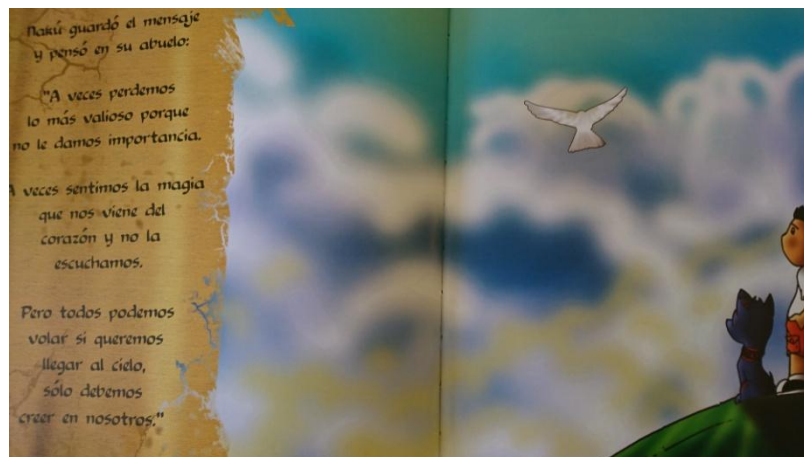


Figura 18. Foto del final del *mythos* y la representación de la paloma de la paz como una restitución del orden, del libro *Xico. Fuego en el corazón* de Cristina Pacheco, s.p.

Porrúa, 2010. Archivo personal.

Xico. Fuego en tu corazón se configura bajo un entramado intertextual tradicional que expresa la desterritorialización desde *la forma simple de la leyenda*, que de acuerdo con la teoría de Jolles está presente en la épica griega, y que en este libro, dicha forma se complejiza en un libro gráfico. Dicha transformación se percibe desde la perspectiva del paralelismo: 1) las grafías verbales y las imágenes visuales son paralelas y reiterativas en la “narración”; 2) los personajes de Nakú y Nitlán son contruidos paralelamente como antagonistas, un niño que sigue la sabiduría de su abuelo a diferencia del otro niño que desobedece al anciano Guardián. Nakú emana la luz del valor del pueblo totonaca desde su corazón en oposición al niño trueno cuya sombra lo acompaña.

Otro rasgo de desterritorialización, ahora de la forma compleja de la épica a la forma compleja de una leyenda de *poética gráfica* es precisamente la configuración del *mythos*, que entrelaza tres tiempos narrativos: 1) el transcurrir del tiempo histórico ordinario del niño Nakú quien busca conocer más acerca de sí mismo a partir de su propia cultura; 2) el viaje al pasado en un efecto de “tiempo presente” y su encuentro con Nítlán, el niño trueno; y 3) el tiempo mítico narrado por el abuelo de Nakú, a través de una nota acerca del destino final de Nítlán, que por cierto coincide con el encierro de los Titanes griegos en el Inframundo.

Al efecto de “estar presente” en el texto se configura a través de la intromisión del lector en las diferentes perspectivas temporales del texto. En palabras de Iser:

Every articulate reading moment entails a switch of perspective, and this constitutes an inseparable combination of differentiated perspective, forshortened memories, present modifications, and futures expectations. Thus, in the time-flow of the reading process, past and future continually converge in the present moment... This also adds the dimension of space to that of time, for the accumulation of views and combinations gives us the illusion of depth and breadth, so that we have the impression that we are actually present in a real world. (Iser 116)²⁸

²⁸ “Todo momento de lectura enciende un «switch de perspectiva» y éste articula una combinación de diferentes miradas, escorzo de memorias, modificaciones del presente y expectativas del futuro. Así, en el transcurrir del tiempo del proceso de lectura, pasado y futuro continuamente convergen en el momento presente... Esto añade la dimensión de espacio a la del tiempo, por la acumulación y combinación de miradas nos da la ilusión de profundidad y vida, por eso tenemos la impresión de estar «actualmente presente» en un mundo real”. (Iser116). La traducción y el entrecomillado son míos.

Por otro lado, la restitución del orden y la lucha de contrarios también configura un *mythos* tradicional, pero desde una *poética gráfica*, semejante a la textualidad contemporánea entre el cómic y la animación.

Animation, comics and games are visual media, in which the writer must have a strong ability to visualize the story, to see it in the mind's eye, and to translate that vision to paper. Because these are visual media, bear in mind an important, long standing rule; show, don't tell" (Marz xv)²⁹.

De ahí que el paralelismo entre la gráfica visual y la gráfica verbal sea reiterativa, por la presencia del espacio de narración tradicional adjunto a las imágenes sin diálogo. Es decir, el relato no se da a conocer a través de diálogos o de alusiones dentro del movimiento narrativo mismo de las imágenes visuales, sino que, a manera de ilustración kinésica acompaña, pero no se configura con la textualidad de un cómic, sino de libro álbum porque no hay una integración entre los textos verbales y visuales, sino un desarrollo paralelo. Después de todo, a través de la lectura de la nota y la referencia al libro escrito es cómo se accede a la tradición oral, desde una perspectiva convencional.

²⁹ “La animación, los cómics y los juegos son medios visuales, en los cuales, el escritor debe tener la habilidad de visualizar la historia para verla en los ojos de la mente y trasladar esta visión al papel. Porque éstos son medios visuales y es importante comprender una regla constante: mostrar, no decir” (Marz xv). La traducción es mía.



Figura 19. Foto de la referencia del libro como fuente de conocimiento de la sabiduría tradicional, del libro *Xico. Fuego en el corazón* de Cristina Pacheco, s.p. Porrúa, 2010.

Archivo personal.

De acuerdo con Jorge Flores Oliver, en su libro *Apuntes sobre literatura Barata*:

... el cómic se forma por símbolos de dos tipos: unos muy cercanos a los pictogramas, la forma más antigua de escritura —es decir, los dibujos que vemos en la página— y letras, el grado más avanzado y sistematizado de escritura. Es un lenguaje en que se combina una narración con ilustraciones, con dibujos, pero la imagen es la base de la narración. (Flores 19)

En el caso de *Xico. Fuego en tu corazón*, la base de la narración sigue siendo la escritura verbal, desde la concepción tradicional de la leyenda como un relato de la palabra. A diferencia del cómic, cuyo “texto escrito es, o puede ser, un elemento de esa narrativa. Pero va más allá. No se trata simplemente de ilustraciones que adornan o acompañan un texto, ya que las imágenes no son redundantes”. (Flores 19)

Asimismo, este libro se configura desde la tradición mexicana que converge en dos dimensiones gráficas, más allá de la temática acerca de la sabiduría ancestral totonaca: la

historieta y el códice, como medios gráficos visuales propios a nuestra cultura. De acuerdo con el libro *No sólo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*:

El origen de la historieta mexicana está envuelto en el mito y la oscuridad. La Asociación Mexicana de Autores e Ilustradores de Historietas, El Círculo de Tlacuilos de México, fundado en 1970, lo rastrea en los códices y en la pintura mural mexicana precolombinos. Sin embargo, es difícil tomar esta explicación con seriedad, y sin duda, debe su origen, al nacionalismo mexicano aparecido después de 1910”.

(Hinds y Tatum 19)

Sin embargo, la historieta no ha sido un género exclusivo de la cultura mexicana y por lo tanto, no podemos ubicar a los códices como el origen de ésta, pero sí como dos expresiones gráficas análogas con diferentes funciones dentro sus propios contextos sociales.

En cuanto a las historietas, éstas tienen tres elementos fundamentales: 1) la narración es contada por medio de la secuencia de imágenes o viñetas; 2) el elenco de los personajes dentro de la narración es permanente y 3) el uso de las grafías verbales es a manera de diálogo o de acotaciones. En cuanto a la composición de la página:

En las historietas mexicanas se ha convertido en algo más bien estandarizado y conservador, al menos cuando se le compara con las tendencias americanas y europeas. La página típica se divide en un número determinado de viñetas rectangulares o cuadradas: de dos a seis en cada página, pero nunca una sola, en el formato de la época de oro; de dos a cuatro viñetas, a veces una, en el formato largo después de 1973. (Hinds y Tatum 31)

En la configuración de las viñetas de *Xico. Fuego en tu corazón*, por lo general se trata de una sola ilustración, a menos que se quiera dar el efecto de simultaneidad entre dos acciones de la narración o el efecto de la secuencialidad de las acciones.



Figura 20. Foto de las acciones secuenciales del personaje de Nakú, del libro *Xico. Fuego en el corazón* de Cristina Pacheco, s.p. Porrúa, 2010. Archivo personal.

Por otro lado, los códices prehispánicos varían en tamaño y forma. Los tipos más representativos son: tira que se dobla en forma de biombo, tira que no se dobla, rollo y lienzo. De acuerdo con Nelly Gutiérrez Solano, los manuscritos también difieren entre sí por la temática de sus registros. 1) Acerca de la religión y sus ritos; 2) de acontecimientos históricos; 3) de corte genealógico; 4) cartográficos con referencias históricas y genealógicas; 5) registros económicos y catastrales. Y “un último grupo de manuscritos son los etnográficos que ilustran las costumbres indígenas, su modo de vivir, indumentaria, leyes, etc”. (Gutiérrez 21)

El paralelismo entre los códices prehispánicos y el libro *Xico. Fuego en tu corazón* es la alusión a la tradición oral, desde la etnografía, en la recreación de la performatividad

de la memoria colectiva en un acontecimiento de la memoria individual. En ambos casos, hay un registro mediante la escritura propia de cada contexto.

La escritura en Mesoamérica se desarrolló desde una época temprana, por lo tanto, cuando los códices que se conservan fueron elaborados, ya los símbolos y signos empleados estaban bien establecidos. Esta escritura usaba de representaciones pictográficas, glifos ideográficos, y en algunos casos de la escritura fonética... que representaban sonidos, por lo general silábicos. (Gutiérrez 21)

La tradición de la escritura de los códices prehispánicos era también de carácter gráfico, pero con predominancia de la imagen sobre las grafías verbales. La textualidad del libro modifica, aun en los cómics y las novelas gráficas, la estructura del *mythos* porque permite complejizarla en el número casi ilimitado de páginas. El tipo de códice que más se asemeja al cómic, por su forma, es la tira “que no se dobla sino que los dibujos son continuos” (Gutiérrez 11). Los códices se escribían en hojas de piel o papel amate; lo cual se representa en el libro de *Xico* como una espacialidad en las páginas como un paralelo con el registro visual.

4.3 Acerca de la desmitificación

De acuerdo con Foucault “no hay ninguna palabra que pertenezca por esencia, por derecho de naturaleza, a la literatura...es decir, cada palabra real, es en cierto modo, una transgresión, que se efectúa en relación con la esencia pura, vacía, sagrada de la literatura” (Foucault, *De lenguaje y literatura* 67). Si consideramos a la leyenda como un género simbólico intencional, desde su residencia en el territorio de la literatura, también las

palabras cargadas de un significado convencional dentro de la tradición son transgredidas en cada reconfiguración de la estructura simbólica de los relatos literarios.

Sin duda, la leyenda de La Llorona ha ocupado un significado convencional de la tradición al grado de asumirse como una “esencia sagrada” de la identidad mexicana. Y en cada nueva transgresión, se renueva el significado simbólico del *mythos*: se desmitifica.

No me voy a detener a realizar un análisis estructural de los elementos invariantes o «mitemas», de acuerdo con la propuesta de Lévi-Strauss; pues de ser así, mi análisis no podría ser enteramente estructural sin ahondar en otras disciplinas que validaran mi estudio literario como la etnología, la historia y la lingüística, según la sugerencia de este autor.

Más bien, el acercamiento teórico al mitema es desde la “desmitificación”. Desmitificar una leyenda, desde mi propuesta, consiste en la transformación o regeneración del significado convencional a una “nueva” significación con intencionalidad simbólica, en el sentido de *mythos* y no de mito.

De acuerdo con Husserl, entendemos por intencionalidad a la “peculiaridad de las vivencias de «ser conciencia *de* algo»... una percepción es percepción de algo, digamos de una cosa; un juzgar es un juzgar de una relación objetiva; una valoración, de una relación de valor; un desear, de un objeto deseado” (Husserl, *Ideas relativas...* 199). El *mythos* simbólico intencional de la leyenda es la peculiaridad de un texto que reestructura “conscientemente” un pensamiento simbólico: un reencuentro entre la convención cultural y la innovación del *mythos* poético. Desde esta perspectiva, la intencionalidad de la mitificación es la “conciencia” de la estructura dialógica entre lo “sagrado” y lo humano; a veces como paralelismos entre uno y otro mundo y a veces, como en el caso de

Supernaturalia, como una simultaneidad o yuxtaposición de ambas formas, en el sentido que planteaba Lotman, donde forma es contenido y viceversa.

“La significación simbólica está constituida de tal forma que sólo podemos lograr la significación secundaria por medio de la significación primaria, en dónde ésta es el único medio de acceso al excedente de sentido” (Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 68). El *mythos* de la leyenda es una “estructura de encuentro” donde la verdad simbólica —la nueva leyenda— es un “excedente de sentido” de la verdad literal —la leyenda tradicional—.

4.3.1 Percepción y desmitificación de la leyenda hipertextual. *La leyenda de La llorona* de Anima Estudios

En cuanto a la desmitificación de *La leyenda de la Llorona* (2011), tomaremos como ejemplo el largometraje producido por Anima Estudios y dirigido por Alberto Rodríguez, cuyo guión es de Omar Mustre y Ricardo Arnaiz. Dentro de la reciente saga de leyendas mexicanas, que he retomado en este trabajo de investigación, dicha obra es la segunda producción de esta serie, bajo el siguiente orden: *La leyenda de la Nahuala* (2007), *La leyenda de La llorona* (2011), *La leyenda de las momias de Guanajuato* (2014), *La Leyenda del Chupacabras* (2016) y *La leyenda del Charro negro* (2018).

En el caso de la serie de animaciones de leyendas mexicanas referidas, el tema central es la restitución del orden sobrenatural que ha transgredido sus límites con el mundo natural. Un grupo de amigos conformados por un niño Leo San Juan, el fantasma de la niña Teodora, alebrijes, el Padre Godofredo, las calaveritas de azúcar Finado y Moribunda, Don

Andrés, el fantasma de Xóchitl; son los principales, entre otros personajes propios de cada film.

La leyenda de la Llorona es múltiple, cada versión varía con el tiempo y espacio geográfico; sin embargo, el personaje de la Llorona parece pertenecer por “esencia” a la tradición oral y escrita, cuya traslación al mundo cinematográfico representa una transgresión. En este caso, la significación primaria son las “invariantes” o los rasgos convencionales acerca de la leyenda. Aunque no se puede hablar de una versión original, sí podemos identificar el mitema de la aparición de una mujer que llora la muerte de sus hijos.

La *verdad simbólica* en cada una de las versiones de esta leyenda es la referencia a este mitema o unidad básica de significación. Verdad simbólica en cuanto a la coincidencia del símbolo convencional que se ha anclado en la identidad cultural como un valor intangible que forma parte del imaginario y de la memoria colectiva. Si bien, en algunas ocasiones, la verdad simbólica corresponde a referencias históricas, no podemos identificarla como una “verdad histórica”, justamente porque no pertenece a la configuración del pensamiento científico, cuya intencionalidad es el juicio de una “realidad objetiva”, de acuerdo con la cita anterior de Husserl.

Ahora bien, la reconfiguración creativa —de segunda significación como sugiere Ricoeur— del mitema del personaje de la Llorona es un “excedente de sentido” de la primera significación de la convención cultural. En el entendido de la paráfrasis que seguimos repitiendo, desde Aristóteles, que la *poiesis* no cuenta las cosas ni como son ni como deben ser, sino como pudieron haber sido; las leyendas como creaciones artísticas no recrean la realidad sino, la “verdad” simbólica de los mitemas. En su sentido literal como

un constructo cultural “real” de la memoria colectiva, se manifiesta el excedente de sentido de la segunda significación: la transgresión o innovación respecto a la convención de la leyenda de La Llorona.

Es decir, el valor de verdad que le hemos conferido a ciertas palabras simbólicas, por un lado tienen un significado literal, que al ser reescritas en una textualidad poética adquieren un sentido figurado. Desde esta perspectiva, cada época resignifica y se apropia de las narraciones, para después asignarles un sentido simbólico. Y justo esa asignación de sentido corresponde al constructo cultural “real” o de lo que hemos convenido como realidad.

Si, de acuerdo con Michel Foucault, cualquier palabra puesta en el vacío de la página en blanco con la intención de hacer literatura es una transgresión; poner en escena cinematográfica mitemas simbólicos, transgrediendo su sentido literal, es gracias a la misma naturaleza transgresora de “lo literario”.

Por otro lado, para plantear el problema de la verdad simbólica en las apropiaciones de los mitemas y su reconfiguración, la diferencia entre símbolo y metáfora es que “esta última es una invención libre del discurso; [mientras que] aquél está ligado al cosmos” (Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 74). Es decir, por el sentido literal que conforma un sistema cultural, las palabras y las verdades simbólicas están determinados por un orden establecido de significación. De este modo, el constructo intencional de la Llorona pertenece a la realidad simbólica de nuestra cultura y cada vez que se recrea en una configuración poética se actualiza la tensión entre la “verdad simbólica” convenida por la tradición y la verdad metafórica configurada en una nueva producción.

De acuerdo con Roland Barthes, en su libro *Mitologías* (1957), “el mito no podría ser un objeto, un concepto o idea; se trata de un modo de significación, de una forma” (Barthes 199); que en términos de Paul Ricoeur, es un modo de significación literal cuya delimitación es su propia forma y no una definición conceptual. Es así como la verdad simbólica no se refiere a la sabiduría ancestral implícita en la reinterpretación de la tradición oral, sino en la significación expresada en una estructura textual: en un entramado de sentidos. La mitificación implica la asignación concreta de una significación cultural a un constructo intencional: asumir la “realidad” intangible de lo imaginario dentro de una tradición.



Figura 21. Figura tradicional del personaje de la Llorona, película *La leyenda de la Llorona*, 7 de abril de 2018, www.informador.mx.

“Se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos” (Barthes, *Mitologías* 200). La inmortalidad tampoco fue un concepto griego, sino una significación configurada en contraste con la significación literal de la mortalidad: el excedente de sentido. Los dioses son eternos, pero no así, los mitos que enuncian la eternidad divina. Las significaciones van variando, sobre todo, cuando su enunciación ya no se da en el tiempo,

de generación en generación como en la tradición, sino en el espacio: en la escritura, en los diccionarios, en la textualidad de los textos fijados por la escritura, que requiere una relectura pero también una reescritura para recobrar “vida”. En este sentido, mitificar es asignar un valor fijo, significación de lo eterno, al constructo percedero de lo imaginario. Por eso, “la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo” (Barthes, *Mitologías* 229).

El cine, en este sentido, es una significación distinta para la transmisión de la tradición, pues gracias a sus recursos formales, el *mythos* va más allá de la enunciación de la anécdota, estructura a la que se redujo el *mythos* de las leyendas, después de la influencia del pensamiento científico en la tradición oral y las recopilaciones de escritores reconocidos en las letras mexicanas como Luis González Obregón y Artemio de Valle-Arizpe.

De acuerdo con André Bazín, en su libro *¿Qué es el cine?*, “el acontecimiento decisivo fue sin duda la invención de la perspectiva: un sistema científico y también en cierta manera mecánico (la cámara oscura) que permitía al artista crear la ilusión de un espacio con tres dimensiones donde los objetos pueden situarse como en nuestra percepción directa” (Bazín 15).

En la siguiente imagen, el personaje de la Llorona se percibe como una amenaza directa a los espectadores. La monstruosidad de su rostro se percibe por la impronta del llanto en su cara. Al igual que la Medusa, cuyo rostro se convirtió en la representación del rostro de un cadáver a pesar de haber sido una mujer hermosa, la Llorona se ha transformado en una “figura imprecisa”, como menciona la tradición, a causa de la tristeza. Con la mandíbula caída y los ojos “saltones”, que en este caso resaltan por el color rojo del llanto.



Figura 22. Rostro del personaje de la Llorona, película *La leyenda de la Llorona*, 7 de abril de 2018, www.animaestudios.com.

En el cine, la cuestión de la fenomenología se puede comprender mejor a través de la perspectiva sensorial, a partir de los movimientos visuales. En realidad no se trata sólo de la “mirada” de la cámara como una perspectiva psicológica, sino, en términos de Husserl, como una percepción sensorial en común a todos los espectadores, donde no niego “este mundo como si yo fuera un sofista, ni dudo de su existencia como si yo fuera un escéptico, sino que practico la ἐποχή «fenomenológica» que me cierra completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo” (Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* 73). Los movimientos de la cámara son imágenes; la interpretación psicológica del guionista, director, editor y público, son paratextuales y por lo tanto variables. Un acercamiento al cine desde el método de la ἐποχή o la puesta entre paréntesis de los juicios y prejuicios, permite desconectarme de:

...todas las ciencias referentes a este mundo natural, por sólidas que me parezcan, por mucho que las admire, por poco que piense en objetar lo más mínimo contra ellas, yo no hago absolutamente ningún uso de sus afirmaciones válidas. De las proposiciones que entran en ellas, y

aunque sean de una perfecta evidencia, ni una sola hago mía, ni una acepto, ni una me sirve de base. (Husserl, *Ideas relativas...* 73)

Sin embargo, la configuración del cine basada en la significación primaria de los arquetipos, evidencia la codificación del texto basado en una convención y la interpretación actúa bajo la aplicación de los juicios que validan la decodificación de dicha convención. En este ejercicio de “mirar” bajo los juicios de la convencionalidad no hay un excedente de sentido y por lo tanto, no puede haber una segunda significación.

En palabras de André Bazín, “el conflicto del realismo en el arte procede de este mal entendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo que se satisface con la ilusión de las formas” (16). La mitificación, en este sentido, es la repetición de una “realidad simbólica” y convencional. A diferencia de la desmitificación cuya segunda significación se contrapone en algún punto con el sentido literal de la convención.

Por otro lado, el cine es una “virtualidad estética” cuya percepción sensorial ha sido textualizada, incluso, en términos de la experiencia no sólo visual, sino en cuarta dimensión: donde, “la distinción lógica entre lo imaginario y lo real tiende a desaparecer. Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen” (Bazín 20). En el caso concreto de las animaciones, “lo que gusta al público en el género fantástico es sin duda su realismo; es decir, la contradicción entre la objetividad irrecusable de la imagen cinematográfica y el carácter increíble del suceso” (29). Es decir, el *mythos* de este tipo de films, como en *La leyenda de la Llorona*, es simbólico porque el texto es un espacio de

montaje dialógico entre el mundo natural y el sobrenatural, entre el tiempo profano y la “repetibilidad” de lo sagrado: la transgresión y restitución del orden entre ambos “mundos”. Y más aún, dicho “realismo” está configurado con elementos de la verdad simbólica de la tradición que se contradicen con las resignificaciones e incluso, innovaciones formales.



Figura 24. Foto de la ruptura del límite entre el mundo natural y el sobrenatural, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.

En las imágenes anteriores, la Llorona no sólo es una aparición fantasmal, el límite entre el mundo natural y el sobrenatural se ha transgredido. La fuerza con que la Llorona abraza a Leo San Juan configura el rompimiento de las territorialidades. El miedo colectivo se cumple en Leo: el contacto entre ambos mundos. La verdad simbólica en la memoria colectiva de esta leyenda es re mitificada porque a pesar de la fuerza que ejerce el mundo sutil en el mundo natural, el contacto, tacto sensorial, de la Llorona es el de una madre. De hecho, el contacto de la Llorona con el mundo de los vivos es a través de su mano.



Imagen 24. La Llorona acariciando a Kika, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.dailymotion.com.

En cuanto a la reproductibilidad del cine, ésta también es una contradicción entre nuestro tiempo finito y la posible repetición del texto filmico. “Yo no puedo repetir un solo instante de mi vida, pero cualquiera de esos instantes el cine puede repetirlo indefinidamente delante de mí” (Bazín 65). El tiempo histórico es suspendido por la experiencia *aisthética* de la evocación de los sentidos a través de las imágenes y en algunos casos, por los efectos de cuarta dimensión en las salas.

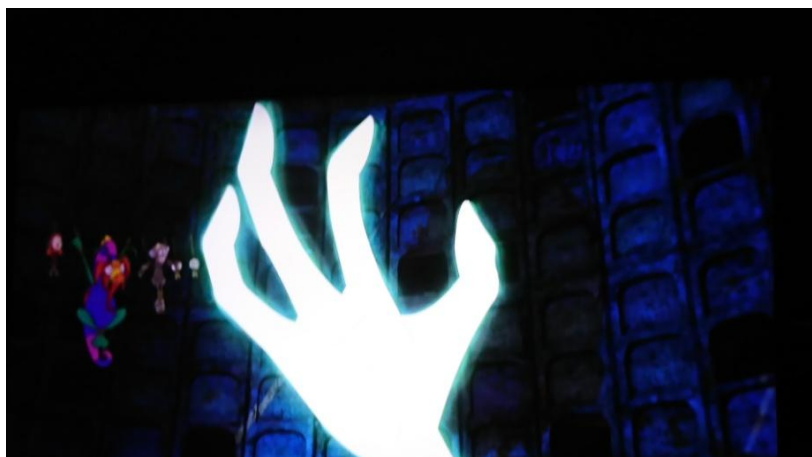


Figura 25. Foto de la ruptura del límite entre el mundo natural y el sobrenatural, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.

La “vivencia” de la irrupción de lo sagrado en el mundo ordinario, desde la percepción del cine, se puede aprehender desde dos posturas: 1) a partir de la intencionalidad o la conciencia de la percepción de las imágenes, suspendiendo los juicios de verdad; o 2) se puede asumir la “mirada” de la cámara desde la intersubjetividad psicológica entre realizadores y espectadores. “Religioso o no, lo sagrado está siempre presente en la vida social, no sólo en el magistrado, el policía o el pastor, también en el ritual de la comida, de las relaciones profesionales, de los transportes públicos. Gracias a eso la sociedad mantiene su coherencia utilizando una especie de campo magnético” (Bazín 101).

En *La leyenda de la Llorona* las textualidades del cine, la animación del género de fantasía y la experiencia “sagrada” de la suspensión del tiempo, representan una nueva forma de “revivir” la tradición, que los escritores de inicio el siglo XX habían dado por terminada en el virreinato. El excedente de sentido en la significación primaria de la verdad simbólica es una nueva significación en la estructura del *mythos*.

Al igual que en *Supernaturalia*, se percibe la simultaneidad del mundo natural y supernatural, ya no en el sentido temporal, sino espacial. El fantasma de la niña Teodora está en el mismo plano que un personaje imaginario como el alebrije o los niños vivos Leo San Juan y Kika. Después de todo y en una percepción del mundo de creación, todos los personajes son imágenes. Beto, el hermano de Kika, al igual que otros niños vivos duermen en el espacio fantasmagórico de la Llorona. Es decir, en la forma cinematográfica, todos los personajes son imágenes y como tal, si pueden reencontrarse en el montaje del texto, también pueden hacerlo en cualquiera de los mundos. No hay separación dicotómica, aunque sí hay una percepción de ambos territorios. En la siguiente imagen confluyen tres

dimensiones en el mismo plano: 1) el mundo de lo imaginario animado, representado por las calaveritas de azúcar y el alebrije; 2) el mundo sutil del más allá, de donde emergen los fantasmas de Teodora, Don Andrés y la Llorona; y, 3) el mundo “natural” donde viven Kika y Leo San Juan.



Figura 26. Foto de la interrelación entre los mundos natural y sobrenatural, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.

El espacio indeterminado del mitema de la Llorona puede suceder en cualquier parte, sobre todo donde hay agua. El espacio del *mythos* de la animación es concretizado en la Isla de las Flores en Xochimilco, yuxtaponiendo otra leyenda contemporánea acerca de los muñecos colgados en los árboles.

El cronista de Xochimilco, Sebastián Flores, relató que a la «Isla de las Muñecas» se le conoce con ese nombre porque desde los años cincuenta Julián Santana empezó a protegerse de los malos espíritus con sus muñecas, que colgaba de los árboles alrededor de su chinampa... Los rumores en esa zona del sur de la Ciudad de México dicen que hace dos años apareció ahogado Santana en su chinampa

(huerto flotante en una laguna) y entre las versiones que cuentan los lugareños está la de que fueron las muñecas las que le mataron. (“La «Isla de las muñecas» causa terror en Xochimilco”, www.elsiglodetorreon.com.mx)



Figura 27. La Isla de las muñecas, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de mayo 2016, www.misteriosdelmasallablog.wordpress.com.

