



EL MITO EN LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

ALFREDO ORTIZ¹
eduardoalf65@hotmail.es

En *La Necesidad del Mito*, Rollo May, define a los mitos como patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia, contribuyen a la identidad, a superar la culpabilidad y la ansiedad y allí donde la razón y la ciencia no son suficientes para entender la vida necesitamos los mitos y el arte para encontrar los sentidos que nos orientan hacia la realidad y más allá del tiempo (May, 1992, p. 28, 29). Romper las barreras del tiempo es acercarnos al eterno presente, a su circularidad, al tiempo sagrado, al de los dioses y héroes antiguos, al del origen espacial, que los indígenas Kamsá del Valle de Sibundoy (P) llaman el “Caca tempo”, esa vinculación primordial nos vincula con lo colectivo. El mito como discurso de lo sagrado y relato de ficción, ayuda a situarnos en el espacio-tiempo personal y vincula con el infinito que compartimos como partes del todo; tener un mito que contar, es tener la suavidad de la palabra, deambular en la memoria, estar poseído por las letras, esas extrañas grafías con que acorazamos el espíritu y aliviarnos los vacíos de la vida. En las entrañas de la narrativa mítica hay mucha biología hecha discurso, generaciones acarrear de boca en boca sus relaciones con el cielo y el inframundo, la experiencia del bien y del mal, de dioses y demonios, de normas y anarquías.

Las imágenes míticas son el resultado de un lenguaje cifrado, una síntesis discursiva de la tradición y la innovación creativa de narradores, con ese lenguaje especializado y en cierta manera secreto de los mitos hacemos vivir lo posible y lo imposible a través de las figuras que imitan y teatralizan la cotidianidad, esos simulacros están al servicio de los narradores, escenifican comportamientos exóticos y normales; esos personajes o actores apuestan a tocar los grandes temas humanos: muerte, transcendencia, amor, locura, soledad, ingratitud, poder, fantasía, sufrimiento, tragedia, traición, sueños, realidades, injusticias, libertades, prisiones, psiquis, enfermedad y otras cosas que la ciencia, la filosofía no dan adecuada cuenta. Las historias míticas son el extracto de los fantasmas de la vida y nos libran del pesado tiempo; en la novela moderna brindan el encuentro entre ficción y filosofía, porque abordan el concepto del ser en el presente actual (Giraldo, 2008, p. 103) y agrego que permiten abordar el no ser en todos los tiempos.

La ficción mítica es el conjunto de alteraciones estéticas del lenguaje común y del ser desde el umbral de las civilizaciones, es el otro lado de la realidad, la fuente arcaica de lo literario, expresado en ilusiones fantásticas cargadas de símbolos, héroes y voces vencidas. En *La Poética* de Aristóteles lo literario se define como imitar, enmascarar la realidad, (Aristóteles, 2002, p. 31), imitar es un término teatral, que denota representar lo que puede ser, esa imitación debe ser creíble, verosímil, posible en el propio lenguaje del texto. La literatura es capaz de construir sucesos y personajes que no existen pero que se espera que existan. Para Aristóteles, Homero es un poeta excelente, en el género serio porque imita acciones honrosas y lo considera el precursor del género cómico al darle forma dramática a lo ridículo en la *Iliada* y señala que como “imitador dramático” en *La Iliada* y *La Odisea*, pone de relieve el componente mítico en

¹ Doctor en Ciencias de la Educación, Magister en Etnoliteratura, Abogado, Licenciado en Filosofía y Letras. Profesor del Departamento de Humanidades y Filosofía., Universidad de Nariño.



la construcción de semidioses y dioses encargados de actuar en la historia y vida de los humanos nobles y mezquinos (p. 39).