Entre la leyenda de la Llorona y la leyenda de la Isla de las Muñecas hay una relación hipertextual, unidas por la estructura narrativa de los mismos personajes de la Saga: los amigos de Leo San Juan. Los muñecos poseídos por espíritus han embrujado al “hombre guardián”, quien es manipulado por el títere líder. Don Andrés también es convertido en títere pero es liberado por sus amigos. El hombre guardián es una referencia a Julián Santana, el hombre de la leyenda de quien dicen murió a manos de los muñecos.

Al igual que en *Tolpitzin. La leyenda del lucero de la mañana* de Brenda Olvera, el *mythos* corresponde a una estructura compleja que sobrepasa la simple enunciación de una anécdota. También podríamos considerar a *La leyenda de la Llorona* como una leyenda de ficción porque, a pesar de ser una animación cinematográfica, fue “escrita” para la

“lectura” en este nuevo sentido de la *archiescritura* propuesta por Derrida, que no se refiere solamente en la escritura de las grafías en el libro convencional. “Esta archiescritura, aun cuando el concepto sea suscitado por los temas de lo «arbitrario del signo» y de la diferencia, no puede, nunca podrá ser reconocida como *objeto* de una *ciencia*. Es lo que no puede dejarse reducir a la forma de la presencia” (Derrida, *De la gramatología* 74).

Para Derrida, la escritura gráfica se ha instituido desde el logocentrismo como la única posibilidad de sentido para el concepto mismo de “escritura”. Desde esta perspectiva, se asume no sólo la identidad de los fenómenos en los conceptos, sino *su* “presencia” en la evocación de las palabras. A partir de la fugacidad de la palabra oral, Derrida reflexiona acerca de la “ausencia” de los fenómenos evocados en el lenguaje, tanto oral como escrito, pero que en su lugar deja una “huella” de su presencia ahora ausente: un suplemento.

Entendida así, la suplementariedad es realmente la *diferancia*, la operación de diferir, que a la vez fisura y retarda la presencia, sometiéndola al mismo tiempo a la división y a la dilación originaria. La *diferancia* hay que pensarla antes de la separación entre el diferir como dilación y el diferir como trabajo activo de la *diferencia*.
(Derrida, *La voz y el fenómeno* 149)

Desde este punto de vista, la archiescritura es la *diferancia* (posibilidad de sentido) entre la huella originaria del *querer decir* y la ausencia del objeto en la escritura. En el caso concreto de *La leyenda de la Llorona*, la articulación del lenguaje cinematográfico es archiescritura porque evoca la huella del “decir originario” en improntas suplementarias:

las imágenes visuales en movimiento, en la sonoridad y en las palabras. Impronta en el sentido de reproducción.

Por otro lado, esta leyenda cinematográfica representa una nueva versión porque la Llorona se transforma en Yoltzin, a través de la rememoración de la muerte de sus hijos. La *anagnórisis* del personaje permite el reencuentro con ellos y de esta manera, la restitución del orden natural del héroe y de su entorno, Xochimilco, en este caso. El acto del “reconocimiento” es el punto clave para el movimiento de oscilación entre los polos de lo monstruoso –el desorden- y el equilibrio —el orden—. De esta manera, percibimos una esencia o valor neutro en el personaje de la Llorona, su carácter maternal, que se mantiene en uno u otro polo.



Figura 28. Foto de la Llorona en su aspecto maternal, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.

En analogía con el libro *Leyendas de todo México*, publicado por las escritoras Tere Remolina, Becky Rubinstein e Isabel Suárez, se trata de la autoría colectiva de varios creadores profesionales, cuya intervención no es aleatoria dentro de la comunidad, sino que, hay un *mythos simbólico intencional*, porque hay una conciencia creativa.

La verdad simbólica en una leyenda es el *mythos* de la hipertextualidad, donde el hipotexto corresponde más que a la referencia de la “realidad” histórica o antropológica, a la presencia textual de la memoria colectiva en el hipertexto de la memoria individual. En otras palabras, la configuración de una leyenda desde el pensamiento simbólico es la actualización de una experiencia de lo sobrenatural que se concretiza en una experiencia particular del mundo natural, a través del *mythos*.

El fantasma de la Llorona es el suplemento de Yoltzin, de su ausencia en el mundo natural pero al mismo tiempo su “huella” dentro de este mundo.



Figura 29. Foto del personaje de Yoltzin, la Llorona, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.

Paul Ricoeur, en su libro *La memoria, la historia y el olvido*, afirma que

Ni la sociología de la memoria colectiva ni la fenomenología de la memoria individual logran derivar, de la posición fuerte que poseen, la legitimidad aparente de la tesis adversa: por un lado, cohesión de los estados de conciencia del yo individual y por otro, capacidad de las

entidades colectivas para conservar y recordar los recuerdos comunes.

(Ricoeur, *La memoria, la historia...* 163)

La “tradición de la mirada interior” estaría representada en la filosofía por tres propuestas fundamentales: 1) La memoria singular en la aporía del tiempo agustiniano: la memoria del “sí”. 2) Las tres nociones de John Locke: *identity*, *consciousness*, *self* y 3) Desde la fenomenología de Husserl, “las nociones de impresión, de retención, de protensión ya no se refieren a la constitución de un objeto temporal, sino a la del puro flujo temporal” (144). Para este filósofo, la impresión es la conciencia neutral de un objeto-imagen: signo y simple representación. La retención es el recuerdo primario de la impresión percibida; y, finalmente, la protensión es la “expectativa que representa las cosas de una manera totalmente distinta... que es lo homólogo del recuerdo” (Husserl, *Ideas relativas...* 173).

Por otra parte, el trabajo de Paul Ricoeur aborda también, además de la filosofía de la mirada interior, la propuesta sociológica de Maurice Halbwachs acerca de la memoria colectiva y la mirada exterior. “Atravesamos la memoria de los otros, esencialmente, en el camino de la rememoración y el reconocimiento... accedemos así a los acontecimientos reconstruidos para nosotros por otros distintos de nosotros” (*La memoria, la historia...* 159). De este modo, había una separación ideológica entre la memoria individual y la colectiva, debido a los “prejuicios” -idealistas de la fenomenología y positivistas de la sociología-. Sin embargo, “el lenguaje ordinario, reelaborado con la ayuda de los instrumentos de la semántica y de la pragmática del discurso, ofrece aquí una ayuda preciosa, con la noción de atribución a alguien de las operaciones psíquicas” (Ricoeur, *La memoria, la historia...* 163). Es decir, la conciliación entre ambos “prejuicios” teóricos

dispar es está en el uso de la “atribución” del sujeto que habla. “En su fase declarativa, la memoria entra en el ámbito del lenguaje: una vez expresado, pronunciado, el recuerdo es ya una especie de discurso que el sujeto mantiene consigo mismo. Ahora bien el pronunciamiento de este discurso se hace en la lengua común” (Ricoeur, *La memoria, la historia...* 169).

Paul Ricoeur concluye el tema, reflexionando acerca de “un plano intermedio” entre la memoria individual y la memoria colectiva, que tiene que ver con la “triple atribución de la memoria: así, a los próximos, a los otros” (Ricoeur, *La memoria, la historia...* 173); dentro de la noción práctica de la pertenencia a una comunidad. La atribución en el discurso de pronombres como “mío, tuyo y nuestro” es de suma importancia para establecer el vínculo entre la memoria personal y la colectiva. Las leyendas se cuentan desde la concretización de la experiencia personal de una verdad simbólica, a través de la configuración de una verdad metafórica o poética.

En *La leyenda de la Llorona* la experiencia es performativa porque los personajes actualizan en tiempo presente la experiencia de la memoria colectiva. Yoltzin al haber perdido a sus hijos en el incendio de su casa, “cree” encontrarlos en los niños vivos y los lleva con ella para dormirlos, transgrediendo de este modo las territorialidades de los mundos. Pero, la transformación de la Llorona en Yoltzin sucede cuando Kika le dice “Tú no eres *mi* mamá”. Es decir, la restitución del orden se configura a partir de la “atribución” lingüística cuyo efecto es una anagnórisis o reconocimiento. La transformación de la figura imprecisa en el alma de una madre del mundo sobrenatural se logra a partir de su propio *pathos*, de la afectación de su dolor en su propia memoria, por medio del recuerdo y no de

la reminiscencia, que para Ricoeur, esta última sería desde la praxis o el ejercicio voluntario del acto de traer las imágenes a la memoria.



Figura 30. Foto del momento en que el personaje de Kika le dice a Yoltzin, la Llorona, que no es su mamá, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.

Al final del *mythos* de la obra, Leo San Juan se *reúne* también con su mamá y luego vuelven a separarse. En este sentido, el *mythos* de la leyenda se configura desde una estructura simbólica, en la perspectiva de las dos mitades que separadas logran unirse en la performatividad del *mythos*, para después volverse a separar.

Otra innovación formal en la verdad simbólica de *La leyenda de la Llorona* es la re mitificación del personaje de Leo San Juan al transformarse, a través de la autoconciencia, en un héroe que logra restituir el orden transgredido. La restitución no se logró a partir del enfrentamiento entre los personajes y la Llorona, sino en la palabra que detonó un efecto interior y transformador.



Figura 31. Foto del reconocimiento del personaje de Yoltzin, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.

La construcción convencional mitificada por la memoria colectiva del personaje de la Llorona es desmitificada por la configuración legendaria de la memoria individual de Yoltzin. Y sin embargo, mantiene una relación simbólica con la tradición a través de la significación mínima de la Llorona como la figura maternal, incluso, divina.

La desmitificación en la literatura y el cine es una transgresión del constructo de la realidad objetiva de las verdades simbólicas, que posibilita la actualización de los mitos, entendidos como los constructos fijados por la convención.

Y en este sentido, “el mayor poder del mito es su recurrencia” (Barthes, *Mitologías* 227). Pero, ¿cómo pueden los mitos ocurrir y volver a ocurrir en el tiempo y en el espacio? Por el proceso de la desmitificación, a partir de la apropiación y la reescritura, donde diría Barthes, “el lenguaje del escritor no tiene como objetivo representar lo real, sino significarlo” (Barthes, *Mitologías* 231). Pero recurrencia no es repetición. La primera implica una actualización continua de los *mythos* de nuestra memoria colectiva a través de

la desmitificación y la segunda, una re mitificación de las significaciones establecidas por la tradición.

En el caso de una hipertextualidad como en la textualidad del cine, la resignificación oscila entre la memoria individual de los creadores que se vuelve parte de la memoria colectiva de nuestra cultura. Pero, ¿hasta dónde puede un mito ser resignificado para que, a pesar del nuevo entramado, siga siendo una mitificación? Mi reflexión me lleva a proponer el sentido de “verdad simbólica”, mencionado ya anteriormente, como un pliegue entre el estructuralismo y las textualidades contemporáneas –incluso posteriores al auge de las teorías de la posmodernidad-.

Deleuze, en su artículo “¿Cómo reconocer el estructuralismo?”, identifica lo simbólico como un tercer orden o reino que establece relaciones entre lo real y lo imaginario. Que en palabras de Ricoeur diríamos que lo real es la referencia del significado literal y lo imaginario corresponde al significado figurado. El estructuralismo también tiene un criterio local o posicional: “los elementos simbólicos no tienen designación extrínseca ni significación intrínseca, sino únicamente un sentido de posición” (Deleuze, *La isla desierta...* 228). Es decir, esa relación entre lo literal y lo figurado se identifica en “los lugares de un espacio puramente estructural” (Deleuze, *La isla desierta y otros textos* 227). Esos lugares son como casillas que son llenadas por los personajes, de acuerdo a las funciones que cumplen. De este modo, Yoltzin ocupa estructuralmente la casilla de la Llorona en el *mythos* del cortometraje, sin ser “la Llorona” como un personaje inamovible. En la configuración concreta de la leyenda se actualiza la función de ser una figura del mundo sobrenatural que azora al mundo natural. La relación entre la Llorona literal de la

memoria colectiva y el personaje figurado de la Llorona Yoltzin es topológica y estructural, pero en lo diferencial.

Es decir, en cuanto a lo diferencial y lo singular:

Los elementos simbólicos se encarnan en los entes y objetos reales del dominio considerado; las relaciones diferenciales se actualizan en relaciones reales entre esos entes; las singularidades forman los lugares de la estructura y distribuyen los roles o las actitudes imaginarias de los entes u objetos que los ocupan. (Deleuze, *La isla desierta...* 231)

En este criterio del estructuralismo entran las relaciones de mitemas, propuestos por Lévi-Strauss. El personaje de la Llorona tradicional es una madre que llora la muerte de sus hijos, de la misma manera que lo hace la Llorona en el sentido figurado; ésta es la unidad mínima de significado. Pero hay una función diferenciadora entre ambos mitemas: el perteneciente a la realidad cultural y el que se concretiza en la obra cinematográfica. La Llorona Yoltzin, además cumple la función diferenciadora de transformarse a partir de la autoconciencia del recuerdo y de esta forma, restituir en el mundo de la ficción el orden transgredido y en la realidad cultural, la re mitificación de esta leyenda. De igual manera la realidad cultural y la verdad simbólica de la leyenda en las nuevas textualidades cinematográficas confluyen simultáneamente.

Esos mitemas se homologan por el criterio serial; es decir son “dos series mínimas que se organizan de formas variables” (Deleuze, *La isla desierta...* 238). Cada “Llorona” cumple estructuralmente con una serie de funciones que las identifican, pero al mismo tiempo las diferencian y que correspondería al *mythos* propio de cada leyenda actualizada.

Deleuze desarrolla el criterio de la “casilla vacía” como un objeto simbólico “que no pertenece a ninguna serie en concreto [y] no obstante está presente en las dos series” (Deleuze, *La isla desierta...* 240). En el caso del film de *La leyenda de la Llorona*, ese objeto simbólico que permite el movimiento de las funciones y acciones de los personajes puede ser el pedazo del sepulcro de los hijos de la Llorona, que al ser colocado en “su lugar” revela a Leo San Juan la verdad acerca de la situación y cómo puede ser restituido el orden.

El enfrentamiento entre Leo San Juan y la Llorona no es agonal, en el sentido antagónico, sino de intencionalidad para guiar la perspectiva o mirada de la Llorona con la finalidad de que recuerde la muerte de sus hijos y por lo tanto, pueda transformarse.

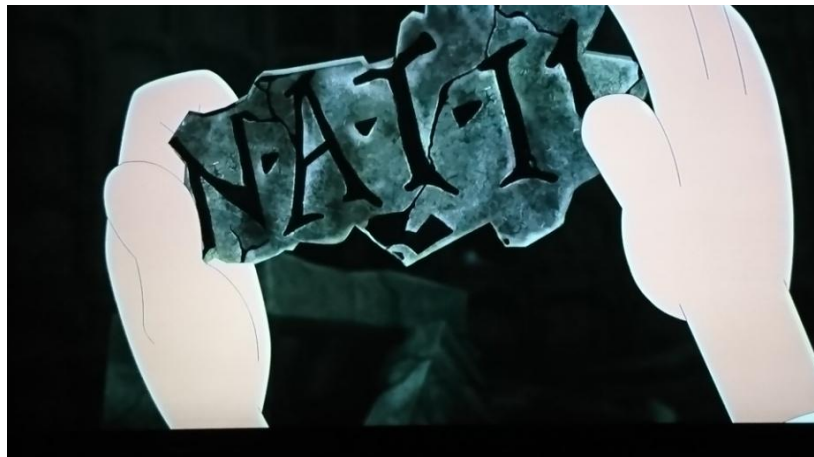


Figura 32. Foto del objeto simbólico, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.



Figura 33. Foto de la casilla vacía, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.

El último criterio estructural que propone Deleuze es el sujeto que llena la casilla vacía pero que no es “sujetado en ella”. Desde este punto de vista, lo simbólico es intersubjetivo; pues el “elemento simbólico... debe ser al mismo tiempo su propio símbolo y carecer eternamente de la otra mitad que sería capaz de venir a completarle” (Deleuze, *La isla desierta...* 248).

La intersubjetividad, en este sentido, sucede fuera del marco tradicional del relato. Las múltiples interpretaciones nunca serán “la otra mitad” que complete al texto simbólico; justamente porque la verdad simbólica no es la verdad histórica que puede “ser hallada” en los registros de la realidad.

Por otro lado, dentro del *mythos* de esta leyenda animada, hay otro objeto simbólico que une análogamente la memoria colectiva con la historia de la Llorona: la madre que llora a sus hijos, con la historia de la madre que es llorada por sus hijos: el relicario de la mamá de Leo San Juan. A través de la búsqueda de este objeto, Leo encuentra las tumbas

de Ollin y Tonatiuh. Los objetos del pedazo de la tumba y el relicario simbolizan las dos mitades separadas que buscan unirse y que al religarse en el *mythos* se reestructura el orden transgredido.



Figura 34 Foto de la casilla vacía, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.

Pero, ¿cómo es que las reescrituras adquieren culturalmente un sentido de realidad convenida? Citando a Deleuze:

Podemos numerar lo real, lo imaginario y lo simbólico como 1, 2 y 3.

Pero es posible que estas cifras tengan un valor cardinal más que ordinal. Pues lo real en sí mismo no puede separarse de un cierto ideal de unificación o totalización; lo real tiende a lo uno, es uno en su verdad. (Deleuze, *La isla desierta...* 225)

Así pues el sentido de verdad simbólica está en la relación estructural entre lo real y lo imaginario, que se configura en una textura, en una textualidad intencional, que pertenece a lo real, tanto en la existencia imaginaria como material.

La Llorona como personaje legendario existe en la realidad imaginaria del pueblo de Xochimilco y al mismo tiempo se aparece en el mundo ordinario de Kika y Leo San Juan. De tal cruce entre ambas realidades emerge lo real simbólico que une las mitades de esos mundo paralelos.



Figura 35. Foto de la unión de las mitades de los mundo paralelos, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.

El valor simbólico de este pliegue entre la realidad y el imaginario configura una realidad simbólica que, como dice Barthes, le confiere un valor mítico actual –en el sentido de actualización- a partir del *mythos*. Pues “la mitología es un acuerdo con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse” (Barthes, *Mitologías* 253). Y de esta manera, el pliegue entre el pasado y el presente se proyectan hacia las expectativas del futuro: de un ideal actualizado simbólicamente en tiempo presente.



Figura 40. Foto del ideal actualizados de Leo San Juan, película *La leyenda de la Llorona*, 24 de abril de 2017, www.netflix.com/mx, archivo personal.

Una última consideración acerca del estructuralismo, desde el punto de vista de Roland Barthes

No es una escuela ni un movimiento... representa una experiencia distintiva y que hay que situar a analistas y creadores bajo el signo común de lo que podría llamarse el hombre estructural, definido no por sus ideas o sus lenguajes, sino por su imaginación, o mejor aún, su imaginario, es decir, el modo con que vive mentalmente la estructura. (Barthes, *Ensayos críticos* 256)

Desde este punto de vista, mi reflexión acerca del estructuralismo como el cristal desde dónde aproximarnos a las reescrituras de las leyendas de hoy, no es una mirada retro, o de pose ideológica, sino una posibilidad de diálogo con las perspectivas teóricas. Si bien, la aplicación de sus métodos no corresponde del todo a las textualidades propios del siglo XXI, en su fundamento filosófico subyace el germen de la idea de la deconstrucción y en general, de la capacidad humana de transformarse y transformar la percepción de su propia realidad. Pues “el hombre estructural toma lo real, lo descompone y luego vuelve a recomponerlo”. (*Ensayos críticos* 258)

La leyenda de la Llorona se configura desde una textualidad simultánea entre las imágenes en movimiento, las palabras sonoras y la música.

La saga de las leyendas mexicanas producidas por *Ánima Estudios*, recientemente (2007-2018), son dirigidas principalmente para niños, en este entendido de que “la literatura infantil y juvenil tiene su origen en la literatura oral, siempre ha tendido un puente hacia ella. Hay una corriente perenne que corre paralela a lo largo de toda su historia y con

la cual se mantiene vinculada constantemente” (Guerrero 38). Y aunque el cine no es propiamente literatura, puede ser considerada análogamente a ésta en la configuración del *mythos* en las textualidades de las leyendas de hoy. En el mismo sentido que Aristóteles consideró a la tragedia como arte del lenguaje, junto con la poesía lírica y la épica. Más allá de la delimitación entre el cine y la literatura, el *mythos* de la leyenda como una configuración artística trastoca ambos territorios. Y justamente, la reflexión en torno a las leyendas animadas, desde una perspectiva teórica que enriquezca la concepción literaria de la leyenda, es un ejercicio de desterritorialización o dislocación de lo literario en el cine. Lo anterior se fundamenta en la concepción posmoderna de los géneros literarios que han dejado de ser normativos.

Y más aún, el “genero de animación” en el cine mexicano ha logrado posicionar en el imaginario colectivo a las leyendas como un constructo complejo, en contraparte al imaginario del siglo pasado, heredero de Jolles, de conceptualizar a las leyendas como formas anecdóticas simples. En palabras de Christy Marx, “animation has become wonderfully diverse and open to new forms of production” (Marz 4)³⁰. En este sentido, la remitificación de la leyenda desde la perspectiva del *mythos* es la actualización de las formas simples en una configuración más compleja desde la diversidad de las producciones textuales.

En cuanto a la desmitificación de la leyenda en las letras mexicanas, a inicios del siglo pasado y con el triunfo del positivismo, el modelo de leyenda decimonónico desarrollado por Roa Bárcena, Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza fue desmitificado.

³⁰ “La animación ha llegado a ser maravillosamente diversa y abierta a las nuevas formas de producción” (Marz 4). La traducción es mía.

Es decir, el *mythos* del relato sobrenatural de creación literaria fue sustituido por el trabajo de recopilación de relatos con la finalidad de desmentir los relatos literarios y “dar a conocer” la verdad histórica detrás de las expresiones poéticas. En el libro *Las calles de México. Leyendas y sucesidos* (1924), Luis González Obregón, escritor de corte liberal y discípulo de Ignacio Manuel Altamirano, pretendía retomar los ideales nacionalistas que dieron forma a los movimientos de Independencia en México. En el prólogo de la reedición actual (1979) de su libro *México Viejo* (1900), Flor de Ma. Hurtado comenta que el interés de este autor es “la investigación histórica de su pasado para la conformación de una conciencia nacional”. (Hurtado ix)

La desmitificación de la configuración del *mythos* decimonónico se refiere a la simplificación del entramado poético en la enunciación de una anécdota acompañada de intertextos históricos y en la sustitución de la configuración literaria por la configuración de un discurso explicativo. Con la intencionalidad de informar o aclarar una verdad histórica, los relatos de las leyendas no son un discurso propiamente histórico porque les falta el rigor científico propio de la época. De tal modo que la intertextualidad es un entramado de citas, ya sea de documentos o de las versiones orales de testigos: los informantes.

La leyenda de “La llorona” del libro *Las calles de México*, de Luis González Obregón, comienza con una narración introductoria.

Consumada la conquista y poco más o menos a mediados del siglo XVI, los vecinos de la ciudad de México que se recogían en sus casas a la hora de la queda, tocada por las campanas de la primera Catedral, a media noche y principalmente cuando había luna, despertaban

espantados al oír en la calle, tristes y prolongadísimos gemidos, lanzados por una mujer a quien afligía, sin duda, honda pena moral o tremendo dolor físico... Vestía la mujer traje blanquísimo, y blanco espeso velo cubría su rostro. Con lentos y callados pasos recorría muchas calles de la ciudad dormida, cada noche distintas, aunque sin faltar una sola a la Plaza Mayor, donde vuelto el velado rostro hacia el oriente hincada de rodillas, daba el último angustioso y languidísimo lamento; puesta en pie, continuaba con el paso lento y pausado hacia el mismo rumbo, al llegar a orillas del salobre lago, que en ese tiempo penetraba dentro de algunos barrios, como una sombra se desvanecía.

(González Obregón, *Las calles de México* 28)

Esta narración describe la anécdota de la leyenda para después citar las palabras del Dr. José María Marroquí: “«y no pudiéndose averiguar más de ella, e ignorándose quién era, de dónde venía y a dónde iba se le dio el nombre de *La llorona*»” (González Obregón, *Las calles de México* 28). En este mismo tono explicativo, el autor continúa narrando las diferentes versiones que se le ha dado a la “conseja”.

«La tradición de la Llorona tiene sus raíces en la mitología de los antiguos mexicanos. Sahagún en su historia (Libro primero, Capítulo IV), habla de la diosa *Chihuacóatl*, la cual aparecía muchas veces como una señora compuesta de unos atavíos, como se usan en Palacio, decían también que de noche voceaba y brameaba en el aire... que de noche se oyeron voces muchas veces como de una mujer que angustiada y con

lloro decía «oh, hijos, “¿qué ya ha llegado vuestra destrucción?”».

(González Obregón, *Las calles de México* 28)

Otra versión explica que la Llorona es doña Marina, la Malinche, quien regresa del otro mundo por haber traicionado a su pueblo. Y en palabras de José María Roa Bárcena - quien también es citado por Marroquí y éste a su vez citado por González Obregón-, el personaje legendario se trataba de “«una joven enamorada que había muerto en vísperas de casarse y traía al novio la corona de rosas que no llegó a ceñirse»”. (González Obregón, *Las calles de México* 29)

Si las leyendas se configuran desde la mirada de los valores éticos, históricos, etnográficos, sin que sea la configuración del *mythos* poético la intencionalidad que teje las demás textualidades; entonces, no sólo tal o cual relato, sino el concepto mismo de la leyenda –latente en el imaginario de la comunidad– se desmitifica respecto al territorio de la literatura. Cuando esta construcción del *mythos* de la leyenda desde la verdad histórica se repite en un modelo serial se hace popular y se mitifica. Y el proceso inverso es la desmitificación, es decir, la renovación del *mythos* de la leyenda. En el caso concreto de la desmitificación del *mythos* de las leyendas en el contexto del positivismo del siglo XX, tiende hacia la configuración no sólo literaria en el concepto neoclásico de la grafía escrita, sino en una concepción más amplia de la *poiesis*. La direccionalidad de la transformación de las leyendas es análoga a la perspectiva de la tragedia para Aristóteles, como se delimitó en apartados arriba la “poética gráfica”.

Retomando la leyenda de la Llorona, para González Obregón, este relato perdió importancia en la cultura mexicana. “Poco a poco, al través de los tiempos, la vieja

tradicón de la Llorona ha ido, como decíamos, borrándose del recuerdo popular. Sólo queda memoria de ella en los fastos mitológicos de los aztecas, en las páginas de antiguas crónicas, en los pueblecillos lejanos o en los labios de las viejas abuelitas” (*Las calles de México* 29). Es decir, el *mythos* tradicional de las leyendas se simplificó a la *forma simple* de la anécdota de lo sobrenatural, narrada en tono melancólico de los tiempos pasados que se esfuman con el recuerdo. Aunado a esto, el predominio del pensamiento positivista incluso en el imaginario de la creación literaria, los relatos legendarios no dejaron de contarse pero su *mythos* se mitificó en la forma narrativa de la prosa explicativa.

Un ejemplo de la repetición del modelo positivista, en las primeras décadas del siglo XX, es la leyenda de la Llorona incluida en el libro *Historias de vivos y muertos. Leyendas, tradiciones y sucesos del México Virreinal* (1936) de Artemio de Valle-Arizpe, quien sustituyó a González Obregón en su función de cronista. En la primera parte del relato, se configura una descripción que enmarca la anécdota de la Llorona.

Los corazones se vestían de temor al oír aquel lamento largo, agudo, que venía de muy lejos e íbase acercando, poco a poco, cargado de dolor. No había entonces un corazón fuerte; a todos, al escuchar ese plañido, vencíalos la cobardía, achinaba las carnes, erizaba los cabellos, y enfriaba los tuétanos de los huesos. ¿Quién podría vencer la cobardía ante aquel lloro prolongado y lastimero que cruzaba noche a noche por toda la ciudad? ¡La Llorona!, clamaban los pasantes entre castañeteos de dientes, y apenas si podían murmurar una breve oración, con mano temblorosa se santiguaban, oprimían sus rosarios, cruces, medallas y escapularios que les colgaban del cuello. (Valle Arizpe 197)

Y en la segunda parte del relato, se cambia el tono descriptivo por la explicación de la leyenda. De igual manera, cita a fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Al final de la leyenda, Valle Arizpe afirma que:

Hasta los primeros años del siglo XVII anduvo la Llorona por las calles y campos de México; después desapareció para siempre y no se volvió a oír su gemido largo y angustioso en la quietud de las noches. (Valle Arizpe 200)

El ejemplo anterior evidencia la repetición en serie del mismo modelo del *mythos* de una leyenda y por lo tanto, la mitificación de ésta. A partir de entonces, las versiones orales y escritas pueden ser consideradas como populares en la medida en que el modelo se repita. Sin embargo, cuando el *mythos* popular se transforma, es decir, se desmitifica, entonces, las leyendas se renuevan y requieren también de nuevas aproximaciones teóricas. Como es el caso de la leyenda de la Llorona en el transcurso del siglo XX al XXI.

CAPÍTULO V

LA DISLOCACIÓN DEL GÉNERO

Nuestra pregunta no es acerca del ser mismo de la literatura, sino acerca del discurso que, como el nuestro, intenta hablar de ella.

Todorov. *Los géneros del discurso.*

5.3 En las fronteras del pensamiento moderno: lo posmoderno

Después de haber entregado el fuego a los hombres, Prometeo es llevado al confín del mundo: al suelo desierto —divino— donde no hay mortales. El mito de Prometeo se ha considerado como uno de los paradigmas de la modernidad: el conocimiento. Y más aún, el *mythos* de la tragedia de *Prometeo encadenado* de Esquilo “formalizó” la estructura dialógica de la poesía coral tradicional: estrofa y antiestrofa, cuyo centro estructural es el logos como razón. No obstante, el *ethos* del pensamiento moderno inicia en la frontera, en el confín del mundo.

Para Perry Anderson, en *Los orígenes de la posmodernidad* (1998), “el término y la idea de lo «posmoderno» suponen la familiaridad con lo «moderno». Contra el supuesto convencional, no nacieron en el centro del sistema cultural de su tiempo, sino en la lejana periferia: no provienen de Europa ni de Estados Unidos, sino de Hispanoamérica” (Anderson 9), con el movimiento estético de Rubén Darío. En 1890, a través de la publicación en periódicos, el modernismo se manifestaba como un movimiento de independencia cultural respecto a España.

Y en este contexto, la palabra “posmodernismo” fue utilizada por primera vez en los años treinta del siglo XX por Federico de Onís, amigo de Unamuno, para “describir un reflujo conservador dentro del propio modernismo, que ante el formidable desafío lírico de éste se refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y el humor irónico, cuyo rasgo más original fueron las nuevas posibilidades de expresión auténtica que ofrecía a las mujeres” (Anderson 10). De esta primera referencia, destacan cuatro elementos importantes: 1) su intencionalidad estética y refinamiento; 2) la estrategia de la ironía; 3) la apertura a “nuevas posibilidades” de expresión y 4) la inclusión de las voces femeninas.

Simultáneamente, en el Reino Unido, en el mismo año de 1934, el historiador Arnold Toynbee publica su libro *Estudio de la Historia*, en el cual afirmaba que la historia reciente de Occidente estaba conformada por “la conjunción de dos fuerzas poderosas, el industrialismo y el nacionalismo” (Anderson 12). Años más tarde, en 1954, denominó como edad post-moderna (*post-modern age*) al periodo que se inició con la guerra franco-prusiana. Sin embargo, la referencia al “posmodernismo” no era estética, sino de corte social y con un tono negativo. “Sin duda, la edad posmoderna estaba marcada por dos procesos: el auge de una clase obrera industrial en Occidente y, en el resto del mundo, el esfuerzo de las sucesivas *intelligentsias* por dominar los secretos de la posmodernidad y volverlos contra occidente” (Anderson 12).

De este modo, la posmodernidad se puede entender en la simultaneidad de lo estético y lo social. Sin embargo, fue a partir del poeta Charles Olson cuando ambos aspectos se cruzaron en el mismo camino. En el verano de 1951, en una carta a su amigo Robert Creeley, Olson escribía acerca de “un mundo «post-moderno» que estaba más allá

de la edad imperial de los descubrimientos y de la revolución industrial... post-moderno, post-humanista y post-industrial” (Anderson 14).

Entre el tono negativo que representaba el posmodernismo para el historiador Toynbee y las nuevas posibilidades de expresión estética que vislumbró Federico de Onís, Charles Olson escribió en 1949, a raíz de la liberación pacífica del noreste de China por las tropas comunistas, su poema *Anti-Wasteland*. Esta obra representa una respuesta poética antagónica al poema *The Waste Land* de T.S. Eliot, considerada como la obra más representativa del “modernismo” anglosajón. Charles Olson consideraba que la civilización occidental nos había arruinado y que una manera de salir de esta situación era regresar al estado que tenía la humanidad antes de los filósofos griegos y retomar, de alguna manera, el estilo de vida de las sociedades primitivas³¹.

En su obra se ensamblaron entonces por primera vez las piezas de una concepción afirmativa de lo posmoderno. En Olson una teoría estética se unía a una historia profética, con un programa que aunaba la innovación poética de la revolución política, en la tradición clásica de las vanguardias de la Europa de antes de la guerra. (Anderson 21)

Otros autores de izquierda, como Wright Mills e Irving Howe, se referían a la posmodernidad (1959) como una época de ruptura de los ideales modernos, específicamente del liberalismo y el socialismo. Un año más tarde, el crítico Harry Levin retomó el tono peyorativo de las formas posmodernas que habían renunciado “a las arduas

³¹ “Olson, as we shall further note, had to coin the word “postmodern” for this push into the future from the vantage for the archaic past. The last line of the «Kingfishers» - «I hunt among stones». Has really none or the anomie of «The Waste Land», but in keeping with the overall assertive tone of the poem, represents a state of readiness for a new active future” (Maud, *What does Not Change. The significance of Charles Olson’s “The Kingfishers”* 24).

pautas intelectuales de la modernidad en favor de una relajada síntesis para intelectuales de medio pelo, señal de una nueva complicidad entre el artista y el burgués, en una sospechosa encrucijada entre la cultura y el comercio” (Anderson 22). En los años sesenta y en el marco del frente intelectual de la Guerra Fría, la CIA organizó un Congreso de Libertad Cultural y el crítico Leslie Fiedler celebraba la aparición de una “nueva sensibilidad” en la literatura de las nuevas generaciones de América: la literatura posmoderna.

Ya sea a favor o en contra de las nuevas expresiones posmodernas, los críticos coincidían en un estado de ruptura de los creadores *posteriores* al “genio irreplicable –la «alta modernidad» de Proust, Joyce, Kafka y Eliot– y de las vanguardias intransigentes, los movimientos colectivos del simbolismo, futurismo, expresionismo, constructivismo y surrealismo” (Anderson 128). Los artistas modernos definían su identidad estética mediante manifiestos y declaraciones, en un mundo donde las fronteras de las delimitaciones estaban bien definidas. Y “es que el universo de lo posmoderno no es un universo de delimitaciones, sino de mescolanzas, que celebra los entrecruzamientos, lo híbrido y lo batiburrillo” (Anderson 128). La crítica social y estética de la época “posterior” al auge de la experimentación moderna de las vanguardias y los movimientos sociales, dio origen al uso del apelativo “posmoderno” sin haber, de hecho, una delimitación de la propia identidad de las expresiones artísticas o sociales. Ante esto, la ambigüedad provocó el efecto del *no sense*.

De acuerdo con Fredric Jameson, “quizás la postmodernidad, la conciencia postmoderna, consista sólo en la teorización de su propia condición de posibilidad, que es ante todo una mera enumeración de cambios y modificaciones” (Jameson 9). Desde este punto de vista, la posmodernidad es una expresión de carácter intelectual, del refinamiento

del pensamiento moderno que busca “rupturas, acontecimientos antes que nuevos mundos, el instante revelador tras el cual nada vuelve a ser lo mismo” (Jameson 9). Pero la ruptura no es en realidad un cambio en el mundo objetivo, sino una “nueva” disposición o recomposición de textos y simulacros. De igual manera, como no se trata de un nuevo orden social, sino de una modificación del propio sistema capitalista tardío. El sujeto individual no es el creador, sino el reconstructor de un *pastiche*.

El *pastiche* es como la parodia, la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esta mímica, no posee las segundas intenciones de la parodia; amputado su impulso satírico, carece de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal que hemos tomada prestada por el momento, todavía existe una sana normalidad lingüística... El *pastiche* es, entonces, una parodia vacía, una estatua ciega. (Jameson 38)

Desde su origen, la posmodernidad puede ser pensada desde diversas perspectivas, estilística o social y desde un tono peyorativo o de innovación. Para Jameson, la posmodernidad es un estilo opcional entre muchos otros: “un intento auténticamente dialéctico de pensar dentro de la historia de nuestro tiempo presente” (Jameson 64).

Ante la misma situación de crisis ideológica, hubo, además de la posmodernidad, otra aproximación teórica. Para Emil Volek, “la actividad metaestructuralista es una reacción ante la profunda crisis en que se encuentra, desde hace varios lustros, la teoría literaria

moderna. Ésta no es simplemente una “crisis de crecimiento”, uno de esos periodos reflexivos... AtaÑe a los fundamentos mismos de la poética moderna” (Volek 17).

La postura del metaestructuralismo coincide con las reflexiones de la posmodernidad respecto a la crisis generalizada de las ciencias sociales, incluyendo a la lingüística en todas sus corrientes: “crisis metodológica y filosófica... del pensamiento tradicional occidental” (Jameson 18)

5.1.1 La deconstrucción como una posibilidad de pliegue entre el pensamiento estructural y postestructural

Por otro lado, la deconstrucción, como parte de este pensamiento postestructuralista, propone evidenciar el constructo ideológico, binario y logocéntrico, que fundamenta la filosofía desde la modernidad. La deconstrucción, tal como la planteó Derrida, no es un método de análisis ni una crítica, sino una manera de mirar desde los márgenes del constructo filosófico para alterar el pensamiento de oposición. Antonio Bolívar Botia, en su libro *El estructuralismo de Lévi- Strauss a Derrida*, sostiene que para deconstruir el pensamiento moderno logocéntrico, se pueden seguir las siguientes estrategias:

- a) Simulación: consiste en hacer notar la ambivalencia, la “doble cara implícita en los conceptos e imposiciones filosóficas” (Bolívar 189); con la finalidad de mostrar los “presupuestos metafísicos e ideológicos”.
- b) Juego de oposiciones: deshacer las oposiciones de manera lúdica.
- c) Inversión jerárquica de las oposiciones binarias: “deconstruir significa que invertir la jerarquía (escritura frente a habla) no es quedarse ni uno ni otro, es reestructurar el campo significativo” (Bolívar 190).

- d) Nuevos conceptos no asimilables: consiste en proponer nuevos conceptos desde los márgenes, “de modo que la diferencia quede sin resolverse en ninguna síntesis dialéctica” (Bolívar 190).

Respecto a la literatura, el acercamiento teórico ha sido desde la metarreferencialidad, ya sea a través de la crítica y la deconstrucción³² del discurso. El auge de la deconstrucción movió la postura teórica estructuralista del logocentrismo hacia los márgenes; es decir, en el centro del nuevo modelo ideológico se instaló la postura teórica de la deconstrucción misma: la serpiente que se muerde la cola. El sistema dicotómico se asumió como tal, que los acercamientos a las leyendas parecían tener sólo dos perspectivas: un análisis estructural de los valores limítrofes a la literatura —etnográficos, antropológicos o históricos— o un acercamiento periférico desde los valores de su marginalidad como cultura popular para instaurarse en el centro del sistema, pero aún con una perspectiva de temática social.

Si optamos por la mirada postestructuralista, la valoración de la centralización de las leyendas como literatura marginal, no explica del todo las hibridaciones textuales como configuraciones poéticas. El acercamiento se sigue centrando en el aspecto temático, aunque ahora ya desprovisto del carácter ético, dando lugar a lo que se ha denominado como las temáticas de la posmodernidad.

A partir de 1968, con la Bienal de Arquitectura y las manifestaciones sociales, identificamos nuevas textualidades: hibridaciones entre géneros y literaturas

³² “To deconstruct a discourse is to show how it undermines the philosophy it asserts, or the hierarchical oppositions on which it relies, by identifying in the text the rhetorical operations that produce the supposed ground of argument, the key concept or premise”. (Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* 86). “Deconstruir un discurso es mostrar cómo ahonda en la filosofía que afirma, o las oposiciones jerárquicas sobre las cuales depende, identificando en el texto las operaciones retóricas que producen el supuesto fundamento de la discusión, el concepto o premisa clave”. La traducción es mía.

postautónomas, que mezclan la realidad con la ficción. En el caso específico de las leyendas, la “forma simple”, a decir de Jolles, se ha complejizado; tal como vimos en las leyendas comentadas en capítulos anteriores.

Los nuevos acercamientos teóricos implican, por un lado, una reflexión acerca de las hibridaciones textuales de las leyendas actuales del inicio del nuevo milenio, más allá del punto de vista de la clasificación y el análisis temático de los símbolos históricos y culturales, y cuyo pliegue sean los estudios post estructurales. Es decir, las nuevas perspectivas implican una teoría de las leyendas como textualidades híbridas.

Mi reflexión acerca del posmodernismo como el pliegue desde dónde proponer una posibilidad de diálogo teórico con las propuestas estructuralistas parte de la reflexión de Jürgen Habermas de considerar a la posmodernidad más bien como una postura anti moderna frente al “proyecto inacabado” de la modernidad. *Anti* es el prefijo y *post* es el sufijo de un término “con un contenido diverso [que expresa] una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo” (20). De acuerdo con Habermas, el uso de la palabra *moderno* se remonta hasta el siglo V en Roma, para distinguir a los romanos cristianos de los paganos, marcando un nuevo presente. “El término apareció y reapareció en Europa, exactamente en aquellos periodos en los que se formó la conciencia de una nueva época... siempre que la antigüedad se consideraba como un modelo a recuperar a través de alguna clase de imitación” (Habermas 20). Desde este punto de vista, la posmodernidad es la modernidad de la modernidad, *metamodernidad* que se evidencia en la configuración estructural de la intertextualidad y la metaficción de la literatura llamada a sí misma posmoderna.

El constructo dicotómico de la modernidad denunciado por Jaques Derrida sigue prevaleciendo. La propuesta de la deconstrucción, en el fondo, fundamenta una nueva dicotomía —quizá en eso radica su modernidad—: centro-periferia. Y a manera de un calco, en palabras de Gilles Deleuze y Guattari, movemos la plantilla del pensamiento moderno para mirar como si fuera el centro, las perspectivas que en otro tiempo fueron periferia: el feminismo y la homosexualidad, por ejemplo. Pero el logos y la metafísica de la modernidad siguen ahí, desplazados hacia la orilla pero siempre listos para ocupar de nuevo el centro de la plantilla.

Ser moderno ilustrado significó “creer en el progreso infinito del conocimiento hacia la mejora” (Habermas 20). Ser moderno romántico significó establecer “una oposición abstracta entre la tradición y el presente, y en cierto sentido, todavía somos contemporáneos de esa clase de modernidad estética que apareció por primera vez a mediados del siglo pasado [XIX]” (Habermas 20-21). Ser *posmoderno* significó establecer una cierta distancia con el logos (la tradición) y llevar al extremo la propuesta estética prevaleciente en aquel tiempo presente.

El espíritu y la disciplina de la modernidad estética asumieron claros contornos en la obra de Baudelaire. Luego la modernidad se desplegó en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su apogeo en el Café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo. La modernidad estética se caracteriza por actitudes que encuentran un centro común en una conciencia cambiada del tiempo. La conciencia del tiempo se expresa mediante metáforas de la vanguardia, la cual se considera

como invasora de un territorio desconocido y conquistando un futuro todavía no ocupado. (Habermas 21)

La posmodernidad asumió su postura romántica anti normativa y llevó al extremo la “tendencia hacia una autonomía cada vez mayor en la definición y práctica del arte” (29), de las vanguardias. De ahí que Habermas considere a Michel Foucault y a Jaques Derrida como “jóvenes conservadores que capturan la experiencia básica de la modernidad estética” (Habermas 34). Y desde este punto de vista, la posmodernidad no representa una nueva época sino una ultra modernidad o mejor dicho, la expresión de lo moderno dentro de lo moderno: la meta modernidad.

Para concluir con el pensamiento de Habermas respecto a la posmodernidad, coincido con la afirmación de que el proyecto de la modernidad está incompleto porque sólo atiende al arte, dejando de lado los otros dos aspectos de lo moderno: la ciencia y la moralidad. “Sin embargo, esta nueva conexión sólo puede establecerse bajo la condición de que la modernización social será también guiada en una dirección diferente” (Habermas 34).

Por otra parte, Gianni Vattimo considera que la hermenéutica es la nueva *koiné* o “el idioma común entre la filosofía y la cultura” (Vattimo 51), desplazando a la *koiné* del estructuralismo a través de los “aspectos pragmáticos de la semiótica” (Vattimo 60).

Sin embargo, habría que precisar el papel del estructuralismo dentro de la modernidad y la posmodernidad. Pues en el pensamiento dicotómico que aún prevalece, da la impresión de que el estructuralismo corresponde al pasado, junto con la modernidad, y que, a su vez, la posmodernidad y el postestructuralismo representan una nueva época.

De igual manera que la posmodernidad es la *metamodernidad*, el postestructuralismo es la expresión de la estructura dentro de la estructura, cuyo imaginario —valga la redundancia— sigue siendo la estructura desplegada sobre sí misma. En este sentido, la nueva *koiné* que representa la hermenéutica no es una nueva época, sino una nueva etapa de reflexión: la estructura vuelta a sí misma. Una de las cualidades de esta nueva etapa es la metalingüística, la reflexión del lenguaje a través del lenguaje mismo. De ahí la coincidencia entre las perspectivas de la semiótica con la hermenéutica y la deconstrucción: el problema del lenguaje.

5.1.2 El desplazamiento interpretativo y la desterritorialización del significado

En el libro *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1984), Roland Barthes hace una distinción entre la obra y el texto, aludiendo al imaginario de lo moderno frente a lo antiguo. “No debe uno permitirse llegar a decir: la obra es clásica, el texto es de vanguardia; no se trata de establecer en nombre de la modernidad, una grosera lista de premios y declarar *in* ciertas producciones literarias y *out* otras en base a su situación cronológica” (Barthes, *El susurro del lenguaje* 74)

Desde el punto de vista de la semiótica de Barthes, la obra es el objeto material y de consumo que contiene a la literatura. Y el texto por el contrario, no es computable, es la producción, en cuanto a enunciación de signos, pero también es producción en el acto mismo de la recepción, pues para este autor, no debería de haber distancia entre la escritura y la lectura. “Al texto uno se acerca, lo experimenta, en relación al signo. La obra se cierra sobre un significado” (Barthes, *El susurro del lenguaje* 76). La experiencia del texto como signos se da en la misma noción de textualidad como entretejido de signos, verbales sí, pero

también de “la pluralidad estereográfica de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido)” (Barthes, *El susurro del lenguaje* 77). En este sentido, el texto es intertextualidad: “entretexito de otro texto” (78). Que en otras palabras corresponde de nuevo a una *metatextualidad*; no sólo presencia, sino estructura signifiicante del texto dentro de la estructura del texto mismo.

La semiótica es una continuidad del proyecto inacabado de la modernidad y el estructuralismo, cuya *koiné*, más que la hermenéutica, es la reflexión en torno al lenguaje. “Desde hace algunos años es un hecho que se ha operado (o se está operando) un cierto cambio en la idea que nos hacemos del lenguaje y, en consecuencia, en la idea de la obra (literaria), que debe a ese lenguaje su existencia como fenómeno” (Barthes, *El susurro del lenguaje* 73).

Tomando como referencia la distinción que hace Barthes entre la obra y el texto, el lenguaje literario como *centro* es representado por el significado; y el lenguaje literario como *periferia* es representado por la multiplicidad signifiicante de los signos dentro de los signos textuales. “La obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje” (Barthes, *El susurro del lenguaje* 75). En este sentido y desde el punto de vista de la semiótica, los nuevos lenguajes en la periferia se anclan en la intertextualidad. Sin embargo, en las leyendas de hoy, la hipertextualidad también se sostiene en la mano: las textualidades no sólo se refieren a conceptos teóricos, sino a la *aisthesis*, a la sensorialidad de los textos. La intencionalidad o dirección de la hibridación en las leyendas no apunta a un regreso, en un movimiento “pendular”, a la centralización de la obra en su aspecto de materialidad. La simultaneidad entre la intertextualidad y la sensorialidad de la obra como objeto material, por ejemplo, a través del *mythos* palabra/imagen o el cine, propicia la

intersección entre ambos términos superpuestos en la dicotomía, desde el pensamiento de Barthes.

Para la hermenéutica, el lenguaje también es la nueva *koiné* que permite el ejercicio de interpretación y reflexión del sujeto sobre sí mismo, en el proyecto de la modernidad. Hans-Georg Gadamer afirma que “cuando hablamos hoy de hermenéutica nos situamos en la tradición científica de la época moderna. En consecuencia, el significado de la hermenéutica está en consonancia con esa tradición, es decir, con la génesis del concepto moderno de método y de ciencia [como una especie] de conciencia metodológica” (Gadamer, *Verdad y método II* 96).

La neohermenéutica retoma la *hermeneia* griega de la interpretación alegórica del mundo lejano de la épica homérica (aristócrata), trasladada al lenguaje del mundo de la democracia. Pero también se fundamenta en la exégesis de los textos bíblicos y jurídicos, retomando de la jurisprudencia la necesidad de una praxis. Para Gadamer, el diálogo y la correspondencia epistolar de los poetas y filósofos románticos representó una vuelta a la práctica del diálogo platónico para poder interpretar mejor y sin malos entendidos, la expresión del lenguaje. Pero no es, sino hasta mediados del siglo XX, que la hermenéutica se centra en la reflexión del lenguaje mismo. Pues, en palabras de Paul Ricoeur, el “terreno en el que coinciden hoy todas las indagaciones filosóficas es el del lenguaje... Estamos hoy en busca de una gran filosofía del lenguaje que dé cuenta de las múltiples funciones del significar humano y de sus relaciones mutuas” (Ricoeur, *Freud: una interpretación...* 7).

Para Ricoeur, el “campo hermenéutico” es la teoría del lenguaje, sobre todo simbólico, que sirve de horizonte a la “teoría de las reglas que presiden una exégesis, es decir, la

interpretación de un texto singular o de un conjunto de signos susceptible de ser considerado como un texto” (Ricoeur, *Freud: una interpretación...* 11). La hermenéutica, desde las palabras de Gadamer y Ricoeur, está ligada a uno de los otros aspectos de la modernidad que menciona Habermas, el de la ciencia. “Una filosofía reflexiva debe incluir los resultados, métodos y premisas de todas las ciencias que intentan descifrar e interpretar los signos del hombre” (Ricoeur, *Freud: una interpretación...* 44).

La hermenéutica de la modernidad se funda en la lógica del doble sentido, en donde el lenguaje simbólico expresa un doble movimiento entre lo literal y lo “no dicho” pero que es susceptible de ser interpretado. La interpretación hermenéutica adquiere su validez justamente en el doble movimiento entre la plurisignificación y la univocidad de lo literal que ancla al símbolo con el mundo. De este modo, “podemos afirmar que el lenguaje indirecto, simbólico, de la reflexión puede ser válido, no porque sea equívoco, sino aunque sea equívoco” (Ricoeur, *Freud: una interpretación...* 50). El lenguaje simbólico se vuelve mítico en cuanto que es narrado y expresado en una temporalidad. La desmitificación es justamente interpretar el lenguaje simbólico de los mitos aludiendo a otro aspecto velado de la plurisignificación del símbolo: el *mythos*.

De esta manera, el nuevo lenguaje de la *periferia*, desde la hermenéutica, es el lenguaje simbólico, que se vuelve mítico. Y al ser reinterpretado desde otra significación se desmitifica y se re mitifica en una nueva narración; por ejemplo en el *mythos* del largometraje *La leyenda de la Llorona*.

El ejercicio de interpretación hermenéutica implica un método y una validez anclada en el sentido literal, el lenguaje del *centro*, de lo simbólico. La hermenéutica es la filosofía de

la reflexión. Y al respecto, se establece una diferencia con el posestructuralismo rizomático, propuesto por Deleuze y Guattari. “Solamente hay algo peor que las objeciones y las refutaciones de las objeciones, esto es la reflexión, el retorno a...” (Deleuze, *Rizoma* 8)

El rizoma se establece como una postura apartada del rigor metodológico de la ciencia; ya no percibe la realidad como una jerarquía, sino como: “un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo” (Deleuze, *Rizoma* 34). A la idea del rizoma se acopla la idea de una multiplicidad conectable de flujos semióticos, pero también de “flujos materiales y flujos sociales” (Deleuze, *Rizoma* 35). El libro es concebido no sólo como una intertextualidad sino como una composición tipográfica y topográfica: el libro-imagen. Desde el punto de vista de la estructura rizomática, la intertextualidad es una plantilla o un calco. “Un calco de sí mismo, calco del libro precedente del mismo autor, calco de otros libros cualesquiera que sean las diferencias, calco interminable de conceptos y palabras empleadas, calcado del mundo presente, pasado o por venir” (Deleuze, *Rizoma* 37). Deleuze y Guattari proponen no hacer calcos, sino mapas: reinventar las territorialidades. Y es en este sentido *donde* sucede la desterritorialización de la identidad del género de la leyenda o dicho de otro modo: la dislocación del género. Hacer mapa y no calco del territorio conquistado de la leyenda es un movimiento de la borradura del territorio para inventar otra cartografía: la reterritorialización.

Aún en este movimiento de la borradura del calco y la invención del mapa, el pensamiento del imaginario de una estructura dicotómica continúa. “Al lector corresponde tener correctores cerebrales que deshagan los dualismos que nosotros hemos querido hacer, por los que nosotros pasamos” (Deleuze, *Rizoma* 33). Y esto, en términos de Barthes, implicaría la transformación del pensamiento del hombre estructural.

El sufijo *post* del estructuralismo enmarca la continuidad de la composición dual inherente a una estructura de pensamiento y del lenguaje. Sin embargo, apuesta por una “ejecución” de la multiplicidad: “por la línea abstracta, línea de fuga o desterritorialización conforme la cual transforman su naturaleza al conectarse con otras” (Deleuze, *Rizoma* 15). De este modo, la dualidad se pierde en la multiplicidad rizomática donde un punto cualquiera conecta con otro punto cualquiera. El libro deja de ser un significante: la imagen del mundo.

Nosotros no leemos ni escribimos ya a la antigua usanza. No hay muerte del libro, sino otra manera de leer. En un libro no hay nada que comprender, pero mucho de qué aprovecharse. Nada a interpretar ni a significar, pero mucho a experimentar. El libro debe formar máquina con alguna cosa, debe ser una pequeña herramienta en un exterior.
(Deleuze, *Rizoma* 39)

Formar máquina con otra cosa implica que el libro se ejecute también en el exterior, implicando una conexión de los flujos semióticos con los flujos sociales. El libro como rizoma es “cuerpo sin órganos”, una composición que *funciona* con otras dimensiones de la realidad y no como un microcosmos. “No se deberá preguntar nunca lo que un libro quiere decir, significado o significante; tampoco deberá tratarse de comprender nada en un libro. Únicamente vale preguntar con qué funciona: en conexión de qué hace pasar intensidades: en cuáles multiplicidades metamorfosea la suya” (Deleuze, *Rizoma* 9).

Desde esta perspectiva del funcionamiento de las dimensiones rizomáticas de un libro, el planteamiento posestructural converge con el estructuralismo en cuanto a la importancia

de las *funciones*. En el estructuralismo sin prefijos ni sufijos, el acercamiento a los cuentos populares y a los mitos, y por ende a las leyendas, se centró en las funciones de los personajes y su influencia en la narrativa. Esta nueva lectura rizomática implica la percepción de cómo funciona la propia estructura externa (múltiple en diferentes dimensiones) dentro de la estructura interna del libro y viceversa.

Deleuze desarrolló el criterio de la “casilla vacía” como un objeto simbólico que está presente en las dos series, sin pertenecer a ninguna de las dos en específico, como en el caso concreto del pedazo de las tumbas de los hijos de la Llorona y el relicario de la mamá de Leo San Juan. En términos del pensamiento estructural, el desplazamiento del concepto de la leyenda, como texto popular entre lo histórico y lo literario, del centro hacia la periferia del concepto de la leyenda como un *mythos* poético, implica una relación simbólica entre ambas concepciones.

Para “estructurar” una desterritorialización del concepto de leyenda, desde un pensamiento no dicotómico estructural; en primer lugar, su definición tendría que “funcionar” en otro espacio territorial de género no convenido tradicionalmente para ésta, pero sí desde un nuevo mapa poético que abra las posibilidades de la concepción misma de lo literario.