En los textos de Homero, Hesíodo y Ovidio, los mitos se actualizan, los dioses se humanizan para fusionar su vida con el mundo terrenal; en los tiempos de los hombres y las bestias míticas como Las Gorgonas (Medusa, Esteno y Euríale hijas de las deidades marinas Forcis y Ceto), Hidra madre de la Quimera, Escila y Caribdis monstruosidades del estrecho de Mesina, el soberbio Cíclope Polifemo, los cíclopes constructores de Mesenas (hijos de Urano y Gea) y Cerbero el perro del Erebo que gobierna Hades; los monstruos tienen origen mítico-divino, se construyen con símbolos de virtudes y defectos humanos y a veces son la combinación de varios animales o de la biología con la metalurgia (Quimera), son destructores o devoradores de hombres, en ocasiones interactúan con los dioses para engendrar hijos fantásticos (Medusa con Poseidón procrean a los hermosos y benéficos caballos alados Pegaso y Crisaor), estas bestias míticas tienen en común su carácter antropófago, lo incivilizado, de mirada destructora, rostro con filas de dientes, matan con sonidos atroces y están ligados a los dioses porque son sus instrumentos o engendros y viven en lugares remotos (Nava Contreras, 2009, p. 133-143) y “su sola imagen, su phántasma, nos enfrenta al más extremo de nuestros tabúes y al más insuperable de nuestros temores” (p. 144).

La ficción mítica es un reencuentro con nuestra naturaleza animal, el juego de posibilidades casi imposibles, que se materializan para recrear lugares y épocas, es un encuentro con el tiempo circular y nos libera del ancla que nos ata al presente, permite escaparnos de la fragilidad de la vida, hacia la aventura del futuro con posibilidad de regreso y nos libera de la imposibilidad de repetición de la vida, marcada por nuestra asombrosa condición fantasmagórica, puesto que “Todo, entre los mortales tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los inmortales, en cambio cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros” (Borges, 1974, p. 23).

El Inmortal de Borges reutiliza el manuscrito como recurso de verosimilitud, la intervención de narradores en varios planos, la permanencia temporal de Homero, como un aventurero olvidado de la épica y sumergido en la encrucijada de la eternidad; una ciudad habitada por la involución, donde los dioses debían estar contagiados de locura e imperfección y la historia se pierde en el laberinto del regreso continuo; allí los personajes conocen la repetición de los acontecimientos, en diferentes caras y tiempos y prefieren volver al mutismo insolente de la contemplación. Borges lanza los dados del azar para romper la razón y convencernos que ese mundo de seres inmortales fatiga por la repetición, por la imposibilidad de la novedad, por la ausencia de la pasión propia de los mortales, que sabemos que la vida es irrepetible y que somos un mero simulacro del orden mayor que solo logramos intuir; la muerte no es un legado, solo da sentido a las acciones, al hacer; la fragilidad expresada en la vejez, el deterioro, nos hace percibir nuestra condición de seres etéreos (p. 24, 25). Borges nos da nuestra fatigada eternidad en los instantes donde la filosofía se fusiona con la literatura, para entender la transcendencia de morir, porque “la muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres” (p. 23), la inmortalidad en cambio nos alejaría del sentido de la existencia, ya que todo se puede repetir, donde la vida sería terrorífica en su monotonía. La muerte nos regala la posibilidad de vivir la intensidad de lo cotidiano, agotar nuestro tiempo en la acción y lo imposible en la ficción. En la forma como se estructura el relato *El Inmortal*, el profesor Carlos Rincón observa una nueva manera de plantear la ficción, a partir de los recursos del manuscrito, los múltiples narradores, la hipertextualidad continua, los comentarios a las anécdotas del narrador, las notas de pie de página que funcionan como medios para lograr verosimilitud, que en Borges son invenciones para convencer al lector; este uso de la ficción de la ficción, superaría el viejo análisis aristotélico de la ficción como enmascaramiento de la realidad, para construir un universo



paralelo a la realidad (Rincón, 135). En *Tlon, Uqbar Orbis Tertius*, Borges fabrica un mundo con geografía y fauna fantástica, las personas comercian con un lenguaje sin sustantivos, solo con adjetivos y la acción de los verbos (Borges, p. 13, 36), para recordarnos la relatividad del pensamiento y vinculación con el lenguaje como construcción cultural, cargada de imágenes míticas. Tal vez por nuestra condición de espectros, por la incapacidad de repetir la vida, de regresar el tiempo, los mortales somos esencialmente ficcionales, seres anhelantes, soñamos antes de dormirnos, en el sueño y al despertar seguimos soñando; el sueño tiene una carga de frustración y de creación de otras realidades, distinta a la que armamos, determinados por las circunstancias.