Desde un pensamiento estructural, el desplazamiento del centro a la periferia implica una dicotomía “moderna”. El logos se vuelve marginal y la casilla vacía del centro puede ser ocupada simbólicamente por las “antiguas” periferias. Esto explica, por ejemplo, las “nuevas” tendencias hacia el pasado, tanto en las expresiones estéticas como en los movimientos sociales, por ejemplo, los fundamentalismos racistas. Este movimiento es en

sí “moderno”, en el amplio sentido de la palabra y en analogía con el desplazamiento de lo pagano al margen y lo cristiano romano el centro.

En este sentido, cualquier desplazamiento de lo tradicional a lo nuevo es una transición a lo moderno. La posmodernidad es la transición de la modernidad del dualismo y el logos como centro hacia la periferia. Decir que la modernidad es un proyecto inacabado, de alguna manera es una proposición lógica, puesto que siempre seremos modernos, respecto al pasado. Sin embargo, el propio imaginario del hombre estructural que funciona en la dicotomía, ha querido ver en la posmodernidad lo opuesto a su tradición moderna.

5.1.3 Un ejercicio deconstructivo acerca de las leyendas. *Las leyendas de Xico. Latinoamérica de Cristina Pineda y el Ilustradero*

Respecto al criterio propuesto por Deleuze del sujeto que llena la casilla vacía pero que no es “sujetado en ella”, encuentro una correspondencia con el método fenomenológico de Husserl, donde los juicios y el imaginario psicológico son suspendidos y el ejercicio de la conciencia es una percepción genérica. Es aquí donde la multiplicidad cobra sentido en cuanto al desplazamiento de un opuesto dual que se ha “construido” ideológicamente en los juicios del “hombre estructural”, desde el *mythos* del *epos* griego. A partir de la posmodernidad y el postestructuralismo, la propuesta de la metarreferencialidad implica reconocer que nuestro pensamiento es estructural: a mi parecer una de las más importantes aportaciones de la teoría antropológica de Lévi- Strauss.

En el apartado “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” del libro *Escritura y diferencia*, Derrida afirma:

El concepto de estructura e incluso la palabra estructura tiene la edad de la *episteme*, es decir, al mismo tiempo de la ciencia y de la filosofía occidentales, y que hunden sus raíces en el suelo del lenguaje ordinario, al fondo del cual va el *episteme* a recogerlas para traerlas hacia sí en un desplazamiento metafórico. (Derrida, *Escritura y diferencia* 383)

Desde esta reflexión, el pensamiento racional realizó un “desplazamiento metafórico” del uso cotidiano de la palabra “estructura” hacia el campo del conocimiento, construyendo un concepto epistemológico que desde su origen estuvo ligado al logos como razón. Sin embargo, “la estructuralidad de la estructura, aunque siempre haya estado funcionando, se ha encontrado siempre neutralizada, reducida; mediante un gesto consistente en darle un centro, en referirla a un punto de presencia, a un punto de origen fijo” (Derrida, *Escritura y diferencia* 383). Es así como puede entenderse el “logocentrismo”, cuya movilidad del episteme central forma parte de la misma “estructuralidad de la estructura”. Por este motivo, los desplazamientos metafóricos de la periferia hacia el centro, desde un pensamiento moderno pretenden ser fijados; incluso, cuando pudieran parecer de temática posmoderna.

Derrida denomina como *juego de la estructura* a la organización de la estructura misma y cuya centralización no ha tenido otra función más que la de *equilibrar* y *organizar*. “Y todavía hoy, una estructura privada de todo centro representa lo impensable mismo. Sin embargo, el centro cierra también el juego que él mismo abre y hace posible” (Derrida, *Escritura y diferencia* 384). La deconstrucción implica el reconocimiento del juego estructurado por la ideología central. El desplazamiento metafórico, al que hace referencia Derrida, es el mecanismo mediante el cual, se hace evidente la construcción de

los epistemes y por lo tanto, la “verdad” como centro epistemológico, ha sido primero cuestionada y después desplazada por otro problema del pensamiento: la realidad.

Derrida, en este sentido, se refiere también a un “juego fundado, constituido a partir de una inmovilidad fundada y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego” (Derrida, *Escritura y diferencia* 384). De esta manera, el centro está adentro y afuera de la estructura: adentro en tanto que equilibra y organiza los elementos del juego; y al mismo tiempo, fuera del propio juego en su estatus de inmovilidad, que es justamente lo que provoca el efecto de certidumbre. “A partir pues de lo que llamamos centro, que, como puede estar igualmente dentro que afuera, recibe indiferentemente los nombres de origen o de fin, de *arkhé* o de *telos*” (Derrida, *Escritura y diferencia* 384). El juego de la estructura del pensamiento, entonces, se mueve bajo la lógica del origen o de la finalidad; estoy pensando en los conceptos bajo los cuales la leyenda se ha construido: desde la etimología de la palabra y su origen medieval, o desde su finalidad utilitaria respecto a la etnología y la historia.

“Las repeticiones, las sustituciones, las transformaciones, las permutaciones, quedan siempre *cogidas* en una historia del sentido” (Derrida, *Escritura y diferencia* 384). Es decir, los conceptos acerca de la leyenda –como cualquier otro episteme– son una construcción de pensamiento bajo el juego del sentido que en “ese” momento histórico esté predominando en el centro de la estructura del pensamiento. Sin embargo, en las hipertextualidades como *La leyenda de la Llorona* o *Supernaturalia*, se percibe un desplazamiento metafórico, para decirlo con palabras de Derrida, cuyo punto de partida para la creación ya no es un centro fijo y por eso el centro de adentro de la estructura del concepto de las leyendas se puede entrever como “movido”, fuera de foco.

A este movimiento de desplazamiento, Derrida lo llamó *acontecimiento de ruptura* e implica que: “la estructuralidad de la estructura ha tenido que empezar a ser pensada, es decir, repetida, y por eso decía yo que esta irrupción era repetición, en todos los sentidos de la palabra. Desde ese momento ha tenido que pensarse la ley que regía de alguna manera el deseo de centro en la constitución de la estructura” (Derrida, *Escritura y diferencia* 385). De este modo, el *kitsch*, entendido como la imitación artística de las obras del pasado que copian las técnicas y los temas de otros autores, trivializando o degradando el valor artístico de las originales³³; es una estrategia de la repetición a la que se refiere Derrida. En este sentido, la repetición como reescritura permite deconstruir o pensar el papel del centro en el juego de las estructuras del pensamiento moderno que asumíamos como leyes universales. La trivialización sólo puede pensarse como tal cuando aún ha quedado fijo el centro de afuera de la estructura que nos da la certeza de hacer juicios de valor respecto a las imitaciones cuyo centro ha deconstruido.

Las leyendas son un buen ejemplo de este proceso de reescritura y de repetición, donde la anécdota desplegada a través del pensamiento racional como una narración informativa más que como una creación poética, trivializa la experiencia de lo sagrado. En cada repetición de las leyendas se corre el riesgo de la reducción del *mythos* a la enunciación de un mitema. Por ejemplo, el libro *De duendes y tesoros. Cuentos y leyendas de Tlapanalá* (2007) es una recopilación de leyendas a cargo de las autoras María Guadalupe Corro Fernández, Mónica Perera García Lozano y Brenda Stephany Ramírez Domínguez; cuyas ilustraciones corresponden a los dibujos realizados por niños de esta región del estado de Puebla, durante trabajo de campo.

³³ Estébanez Calderón, Demetrio. *Breve Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

La edición del libro corresponde a un trabajo conjunto del Programa de Estudios sobre Migración de la Universidad Iberoamericana de Puebla, así como la Fundación Rockefeller. Las leyendas se catalogaron de acuerdo a las diferentes temáticas tradicionales: a) de la fundación del pueblo y otras historias; b) del día de muertos; c) de imágenes y santos; d) de lugares mágicos; e) de construcciones encantadas y f) de personajes y aparecidos. En general, los narradores son los niños y jóvenes de la región que cuentan y al mismo tiempo ilustran sus narraciones. En los casos en que la leyenda es narrada por alguien más, así se especifica en el texto.

En este caso, el juego de la estructura se ejerce desde la antropología, cuyo centro es la utilidad de los relatos como una forma de conocimiento de una sociedad marginada, Tlapanalá. En este tipo de recopilaciones hay cierta “novedad” en cuanto a la categoría de los informantes, quienes ahora son las nuevas generaciones y no los abuelos. Desde el punto de vista del origen de las leyendas en su marginalidad de lo popular, respecto a la literatura escrita, este libro permanece en el juego de la estructura cuyo centro fijo valora a las leyendas desde la tradición oral. Sin embargo, en la brevedad de los relatos se percibe una reducción del *mythos* de la oralidad.

Dicen que el cerro que está junto al ojo del carbón se abre en dos partes a la doce de la noche en año nuevo y que mucha gente entra al cerro porque quieren lo que hay dentro, que es mucho oro, plata, piedras preciosas y mucho dinero. Pero tienen que salir rápido porque si no salen antes de la una de la madrugada se quedan ahí para siempre porque se cierra el cerro y ya no se abre. (Corro *et al*, Leyenda “El tesoro del cerro” 54)

La repetición de las unidades mínimas de significado, los mitemas, que en términos de las leyendas podemos identificar como las anécdotas de lo sobrenatural en el mundo natural, también tienen una función ideológica de reescritura. Cada vez que alguien cuenta una anécdota de la memoria colectiva como parte de su memoria individual, “reescibe” o actualiza la leyenda. Sin embargo, la repetida reducción del *mythos* provoca el efecto de “pensar la ley” que rige el sentido de verdad y realidad de las leyendas. Un recurso en común a la mayoría de la recopilación o reescritura de las leyendas dichas por otros narradores es justamente la delimitación del concepto de leyenda.

Otro libro de recopilación, *Las leyendas de Xico. Latinoamericana* (2012), se trata también de un proyecto colectivo (español-inglés) entre la escritora Cristina Pineda y el grupo “El Ilustradero”, cuyo trabajo de recuperación de las tradiciones orales de Latinoamérica se amparó en el programa Descubriendo América Latina de la Organización de las Naciones Unidas.

En la Presentación al inicio del libro se introduce la delimitación del juego:

La palabra «leyenda» viene de tiempos lejanos, se deriva del latín medieval *legenda* que significa «lo que debe ser leído». El destino quiso que fuera Xico —este mágico ser nacido de los sueños— quien aceptara el desafío de cumplir este mandato. Con la ayuda de sus amigos, Xico se dio a la tarea de reunir los antiguos relatos de la tradición oral, para transformarlos en libro. (Pineda, *Leyendas de Xico... 7*)

La textualidad visual de este libro repite o reescribe el concepto de las leyendas ligadas con la tradición del texto como textura, tejido: intertextualidad. Además, el personaje de Xico aparece como un elemento intratextual en este trabajo de recuperación de la memoria colectiva.



Figura 36. Foto de la alusión de tejido en el libro *Leyendas de Xico. Latinoamérica*, 8 de mayo 2017. Archivo personal.

Xico, el personaje guía en el imaginario de la tradición de México, es asimismo un constructo conceptual de leyenda en sus dos movimientos: como una producción creativa, pero también como una reescritura de la tradición oral.

De este modo, el texto de *Las leyendas de Xico. Latinoamericana* refuerza la perspectiva antropológica de recopilar leyendas con la finalidad de dar continuidad a la tradición, conservando los valores culturales de la región latinoamericana. En este sentido, Husserl considera que en las ciencias naturales, los conocimientos que concuerdan mutuamente en una relación lógica se refuerzan unos a otros y se eliminan aquéllos que entran en contradicción. De esta manera, el juego de la estructura construye certidumbre, en

la medida en que las contradicciones son rechazadas y el centro en su constitución epistemológica del *adentro-afuera* se mueve en el mismo sentido de la lógica de las significaciones mediante el desplazamiento metafórico enunciado por Derrida.

En la metáfora se designa una realidad con el nombre de otra bajo una relación de semejanza. Es así como, “el proceso de significación que disponía sus desplazamientos y sus sustituciones bajo esta ley de la presencia central; pero de una presencia central que no ha sido nunca ella misma, que ya de por sí ha estado deportada de sí en su sustituto” (Derrida, *Escritura y diferencia* 385); denota una movilidad epistemológica, cuya certeza está en la continuidad de la misma lógica.

A partir de ahí, indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar donde se representaban sustituciones de signos hasta el infinito. (Derrida, *Escritura y diferencia* 385)

El centro epistemológico es un constructo. “En ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso... es decir, un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias” (Derrida, *Escritura y diferencia* 385). Si bien, la estructuralidad de la estructura requiere de un centro estabilizador, lo requiere en función de la paradoja del no ser presente —metafísico— dentro del sistema sino como sustituto de un episteme fuera de la propia estructura: la dicotomía. Derrida toma como ejemplo el concepto de signo, “que sólo ha

podido vivir de esa oposición y de su sistema” (Derrida, *Escritura y diferencia* 387). La propuesta de Derrida para borrar esa diferencia dual intrínseca en el signo –la oposición de lo sensible y lo inteligible– es “poner en cuestión el sistema en el que funcionaba la reducción” (Derrida, *Escritura y diferencia* 387) del signo al pensamiento. “Y lo que decimos aquí sobre el signo puede extenderse a todos los conceptos y a todas las frases de la metafísica” (387).

Desde esta perspectiva teórica, un nuevo acercamiento al concepto de leyenda sería “poner en cuestión” el sistema en el cual el pensamiento simbólico se redujo al pensamiento racional. Es decir, una nueva mirada teórica implicaría percibir a las leyendas desde su carácter sensible y no sólo inteligible.

El origen del acercamiento inteligible a las leyendas se estableció desde *su* valor teleológico: en el siglo XVIII con la finalidad de separarlas de las obras escritas; en el siglo XIX, de formar una identidad ética y social; en el siglo XX, de conocer y preservar las tradiciones culturales; y, finalmente, en el siglo XXI, con un propósito estético. Sin embargo, los valores estéticos de las leyendas no sólo son percibidos desde el conocimiento —lo inteligible—, sino desde la *aisthesis*, lo sensible.

En este sentido, los conceptos acerca de la leyenda también son construcciones epistemológicas, que en ausencia de un centro o esencia inamovible de su ser-presente, sus aproximaciones teóricas y críticas son suplementarias entre sí. Tomando el mismo ejemplo que Derrida, respecto al estudio de Lévi-Strauss del *escándalo* tanto en el ámbito natural como en el social, “la prohibición del incesto presenta, sin el menor equívoco, e

indisolublemente reunidos, los dos caracteres en los que hemos reconocido los atributos contradictorios de dos órdenes excluyentes” (Derrida, *Escritura y diferencia* 389).

Pues si bien, la deconstrucción no fue planteada por Derrida como un método ni tampoco desarrolló una teoría acerca de la leyenda, ni siquiera como una aproximación limítrofe a partir de los mitos o los cuentos populares como en el caso del estructuralismo. Las reflexiones en torno a la estructuralidad de la estructura, a la ausencia del centro epistemológico y la noción de la relación de suplemento entre el sistema binario de opuestos, permite cuestionar los conceptos “fijos” acerca de la leyenda y abrir nuevas posibilidades de perspectivas teóricas.

En este mismo sentido, “poner en cuestión” la reducción de uno de los suplementos de la estructura binaria de oposiciones, para “deconstruir” el centro epistemológico que fundamenta la construcción de un sistema de pensamiento, coincide anacrónicamente con la *epojé* de Husserl. Pues, no puede haber un ejercicio de deconstrucción de los conceptos de las leyendas sin la suspensión provisional de los juicios críticos de valor: negativos, positivos, literarios, antropológico, históricos, etcétera. En este punto, cabe mencionar la crítica hecha hacia la propuesta de Husserl acerca de la imposibilidad de suspender todo juicio sin el prejuicio existente de lo que es un juicio o del ejercicio mismo de la *epojé*.

El acercamiento teórico que propongo a la luz de la fenomenología de Husserl y las reflexiones de la posmodernidad es justamente suspender los juicios de valor, que hasta el momento han parecido ser la única forma de aproximación a las leyendas: su centro inamovible. Sin embargo, los nuevos acercamientos teóricos al concepto de leyenda implican un movimiento de desplazamiento metafórico hacia otras territorialidades que son

suplementarias a las leyendas, bajo dos juegos. 1) El movimiento del concepto de leyenda como una imagen del canto tradicional de la sirena ausente en el centro de la estructura. 2) Un acercamiento a las otras textualidades de los territorios suplementarios a la narración verbal —oral o escrita—: el cine, la narrativa gráfica y el teatro.

5.3 La leyenda en el destierro. *La sirena del desierto* de Alberto Blanco e ilustraciones de Patricia Revha

La leyenda como narración popular, ligada a la tradición oral y a la identidad cultural, es un territorio conquistado, de-finido, de-limitado. Caminar en su territorio es salvaguardar las certezas epistemológicas de lo que es y lo que no es una leyenda. Caminar, aún en los márgenes, de esa dicotomía entre lo que sí y lo que no, de alguna manera es reiterar su centro, su logos: su logocentrismo.

Alejarse, embarcarse fuera del límite para poner un mar de distancia, es una manera de desterritorializarla, de perder de vista las anclas conceptuales para comprenderla en lo que posiblemente esté siendo en el exilio y así, conquistar nuevos horizontes teóricos desde dónde mirarla para hacer mapa desde un nuevo territorio.

De tal manera, que al pasar los límites, los márgenes de la concepción que hemos asumido culturalmente como “leyenda” quedamos a la deriva en los mares sin territorio, pero también nos interesa ver en qué otros territorios se produce, exiliada, la leyenda en sus metamorfosis.

¿Dónde más, sino en la identidad de un relato, para contemplar la leyenda en sus dominios: su territorio? La leyenda se entreteje entre la tradición y la innovación. Más allá de la memoria que a veces se olvida, que se oculta y parece perderse invisible como huella

hendida en los asfaltos de la modernidad, está la experiencia de su canto, de su encantamiento.

La sirena-leyenda como una metáfora de la desterritorialización cobra “textura” en el libro ilustrado *La sirena del desierto* (2007), de Alberto Blanco con ilustraciones de Patricia Revah. Este texto es metaficcional porque “da cuenta” por sí misma de cómo se configuran los límites implícitos: las de-finiciones teóricas que subyacen en su propio constructo de identidad y que enmarcan una zona de determinación o confort epistemológico.

Para Gloria Vergara, “la identidad como construcción, toma en cuenta los aspectos que habitan el escenario de la cultura y los cruces inevitables originados en sus fronteras” (Vergara 22). De ahí que, mi punto de partida sea el centro del desierto, donde habita la sirena, para reflexionar, con mirada deconstructiva, el logos que le da vida.

Si el texto ilustrado de *La sirena del desierto* nos muestra lo que es una leyenda, en una lógica de la suplementariedad, propondremos otra zona de determinación: los límites del destierro. “Este centrarse en lo aparentemente marginal pone en acción la lógica de la suplementariedad como estrategia interpretativa: lo que se ha relegado al margen o dejado de lado por intérpretes anteriores puede ser importante precisamente por esas razones que lo marginaron (Culler, *Sobre la deconstrucción* 125).

Para Fernando Savater, “experiencia y memoria forman un conjunto de siluetas entrelazadas al que denominamos mundo mítico, que es una carga pesada para nosotros, pero a donde nos lleva el rastreo de la genealogía de nuestros valores, es decir, de nuestros gestos incorruptibles” (Savater 42).

Rastrear no es tan sólo buscar. Buscar, preguntar, indagar, investigar son verbos, acciones que me sugieren una mirada sagaz pero horizontal. Mirar para perderse en el umbral. Rastrear es ir tras los rastros, tras las huellas. No sólo mirar, poner nuestra propia huella al pisar las huellas. Rastrear es más que mirar, es oler, sentir, escuchar, presentir. Rastrear la “genealogía de nuestros valores” es pisar la huella sí, pero también es franquear la imposibilidad de perderse en la conjugación del pasado en un tiempo presente. Conciliación de los adverbios “antes” y “ahora” por la coincidencia del mismo espacio.

Rastrear la genealogía de los valores es volver a caminar desde “aquí” las mismas pisadas para llegar a la utopía de un origen: el recorrido mismo es la tradición. Utopía porque las pisadas que sigo, también, un día fueron caminadas en la búsqueda de un mundo mítico que se figuró, se dibujó en las palabras como una cartografía de relatos. Relatarnos en el mismo espacio en un desfase temporal es construir nuestra propia identidad, nuestros valores. O mejor dicho, reconstruimos la identidad humana universal del mundo mítico de todos los tiempos en nuestro propio tiempo y espacio. De ahí la coincidencia entre los mundos míticos de culturas aparentemente desconectadas.

¿Cuál es la genealogía de nuestros valores? Los gestos incorruptibles son las huellas que rastreamos. En una experiencia sensorial de las huellas del desdoblamiento de “nosotros mismos del pasado” en “nosotros mismos del presente”; y en tanto que sensorial, me atrevería a decir, que la experiencia del relato es una experiencia *aisthésica*. En este sentido, las leyendas son gestos: textualmente son huellas que ponen en escena las huellas de la identidad de una determinada cultura. Pero no ando tras las huellas de la identidad de estos o aquellos pueblos. Busco la identidad del gesto.

El centro del entramado ideológico del texto de *La sirena del desierto* descansa sobre la oposición entre el sistema de estructuras tradicionales y las estrategias de intertextualidad y metaficcionalidad, a decir, entre el pensamiento estructuralista y post estructuralista.

En el libro *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Culler explica que “los estructuralistas toman a la lingüística como modelo y tratan de desarrollar «gramáticas» —inventarios sistemáticos de elementos y de sus posibles combinatorios— que explicarían la forma y significado de las obras literarias” (Culler 24).

Y es que ¿cómo apartar la textualidad de las leyendas de las aportaciones de los estudios estructuralistas? Si fue a partir de los estudios de Vladimir Propp y Claude Lévi-Strauss, que los mitos y, por su proximidad, las leyendas tomaron importancia en la creación, pero también en la teoría literaria.

Por otra parte, la textura de las ilustraciones del texto nos alude al tejido y a la paradoja. Una sirena (personaje femenino) del desierto, en donde habita desde el lugar privilegiado del oasis, cumple con la función salvadora: emprender el camino del héroe para conocer y salvaguardar los viejos cantos.

“La última sirena en todo el desierto de Sonora” (Blanco 5) se siente sola en su oasis y quiere escapar de él. Pero un día escucha el relato que los abuelos le contaron a un viejo indio y éste se lo cuenta a su caballo blanco Estrella de Plata: “las sirenas no desaparecieron porque acabaran los oasis. No. Desaparecieron porque olvidaron sus cantos” (Blanco 6).



Figura 37. Foto del personaje del indio viejo y su caballo, del libro *La sirena del desierto*, texto de Alberto Blanco e ilustraciones de Patricia Revah, p. 7. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007. Archivo personal.

El indio viejo desaparece del relato, sólo queda su caballo mágico que le da una corona que funciona como amuleto y cubre sus necesidades vitales de sirena. Así, ella emprende su viaje de iniciación. “La sirenita se sintió tan contenta y conmovida que por primera vez en su vida, lloró...tres lágrimas cristalinas rodaron por sus mejillas y se convirtieron en perlas al tocar la arena” (10). Las lágrimas transformadas en perlas tienen la función de ser objetos simbólicos que permiten el acceso a los lugares prohibidos o de peligro en su camino.

En el Templo de los Pájaros Cantores, la sirenita entrega como ofrenda una de las perlas y, después de esperar la llegada de la noche (otro elemento de iniciación al mundo misterioso y que literalmente hay oscuridad en el color de las páginas del libro) aprende las melodías. “Quién sabe cuánto tiempo pasaron en silencio, pero de pronto un sonido, una nota preciosa invadió con su dulzura la nave del Templo. A esa nota le siguieron otra y

otra. Con cada nota se encendió una estrella. La sirena escuchó maravillada y comenzó a repetir las mismas notas” (Blanco 13).

La sirenita continuó su camino y ofreció la segunda perla en la Casa Escrita del Lagarto. Estrella de Plata y ella esperaron a que se hiciera de noche. Y de pronto, “La sirena vio, con los ojos sorprendidos, que los muros estaban cubiertos de palabras. —Pero no entiendo lo que dicen- dijo la sirenita. —Voy a traducirlo para ti —dijo en Lagarto. —Pon atención y apréndetelas de memoria” (Blanco 18). En este punto del relato, la dicotomía entre la oralidad y la escritura se desvanece en la noche.

La tercera perla la ofrendó a una Tortuga que cuidaba una guitarra. “-Ahora ya tienes la melodía, la letra y la guitarra para acompañarte. ¡Sólo te falta el ritmo!” (Blanco 21). Estrella de Plata y la sirena cruzaron días y noches por el desierto hasta encontrarse con un obstáculo: una colina de palmeras que ocultaban caimanes. La sirenita escuchó a lo lejos el sonido del mar.

El ritmo de las olas penetró por el oído de la sirena hasta apoderarse de todo su cuerpo. Sintió un llamado que venía de muy lejos. Era como si de pronto hubiese recordado quién era, quién había sido toda su vida en realidad. Sin perder un instante más. La sirenita comenzó a tocar la guitarra y a cantar las canciones que había aprendido en el camino, siguiendo el ritmo de las olas. Como por arte de magia los caimanes se detuvieron, encantados por el sonido hechicero que provenía de la sirena. (Blanco 29)

La sirenita logró pasar el obstáculo de los caimanes gracias a su canto, a su encantamiento. Pero la gran prueba de su andar se enuncia en la voz de Estrella de Plata: “Has logrado recordar los cantos de tus antepasados. Has vuelto al origen de tu especie. Eres libre” (Blanco 31).

De esta manera, el relato verbal se entreteteje entre la lógica del estructuralismo que atribuye funciones de héroe³⁴ al personaje principal, que busca el bien de la comunidad y en su camino para lograrlo ofrece objetos simbólicos y recibe ayuda, logrando sobrepasar una prueba y cumpliendo con el cometido del viaje, que implica una vuelta al origen. Sin embargo, el hilo con el que se va tejiendo los núcleos de acción de una “gramática” estructuralmente tradicional es un elemento subversivo: el personaje héroe es una mujer y más aún, es una sirena.

Los postestructuralistas “sitúan en primer plano la lectura como escritura –como construcción del texto- y proveen un modelo nuevo de lectura que puede describir también la lectura de otros textos” (Culler, *Sobre la deconstrucción* 38). Desde la perspectiva de la escritura y el texto, la leyenda configura los núcleos narrativos estructurales tradicionales cuya finalidad no es transmitir el mensaje de los viejos cantos, sino el aprendizaje de la composición o el andamiaje de los cantos en la misma ejecución: como en el arte del tejido como textura sensible, *aiesthésica*.

³⁴ En cuanto al camino del héroe, no me detendré en el análisis estructural del relato ni tampoco considero necesario iniciar un diálogo con la teoría psicoanalítica, propuesta en el libro *El héroe de las mil caras* (1949) de Joseph Campbell, porque me llevará a un juicio crítico de los símbolos del texto en concreto, más que a la “percepción genérica”, que pretendo desde la teoría de Husserl.



Figura 38. Foto de la textura del tejido tradicional de la ilustraciones, del libro *La sirena del desierto*, texto de Alberto Blanco e ilustraciones de Patricia Revah, p. 23.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007. Archivo personal.

Ese “cruce inevitable” entre el sistema estructural del texto de *La sirena del desierto* y la retórica contemporánea de la textualidad postestructuralista, lleva a la pregunta acerca de la identidad de la sirena, ¿personaje tradicional o subversivo? “Las lecturas deconstructivas identifican esta situación paradójica en la que, por un lado, las posturas logocéntricas contienen su propia anulación, y, por el otro, la negación del logocentrismo se lleva a cabo en términos logocéntricos” (Culler, *Sobre la deconstrucción* 138).

Es así que, antes de moverme hacia la frontera y dislocar el centro hacia otro punto jerarquizante, destierro a la sirena, lejos de la oposición desierto-oasis, estructuralismo-postestructuralismo, para deshabitar el terreno de la identidad del género de la leyenda: desterritorializar su identidad.

Lo que propone la deconstrucción no es un final a las distinciones, ni una indeterminación que hace del significado la invención del lector. El juego del significado es el significado de lo que Derrida llama «el juego

del mundo», en el que el texto global siempre ofrece nuevas conexiones, correlaciones y contextos. (Culler, *Sobre la deconstrucción* 120)

En este sentido, el destierro de la sirena responde a una nueva correlación entre el territorio de la leyenda, conquistado y ahora vacío; y el territorio suplementario: la residencia en otro espacio, el olvido.

La leyenda como narración popular se ha simbolizado con la imagen de la sirena, quien guarda y transmite con sus cantos la memoria tradicional y la identidad de una determinada cultura. Como forma narrativa, la leyenda es una expresión de algo ficcional pero al mismo tiempo basado en una verdad simbólica; es un territorio conquistado, definido, de-limitado. Las sirenas cantan pero al mismo tiempo están dentro de su propio canto tradicional y por lo tanto, están dentro del propio en-cantamiento.



Figura 39. Foto de la sirena que canta la textura del libro *La sirena del desierto*, texto de Alberto Blanco e ilustraciones de Patricia Revah, p. 28. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007. Archivo personal.

Sin embargo, identidad y tradición están en continuo movimiento. Las sirenas emigran, cambian de residencia, pero bajo el mismo territorio: la memoria. “La identidad, en la narrativa oral [y también la escritura de la tradición oral], es un constructo que parte siempre del arquetipo de la memoria colectiva” (Vergara 26). La residencia en el olvido es su destierro: su desterritorialización.

Las leyendas, como memoria, pueden emerger desde lo histórico o lo literario. Cuando consideramos las leyendas a partir de sus valores históricos y su congruencia con el registro del pasado, comprendemos la narración como una descripción particular de un acontecimiento y nos situamos en la frontera de lo literario. Pero aun así, el territorio es la memoria.

Las leyendas, al igual que los cuentos populares y los mitos, se actualizan en diferentes apropiaciones, de acuerdo con cada generación. Pero, la variedad de versiones enriquece la identidad de la memoria colectiva, conquistando territorio. El destierro de las leyendas del territorio de la tradición es el olvido.

Si “los conceptos de escritura, oralidad y memoria son esenciales para categorizar los textos sujetos a la mutación de la oralidad a la escritura y viceversa... según se entiendan como: a) formas de conservar el saber, b) formas de transmitir discursos, c) formas de producir discursos” (Salazar 190). Entonces, la correlación oralidad/escritura es parte de la identidad de una leyenda.

Ahora bien, “la voz colectiva de la comunidad, la tradición requiere un lenguaje codificado... un habla ritualizada; un lenguaje tradicional que se haga formalmente repetible y en el que las palabras permanezcan en un orden constante y fijo que habilite su

memorización” (Prieto 6). De ahí, que la identidad de la sirena, de la tradición y leyenda, sea el “habla ritualizada” que se repite a manera de canto o en-cantamiento. La memorización es el recurso técnico de la memoria, que de repetición en repetición evoca un recuerdo. En cuanto a lo colectivo, al final del viaje iniciático, en el libro *La sirena en el desierto*, la sirenita encuentra una playa llena de sirenas que le dan la bienvenida. La colectividad es un rasgo del aspecto tradicional de una narración.



Figura 40. Foto de colectividad de sirenas del libro *La sirena del desierto*, texto de Alberto Blanco e ilustraciones de Patricia Revah, p. 31. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007. Archivo personal.

Allá en la residencia del olvido, en el destierro, “el recuerdo se convierte en el deseo de la memoria, en el elemento evocador” (Vergara 30). La reminiscencia de lo colectivo y lo originario, en la soledad del destierro impulsa a la sirena al regreso, a la re-territorialización. Quizá, la sirena no regrese a su territorio, pero ahí desde la otra residencia recuerda, evoca. Emprende un camino de iniciación de la reminiscencia. Quiere escapar pero a sus oídos llega algo que se dice acerca de su canto: aprende melodías, letras, ejecuta su palabra y con su ritmo canta y en-canta. La identidad de una leyenda es el camino del regreso a sí misma, la ejecución misma de la reminiscencia.

Recordando la cita de Fernando Savater, el mundo mítico o el camino de regreso al origen es justo el entrelazamiento entre la experiencia y la memoria. Si una leyenda es el camino, no sólo es memoria, sino la experiencia de la memoria.

Antes de encontrar la “genealogía de nuestros valores” o en otras palabras, los valores originarios de las leyendas, es decir, antes de emitir juicios de valor positivos o negativos acerca del modo de ser de una leyenda, es necesario un anclaje teórico con una nueva mirada acerca de la categoría de aspectos neutrales. “Los atributos que determinan el tipo de arte de que se trata, si es una obra de arte literaria, pictórica, musical, etc.” (Ingarden, “Valor artístico y valor estético” 84). Es decir, son las características propias del género artístico. Pero en esta mirada deconstructiva de la sirena-leyenda, la pregunta por la identidad del género se centra en la textualidad.

En términos tradicionales, la leyenda se sitúa dentro del género narrativo, que de acuerdo con la actitud estética (o no estética) del emisor pertenece al territorio de lo literario o lo extra literario, como lo histórico. Y si se trata de un género literario, ¿podemos afirmarla como obra sólo en su construcción lingüística?

Una de las primeras cualidades que salta a la vista del texto de *La sirena del desierto* es la textura visual del tejido que acompaña a la configuración verbal. Acompañamiento que habría de discernir si se trata de una reiteración entre lo verbal y lo visual, si se complementan entre sí o si una textualidad es suplemento de otra. Estas cualidades que, en términos de Ingarden, hacen que una obra sea de una determinada forma y no de otra, son las “características significativas”, que pueden ser “cualidades artísticamente valiosas”: técnica, composición e innovación.

De ahí que Ingarden distinga el valor artístico del valor estético. El primero “surge de la obra misma y tiene en ella su base existencial [y el segundo]. Se manifiesta

únicamente en el objeto estético y como un momento particular que determina el carácter de todo” (Ingarden, “Valor artístico y valor estético”83).

Reconocer las cualidades artísticas de la leyenda también implica un marco axiológico, ya sea, estructural o postestructural. Una leyenda que configura su centro en el significado ético o histórico del relato descansa sobre un presupuesto metafísico. Y si además, el andamiaje del relato se basa en las funciones de los personajes y la sistematización de las acciones, es una leyenda con cualidades artísticamente valiosas desde el estructuralismo. Pero si el centro de la leyenda gira en torno a la sedimentación ideológica de lo femenino, sus cualidades artísticas serán valoradas por los postestructuralistas. Sobre todo, cuando la escritura de la obra no es sólo lingüística, por ejemplo, las leyendas de animación cinematográfica y las leyendas de poética gráfica, la valoración postestructuralista puede reconocer en las leyendas de hoy una “archiescritura”, a la manera de Derrida, y que permite un juego más evidente con el lector.

Y es aquí donde entra la deconstrucción de la dicotomía estructuralismo/post estructuralismo, porque ni una cualidad artística ni la otra, hacen a una leyenda más leyenda que las demás. Por eso, es necesario reflexionar acerca de los “aspectos neutrales”, desprovistas del juicio de los valores artísticos. ¿Pero de qué manera podemos comprender una obra sin la valoración casi inmediata de sus cualidades positivas o negativas?

Para Ingarden, los valores artístico y estético no son una dicotomía porque no se oponen. Ambos se manifiestan en la obra bajo dos procesos distintos:1) el juicio de valor bajo el parámetro de un canon artístico y 2) la percepción de las cualidades estéticas en la concretización de la obra y “si la concreción ocurre en la actitud estética [y no científica o histórica], surge lo que yo llamo el objeto estético” (Ingarden, “Valor artístico y valor estético” 74).

Ahora bien, respecto al problema de la subjetividad de las múltiples lecturas, Ingarden aclara que la construcción de un objeto estético no es ilimitada. Por el contrario, el número de las posibilidades de la concreción de un objeto está delimitado por el “esqueleto axiológicamente neutro, sin el cual, la obra no existiría como precisamente esta obra de arte y no otra” (Ingarden, “Valor artístico y valor estético” 86).

Retomando la pregunta acerca de ¿cómo podemos percibir una leyenda suspendiendo los juicios de valor? A través de la percepción del esqueleto axiológicamente neutro, es decir, llenando los espacios de indeterminación en una actitud de *aisthesis*. En este sentido, los juicios que se suspenden, desde la propuesta de la *epojé* de Husserl, son precisamente los juicios y prejuicios históricos, antropológicos y literarios, dejando “emerger” la polifonía de las voces y las texturas de las leyendas.

En cuanto a los juicios literarios, la suspensión de éstos en un ejercicio de percepción genérica no implica su destitución respecto a los textos de las leyendas, cuyo ejercicio valorativo legitima su pertenencia a los estudios literarios. Propongo la aplicación de la propuesta de Husserl para mirar desde otras perspectivas teóricas a las leyendas y en el ejercicio de la lectura literaria, considero que permitiría percibir a los textos, no sólo a las leyendas, como arte -desde su virtud de creación estética, *aisthética*- como otra forma desterritorializada de “mirar” la literatura. Y desde esta otra perspectiva, de las dicotomías modernidad-posmodernidad, estructuralismo-postestructuralismo; preguntarnos acerca de la literatura y de los estudios literarios desde una perspectiva renovada y al mismo tiempo “centrada” en ella misma.

Para re-territorializar la presencia de la leyenda en los estudios literarios, es preciso reconocer su multiplicidad: rastrear sus gestos incorruptibles en su propio peregrinaje de la memoria, en una experiencia de percepción y contemplación. Contemplando los esqueletos

neutros es cómo podemos percibir o deconstruir las dicotomías historia/ficción, oralidad-escritura.

Siguiendo el pensamiento de Derrida respecto al centro suplementario de una estructura, la relación entre la oralidad y la escritura devela el sistema dentro-fuera del centro. Las leyendas cuyo centro es la oralidad, su centro ideológico suplementario es la escritura y viceversa. Las leyendas cuyo centro es la escritura, su centro suplementario son las textualidades orales, cuya presencia y poder “las convierte en materia de inspiración para muchos autores que experimentan para crear nuevas versiones” (Garralón 188).

La perspectiva entre la mitificación y la desmitificación, la innovación poética del *mythos*, se representa en la elección de una intencionalidad en el texto. “«Como me lo contaron te lo cuento» [o en] la inspiración en estas fuentes para crear mundo narrativos propios” (Garralón 190).

Las leyendas como género de ficción, desde la propuesta de Frye, son sistemas estructurales configurados para ser leídos. Y desde la propuesta teórica de este trabajo, el género de ficción no sólo se refiere a la lectura del libro, sino a la recepción o percepción del sistema de la archiescritura. Las leyendas, desde este punto de vista, también se han modificado, a partir de la libertad de creación del Romanticismo, alterando la noción de géneros clásicos. “Ahora se tiene en cuenta el género como una categoría instrumental convencional que se modifica y transforma históricamente” (Guerrero 34). Y justamente es en la desterritorialización donde podemos comprender esas *metamorfosis* que en las de/limitaciones a veces no se reconocen, al aplicar un concepto dado a un género en movimiento.

Reterritorializar los conceptos teóricos de la leyenda es hacer notar que su concepto es un constructo de la modernidad, al fundamentar el binomio de lo literario frente a lo

popular. Pero al mismo tiempo, también implica “hacer mapa”, es decir, actualizar la cartografía de la definición de leyenda.

Ante las textualidades y configuraciones de las leyendas, surge la necesidad de reflexionar acerca de otras perspectivas teóricas que permitan percibir *otras maneras de ser* de la leyenda, más allá de la contención de los géneros y a partir de un ejercicio teórico de la desterritorialización.

5.3 La percepción hipertextual del sentido histórico de las leyendas

El desplazamiento metafórico en el sistema dicotómico entre lo histórico y lo ficcional, en una nueva mirada teórica, implica la dislocación del análisis estructural de los valores históricos y culturales, por la *percepción* de la textualidad estética, *aisthésica*, mediante la suspensión de los juicios de valor. Lo anterior, desde un reconocimiento del sentido histórico de las leyendas como un centro-afuera del sistema, suplementario al centro ordenador de la estructura genérica de las leyendas: la construcción poética.

Si a partir de los estudios estructurales etnológicos, el acercamiento a las leyendas había sido desde el pensamiento racional es porque “la historia es ante todo un análisis y no una coincidencia emocional” (Ricoeur, *Historia y verdad* 26). El historiador hace un trabajo de reflexión y selección de los hechos relevantes para su investigación. Para Paul Ricoeur, los acontecimientos son nudos o «centros organizadores» de significado,³⁵ que el historiador estructura en una narración de acuerdo a sus propias “disposiciones subjetivas” pero desde una dimensión de objetividad.

³⁵ La propuesta de Paul Ricoeur acerca de los “centros organizadores de significado” coincide con la reflexión de Derrida en torno a la “estructuralidad de la estructura”, cuyo centro estabiliza el orden del sistema. Cabe mencionar que el libro *Escritura y diferencia* (1967) de Derrida es posterior a *Historia y verdad* (1955) de Ricoeur; sin embargo, ninguno de los dos autores citan el trabajo del otro, al respecto.

El sentido histórico inherente al carácter híbrido de las leyendas reside en la verdad simbólica, las referencias o intertextualidades ancladas a un sistema cultural determinado. En el caso específico del sistema estructural de las leyendas, me atrevo a proponer un sentido de verdad –metafórica y simbólica– porque a pesar de ser un constructo cuya certeza no es inamovible, la estructuralidad de su estructura reside en la relación suplementaria, que vale la pena no confundir con la relación dicotómica de oposiciones, entre la construcción poética y la memoria histórica.

El término “verdad metafórica” lo retomo del estudio de Paul Ricoeur respecto al “carácter tensional” entre la referencia literal suspendida y la referencia metafórica en el discurso poético. En palabras de Ricoeur: “la paradoja consiste en que no hay otra forma de hacer justicia a la noción de verdad metafórica sino incluir el aspecto crítico del «no es» literalmente en la vehemencia ontológica del «es» metafóricamente” (Ricoeur, *La metáfora viva* 336). Las obras literarias, desde la perspectiva ricoeuriana, están configuradas desde la paradoja de la verdad metafórica.

A pesar de la movilidad del centro en el sistema estructural del pensamiento occidental, es decir, de la crisis de los paradigmas occidentales, sobre todo en el cuestionamiento a la palabra “verdad”; los discursos poéticos se construyen desde una certeza. En palabras de Gadamer, “todo enunciado debe ser considerado como una respuesta a una pregunta y que la única vía para entender un enunciado consiste en obtener la pregunta desde la cual el enunciado es una respuesta” (Gadamer, *La razón en la época de la ciencia* 75). Las leyendas están configuradas desde el carácter tensional entre un sentido histórico y el sentido metafórico de la ficción.

Por otro lado, la noción de “verdad simbólica” funciona en referencia a las certezas de la memoria colectiva, es decir, a las respuestas que la tradición ha dado a través de sus *mythos* y cuyas preguntas están implícitas en su propia configuración como sistema estructural.

La humanidad, en el curso de su historia, se aleja siempre más de las fuentes del misterio y pierde poco a poco el recuerdo de aquello que la tradición le había enseñado sobre el fuego, sobre el lugar y la fórmula, pero de todo eso los hombres pueden aún contar la historia, lo que queda del misterio es la literatura. (Agamben 11-12)

En este sentido, el fuego de la leyenda es su propia estructuralidad híbrida entre la verdad metafórica y la verdad simbólica; ambos configuran el *mythos* de la tradición. “Los géneros literarios son las llagas que el olvido del misterio imprime en la lengua” (Agamben 15). Y por lo tanto, la leyenda como género o sistema estructural “recuerda” un misterio, la certeza configurada en discurso que evoca una pregunta. Certeza no en el sentido de una verdad absoluta e inamovible, sino de una forma concreta de existencia. En el entendido de las palabras de Husserl, existir no significa siempre la misma cosa.

De acuerdo con Manuel Velázquez Mejía en su libro *Mythos enigmática historicidad de la historia*, “el *mythos* ha sido una forma excelente, no la única, de apalabramiento de nuestras configuraciones «y» por esto mismo de nuestras realidades siempre renovables e inexhaustas” (Velázquez 10). En un movimiento recíproco, construimos nuestro sistema de realidad a partir de la aprehensión de las formas del *mythos*, pero también configuramos al *mythos* de acuerdo con el sistema ideológico al que

pertenece. La ideología es “un «x» cuerpo de principios, valor que fundan, implicadamente con *Mythos-Utopía*, «x» visión, conceptualización, teorización actuada (Velázquez 62).

Por lo anterior, el *mythos* proyecta hacia el futuro un sentido histórico, pues: “*mythos* significa un pasado real y/o imaginario, marco de referencias valorativas, independientemente de su acaecimiento real o simplemente imaginado, fantaseado, fabulado, inventado” (Velázquez 62): lo que he denominado como verdad simbólica. En este sentido, la posmodernidad se preguntó acerca de la validez de las referencias valorativas del pensamiento moderno ilustrado y propuso como una respuesta implícita a este cuestionamiento la posibilidad de una ausencia de valores, al menos, de los valores universales. Sin embargo, la misma vacuidad se instauró como una referencia axiológica.

Desde el punto de vista de este trabajo, la deconstrucción y el post estructuralismo han servido como herramientas de reflexión para la autoconciencia, metarreferencialidad, del pensamiento del hombre estructural. Y coincido con la afirmación de Jameson acerca de la posmodernidad como “cualquier otro estilo” y más aún, como cualquier otro sistema de pensamiento, cuya noción de “verdad” ha sido cuestionada, desterritorializada, pero no erradicada. De igual manera, volver a mirar el sistema estructural de nuestro pensamiento occidental no equivale a poner de moda los conceptos y métodos del “estructuralismo”; sino, reconocer en la deconstrucción del pensamiento posmoderno, la persistencia del sistema estructural, ya sea arbóreo o rizomático, binario o múltiple.

En *Rizoma. Introducción a Mil mesetas*, Deleuze y Guattari afirman que la lógica del sistema binario sigue predominando en el psicoanálisis, la lingüística, el estructuralismo

y en la informática. A esta lógica de relaciones biunívocas la han identificado analógicamente con un árbol. Ellos proponen un *injerto* a este sistema dicotómico: una multiplicidad, un rizoma. Un injerto en el sentido de una manipulación de lo existente. “Lo múltiple *hay que hacerlo*” (Deleuze, *Rizoma* 16). Es decir, el refinamiento del pensamiento del hombre estructural con el intelectualismo propio de la posmodernidad, no sólo ha permitido deconstruir las oposiciones ideológicas, además, ha permitido *construir* sistemas y “realidades” virtuales.

Si bien, el estructuralismo de Lévi-Strauss se fundamentó desde la lógica binaria, Roland Barthes también reconocía desde el análisis estructural la multiplicidad de textos, que pareciera ser, en una primera mirada, una innovación del postestructuralismo:

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, la variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novelala epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación... Además de estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades. (Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos” 7)

De igual manera, el proceso de deconstrucción, identificado como posmoderno, ya había sido descrito por Elli-Kaija y Pierre Maranda en su artículo “Nota sobre una investigación en curso. Structural models in Folklore”, incluido en el libro *Análisis estructural del relato*. “En análisis estructural debería comenzar por buscar en el texto la interpretación de las parejas de términos opuestos y de un mediador capaz de superar la oposición. El proceso mediador puede, globalmente, reducirse a una metáfora” (Elli-Kaija et al 224).

Sin embargo, la oposición entre las binas del sistema estructural del pensamiento moderno no ha podido superarse del todo, aún en el periodo “post” al auge del posmodernismo. Si bien, la hipertextualidad ha permitido una percepción distinta del *mythos-utopía*, desde la realidad virtual o la construcción de textos electrónicos, este tipo de hipertextualidad digital también pertenece a una sociedad post capitalista de consumo.

A esta época posterior al posmodernismo la podemos identificar, en palabras de Slavoj Žižek, como una “forma hegemónica del multiculturalismo postideológico”, donde los conflictos entre izquierda y derecha ya estarían superados y que: “las batallas más importantes serían aquellas que se libran por conseguir el reconocimiento de los diversos estilos de vida. Pero, ¿y si este multiculturalismo despotalizado fuese precisamente la ideología del actual capitalismo global?” (Žižek, *En defensa...* 11).

En la actualidad de la segunda década del nuevo milenio, los problemas globales apuntan a la suposición de que el *mythos* utópico de la posmodernidad “construyó” realidades virtuales digitales. Pero también se han construido supuestos donde la globalización se convertía en multiculturalismo, traspasando su carácter capitalista. Desde

la economía, la globalización parece ser en realidad una reducción del multiculturalismo a una sola cultura, la del consumo universal de las mismas marcas. Me refiero también a la construcción de una utopía intelectual, en donde teóricamente:

La dimensión de lo universal se contrapone al globalismo: la dimensión universal «brilla a través» del sintomático y desencajado elemento que pertenece al todo sin ser propiamente una de sus partes. De ahí que la crítica de la eventual función ideológica del concepto de hibridación no debería en ningún caso proponer un retorno a identidades sustanciales: se trata precisamente de afirmar lo *híbrido como lugar de lo universal*.
(Žižek, *En defensa...* 78-79)

Sin embargo, en la práctica se eligen los discursos del regreso a una identidad sustancial jerárquica. La realidad del multiculturalismo es una construcción discursiva, una realidad virtual ideológica que en pocos casos encuentra un paralelo en la facticidad. Y en este sentido, el tono apocalíptico al que se refiere Derrida está más que justificado.

El *mythos* de las leyendas como un sistema estructural híbrido, desde las teorías estructuralistas y formalistas, se redujo a una categoría universal: a un mitema, a una función o a un motivo temático. Y al mismo tiempo, se analizaba lo universal dentro de las identidades particulares de cada cultura. Sin embargo, las teorías post estructuralistas abrieron la posibilidad de construir un sistema de pensamiento que diera cabida a la multiplicidad. De este modo, la propuesta de aproximación teórica al concepto de leyenda es a través de la territorialización de la hipertextualidad, desde los siguientes aspectos.

- 1) La hipertextualidad como una categoría de hibridación. Las textualidades son simultáneas y no necesariamente en una relación jerárquica entre el hiper y el hipotexto, sino en una totalidad configurada entre “dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal” (Calvino 91).
- 2) La hipertextualidad como una configuración *aisthésica*. La concretización de una leyenda, como género de ficción, implica la percepción de los aspectos sensoriales de la obra.
- 3) La hipertextualidad como un *mythos* artístico. La narrativa literaria y de poética gráfica es una hipertextualidad y no sólo el *modus* electrónico. En el sentido de una “red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de tal manera que sus descripciones y divagaciones se vuelven infinitos” (Calvino 110). Es decir, desde una configuración del *mythos* como una correlación entre la verdad metafórica y la verdad simbólica y no sólo el despliegue tecnológico de la *opsis*.

5.5 La desterritorialización de la leyenda y el modelo de la verdad histórica en la novela gráfica *La calavera de cristal* con ilustraciones de BEF

Al igual que en la dicotomía entre la oralidad y la escritura, la relación entre lo histórico y lo ficcional en una leyenda puede deconstruirse desde la complementariedad de uno respecto al otro. En la novela gráfica *La calavera de cristal* (2011), cuyo texto lingüístico es de Juan Villoro y las ilustraciones de BEF; se percibe la “huella” del modelo de la leyenda concebida desde el arquetipo del siglo XX, como la “investigación” acerca de una verdad histórica.

Es decir, a partir de la configuración poética del género narrativo, se recrean los viajes de Gus, un niño de catorce años, quien descubre un misterio en torno a la muerte de su padre, el Capitán Julio Rodríguez Plata.

Conocer la historia de su papá es reconocer no sólo su propia historia sino que, a partir de la investigación del pasado, la memoria histórica colectiva también se actualiza. Gus descubre un código a través de un armario de su abuela. A partir de este elemento simbólico, la relación entre Gus y los demás personajes se va desarrollando. El primero es su amigo apodado “Máquina”, porque lo motiva a investigar y lo apoya en todo lo que se refiere a la investigación en Internet.



Figura 41. Foto del diálogo del personaje de Gus y su amigo, del libro *La calavera de cristal* de Juan Villoro e ilustraciones de BEF, p.10. Sexto Piso-CONACULTA, 2011.

Archivo personal.

Los personajes de su hermana y de su madre son complementarios al marco de referencia de la narración principal: la búsqueda de la verdad. Por otra parte, los personajes de su tío Felipe, un fumigador dedicado a la ciencia, y del Capitán Garate, amigo de su

papá; serán quienes lo apoyarán en sus expediciones. Por otra parte, los personajes de Venus, un traficante de antigüedades y Circe, su amante son los antagonistas, quienes tratan de engañar a Gus y a su tío para que lo conduzcan hasta la calavera de cristal, el único tesoro que le hace falta a su colección.

Al igual que en el *mythos* épico, “la estructura de la estructura” es un paralelismo entre los participantes del enfrentamiento agonal: una relación entre héroes y villanos. A cada una de las acciones de Gus y su tío corresponde una reacción de sus oponentes. A la manera de la configuración de los cuentos populares, el hijo del Capitán Julio Rodríguez Plata, busca un objeto de deseo: la verdad histórica sobre su padre. A través de dos objetos simbólicos, el códice como un mapa, un indicio que lleva hacia la verdad, y la calavera de cristal, el tesoro que busca el magnate Venus, la memoria histórica colectiva es revelada.



Figura 42. Foto del códice que guiará a los personajes en su viaje, del libro *La calavera de cristal* de Juan Villoro e ilustraciones de BEF, p.26. Sexto Piso-CONACULTA, 2011. Archivo personal.

Los motivos de cada uno de los personajes delimitan la configuración gráfica y ética de los personajes. Gus es un chico que no conoce a su padre, pero tiene un parecido físico a él.



Figura 43. Foto de la semejanza entre los personajes de Gus y su padre, del libro *La calavera de cristal* de Juan Villoro e ilustraciones de BEF, p.8. Sexto Piso-CONACULTA, 2011. Archivo personal.

Por otro lado, los aliados de Gus tienen la misma línea delgada de corporeidad que él: su amigo Máquina y su tío Felipe. Hasta ahora, Gus no había conocido a su tío porque éste se había dedicado a la ciencia, considerando que la familia es un asunto muy primitivo. Felipe es el descubridor del mosquito “felipus sónico”, que sólo habita en lugares cerrados y que cuya evidencia de la picadura de este insecto en el cuerpo del Capitán Rodríguez Plata, los lleva a la conjetura de su estancia en una caverna antes su accidente en avión. .

En cuanto a los personajes adyuvantes, tienen también entre ellos la misma corporeidad: el Gordo Bernabé, amigo del tío Felipe y Xipe-Totec, un trabajador del Museo de Antropología y soplón de Venus. Ambos, gordos y deformes, son cualidades que valoraban los mayas.



Figura 44. Foto del personaje Xipe-Totec, del libro *La calavera de cristal* de Juan Villoro e ilustraciones de BEF, p.33. Sexto Piso-CONACULTA, 2011. Archivo personal.

Los personajes de Venus y Circe se complementan. Ambos nombres aluden a la referencia femenina de la belleza griega. Venus, el magnate, representa la seducción de la codicia y Circe, la destrucción de “lo bello, lo sublime y lo divino”, a través de su gusto por romper objetos de arte. Incluso, Tizoc, su perro azteca, representa la gula a tal grado que no puede olfatear el rastro de Gus por seguir el olor de la comida.



Figura 45. Foto de los personajes de Venus y Circe, del libro *La calavera de cristal* de Juan Villoro e ilustraciones de BEF, p.21. Sexto Piso-CONACULTA, 2011. Archivo personal.

Otros dos personajes relacionados con la revelación de la verdad son el padre apodado “Mano Santa”, porque sacrificó sus dedos para leer libros sagrados llenos de bacterias y hongos. También es cómplice de Venus porque le da dinero para poder comparar los libros antiguos. El otro personaje es un arqueólogo, cuyo apodo es el “Reptil Rodero”. Él estuvo el día de la muerte del Capitán Rodríguez Plata y es el principal testigo que puede dar cuenta de lo sucedido. De este modo, la investigación de Gus es acompañada por el conocimiento científico de su tío, quien además está en contra de la religión, por la información de Internet que le proporciona su amigo Máquina, por la documentación del códice, por los vestigios arqueológicos y por las versiones de los testigos oculares.

En esta novela gráfica, la huella de la leyenda está entrelazada en la construcción de una identidad a partir de los acontecimientos en torno a un héroe y, como afirma Eloy Martos Núñez, “la peculiaridad más ostensible es que, en tanto en el cuento maravilloso cualquiera puede llegar a ser héroe, en las leyendas heroicas se da la cristalización de determinados personajes histórico-legendarios” (Martos 18).