La ficción mítica es un viaje por los escondrijos de la ensoñación profunda, colectiva y a la vez examina el transcurrir de las culturas, su puesta en escena en los textos orales o escritos, allí el futuro y el pasado se representan en el presente, para explicar nuestra relación con los días y con El Gran Tiempo, del origen de los territorios y los dioses, llamado también el eterno retorno, el eterno presente o el no tiempo, el tiempo de la magia, frente a su linealidad cronológica. Ante la evolución genética, la crisis frente al poder en la historia, la ficción mítica adquiere un significado trascendente y se humaniza, con un discurso que justifica lo humano y su vínculo natural; los grandes maestros de la literatura contemporánea son un ejemplo de como la literatura se ocupa de descifrar la relación de la biología, el poder con el tiempo humano y las transformaciones que acaecen en la psiquis moderna.

Este viaje por el mito nos ayuda a librarnos del agobiante dolor de existir sin rumbo, de la tragedia de lo efímero y de nuestra fragilidad, justificada y acompañada con abrazo consolador de la muerte. En los grandes textos de la literatura contemporánea el mito como ficción enmascara la realidad y la experimenta: en *Prometeo Desencadenado* se actualiza el mito griego, en el urbanismo de París, el dios recorre el cementerio, los bulevares, la discusión del dinero frente al valor relativo de la amistad, en un discurso dramático que paradójicamente toca los bordes de lo irrisorio, donde el banquero, el millonario Zeus humilla a la gente de París que por un poco de dinero (500 francos), por abofetear a otra persona y la gente hace cosas ridículas por dinero; en el espacio reducido de un restaurante con mesas de tres asientos para que nunca pueda haber acuerdo, entre los viejos y jubilados que la frecuentan a fin de tener con quien hablar (Gide, 2015, p. 12).

El *Prometeo* contemporáneo escapa de su prisión al aire libre en las montañas del Cáucaso y llega a París en busca de una oportunidad como un migrante común y termina en prisión acusado de fabricar cerrillos sin licencia, procura la fortuna con su águila (que más se asemeja al buitre del alterego), esta vive del debilitamiento de su anfitrión, alimentándose de su hígado adolorido como un parásito eterno, es el símbolo de la doble naturaleza humana frente al dolor y la ambigüedad de su espíritu, el águila es la razón de ser de Prometeo, es la disminución de la felicidad humana para satisfacer los parásitos modernos (p. 80). La actualización del mito se presenta en el circo en la parte VII de la novela, cuando Prometeo capta la atención del auditorio y les habla de su propósito en París, les recuerda a los mortales que los amó “apasionada, perdida y lamentablemente” hasta convertirlos en lo que son ahora; les entregó la iluminación de la conciencia del ser para que conozcan la belleza y pudieran perpetuarse como especie y supo que en cada una de sus creaciones semejantes a él, existía un huevo de águila que los devoraría, el águila representa la razón de ser, el parásito del progreso y la pérdida de la felicidad paulatina de los humanos, puesto que se quedaron sin historia, esta se convirtió en la historia del progreso, en el recuento lineal de lo que los consume y Prometeo ya no ama a los seres humanos sino a lo que los devora (p. 84).