Figura 46. Foto del personaje de Gus cuando encuentra la calavera de cristal, del libro *La calavera de cristal* de Juan Villoro e ilustraciones de BEF, p.62. Sexto Piso-

CONACULTA, 2011. Archivo personal.

Al final del relato de *La Calavera de Cristal* se descubre la verdad acerca del Capitán Rodríguez Plata, quien “ayudó a descubrir numerosas pirámides ocultas en la selva”, además de salvaguardar un tesoro nacional, la calavera de cristal, que fue robada por Rodero para vendérsela a Venus. El Capitán, al darse cuenta, escondió el tesoro en una cueva. Aunque Venus ya había pagado a Rodero por la pieza, éste guardó el dinero y al final se lo regresa aventándolo al aire. Venus en su avaricia, cae de un puente colgante por tratar de atraparlo.



Figura 47. Foto de la avaricia del personaje de Circe, del libro *La calavera de cristal* de Juan Villoro e ilustraciones de BEF, p.70. Sexto Piso-CONACULTA, 2011. Archivo personal.

Más que una intertextualidad, puesto que en este caso no hay un prototexto oral ni escrito acerca del Capitán Rodríguez Plata, la huella es la “presencia” del modelo de leyenda en la territorialidad suplementaria de la novela gráfica, cuya ficcionalidad alude al *ethos* popular de la repetición de un modelo: el positivista. Sin embargo, la configuración del *mythos* despliega otras textualidades propias de la novela gráfica y que comparte con el cine y con el teatro: la percepción del movimiento de las imágenes visuales como un acto performativo en la hipertextualidad.”La novela gráfica tal como la conocemos hoy, consiste

en una combinación de texto, ya sea texto de apoyo o diálogos (bocadillo) y de dibujo desplegado secuencialmente. Pero en sus principios, la narración gráfica prescindió totalmente de la palabra” (Eisner 138).

5.5. La performatividad como espacio suplementario de la leyenda en textos dramáticos: *La maizada de David Olgún y Valentina y la sombra del diablo de Verónica Maldonado*

La performatividad es el estado de actualidad entre el sentido y el acontecimiento, configurado como una percepción de oralidad desde la archiescritura: las huellas del “habla viva” en el *mythos* “escrito”. Pues, “lo que sucede en la escritura es la manifestación completa de algo que está en un estado virtual, algo incipiente y rudimentario que se da en el habla viva; a saber la separación del sentido y del acontecimiento” (Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 38).

En el performance del habla, la percepción del tiempo en presente es fundamental. En el performance de la escritura entendida más allá de las grafías verbales sobre el papel, la escritura poética es el registro de un *mythos* configurado desde la poiesis. En este sentido, me refiero a la noción de *archiescritura* propuesto por Derrida pero no la asumo como el término idóneo para referirme a la escritura poética, en el sentido aristotélico de incluir los elementos visuales sin destituir al *mythos*. “Aristóteles hace una distinción entre los fines y los medios, y en estos últimos señala la participación de otras disciplinas *poiéticas*. Aunque el filósofo no elabora en este punto, no es difícil deducir que él ve el arte como un fenómeno interdisciplinario” (Alcántara 24).

La percepción de la simultaneidad entre el sentido de lo que se dice y el acontecimiento se configura en el cine, en la narrativa gráfica y en el teatro, a partir de la hipertextualidad. Desde la *Estética de lo virtual*, Roberto Diodato marca una diferencia análoga entre el habla y la escritura, en el paralelo entre el pensamiento y el hipertexto.

... el pensamiento no es lineal y secuencial, sino que por lo contrario tiene, por decirlo de alguna manera, un centro difuso, mientras que el lenguaje verbal, al ser discreto, no puede ser lineal y secuencial... Pero cualquier hipertexto, y especialmente un hipertexto narrativo, actúa de manera precisamente opuesta: desde un punto (programado) cualquiera (el inevitable inicio, en el sentido de que aunque sean posibles muchos inicios, siempre programados en sus posibilidades, el inicio será siempre uno de muchos), parten conexiones causales que hacen proliferar tramas. (Diodato 173)

Desde la consideración de este autor, las categorías narrativas también funcionan en un hipertexto, de manera lineal. Es decir, “la estructura de la estructura”, para usar las palabras de Derrida, del *mythos* es lineal. Sin embargo, la hipertextualidad se refiere a la multiplicidad de linealidades que convergen en la simultaneidad de la percepción del estar presente en el texto complejo, como una “multiplicación de posibilidades” (Diodato 173). Es decir, la hipertextualidad en la escritura poética no se limita al despliegue de la tecnología, sino a la configuración de una multiplicidad de *mythos* entrelazados en un *mythos* más complejo.

En la hipertextualidad digital, la temporalidad como “un efecto de interactividad” es más evidente que en la escritura poética, por los recursos propios de la tecnología digital como el *touch screen*. Sin embargo, retomando la propuesta de Žižek, “el término de «interactividad» suele tener dos acepciones: *interactuar* con el medio, es decir, no ser sólo un consumidor pasivo; y *actuar* a través de otro actor, de modo que mi trabajo queda hecho mientras me quedo sentado y pasivo, limitándome a observar el juego” (Žižek, *En defensa...* 135).

La interactividad de la hipertextualidad pasiva en la escritura poética pareciera ser del segundo tipo, donde me siento para ver o para leer. Sin embargo, el *mythos* del film o del drama, al igual que en la literatura, requiere de la participación activa del lector/espectador para entamar el correlato.

En este sentido, más bien es una relación de *interpasividad*, “con ella el sujeto no deja de estar, incluso frenéticamente, activo, pero desplaza de ese modo hacia el otro la pasividad fundamental de su ser” (Žižek, *En defensa...* 135). La interacción que genera el *mythos* hipertextual no es sólo de manipulación, sino de co-creación del mismo mundo imaginario que se despliega en la escritura poética. Lo “literario”, que más bien tendría que decirse como “lo poético”, implica justamente la configuración lineal del *mythos* que puede multiplicarse, como en el caso de las hipertextualidades, pero que ha preparado un espacio de interpasividad, donde se contempla la otredad del mundo imaginario.

El texto dramático es la otra territorialidad suplementaria a la leyenda; su “huella” se hace presente de dos maneras. La primera es en el sentido de una correspondencia entre mito y *mythos*, a partir de la experiencia de lo sobrenatural que brinda conocimiento. Y la

segunda es en el sentido del *mythos* como una relación “interpasiva” entre el lector (espectador) y los personajes, desde una transformación del propio *mythos*.

En la obra dramática *La maizada* (2012) de David Olguín, el *mythos* del relato corresponde al mito del origen del maíz como alimento para los hombres. La hipertextualidad narrativa está conformada por la configuración dramática de la trama, pero también por la evocación verbal de las imágenes visuales en potencia para ser concretizadas en el escenario.

Amanecer. Se adivinan, bajo la luz tenue, un estanque, con hierbas y bejucos alrededor, y una ceiba con ramas enormes que parecen proteger la superficie del agua. Junto al estanque duerme un GIGANTE. Más que alto, es muy gordo. Reflejos de luz en el agua. El movimiento de la ceiba presagia un milagro; descubrimos entre el follaje, a un TUCÁN y a una COTORRA, dos músicos que entonan un son con arpa y jarana.
(Olguín 5)

En esta acotación se perciben imágenes sensoriales en una correlación entre lo verbal y su evocación visual y auditiva: la *opsis* y la música se entretajan en el *mythos*. Los personajes del Tucán y la Cotorra enmarcan el desarrollo del drama, a la manera de un coro popular, el origen mítico de los tiempos.

EL TUCÁN Y LA COTORRA: Esta historia es del comienzo,/ cuando nacieron las cosas, /aquí se verá un recuento/ de asombros que hay en las costas./ Primero nació la ceiba:/ el arriba y el abajo;/ luego el agua y su relajo/ hicieron crecer la selva./ Ay vuela, vuela, vuela,/ vuela sin

parar,/ como quisiera ser agua/ cuando te vas a bañar./ Los dioses del Cielo hablaron:/ de arriba llovieron nombres/ y los nombres se quedaron/ en las cosas de los hombres./ Tucanes y Cotorritas,/ recuerdan esta canción,/ lenguaraces y arpistas/ soneros de corazón.
(Olguín5-6)

La configuración del *mythos* es el presagio y su cumplimiento. El Gigante está esperando la llegada del Santo el Niño del Maíz. Se dirige hacia los dioses en el cielo y no obtiene respuesta. En una percepción de la simultaneidad entre la espera del Gigante y el acontecimiento esperado, como respuesta silenciosa de los dioses, la segunda escena comienza con la hipertextualidad aisthésica; es decir, de la convergencia entre diferentes tipos de textualidades sensoriales.

En una pantalla de sombras vemos una casucha humilde rodeada de vegetación tropical. Una pequeña hamaca, donde un niño llora con insistencia, cuelga entre palmeras. Aparece la MADRE, una mujer indígena que mece la hamaca tratando de consolar al niño.

SOMBRA DE LA MADRE: Ya mi hermoso. Tienes hambre, pero nada puedo hacer. Mis pechos están secos y nada crece en este páramo, criatura.Macochi pitentzin/ Mano coxteca pitelontzin/ Macochi cochi non xho coio. (Olguín 7)

La simplicidad de la enunaciación de la anécdota del mito se complejiza en una estructuración del *mythos* desde la hipertextualidad con el despliegue de los recursos escénicos, las evocaciones verbales, la música tradicional jarocho y los cantos de cuna

tradicional indígena. Pero también, desde la intertextualidad, cuyo hipotexto es, en palabras del autor, un libro de cultura popular donde se rescataban “entre otros relatos, una breve narración oral, de la comunidad tzoque-popoluca, que preservó en su memoria, si no mal recuerdo un campesino de nombre Benjamín G. Pascual. Esta farsa se inspiró en su relato” (Olguín 4).

La madre recibe en sueños la orden de moler a su niño en un metate mientras le canta: “Tus ojitos bailan/cual la luz del sol;/ duérmete, mi niño,/ duérmete mi amor” (Olguín 9). Los dioses le ordenaron a la madre que pusiera los restos del niño en una bolsa en forma de huevo. El Gigante encuentra el huevo, es el guardián del Santo Espíritu del Maíz, pero la bruja Chichiman y el brujo lo hacen dormir para robarse el huevo. Ellos cuidan al huevo siete días y siete noches hasta que madure y nazca un niño, a quien, los animales cuidan. El Niño de Maíz engaña a sus padres brujos. Les regala el fuego a cambio de su libertad y al querer tomarlo con sus manos, se consumen en él. De esta forma, el presagio se ha cumplido; el Espíritu del Maíz ha llegado “a este mundo para alimentar a los hombres” (Olguín 37).

El Niño encuentra a su verdadera madre, quien lo confunde con su esposo resucitado. El niño consuela a su madre.

NIÑO DE MAÍZ: Ya no llores; dime qué te falta. /MADRE: Casi no como... Ya no se cosecha. Nos estamos muriendo. /NIÑO DE MAÍZ: Pronto habré de plantarme, jamás te volverá a faltar comida. (Olguín 29)

De este modo, se cumple el presagio del Espíritu del Maíz que se dona a los hombres para que se alimenten. Sin embargo, hubo una promesa que no se cumplió: la inmortalidad de los hombres. “Mis manos encierran el secreto que puede vencer al tiempo. Todos los hombres de este mundo serán inmortales: nunca jamás morirán. Espérame aquí, descansa, duerme... duerme...” (Olguín 30). El arquetipo del deseo del regreso del ser amado muerto y su imposibilidad, se configura en este texto. El Niño le pide a la Iguana que le avise a su madre que su padre estará de vuelta pero que no lo mire ni llore por él, pero al ser lenta, la Iguana le pidió de favor a la Lagartija que llevara el recado. Pero la Lagartija se olvidó del sentido del mensaje y lo dijo al revés; su padre desapareció para siempre y los hombres no llegaron a ser inmortales.

Al final del *mythos*, el Niño del Maíz se dona como semillas de oro para los hombres y termina con una petición a los Señorcitos.

Dioses santos, ángeles del cielo, cuídenlo de sí mismo... Concédanle la ciega esperanza, el último bien que dejó a los hombres. Que sus plegarias y bendiciones hagan menos duro su andar. Cuídenlo, potestades del cielo, diositos míos, ampárenlo de sí mismo. (Olguín 46)

De esta manera, el mito se despliega como conocimiento en la gradación misma de las acciones que estructuran al *mythos* de manera procesual, a partir de la percepción del hipertexto narrativo simultáneo a la experiencia del performance propia del teatro.

Las muy diversas percepciones, experiencias, captaciones del exterior (que hemos definido para la mentalidad mítica como fuerzas, energías, etc.) se unifican en y a modo de la propia dinamicidad del hombre; y

como el proceso del conocimiento mítico es la narración viva que conecta con la tradición cultural propia y específica del grupo humano poseedor del mito. Esta expresión es lo que hace del conocimiento mítico un conocimiento pleno, puesto que es para la acción. (Acevedo 134)

El conocimiento, desde esta experiencia del *mythos*, que despliega en sí mismo un mito, propicia la experiencia de la anagnórisis. Y a partir del reconocimiento de una verdad simbólica en la propia experiencia, se transforma el *ethos* de los personajes y por lo tanto, cambia el sentido de la estructura del *mythos* mismo.

La obra dramática *Valentina y la sombra del diablo* (2008), de Verónica Maldonado, se presenta la experiencia de lo sobrenatural en la percepción de una niña que es amenazada por la sombra del diablo. Su abuelo Lázaro, muerto ya, es quien la acompaña porque el resto de su familia dice que el diablo no existe y nadie le cree que el diablo la visita.

SOMBRA: Pero nadie te va a creer... porque eres chiquita, Valentina. Todos saben que yo soy bueno. Si no tomas la lágrima... me voy a comer a toda la gente que quieres con pan de la tristeza y voy a jugar con más niñas y niños... Y tú vas a tener la culpa de lo que pase. (Maldonado 19)

Valentina se come la lágrima y a partir de ahí no puede levantarse. Su abuelo no puede hacer nada más que acompañarla con sus palabras.

LÁZARO: Agárrate de la cuerda de la luz... deshazte de la piedra del miedo... no dejes que se convierta en un pilar de doña Blanca o en una montaña. ¡Ven, Valentina! /VALENTINA (Resentida) me dejaste.../ LÁZARO: Nunca te dejé, yo no puedo estar contigo si tú no quieres. Ven, acércate.../ VALENTINA: No encuentro el camino. /LÁZARO: Si no encuentras un camino, haz otro./ VALENTINA: ¿Cómo? /LÁZARO: Los caminos y las salidas se hacen con palabras. (Maldonado 22)

La percepción de lo sobrenatural también puede ser terrorífica, en este doble juego de la realidad, donde el miedo nos supera. “Lo sublime es, a su vez, de distinta naturaleza. El sentimiento que lo acompaña es a veces de cierto horror o melancolía” (Kant 5). La experiencia de lo sublime terrorífico del personaje de Valentina es la percepción de una cualidad metafísica, desplegada a través de la configuración del *mythos*.

Para Roman Ingarden, “existen cualidades sencillas o «derivadas» (esencias) como, por ejemplo, lo sublime, lo trágico, lo espantoso...” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 342). Estas propiedades se revelan a partir del conjunto de circunstancias estructurado en el *mythos* en su aspecto *poiético* y no como una mera mostración o explicación de una anécdota. “El arte, en particular, puede darnos, por lo menos en microcosmos y como reflejo, lo que nunca podemos alcanzar en la vida real: una calmada contemplación de las cualidades metafísicas” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 344). En este sentido, sólo a partir de la configuración de las palabras es que se puede construir la experiencia de lo sublime: contemplar para construir salidas y caminos –tramas–. Pues, “la función más importante con que pueden cumplir las situaciones objetivas representadas es la de exhibir y manifestar las determinadas cualidades metafísicas” (Ingarden, *La obra de arte literaria*

345). Sin embargo, no todas las obras revelan este aspecto porque no constituye un estrato, sino un valor estético.

La palabra como configuración del *mythos* permite crear caminos y salidas, es decir, transformarnos. La transformación del *ethos* de Valentina representa el cambio de sentido del *mythos*, esta vez no por causalidad y casualidad, sino por el poder de la palabra. El *mythos* es la configuración del modelo a través del cual, la configuración del lenguaje abre caminos a una nueva realidad.

VALENTINA: ¡A eso le tienes miedo! ¡A que diga tu nombre! ¡Les voy a decir a todos cómo te llamas! ¡Les voy a decir quién eres y lo que haces!... No tienes poder sobre mí. No volverás a tocarme ni a jugar conmigo. ¡Todos van a saber tu nombre, tío Mundo! (Maldonado 27-28)

De acuerdo con lo anterior, las huellas del concepto de la leyenda en las territorialidades suplementarias de la novela gráfica y los textos dramáticos son:

- 1) La relación limítrofe entre la historia y la leyenda, a partir de la verdad simbólica de la memoria colectiva, desplegada en la experiencia de una memoria individual.
- 2) La percepción de performatividad en tiempo presente, a partir de la configuración de uno o varios *mythos* lineales que propician la interpasividad del “lector”, en el amplio sentido de la palabra.
- 3) La experiencia de lo sobrenatural como una anagnórisis.

4) La transformación interpasiva personaje-lector a partir del cambio de sentido en la configuración del *mythos*.

Respecto al último punto, Ingarden afirma que “después de una situación verdaderamente trágica, o después de una experiencia de genuino gozo, no podemos quedar en nuestra esencia, como éramos antes, y por eso no nos podemos comportar enteramente como quisiéramos” (Ingarden, *La obra de arte literaria* 346).

5.7 Hacia una reterritorialización de la leyenda en la novela gráfica *Justicia divina* de F. G. Haghenbeck

De acuerdo con Deleuze y Guattari, “una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización” (Deleuze, *Kafka...* 28).

Desde este punto de vista, la transformación de las leyendas despliega una mayor complejidad del género. Si bien, el *mythos* es una característica esencial en su construcción poética, teóricamente, no está confinada a ser un subgénero de la narrativa respecto al cuento y la novela, sino que su “narratividad” se refiere a la degradación de las acciones, ya sea también en otras textualidades como el verso, la poética gráfica, el cine y el drama.

La reterritorialización es, entonces, la restitución de las leyendas como configuraciones que pertenecen al territorio de la literatura. La “estructura de su estructura”, el *mythos*, es una hipertextualidad poética. Si bien, su definición desde el contexto positivista la confinó al margen de los estudios literarios bajo los aspectos de la valoración utilitaria respecto a los nacionalismos y a la ética. Sin embargo, a partir de la teoría literaria desarrollada por la

influencia del estructuralismo, las nuevas perspectivas para estudiar las leyendas son posibles.

Las aproximaciones teóricas propuestas en este trabajo de investigación se fundamentan en la percepción de la hipertextualidad poética que se despliega como una cualidad particular respecto a otros géneros que de entrada no son considerados como narrativos, pero que son configurados desde la estructura poética del *mythos*.

Antes de emitir un juicio crítico acerca de sus valores históricos, artísticos o estéticos, la metodología de este trabajo propone una aproximación fenomenológica: una suspensión de los prejuicios literarios desde los cuales ha sido considerada como un subgénero y en su lugar mirar las analogías entre la configuración de las leyendas y los recursos propiamente literarios.

Por ejemplo, en el texto *Justicia divina* (2013), de F. G. Hagenbeck, la percepción de la hipertextualidad despliega la experiencia de la multiplicidad y la reversibilidad del mundo de los muertos y los vivos. Multiplicidad en cuanto a las diferentes formas literarias dentro de una misma textualidad. Al principio del texto, el personaje Víctor Serrano I Bellosilo nos cuenta en el tono de una confesión su don de poder ver lo que otros no ven.

El personaje se construye en cuarta dimensión. La textualidad gráfica de las ilustraciones en simultaneidad con las grafías de las palabras, configura no sólo el movimiento gestual y corporal, también muestran la estructura de su pensamiento y su “existencia” como un transcurrir del tiempo. El *mythos* del inicio del texto corresponde a una narración de sí mismo.



Figura 48. Foto de la presentación del personaje de Víctor Serrano, del libro *Justicia divina* de F.G. Hagheneck, p. 10. Universidad Iberoamericana, 2013. Archivo personal.

En este sentido, hay una referencia a la identidad de los héroes de los cómics. Dicha alusión evidencia la transformación del modelo del héroe no como un opuesto, el antihéroe, sino desde la perspectiva de un ser humano distinto a lo popular, la repetición de la serie. A pesar de ser un ciudadano como todos, tiene cualidades especiales dentro de la sociedad contemporánea.

Soy conservador, católico, virgen y me gusta Luis Miguel, lo sé, estoy jodido de por vida... pero no podía aspirar a más. No sólo nací con el don de la oscuridad, sino con el estigma de ser clase media... Para vivir, sólo me queda pensar que existe la justicia, una justicia divina.
(Hagheneck 12)

La hipertextualidad del *mythos* está configurada desde la multiplicidad rizomática de varios relatos relacionados con la experiencia de lo sobrenatural, que afecta a su colectividad, pero ya no como en los modelos anteriores del siglo XX: como un castigo

moral, sino como una “justicia divina”. La justicia en el sentido de restitución del orden. Víctor Serrano es una especie de súper héroe de vivos y fantasmas en medio de un mundo en decadencia.



Figura 49. Foto de la tienda de Sanborns, antes Edificio de los Azulejos, en donde se reúnen los personajes del Coco, la Llorona y el Monje Loco, del libro *Justicia divina* de F.G. Hagenbeck, p. 13. Universidad Iberoamericana, 2013. Archivo personal.

A diferencia de la huella del modelo de leyenda positivista en *La Calavera de cristal*, de Juan Villoro y BEF, en este texto no hay una búsqueda de la verdad histórica; la restitución del orden se logra con el conocimiento pleno de la situación. Víctor Serrano es una especie de justiciero y cada uno de los relatos de su intervención entre vivos y muertos está estructurada en un *mythos* particular: ya sea a manera de cómic o como narración en prosa. La linealidad de los diversos *mythos* confluye en el hipertexto poético de manera rizomática. En analogía con los libros de las recopilaciones de las leyendas, la diversidad de relatos desarrolla la huella de una anécdota configurada literariamente pero con cierta relación entre los diversos relatos. Sin embargo, no son propiamente “recopilaciones” ni hay una intencionalidad de preservación de la anécdota legendario a partir de la escritura.

Los diferentes *mythos* que conforman la estructura hipertextual de *Justicia divina* están marcados por el mismo contexto de la realidad, desde la percepción de Víctor Serrano. El primer relato se refiere a los personajes de los modelos de leyendas del pasado: “Antiguamente despertaban terror en los humanos. Fueron espectros nocturnos, milenarios que se quedaron habitando las leyendas... Hoy, olvidados por el mundo: el Monje loco, la Llorona y el Coco” (Haghenbeck 14).

La Llorona es identificada como doña Marina y aunque hay una desmitificación de la anécdota de estos fantasmas desde el mito, en realidad no hay una desmitificación del *mythos* del modelo popular, sino de sus funciones como personajes, quienes intervieron en el mundo de los vivos para pelear contra narcos y policías que querían matar a Víctor y a su nueva amiga Verónica.

El mayor miedo de los vivos ya no son los fantasmas, sino las crisis económicas y sociales. Los narcos, los asaltantes y el sistema corrupto han llevado a los grandes fantasmas de la tradición mexicana a la decadencia.

La experiencia de lo terrorífico no está en la amenaza de los muertos, pues también ellos se ven afectados “en un país que trata de salir de su crisis desde tiempos tan añejos como su propia fundación” (Haghenbeck 29). El terror se vuelve simbólico porque une las dos mitades del mundo natural y sobrenatural en una misma experiencia para vivos y fantasmas. Y al mismo tiempo, lo terrorífico representa la situación social de nuestro país.



Figura 50. Foto de la pelea entre los maleantes y los amigos sobrenaturales de Víctor Serrano, en estilo cómic, del libro *Justicia divina* de F.G. Haghenbeck, p. 25. Universidad Iberoamericana, 2013. Archivo personal.

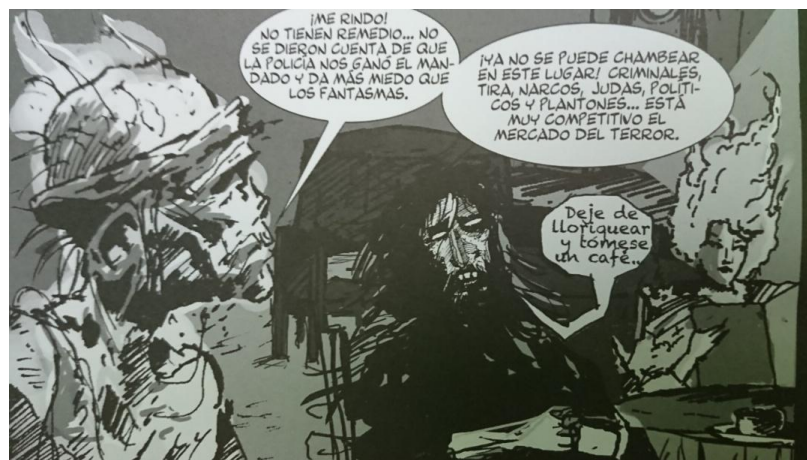


Figura 51. Foto del diálogo de los fantasmas quejándose de la presencia de la competencia en el mercado del terror: judas, narcos, plantones y criminales, del libro *Justicia divina* de F.G. Haghenbeck, p. 28. Universidad Iberoamericana, 2013. Archivo personal.

El segundo relato se ubica en Prisca, Guanajuato, y se trata de la historia del Chupacabras. Víctor Serrano fue contratado para resolver el “mito urbano” de las cabras que amanecen muertas desangradas. Además, de la performatividad de las acciones en presente a través de los diálogos y los movimientos corporales de las viñetas gráficas, otro recurso utilizado es el epistolar. Víctor le escribe una carta a su mamá poniéndola al tanto de lo que sucede en Prisca y que al mismo tiempo funciona como un recurso narrativo del texto.



Figura 52. Foto de la carta que escribe el personaje de Víctor Serrano a su mamá para explicarle la situación en Prisca, Guanajuato, del libro *Justicia divina* de F.G. Haghenbeck, p. 35. Universidad Iberoamericana, 2013. Archivo personal.

En medio de muertes de cabras y humanos, resulta que las autoridades estaban coludidas en el caso. Al final, el ejército norteamericano también estaba involucrado.

¿Qué sucedió en Santa Prisca? Un experimento genético gringo se escapó o era un ser de este mundo buscado por el ejército güero. No importa se metieron con políticos corruptos y les salió cara su tontería,

ellos nunca pierden... Admito que suena muy tonta mi teoría: ovnis, complot, hombres de negro, gringos... bueno, ¿qué esperabas en un país como México? ¿Historias verdaderas? (Haghenbeck 50)

En el texto fílmico *La leyenda del Chupacabras*, la verdad simbólica de la realidad mexicana se asume como una “verdad” descubierta detrás de la retórica de Merolick, el dueño de “El circo de las maravillas”. Y coincide que es la misma verdad que Víctor Serrano descubre: el gobierno está relacionado con el caso. Pero, en la película, no es el gobierno en turno de la época de la Independencia, sino la alusión al gobierno de los noventa en México. En ambos textos, fílmico y gráfico, la intencionalidad del *mythos* del relato del Chupacabras no es la comprobación de una “verdad histórica”, sino la restitución del orden que se percibe en la estructura misma del *mythos*.

De ahí que se haya sobrepuesto sobre las noticias del chupacabras en el periódico, el título de “Historias verdaderas” con la siguiente cita de John F. Kennedy. “El gran enemigo de la verdad no es la mentira... dura, traicionera y deshonesto. No, es el mito... persistente, persuasivo y poco creíble” (Haghenbeck 31). La oposición a la verdad no es la mentira sino el mito: la construcción de un entramado. Y en ese movimiento de desplazamiento entre los opuestos, la mentira no puede llegar a ser verdad, pero la construcción de un mito sí puede llegar a serlo o a considerarse como tal.

El relato del Jinete sin cabeza se estructura desde el modelo popular de la narración en prosa, acompañada por material visual ilustrativo. Sin embargo, el sentido del *mythos* se transforma porque la transgresión del orden no es en realidad hacia el mundo de los vivos;

la muerte de los funcionarios gubernamentales no es otra cosa más que una “justicia divina”.

El Jinete sin cabeza es Pancho Villa porque conjuró una maldición para que nunca se cambiara de nombre a la calle que lleva el nombre de su santo protector, San Francisco, encubierto por el nombre de Francisco I. Madero. En este punto, lo importante no es la valoración de la ficción contrastada con los registros históricos, como en el modelo del positivismo; sino, la reflexión en torno a esta relación correlativa entre la verdad y la ficción. “Muchacho, en esta pinche ciudad nada se puede explicar. Por eso escribo ficción, para que las verdades no parezcan mentiras” (65), le dijo un escritor a Víctor, respecto a la indagación a la muerte de los funcionarios.

El caos de la ciudad es la representación del resultado de la decisión histórica tomada a principios del siglo XX en México: el pensamiento positivista como fundamento de la institucionalización de un país. “Nada se puede explicar” sería el lema de la reflexión en torno a la decadencia del positivismo. Y este parece ser el nuevo modelo del *mythos* que adquieren los relatos en torno a lo que se dice en la ciudad: la elección de la creación literaria —la ficción— en lugar de la explicación científica.

Al final del relato, cuando la placa del nombre de la calle de “Francisco I. Madero” ha quedado de nuevo en su lugar, Víctor Serrano se asoma a la ventana desde su oficina. La percepción de su mirada es el Ángel de la Independencia por lo alto en el cielo.



Figura 53. Foto de la vista de la ventana de la oficina de Víctor Serrano, del libro *Justicia divina* de F.G. Haghenbeck, p. 69. Universidad Iberoamericana, 2013. Archivo personal.

Los espacios en blanco también enmarcan la percepción de Víctor Serrano. “Suspiró, ya no supo si deseaba ser uno más de los borregos que viven y mueren en la ciudad. Aunque tuviera tiempo compartido. Pensó en lo que le habían dicho sus propios muertos: que ya eran otros tiempos” (Haghenbeck 69).

El siguiente relato titulado “Norte y Sur” es el entramado de un *mythos* muy particular porque es contactado por una chica que le pide a Víctor vengue la “muerte de su hermana” a manos de un hombre lobo del norte “de la ciudad, de Satélite” (Haghenbeck 72). Cuando Víctor le pregunta a la chica cómo sabe que es del norte y que es hombre lobo. Ella contesta: “Pues porque usaba el pelo largo con coleta, arete, camiseta negra y conducía un auto achaparrado con estéreo” (Haghenbeck 72).

La chica, que es del Sur, convence a Víctor para que busque al hombre lobo y lo mate. El justiciero se comunica con el susodicho y puede “verlo” desde otra percepción sin

juicios. Víctor va a buscarlo al antro de moda con su pistola cargada con balas de plata. El guarura de la entrada no elige a Víctor para entrar al lugar. Ahí dentro, el hombre lobo concoe a una mujer vampiro, salen del lugar hacia un hotel y ahí deciden entrar en “comuni3n” erótica porque son tal para cual.



Figura 54. Foto de las manos de la mujer vampiro y del hombre lobo, del libro *Justicia divina* de F.G. Hagenbeck, p. 87. Universidad Iberoamericana, 2013. Archivo personal.

Cuando Víctor llega al hotel sólo encuentra al hombre lobo, quien le pide que sí lo mate. “Mi vida nunca fue natural. Estoy más allá del pecado. Más allá de cualquier Dios... Tú pudiste ver con mis ojos los cuerpos sin vida que dejo, el dolor de la transformación” (Hagenbeck 90). Cuando Víctor le pregunta por qué mató a las niñas si ellas no tenían la culpa, él le contesta “¿quién le teme al lobo feroz?” (Hagenbeck 90). Finalmente, Víctor lo mata y la chica le confiesa que su hermana es Verónica y no está muerta, pero que cuando le platicó acerca de su don, planeó mentirle para vengarse del chico del antro “Y pensar que nunca creí eso de los monstruos... ¡Yo inventé lo del lobo para que tomaras el caso!” (Hagenbeck 91). Sólo fue una coincidencia que el chico en realidad sí fuera un hombre lobo.

El pensamiento dicotómico de la hermana de Verónica de la separación entre “hombres lobo y mujeres vampiro”, “los del norte y los del sur” configuran percepciones divisionales ideológicas que requieren de la construcción de una verdad para poder sustentarse, no desde el mito, sino desde la mentira y por lo tanto ésta no llega a ser verdadera. “Acuérdate lo que dicen; el amor se acaba en el viaducto, es cuestión de zonas” (Haghenbeck 91).

Por una parte, el hecho de no tenerle miedo a los “fantasmas” de los mitos provoca el peligro hacia la propia destrucción. La advertencia hacia el lobo feroz está ahí en los mitos, pero al perder el miedo a él se pierde también la precaución. Y por otro lado, el pensamiento dicotómico entre los estereotipos territoriales y de género son sólo pensamientos.

Los conceptos territoriales entre los géneros literarios son sólo ideas. La percepción de la comunión hipertextual entre las dicotomías del centro y la periferia, por ejemplo, sin juicios, puede ser parte de la realidad. Otra consecuencia del pensamiento positivista es la territorialización de los conceptos, sobre todo en una estructura dicotómica. Lo anterior provoca, por un lado, los conflictos sociales y por otro, la necesidad de “construir” realidades (hiperrealidades) aunque sean mentira.

La invención ficticia es punto y aparte, pues rearea a partir de la configuración hipertextual del *mythos* otra percepción del mundo dual entre vivos y muertos que al fin de cuentas sigue siendo el mismo mundo. El último relato corresponde a una advertencia del diablo a Víctor, para desligarse de cualquier responsabilidad en la vida embrollada de México.



Figura 55. Foto del personaje del diablo explicando que él no es la causa de la mala situación del país, del libro *Justicia divina* de F.G. Haghenbeck, p. 94. Universidad Iberoamericana, 2013. Archivo personal.

La reterritorialización del concepto de leyenda desde la propuesta del presente trabajo es suspender los juicios basados en el pensamiento dicotómico para percibir su configuración poética desde una mirada hipertextual. Al igual que la mirada de Víctor Serrano, quizá convenga desterritorializar un poco nuestra perspectiva para visualizar otras posibles maneras de ser de la leyenda, ya no como una literatura menor y no como un subgénero literario. Volver a mirar también a nuestro país desde la otra perspectiva: desde la posición conservadora y justiciera de Víctor en el sentido de la mirada de los conservadores de finales del siglo XIX, quienes proponían seguir el *mythos*, el entramado, de los ideales de la Independencia. Y en términos de las leyendas, desde la mirada de la imposibilidad de explicación y cuya respuesta es la invención literaria, recordando la situación de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios de Peza, al escribir leyendas en verso frente a las leyendas explicativas en prosa.

De igual manera, mi propuesta de acercamiento teórico a las leyendas es desde una perspectiva anterior al positivismo, desde las preguntas de Arnold Van Gennep en su libro *La formation des Légendes* (1910).

De este modo, más que una forma simple o una subcategoría, la leyenda es una literatura menor porque es una forma compleja literaria desterritorializada. Desde el origen mismo del concepto de la Literatura, las leyendas han estado afuera a causa de su hipertextualidad que desborda la palabra escrita; pero también ha estado dentro del sistema como un soporte ideológico de oposición con las obras reconocidas como mayores. “Y si el escritor está separado o al margen de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (Deleuze, *Kafka...* 30).

La sensibilidad que emerge de las leyendas hipertextuales es la percepción de la aisthesis como un fundamento poético: en el sentido originario de la sensorialidad. “La vanguardia pretendía introducir lo real en el arte; la estetización pretende hacer del arte lo real” (Molinuevo 18). El sentido aisthético, desde esta perspectiva, “se trata de la sensibilidad pero en términos perceptivos” (Molinuevo 18).

5.8 El concepto de leyenda y la percepción hipertextual. *La leyenda del Charro Negro de Anima Estudios*

La percepción hipertextual del concepto de leyenda implica un acercamiento fenomenológico, en el sentido de la puesta entre paréntesis de las indagaciones extraestéticas, ya sea la búsqueda de una verdad histórica o al menos un referente de la

realidad, la explicación narrativa antropológica o el juicio valorativo respecto a su pertenencia o no a cierta teoría.

En palabras de Merleau-Ponty, “la phénoménologie, c’est aussi une philosophie qui replace les essences dans l’existence et ne pense pas qu’on puisse comprendre l’homme et le monde autrement qu’à partir de leur «facticité»” (Merleau-Ponty i)³⁶

Desde este punto de vista, el concepto de la leyenda se sitúa en la concretización de las leyendas como obras de arte literaria, desde una aproximación estética. A través de la suspensión de los prejuicios, se pretende “une description directe de notre expérience telle qu’elle est, et sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l’historien ou le sociologue peuvent en fournir” (Merleau-Ponty i)³⁷.

Sin embargo, considerando la función de los estudios literarios desde su origen, la suspensión del prejuicio implica una percepción de la leyenda desde su «ser en el mundo», “pour voir le monde et le saisir comme paradoxe, il faut rompre notre familiarité avec lui” (Merleau-Ponty viii),³⁸ que permita posteriormente entablar una analogía entre la percepción de los textos y los recursos propiamente literarios.

Desde este punto de vista, la hipertextualidad de la escritura creativa es configurada a manera de un entramado cinematográfico, donde, en palabras de Deleuze, “el montaje en uno de sus aspectos es la disposición de las imágenes-movimiento, y por lo tanto, la interdisposición de las imágenes-percepción, imágenes-afección e imágenes-acción”

³⁶ “La fenomenología es aquí una filosofía que vuelve a colocar las esencias en torno a la existencia y no puede pensar al hombre y al mundo, sino en su «facticidad»”. La traducción es mía.

³⁷ “... una descripción directa de nuestra experiencia tal como ella es y sin ninguna consideración a su génesis psicológico y de las explicaciones causales que los sabios, los historiadores y los sociólogos pueden proporcionar”. La traducción es mía.

³⁸ “Para ver el mundo y asirlo como paradoja, se necesita romper nuestra familiaridad con él”. La traducción es mía.

(Deleuze, *La imagen-movimiento I* 107). Es decir, las aproximaciones teóricas al concepto de leyendas se despliegan desde diversas perspectivas, la aisthesis, el *mythos* y la performatividad del estar ahí, “ser en el mundo” imaginario.

Más que nombrar una nueva clasificación, el objetivo de este trabajo de investigación es proponer otras perspectivas teóricas al concepto tradicional de las leyendas. En este sentido, la aproximación fenomenológica implica volver a mirar las leyendas desde su creación poética, ya sea en los versos decimonónicos o en las obras cinematográficas, en el mismo sentido que propone Deleuze. “Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el arte tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo” (Deleuze, *La imagen-movimiento II* 229).

Un ejemplo de la percepción hipertextual del concepto de leyenda es la última producción de la saga de leyendas cinematográficas de Anima Estudios, *La leyenda del charro negro* (2018), dirigida por Alberto Rodríguez. No sólo es el carácter hipertextual de la yuxtaposición de sonido, imágenes en movimiento y *mythos* literario, propio del cine de animación; la manera de concretizar una leyenda implica una percepción conceptual distinta del género.

1) La leyenda como narración.

La percepción de la narratividad de la leyenda está relacionada con la propia configuración del *mythos* y la *dianoia* en un doble sentido. Por un lado está el entramado propio de las acciones de los personajes en torno al conflicto de Leo San Juan: salvar el alma de una niña del mundo de las sombras, aún sabiendo que si traspasa una vez más la

línea entre los vivos y los muertos, será absorbido por el “otro mundo”, es decir, su arístia. Y por otro lado, se percibe el núcleo de acción del film pertenece a un entramado más complejo: la serie de largometrajes de *Ánima Estudios* y cuyo cambio de sentido del infortunio a la fortuna se percibe como un hilo conductor en todas las cintas de animación. Y en este sentido la percepción de la narración no está determinado por la forma de la prosa o el verso, sino por el *mythos*: por la representación de las acciones. La forma compleja de la tragedia y la épica son análogas a la foma compleja de las leyendas cinematográficas. El concepto de leyenda como una narración es desterritorializada por la percepción de la “representación de las acciones”. A la manera de la épica escrita en verso, narrar no se limita al concepto de “escribir en prosa”. Es decir, la percepción de la narratividad de una leyenda está en la configuración del *mythos*, que puede ser a través de diferentes formas de representación, incluso las imágenes visuales como en el libro álbum y la novela gráfica



Figura 56. Collage de la película *La leyenda del Charro Negro*, Dirigida por Alberto Rodríguez y producida por *Ánima Estudios*, 28 de abril de 2018,
www.megapeliculasrip.com.

2) La leyenda como “lo que se lee”: vida de santos y héroes.

La percepción del sentido ético de los personajes se configura en el *ethos*, en las decisiones que permiten el cambio de sentido del “conjunto de circunstancias” del *mythos*. En La leyenda del Charro Negro, Leo San Juan es acompañado por su hermano y por sus amigos, quienes “juegan” en la Feria desde una percepción de la configuración de su *ethos*. La Feria no sólo representa el “carácter popular” de la leyenda como una referencialidad de la cultura mexicana, además representa la percepción de una hiperrealidad en la disolución de la dicotomía sujeto-objeto. Los personajes están dentro, son el juego mismo. Pero más allá de los motivos mexicanos, la percepción popular del modelo de comportamiento de los personajes configura el carácter popular de la leyenda porque retoma el “modelo tradicional” del héroe. El final de La leyenda del Charro Negro es el final del *ethos* de Leo San Juan: el regreso de su misión y la restitución del orden ante la separación del mundo de los vivos y los muertos.



Imagen 57. Personaje de Leo San Juan, “El valiente” de *La leyenda del Charro Negro*, Dirigida por Alberto Rodríguez y producida por Ánima Estudios, 28 de abril de 2018,

www.leyendadelcharronegro.com.

Sin embargo, el sentido ético de las leyendas también está relacionado con la actitud del *ethos* del momento histórico (Foucault), en el caso de la época actual, ser “moderno” implica la invención de uno mismo y por lo tanto, también la construcción de nuestro entorno. De hecho, considero que la leyenda como *dianoia* es ética en sí misma porque a partir de la relación causa y efecto de las peripecias y arístías, los personajes y lectores-espectadores reconocen los efectos y sus causas. Y en una correlación con el *mythos*, la *dianoia* de las leyendas depende del *ethos* de cada época. Por eso, aunque las leyendas en esencia son éticas, no necesariamente siguen siendo en la actualidad preceptivas como en el *ethos* neoclásico ni tampoco, como en el *ethos* positivista, configuradas como una búsqueda de la verdad.

3) La leyenda como anécdota de lo sobrenatural.

Si bien, a través de la configuración del *ethos* de Leo San Juan han estado presentes la anécdotas de las leyendas tradicionales mexicanas de la Llorona, el Nahual, el Charro Negro, las Momias de Guanajuato y el Chupacabras; las leyendas no son la forma simple “dentro” de la obra cinematográfica, a manera de subgénero. Más bien, la leyenda es la forma compleja de la obra, cuyas “formas simples” de lo sobrenatural son una textualidad más de la percepción hipertextual de cada leyenda cinematográfica y de la serie en general, que al principio de la película se presenta a manera de precuela.



Figura 58. Leo San Juan enfrentando al Charro Negro, traspasando los límites entre el mundo natural y el sobrenatural, *La leyenda del Charro Negro*, Dirigida por Alberto Rodríguez y producida por Anima Estudios, 28 de abril de 2018, www.tododvdfull.com.

4) La leyenda como un referente de la realidad histórica.

La percepción del concepto de la leyenda como una hipertextualidad recrea los referentes históricos como una verdad simbólica. Es decir, en el sentido del “símbolo”, una configuración que une ambas partes que han sido separadas en una percepción objetiva: lo real y lo imaginario. En este sentido, la leyenda es un género simbólico de ficción.

Las leyendas cinematográficas –y de poética gráfica en general– ejemplifican la ley de adaptación propuesta por Arnold Van Gennep porque se adaptan a los nuevos medios culturales, sociales y artísticos. Sin embargo, la percepción hipertextual del concepto de leyenda implica no sólo la adaptación poética del género a los medios audiovisuales. Más bien, las obras desarrollan la percepción de la configuración de un *mythos* más complejo y una concretización de la leyenda en una actitud estética.

Por todo lo anterior, las leyendas pueden estudiarse a partir de dos perspectivas. Por un lado, desde los conceptos y acercamientos tradicionales propuestos a la luz del estructuralismo, ya sea mediante la antropología, la historia o la lingüística. Y por otro, desde el camino de las aproximaciones teóricas literarias, cuya posibilidad se esboza a partir de este trabajo de investigación. Me parece que ambos caminos se enriquecen uno al otro y que en todo caso, la elección del investigador dependerá de la intencionalidad de cada leyenda, ya sea más o menos territorializada hacia el folklore o a la esquematización simbólica y ficcional de una obra de arte literaria.

CONCLUSIONES

En 1983, Michel Foucault es entrevistado acerca del estructuralismo, postestructuralismo y posmodernidad. “¿A qué se llama posmodernidad? No estoy al corriente” (Foucault, *Estética, ética...* 323). La respuesta resulta curiosa ya que Habermas afirma que la posmodernidad es una corriente francesa que va de Bataille hasta Derrida y pasa por Foucault. Y en realidad no es que este filósofo no estuviera al tanto del pensamiento de Habermas, sino que, no le parece clara la propuesta. “Debo decir que me encuentro bastante apurado para responder. Primero, porque nunca he entendido bien cuál era el sentido que se daba en Francia a la palabra modernidad; en Baudelaire sí, pero me parece que inmediatamente se pierde el sentido” (Foucault, *Estética, ética...* 323).

Sin embargo, la reflexión de Foucault entorno a la *ethos* expresado en la segunda mitad del siglo XX coincide con el pensamiento moderno que hemos identificado como posmodernidad. “Este *ethos filosófico* puede caracterizarse como una actitud límite. No se trata de un comportamiento de rechazo. Hay que escapar de la alternativa del afuera y del adentro; es preciso estar en las fronteras. Ciertamente, la crítica es el análisis de los límites y la reflexión sobre ellos” (347).

Si bien, mi marco teórico metodológico no está basado en Michel Foucault, sino en las propuestas de Gilles Deleuze y Jacques Derrida, me parece interesante reflexionar desde “otras perspectivas teóricas” acerca de la posmodernidad y la construcción de su discurso.

Más aún, desde la reflexión de Foucault es importante precisar que el acercamiento fenomenológico no es una nueva tendencia metodológica, ya que éste se utilizaba en los estudios filosóficos pero fue sustituido por el estructuralismo que representaba por un lado,

la consolidación de un método crítico y por otro, el fundamento de las ciencias sociales. Sin embargo, cuando, desde la teoría social, la crítica se pensó en términos de práctica ya no se buscaban las “estructuras formales que tienen valor universal, sino [la] investigación histórica a través de los acontecimientos (Foucault, *Estética, ética...* 348). Este cambio en el paradigma de pensamiento consolidó el concepto convencional que tenemos de la leyenda: narración en prosa (estructura formal de valor universal) que cuenta un hecho real o ficticio (investigación histórica).

...cuando precisamente comenzó a desarrollarse una determinada forma de pensamiento estructural, de método estructural se pudo comprobar que el estructuralismo sustituía a la fenomenología para vincularse con el marxismo. Se produjo el paso de la fenomenología al estructuralismo y fundamentalmente en torno al problema del lenguaje. (Foucault, *Estética, ética...* 311)

De esta manera surge el estructuralismo, el cual destaca las “relaciones” narrativas de los mitos, y el formalismo que se centrará en las “funciones” de los personajes del cuento popular. Ambos se proponen como un “método” de análisis propicio para el estudio de las manifestaciones del folklore. Y en este contexto, la leyenda fue conquistando el territorio de los estudios antropológicos con una perspectiva de análisis de los valores etnográficos, históricos y culturales. De ahí que el estudio de las leyendas se haya conceptualizado desde las siguientes premisas.

- a) El estudio de las leyendas implica el conocimiento del contexto etnográfico al que pertenecen los relatos.

- b) Las leyendas se enuncian por informantes que transmiten la sabiduría popular de un pueblo, ya sean los historiadores, cronistas o los abuelos.
- c) Las leyendas guardan una verdad histórica que es develada por el ejercicio de su análisis.
- d) Las leyendas son objetos de estudio porque su significado puede ser interpretado unívocamente respecto a una realidad objetiva de la etnografía e histórica
- e) Las leyendas son un subgénero narrativo, limítrofe entre la historia y la ficción. Por un lado no se pueden considerar como un “documento histórico” pero tampoco como un género literario mayor.
- f) Las leyendas tienen un carácter subjetivo que las separa de la ciencia de la historia y las identifica con las anécdotas subjetivas de espanto y horror.
- g) La leyenda es un modelo de comportamiento ético.
- h) El carácter popular de una leyenda está en su carácter colectivo y oral.

Sin embargo, las «actualizaciones concretas» de las leyendas muestran otras posibilidades de aproximación hacia las «ideas» convencionales del concepto de leyenda.

- a) *Topiltzi. La leyenda del lucero de la mañana* (2009) de Brenda Olvera es una «forma compleja» literaria cuya creación esquematizada despliega las referencias de la tradición etnográfica en calidad de «objetos representados». El acercamiento etnográfico a este tipo de *leyendas literarias* es una aproximación extraestética, que despliega los valores culturales pero no los artísticos. Puesto que al comparar las referencias etnográficas con el *mythos* de la leyenda, el juicio crítico sería negativo porque la obra literaria de *Topiltzin* recrea esquemáticamente los objetos

representados, llenando «espacios de indeterminación» inherentes a la historia y la antropología.

- b) En la leyenda “La princesa Papantzin” (1861), el *mythos* no corresponde a un asunto tradicional, puesto que el escritor José María Roa Bárcena construyó la leyenda como un a ficción. El personaje de la hermana de Moctezuma Segundo regresa de entre los muertos para decirle a su hermano acerca de un presagio que el mismo Cristo le ha confiado. Y en el caso del libro álbum *La resurrección del papagayo* (2008), el mito es tradicional pero el *mythos* se estructura por la simultaneidad entre los versos escritos por el poeta Eduardo Galeano e ilustrado por las reproducciones fotográficas de las esculturas de Antonio Santos. Es decir, en ambos textos no hay “informantes”, sino artistas de la palabra y la imagen que estructuran una nueva forma poética de la leyenda. Y en ambos casos, la versificación y la idea de la resurrección se configuran como una forma de tema universal. El caso concreto del libro álbum *Historia de la resurrección del papagayo* pertenece a las publicaciones de las letras mexicanas, aunque sus creadores sean extranjeros. Su estudio dentro de este trabajo de investigación permite tender puentes entre las leyendas mexicanas y las leyendas de otras latitudes.
- c) En las leyendas de Roa Bárcena “La cuesta del muerto” (1865) y “Lanchitas” (1877), la narración explicativa de la verdad detrás de la ficción es una parte del entremado del *mythos* de las leyendas literarias que se configuraron desde la foma de los cuentos románticos. La estructura del relato es de causa y el efecto entre la relación dicotómica de lo natural y lo sobrenatural. Específicamente en ambas leyendas, la anécdota legendaria forma parte de una configuración literaria más compleja. Y de este modo, el acercamiento a este tipo de leyendas puede ser desde

una preocupación extraestética para “develar” la verdad histórica de fondo o en una actitud estética que despliegue la concretización de un mundo ficcional y esquematizado. Incluso la referencia al escritor dentro de las obras literarias, como afirma Roman Ingarden, es parte de la esquematización de los objetos representados.

- d) En el libro de recopilación *30 leyendas de Veracruz* (2009) de Oralia Méndez Pérez, la recuperación de las anécdotas legendarias se configura desde la estructuración de los cuentos fantásticos. Aunque dentro de la esquematización de los objetos representados hay referencias de la realidad, cada una de las leyendas es un «objeto imaginacional», no un objeto de estudio histórico, porque la configuración del *mythos* de las anécdotas legendarias va más allá del ejercicio de recopilación.
- e) En este mismo sentido, el libro *Leyendas de todo México* (2015), antologado por las escritoras Tere Remolina, Becky Rubinstein e Isabel Suárez, es un «objeto intencional» limítrofe entre el campo metodológico de la historia y el arte literario de la configuración poética. Las autoras tampoco son informantes, sino escritoras. Y en este sentido, no hay una recuperación histórica metodológica, sino la configuración de esquemas, que en muchos casos repiten modelos o *modos de hacer leyendas*, entendidos como paradigmas.
- f) En términos coloquiales, se denomina también como leyenda a los relatos no literarios que dan cuenta de las experiencias subjetivas de lo sobrenatural. Las narraciones se enuncian con o sin recursos artísticos literarios, los cuales son complementarios a la información transmitida. Al respecto, es necesario distinguir las *leyendas literarias*, configuradas como «objetos intencionales», ya sean orales o

escritos, de las narraciones cuya finalidad es informar acerca de dichas experiencias subjetivas.

En la vida real, como ya hemos dicho, las situaciones en que las cualidades metafísicas se realizan son rarísimas, su realización nos afecta demasiado como para poder experimentar plenamente la totalidad de su contenido. Hay un anhelo en nosotros para su realización y contemplación, aun cuando nos espantan... El arte, en particular, puede darnos por lo menos en microsmos y como reflejo, lo que nunca podemos alcanzar en la vida real: una calmada contemplación de las cualidades metafísicas. (Ingarden, *La obra de arte literaria* 344)

También es necesario distinguir entre la transmisión de la experiencia subjetiva de lo sobrenatural y la representación esquematizada de dichas experiencias. Por ejemplo, en la leyenda cinematográfica *La leyenda de la Nahuala* (2007), dirigida por Ricardo Arnaiz, están representados tres sentidos del concepto de leyenda. 1) Al principio de la obra se presenta la anécdota legendaria acerca de lo que se dice de una de las casonas en la ciudad de Puebla en torno a la presencia de “la Nahuala”. 2) La obra cinematográfica se configura como una creación esquematizada en donde confluyen simultáneamente la textualidad de la leyenda literaria y las textualidades propias del cine como lo son el sonido, la música y el efecto del movimiento de las imágenes. 3) La narración de la experiencia subjetiva de la abuela de Leo y Fernando San Juan que “explica” de alguna manera la relación que existe entre el

pasado familiar y el presente de los personajes. Es decir, se puede enunciar la experiencia subjetiva de lo sobrenatural de una forma compleja.

- g) En términos generales, las leyendas –entendidas en su acepción de “lo que se lee”, es decir, la vida de los santos– se puede comprender mejor el “modelo ético” de los personajes, ya sea a manera de héroe o antihéroe. La hagiografía presentaba las “peripecias” o cambios de sentido en la vida de seres humanos que se transformaron ante la experiencia de lo sobrenatural (lo divino) y como consecuencia se desarrollan acontecimientos milagrosos. De este modo, hay dos elementos aristotélicos predominantes en la leyenda: el *ethos*, como el carácter de los personajes y las *peripecias* o cambios de fortuna. Desde esta perspectiva, el sentido ético de las leyendas se configura también por el *mythos* del relato: los cambios de sentido de las acciones de los personajes en una experiencia de lo sobrenatural. En el largometraje *La leyenda de las Momias de Guanajuato* (2014), dirigida por Alberto Rodríguez, se retoma uno de los modelos tradicionales de las leyendas: la restitución del orden entre los vivos y los muertos a través del viaje al inframundo. Este modelo de la “memoria tradicional” asimilado en la literatura se diferencia de lo que he llamado la “memoria poética colectiva”, que son los imaginarios contruidos a través del arte en el imaginario cultural. Ambos se tratan de una intertextualidad. Cuando en una obra de arte se encuentran presentes intertextos culturales presentes en el *mythos* como “injertos” diacrónicos, ya sea de otras formas artísticas o de elementos simbólicos de la realidad, nos referimos a una memoria tradicional. Pero cuando el sentido de la intertextualidad es en un sentido sintagmático, es decir, cuando la memoria colectiva es contruida por los referentes

de una configuración poética y que posteriormente se asumen como parte de la “realidad”, entonces nos referimos a una memoria poética colectiva. En otras palabras, la memoria colectiva, en general, no sólo se construye por los referentes históricos y antropológicos, a decir, objetivos, sino también, por los referentes poéticos que son percibidos sincrónica o paralelamente a la realidad objetiva. Por ejemplo, a partir del film *La leyenda de la Nahuala*, este personaje femenino derivado del “nahual” se percibe sincrónicamente junto con otros personajes del imaginario tradicional “real” de nuestra cultura: la Llorona o el Charro negro. La memoria colectiva es *poética* cuando, a partir de una esquematización artística, un *mythos* ejemplar se vuelve un modelo susceptible de ser repetible. Si tomamos como referencia el mismo ejemplo de leyenda cinematográfica, la escena en donde está el fantasma de Teodora tocando el piano y cantando “No es serio este cementerio” (1986) del grupo español Mecano, la canción en sí misma es una intertextualidad, pero la imagen del fantasma cantando será un modelo repetible en otras obras de la misma serie. Y así, el personaje de Teodora es repetible³⁹ en la memoria poética colectiva.

- h) Si, como hemos mencionado anteriormente, la teoría de Todorov afirma que el carácter popular se configura por la repetición de los modelos de los llamados géneros y una creación literaria es aquella que se produce como una creación única.

³⁹ A partir de los personajes creados por Ricardo Arnaiz en el largometraje *La leyenda de la Nahuala*, tanto la creación del guión como la dirección cinematográfica de las otras películas de la serie, producida por Anima Estudios, se pueden considerar como procesos rizomáticos que parten de un punto para establecer conexiones con otros sistemas. No sólo porque en cada leyenda cinematográfica, los realizadores son distintos, sino porque a partir de la serie se ha creado otra serie paralela (rizomática) exclusiva para la plataforma Netflix, cuyos personajes están basados en los modelos de los personajes de Arnaiz pero que despliegan otro “juego de la estructura” al grado de distorsionar el sentido inicial de su configuración. Por ejemplo, Teodora resulta no ser un fantasma, sino el espíritu de una niña que está en coma en una cama de hospital. La complejidad del análisis del “otro sistema rizomático” paralelo con el sistema de la serie de las leyendas cinematográficas es tema para otro trabajo de investigación.

Las “leyendas populares” serían aquellas que, independientemente del tema tradicional etnográfico o de invención, repiten los modelos genéricos sin “modificar la especie” (Todorov 12). Sin embargo, la separación que propone Todorov entre “lo popular”, entendido como lo que se repite, y lo literario identificado como lo que modifica su propio género, sigue siendo una postura dicotómica. La importancia de esta propuesta, me parece, es la formación de modelos o paradigmas que se vuelven un “mapa”, siguiendo las ideas de Deleuze.

- i) El libro *Juan Chávez. Una leyenda viva de Aguascalientes* (2004), de Gabriel Medrano de Luna, es un ejemplo de un acercamiento teórico estructural que busca encontrar la “verdad histórica” detrás de los relatos en torno a este personaje, el cual es analizado desde la perspectiva de la teoría de Vladimir Propp de las funciones del héroe. Medrano Luna compara los mitemas o unidades de significación, propuestos por Lévi-Strauss y concluye que los elementos “invariables” entre las distintas versiones son los aspectos históricos. En cambio, los elementos “latentes” son aquellos que cambian a causa de las combinaciones de las referencias con las inferencias de los informantes. El texto mencionado anteriormente no es un «objeto imaginacional», sino un trabajo de análisis estructural en donde las leyendas son objetos de estudio histórico, pero no se concretizan como objetos estéticos ni se consideran sus valores literarios.
- j) En un ejercicio deconstructivo entre la conceptualización de la leyenda como un objeto de estudio y la conceptualización de ésta como una ficción, se encuentra el libro *Supernaturalia* (2011) de Norma Muñoz Ledo con ilustraciones de Antonio Helguera y José García Hernández. Si bien *Supernaturalia* es un trabajo etnográfico de la recuperación de la tradición oral en México, la noción de realidad se

desterritorializa porque al modelo tradicional de la narración del mundo “natural” se yuxtapone el mundo “supernatural”, en un juego de espejos entre la realidad y la ficción. En este libro, las leyendas conservan el estatus etnográfico de objeto de estudio, pero al mismo tiempo se construye una ficción simultánea en donde la dicotomía del concepto de logos, el conocimiento racional e intuitivo, se “deconstruye”. En este sentido, la deconstrucción propuesta por Jaques Derrida como una estrategia para poner de manifiesto la sedimentación ideológica es acompañada por la reflexión de «la verdad de la verdad»: el logos es también una construcción ideológica.

- k) En el libro *Anécdotas y leyendas queretanas* (2007) de Jaime Zúñiga Burgos, no sólo se expresa el concepto de leyenda como la narración de una forma simple, sino que la considera como un relato que entra “por la puerta trasera” (Zúñiga 5) de la literatura y que no se asemeja a las “excelsas categorías” (Zúñiga 5). Considerando el ejemplo anterior, las transformaciones en el concepto de las leyendas inherentes a los objetos concretos no corresponde a una “evolución histórica conceptual” porque incluso en textos del siglo XXI, la noción neoclásica acerca de la leyenda sigue vigente.
- l) En contraposición con el caso anterior, el libro *Xico. Fuego en tu corazón* (2010) representa a la manera de la épica, una creación colectiva entre escritores y creadores gráficos. La poética gráfica está configurada en la simultaneidad de la narración verbal y las imágenes visuales. Los valores etnográficos del pueblo totonaca son creados desde una esquematización ficcional, Sin embargo, entre las palabras y las imágenes hay una repetición paralela de los mismos núcleos

narrativos. Pero en este caso, se puede considerar que hay una gráfica poética y no solamente ilustrativa.

- m) Otro tipo de transformación de los arquetipos tradicionales de la leyenda en un *mythos* más complejo se percibe en el largometraje *La leyenda de la Llorona* (2011), dirigida por Alberto Rodríguez. En este hipertexto se construye un *mythos* simbólico porque el texto cinematográfico es un espacio de montaje dialógico entre el mundo natural y el sobrenatural. Es decir, a partir de la percepción fenomenológica de la cámara, que no presenta tal o cual juicio de valor, la “vivencia” de lo sobrenatural transgrede el mundo ordinario. La desmitificación de la leyenda de la Llorona —valga la redundancia— es la desmitificación del *mythos* popular y repetitivo de la leyenda explicativa por una nueva hipertextualidad propia del cine, pero también porque el hipotexto de la memoria histórica colectiva está presente en el hipertexto de la memoria individual de los personajes. Aunado a lo anterior, *La leyenda de la Llorona* es simbólica el sentido del *mythos* en su acepción de ser el “objeto” dividido que carece de su otra mitad y que al ser estructurado en su sentido de “narración” de alguna manera se “religa” con su otra mitad. Desde esta perspectiva, el carácter simbólico de un relato se percibe en la polivalencia de sus interpretaciones al carecer de su “otra” mitad y que su referente podría estar en la realidad objetiva, histórica y cultural. Pero, el carácter *simbólico del mythos* se refiere a la configuración del pensamiento estructural. En palabras de Roland Barthes: “el modo con que vive mentalmente la estructura” (*Ensayos críticos* 256). Y ese modo está relacionado con la restitución del orden, ya sea en la unión o en la separación de las dos mitades del símbolo. En ese proceso de desterritorialización de las leyendas desde la mirada de la periferia, se encuentra el trabajo de recopilación

Las leyendas de Xico. Latinoamericana (2012), coordinado por la escritora Cristina Pineda y el grupo de ilustradores “El ilustradero”, el cual representa una deconstrucción del concepto de la leyenda. Por un lado, ésta se considera como reescritura de la tradición oral pero también se realiza desde una configuración literaria de los relatos, acompañados de las imágenes gráficas que no ilustran ni repiten los núcleos narrativos, sino que, despliegan la sensorialidad metafórica de las leyendas. No obstante la artísticidad del libro mencionado anteriormente, el sentido de la recopilación representa la continuidad de la perspectiva teórica de la etnología de considerar a la leyenda como un objeto de valor por su referencia con la “realidad objetiva”. Por lo anterior, para desplazar el concepto de leyenda desde la teoría etnológica hacia la teoría literaria es preciso partir de un texto cuya configuración esquemática sea literaria.

- n) El libro ilustrado *La sirena del desierto* (2007), escrita por Alberto Blanco con ilustraciones de Patricia Revah es metaficcional porque a través del desplazamiento de una sirena se expresa el “destierro” del concepto de leyenda tradicional. Las ilustraciones son fotografías del “tejido tradicional” de los relatos como urdimbres. La leyenda comienza con la estructura de la anécdota legendaria y después desarrolla “el camino del héroe” que emprendió una sirena. A partir de objetos simbólicos y de su relación estructural con otros personajes del relato, se “preservan” los cantos de la sirena. Al final, se hace la referencia a la colectividad de las sirenas, que también puede representar la multiplicidad de las textualidades de una leyenda.
- o) En la novela gráfica *La calavera de cristal* (2011), cuyo texto literario es de Juan Villoro y las ilustraciones de BEF, se percibe desde la ficción el proceso de la

formación de la leyenda histórica como un proceso de “investigación” metodológica, es decir, desde una noción del «arquetipo» y del pensamiento moderno positivista.

- p) Otro “territorio suplementario” corresponde al texto dramático *La maizada* (2012) de David Olguín. En este texto se encuentra desterritorializado el concepto de leyenda tradicional, a través de la configuración del *mythos* desde los valores culturales etnográficos. El relato del «mitema» de la búsqueda de la inmortalidad es “transmitido” a través de una estructura tradicional.
- q) Aunque propiamente no se trata de una leyenda, el concepto de ésta se percibe al deconstruir el sedimento ideológico de la teoría del mito, propuesta por la antropología estructural. En este mismo sentido del *mythos* tradicional, el concepto de leyenda se encuentra desterritorializada en el texto dramático *Valentina y la sombra del diablo* (2008) de Verónica Maldonado. A partir del camino del héroe, en esta obra dramática, el personaje de Valentina se transforma y logra transformar su realidad. El logos, en su doble sentido de palabra y de conocimiento representa el cambio de sentido en las acciones del *mythos*.
- r) En la novela gráfica *Justicia divina* (2013) de F.G. Haghenbeck se percibe la simultaneidad de diferentes formas textuales, referentes a la desterritorialización del concepto de leyenda desde la sedimentación ideológica de la posmodernidad. Por un lado, el *mythos* está configurado por la multiplicidad de varios relatos relacionados con la experiencia de lo sobrenatural, pero no de manera “objetiva”, sino a través de la percepción del personaje de Víctor Serrano. Es decir, el concepto desterritorializado de la leyenda en esta novela gráfica no representa al logocentrismo enunciado por Derrida, sino a la desfiguración de los límites entre el

mundo de los vivos y los muertos, entre las palabras y las imágenes, entre las dicotomías representadas por la cartografía de la Ciudad de México entre “el norte” y “el sur”. A partir de la disolución de las dicotomías, la reterritorialización del concepto de las leyendas implica, desde la teoría de Deleuze, hacer un nuevo mapa o una reterritorialización conceptual. Para seguir con esta misma perspectiva teórica, las «actualizaciones concretas» de las leyendas se han transformado. Es decir, las «ideas» conceptuales también requieren una nueva percepción estética, cuyas preocupaciones extraestéticas, ya sean críticas o teóricas, sean el objeto de estudio, considerando a las leyendas como un objeto imaginacional e intencional-

- s) En *La leyenda del Charro negro* (2018), dirigida por Alberto Rodríguez, así como el personaje de Leo San Juan restituye el orden al “reterritorializarse” al mundo de los vivos y separarse del mundo de los muertos, el concepto de leyenda al ser desterritorializada en textualidades como la novela gráfica y las obras dramáticas, es reterritorializada a partir de la percepción de la hipertextualidad.
- t) Finalmente concluyo con este trabajo de investigación las siguientes reflexiones:

Finalmente, la conclusión de este trabajo de investigación es que el ejercicio de desterritorialización nos permite contrastar la estructura de la leyenda con otros géneros y de esta manera comprender que gracias a los estudios de la antropología estructural, el formalismo ruso y el postestructuralismo, la configuración artística de las leyendas se ha complejizado. La leyenda, en su esencia limítrofe e híbrida, se “contamina” con elementos de la expresión y el contenido de otras estructuras, ganando territorialidad conceptual como obra de arte literaria.

Las transformaciones que ha tenido la leyenda en el contexto de las letras mexicanas del siglo XIX al XXI corresponden a las adaptaciones (a nuevos medios artísticos) de lenguajes y formas: verso, prosa, lenguaje verbal o de poética gráfica e hipertextualidad cinematográfica. Lo anterior, en un sentido de simultaneidad y no de “evolución”, por ejemplo, en el siglo XXI se siguen escribiendo leyendas que despliegan la hipertextualidad del verso ya no con la prosa, pero sí con textos de poética gráfica. O las leyendas en prosa estructuradas como cuentos fantásticos se han transformado a leyendas cinematográficas.

Sin embargo, la estructura esencial de la leyenda se conserva en los siguientes aspectos: a) dialogismo en el cambio de sentido entre lo natural y lo sobrenatural (lo admirable, en términos de trama y personajes); b) la *dianoia* o razón dialógica, en el reconocimiento de la relación entre causas y efectos que permite la mejor comprensión del mundo; c) *mythos* simbólico, entendido como el espacio donde los objetos representados se desarrollan (retícula en los textos gráficos y esquemata en los textos literarios) y que une dos elementos que se complementan: lo metafórico y lo simbólico (anclado en la realidad), lo individual y lo colectivo.

Retomando las reflexiones de Foucault entorno al *ethos filosófico* de cada etapa de la modernidad, me parece que la leyenda se configura –sin importar las transformaciones de los lenguajes– desde un sentido ético porque a partir de su estructura dialógica (de cambios de sentido) y argumentativa (de la relación entre causas y efectos), expresa el *ethos* o la forma de ser del ser humano y de su concepción del mundo. Este sentido ético lo comparten las leyendas con la literatura en general.

Desde la actualización de un *ethos neoclásico*, la estructura dialógica de la leyenda se expresa mejor a partir de la *percepción* del comportamiento moral y los valores universales del bien, la verdad y la belleza. Para el *ethos positivista*, la verosimilitud con los referentes de la realidad expresa la *percepción* de la investigación histórica. Por su parte, los personajes y los entramados narrativos de un *ethos posmoderno* se configuran desde la *percepción* de la libertad hipertextual.

Me parece que después de diez lustros de haberse generalizado el término “posmoderno” y de mirar desde otras perspectivas la relación dicotómica entre el estructuralismo y el postestructuralismo, en la actualidad, cabe preguntarnos por la aproximación fenomenológica de la estructura, en este caso, literaria de la leyenda. De este modo, concluyo que otra manera de acercarnos a las leyendas de poética verbal, gráfica o cinematográfica –desde la suspensión de los juicios literarios preestablecidos y la percepción de su estructura dialógica, razón dialógica e hipertextualidad– nos permite comprender mejor las obras concretas para después realizar los análisis y juicios literarios pertinentes desde la territorialidad teórica literaria convenida.

Para finalizar, si retomamos la acepción de leyenda como “lo que se lee”, el concepto de ésta se enriquece con las siguientes perspectivas teóricas: 1) la leyenda como un género de ficción cuya materialidad manifiesta el mundo representado, 2) la leyenda como hipertextualidad que se “lee” desde la noción de texto y archiescritura y 3) la leyenda como un *modo de ser poético*, en el sentido aristotélico del arte del lenguaje (visual, sonoro y performativo en analogía con la tragedia) que va más allá de la etimología de la palabra “literatura”, aludiendo solamente a las grafías escritas. La leyenda es lo que “se lee” y “lo que se dice” a partir de la percepción de la narratividad de un presagio.

OBRAS CITADAS

Acevedo, Cristóbal. *Mito y conocimiento*. UIA, 2001.

Agamben, Giorgio. *El fuego y el relato*. Trad. Ernesto Kavi. Sexto piso, 2016.

Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. UIA, 2002.

Altisent, Marta E. “Ciclos, series y sagas en el cuento español moderno”. *Revista de literatura*. No. 220, www.centrocp.com, 29 de mayo, 2018.

Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Trad. Luis Andrés Bredlow. Anagrama, 2000.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Gredos, 1992.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, 1987.

_____. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1977. Impreso.

_____. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *Análisis estructural del relato*. Ediciones Coyoacán, 2001.

_____. *Mitologías*. Siglo XXI, 1983.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, 1984.

_____. *El crimen perfecto*. Anagrama, 1995.

_____. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI, 1999.

Bazín, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones RIALP, 1966.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica*. Trad.

Andrés E. Weikert. Ítaca, 2003.

Beuchot, Mauricio. *Los márgenes de la interpretación: hacia un modelo analógico de la hermenéutica*. UIA, 1995.

Bolívar Botia, Antonio. *El estructuralismo: de Lévi- Strauss a Derrida*. Ediciones Pedagógicas, 2001.

Caballero, Ma. del Socorro. *Narraciones tradicionales del Estado de México*. Imagen, 1994.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. 1988. Trad. César Palma. Siruela, 2002.

Caro Baroja, Julio. *De los arquetipos y leyendas*. Istmo, 1991.

Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Trad. Manuel Arranz. Acantilado, 2015.

Culler, Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. 1982. Cornell University Press, 2007.

_____. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*.

Trad. Luis Cremades. Cátedra, 1992.

De la Parra, Marco Antonio. *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. LOM, 2010.

Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Trad. José Vázquez y Umbelina

Larraceleta. Paidós, 1989.

_____ *La isla desierta y otros textos. Textos y conferencias*. Pre.textos, 2005.

_____ *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. 1983. Paidós, 1994.

_____ *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, 1987.

_____ *Lógica del sentido*. Paidós, 2005.

_____ y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos, 2010.

_____ y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Era, 1990.

Derrida, Jaques. *De la gramatología*. 1967. Siglo XXI, 2000.

_____ “Carta a un amigo japonés”. *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997. PDF.

elartedepreguntar.files.wordpress.com, 8 de abril, 2018.

_____ *La escritura y la diferencia*. 1967. Trad. Patricio Peñalver. Anthropos, 1989.

_____ *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. 1967. Trad. Patricio Peñalver. Pre-Textos, 1995.

_____ *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Trad. Ana

María Palos. Siglo XXI, 1994.

Diodato, Roberto. *Estética de lo virtual*. Trad. Laura Moure Cecchini. UIA, 2011.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Era, 1998.

Eisner, Will. *La narración gráfica*. Norma Editorial, 1996.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*. Alianza, 2000.

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Labor, 1992. Impreso.

_____ *Tratado de historia de las religiones*. 1964. Trad. Tomás Segovia. Era, 2008.

Fajardo, Carlos. *Estética y sensibilidades posmodernas. Estudio de sus nuevos contextos y*

categorías. ITESO-UIA, 2005.

Flores Oliver, Jorge. *Apuntes sobre literatura Barata*. CONACULTA, 2012.

Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Trad. Ángel Galindo. Paidós, 1999.

_____ *De lenguaje y literatura*. Trad. Ángel Gabilondo. Paidós, 1996.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. Monte Ávila

Latinoamericana: 1991.

Gadamer, Hans-Georg. *La razón en la época de la ciencia*. Trad. Ernesto Garzón Valdés.

Alfa, 1981.

_____ *Verdad y método II. Sígueme*, 1992.

García, Santiago. *La novela gráfica*. Atisberri, 2010.

García de Diego, Vicente. "Introducción general". *Antología de leyendas de la literatura universal*. Labor, 1953.

Garralón, Ana. *Historia portátil de la literatura infantil*. Anaya, 2001.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Taurus, 1989.

Gennep, Arnold Van. *La formation des Légendes*. Ernest Flammarion Editeur, 1910.

Gentili, Bruno. *Poesía y público en la Grecia antigua*. 1984. Trad. Xavier Riu. Quaderns Crema, 1996.

González Obregón, Luis. *Las calles de México*. Patria, 1991.

_____ *México viejo*. Promexa, 1979.

González del Valle, Luis T. *El canon. Reflexiones sobre la recepción literaria-teatral*.

Huerga y Fierro, 1993.

Guerrero Guadarrama, Laura. *Posmodernidad en la literatura infantil y juvenil*. UIA, 2012.

Gutiérrez Solano, Nelly. *Códices de México. Historia e interpretación de los grandes libros pintados prehispánicos*. Panorama, 1985.

Habermas, Jürgen. *La posmodernidad*. Kairós, Colofón, 1988.

Hinds, Jr, Harold y Charles M. Tatum. *No sólo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*. Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007.

Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Trad. Juan José Sánchez. Trotta. 1998.

Huerta, David. *El relato romántico. Una antología general*. SEP/UNAM, 1982.

Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Trad. Max Niemeyer. FCE, 1949.

_____ *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*. 1950. Trad. Miguel García-Baró. FCE/UNAM, 2015.

Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria* 1960. Trad. Gerald Nyenhuis. Taurus/UIA, 1998.

_____ "Valor artístico y valor estético" en Harold Osborne. *Estética*. Trad. Estella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 71-97.

Iser, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Hopkins University Press, 1979.

Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo. Trotta, 1998.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Trad. Jaime Siles y Fernández Palacios. Taurus, 1986.

Jiménez Rueda, Julio. *Relatos de José María Roa Bárcena*. UNAM, 1993.

Johansson, Patrick. “Vejez, muerte y renacer de Ce Ácatl Popiltzin Quetzalcóatl”.

Arqueología mexicana num. 139. *arqueologiamexicana.mx*, 23 de marzo de 2018.

Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* Trad. Dulce

María Granja Castro. Edición bilingüe. UAM-FCE, 2004.

Lévi- Strauss, Claude. *Mito y significado*. Alianza, 1987.

_____ *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido 1*. México, 1982.

Longino. *De lo sublime*. Aguilar, 1980.

Lonna Olvera, Ivonne. *El libro Álbum. Lecturas desde el diseño*. Universidad

Iberoamericana, 2017.

Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Itsmo, 1982.

Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. PDF. *updoc.tips*, 23 de marzo, 2018.

Marz, Christy. *Writing for animation, comics and games*. Focal Press, 2007.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenoméologie de la perception*. Librairie Gallimard, 1945.

Meletinski, E. *Estudio estructural y tipología del cuento*. Rodolfo Alonso Editor, 1972.

Martos Núñez, Eloy. *Cuentos y leyendas tradicionales (Teoría, textos y didáctica)*.

Universidad de Castilla - La Mancha, 2007.

- Maud, Ralph. *What does Not Change. The significance of Charles Olson's "The Kingfishers"*. Associated Univesity Presses, 1998.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. FCE, 1993.
- Merquor, José Guilherme. *La estética de Lévi-Strauss*. Trad. Antoni Vicens. Destino, 1978.
- Meza, Otilia. *Leyendas prehispánicas mexicanas*. Panorama, 1988.
- Molinuevo, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Síntesis, 1998.
- Moreno Salazar, Flor. "El Jardín de los Mártires de Toluca: hacia una refiguración de la tradición oral". *Identidades de la tradición oral en México*. Red Mexicana de Estudios de Oralidad/Universidad de Colima/Ave Editorial, 2012, pp.125-136.
- _____ *La verdad metafórica en las leyendas de Toluca*. Tesis de Maestría en Letras Modernas. UIA, 2009.
- Olea Franco, Rafael. *De la leyenda al relato fantástico. José María Roa Bárcena*. UNAM, 2007.
- _____ *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. CONACULTA-El Colegio de México, 2004.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. FCE, 1999.
- Ortiz-Osés, Andrés. *Hermeneútica de Eranos. Las estructuras simbólicas del mundo*. Anthropos-UNAM, 2012.

Pabón S. de Urbina, José Ma. *Diccionario manual griego clásico-español*. Vox, 2004.

Pedraza, Ricardo. "Mexico en la animación: Ánima Estudios, una propuesta actual".

www.neopixel.com.mx, 10 de octubre 2009.

Prieto Pérez, José Luis. "Oralidad y escritura en la Grecia Arcaica", *serbal.pntic.mec.es*, 13

de marzo 2007.

Propp, Vladimir. *Edipo a la luz del folklore. Cuatro estudios de etnografía histórico-*

estructural. Trad. C. Caro López. Fundamentos, 1980.

_____ *Las transformaciones del cuento maravilloso*. Trad. Hugo Acevedo. Letra

Cierta, 1979.

_____ *Morfología del cuento*. 1927. Colofón, 2008.

Reyes, Alfonso. *Teoría literaria*. FCE-ITESM, 2005.

Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Siglo XXI, 1970.

_____ *Historia y verdad*. Encuentro, 1990.

_____ *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Trota, 2003.

_____ *La metáfora viva*. Trad. Agustín Neira. Ediciones Cristiandad, 1980.

_____ *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI, 1998.

Riva Palacio, Vicente y Juan de Dios Peza. *Tradiciones y leyendas mexicanas*.

UNAM/CONACULTA/IMC, 2003.

Rodríguez González, Mariano. *De la razón instrumental a la racionalidad simbólica. La cuestión del símbolo en Mircea Eliade*. Editorial Académica Española, 2012.

_____ *Eliade y su filosofía del mito*. UAEMÉX, 2011.

Rojas Bez, José. *Pasaje al arte del cine*. Universitaria, 2013.

Salazar Lacayo, Flor. “De la escritura a la memoria”. *Textualización y oralidad*. Instituto Universitario Menéndez Pidal-Visor, 2003, pp. 189-207.

Savater, Fernando. *La infancia recuperada*. Taurus, 1994.

Spang, Kurt. *Géneros literarios*. Síntesis, 2000.

Shaeffer, Jean-Marc. *Pequeña ecología de los estudios literarios*. FCE, 2013.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Tiempo Contemporáneo, 1974.

Van der Linden, Sophie. *Álbum [es]*. Trad. Teresa Durán. Ekaré-Banco de libro, 2015

Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*. Paidós, 1991.

Velázquez Mejía, Manuel. *Mythos enigmática historicidad del historia*. UAEMÉX, 2012.

Vergara Mendoza, Gloria. *Palabra en movimiento. Principios teóricos para la narrativa oral*. Práxis-UIA, 2004.

Volek, Emil. *Metaestructuralismo*. Fundamentos, 1985.

Zea, Leopoldo. *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. FCE, 1978.

Žižek, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Trad. Javier Eraso Ceballos y Antonio

Antón Fernández. Público, 2011.

_____ *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Trad. Antonio Gimeno

Cuspinera. Pre-textos, 2006.

Corpus de obras citadas

Blanco, Alberto. *La sirena del desierto*. Ilustraciones de Patricia Revah. CONACULTA. 2007.

Corro Fernández, María Guadalupe, Mónica Perera et al. *De duendes y tesoros. Cuentos y*

leyendas de Tlapanalá. UIA, 2007.

Galeano, Eduardo. *Historia de la resurrección del papagayo*. Esculturas de Antonio

Santos. Libros del Zorro Rojo, 2008.

Haghenbeck, F. G. *Justicia divina*. UIA, 2013.

La leyenda de la Nahuala. Dir. Ricardo Arnaiz. Animex Estudios. 2007,

www.netflix.com/mx, 7 febrero 2016.

La leyenda de la Llorona. Dir. Alberto Rodríguez. Ánima Estudios, 2011,

www.netflix.com/mx, 23 de marzo 2016.

La leyenda de las momias de Guanajuato. Dir. Alberto Rodríguez. Ánima Estudios. 2014,

cinemex.com, 3 de noviembre, 2014.

La leyenda del Charro Negro. Dir. Alberto Rodríguez. Ánima Estudios, 2018,

www.cinepolis.com, 21 de enero 2018.

La leyenda del Chupacabras. Dir. Alberto Rodríguez. *Ánima Estudios*. 2016, *cinemex.com*,
25 de octubre, 2016.

Leal, Manuel. *Leyendas de Guanajuato*. Stampart, s.a.

Maldonado, Verónica. *Valentina y la sombra del diablo*. Paso de Gato, 2008.

Medrano Luna, Gabriel. *Juan Chávez. Una leyenda viva de Aguascalientes*. Universidad
Autónoma de Aguascalientes, 2011.

Méndez Pérez, Oralia. *30 leyendas de Veracruz*. Ediciones Culturales Exclusivas, 2014.

Muñoz Ledo, Norma y Helguera y Hernández (ilustrador). *Supernaturalia*. Altea, 2012.

Olguín, David. *La maizada*. Paso de Gato, 2012.

Olvera, Brenda. *Topiltzin. La leyenda del lucero de la mañana*. Ediciones B, 2009.

Pineda, Cristina. *Leyendas de Xico. Latinoamérica*. ONU, 2012.

_____ *Xico. Fuego en tu corazón*. Porrúa, 2010.

Remolina, Tere, Becky Rubinstein et al. *Leyendas de todo México*. Selector, 2015.

Valle-Arizpe, Artemio de. *Cuentos del México antiguo. Historias de vivos y muertos*.
Porrúa, 2014.

Villoro, Juan. *La calavera de cristal*. Ilustraciones de BEF. Sexto piso, 2011.

Zúñiga, Burgos. *Anécdotas y leyendas queretanas*. Hear, 2014.