Prometeo les recuerda a los clientes del circo que les dio el calor del arte “el fuego, la llama y todas las artes que ella alimenta, calentando sus mentes desde dentro” (p. 85); el dios se lamenta que no es la creencia en el bien lo que alimenta, sino la esperanza de “algo mejor” lo que los carcome (p. 86). El dios resucita en la narrativa mítica de André Gide, se sitúa en la modernidad y mira con lástima como los valores antiguos del bien que alimentó todos los discursos religiosos y filosóficos ahora está transmutado en el individualismo que engendra el progreso, que relega la flama del arte a un rincón de la historia, al olvido en beneficio de la técnica y el consumismo, representado por el autoritarismo del banquero Zeus. Prometeo resucita esclavizado por el progreso y los personajes del panteón griego desfilan con nombres propios Zeus, Damocles, Cocles, el mesero, etc., entre las calles y los bulevares persiguiendo las mismas dudas existenciales humanas, en un mundo determinado por el dinero, el consumismo, la soledad urbana y la muerte, los dioses se humanizan al límite de transmutarse en mortales, ansiosos de la palabra del otro y agobiados por el olvido de sus engendros.

Rollo May considera que los mitos griegos guían la búsqueda de una respuesta a la tragedia de perseguir la verdad acerca de uno mismo, es un drama de “la relación apasionada de una persona con la verdad” (May, 1992, p. 74); el Edipo rey de Sófocles muestra la tragedia de no poder huirle a la profecía del parricidio de Layo y el matrimonio con su madre Yocasta y se repite como mito en Hamlet de Shakespeare “el héroe recibe a manos del fantasma de su difunto padre el encargo de vengar la muerte a manos de tu tío, que se ha casado con la madre de Hamlet” (p. 74, 75).

En el análisis mítico de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, el descenso a los infiernos, a la selva oscura de la ignorancia, May reconoce el valor de la literatura en las auto interpretaciones del ser humano, el infierno o la tragedia de un ser humano son los problemas psíquicos y “la incapacidad de reconocerlos y enfrentarse a ellos” reconociendo la imperfección humana (p. 148), dificultades derivadas de la infancia, la relación tormentosa con los padres, los líos con las parejas, las indefiniciones sexuales, las traiciones, las injusticias surgidas por el autoritarismo, las pérdidas amorosas, la muerte de seres queridos, las crisis económicas, familiares, la inadaptabilidad social, el abandono, la culpa por no haber hecho lo suficiente por nosotros y los semejantes, en general los problemas cotidianos que nacen en nuestras relaciones con los demás y que se comprimen en el interior de la mente humana, se transfieren a comportamientos anómalos y ocasionan sufrimiento “es un tormento eterno que no produce cambio alguno en el alma del que lo padece y que viene impuesto desde el exterior” (p. 149).

May sostiene que ese infierno puede expresarse en matar lo que se quiere como Medea a sus hijos, por la pérdida de los padres, “racionalización del infierno privado del neurótico en: represión, orgullo, distorsión, pretenciosidad, etc.” (p. 145) en la guerra que vuelve noble el odio y la muerte, la falta del ser amado, la soledad, el dejarnos vencer por las pasiones y el obstáculo moral, asuntos que nos negamos a admitir y de allí la imposibilidad de superarlos. El terapeuta amigo, el guía en la novela es el arte, la poesía de Virgilio como salida a la sin salida racional y la salvación están dadas por dos virtudes la revelación y la intuición que son esferas del amor que llevan a Dante a encontrar a Beatriz que simboliza la libertad de amar (p. 149). Dante se encuentra con su propio demonio, quién siente piedad de la caída de su huésped y solo la razón artística, intuitiva, el reconocimiento y enfrentamiento de sus dificultades lo llevan al cielo de ángeles bellos y al amor pleno de Beatriz, la mujer se convierte en salvadora, expresa el amor desinteresado, el amor salvador; el descenso a los infiernos está presente en la mitología cristiana, en el Popul Vuh, en el budismo y otros textos religiosos, corresponde a la necesidad de que el iniciado en el proceso espiritual, supere sus conflictos, su ignorancia y el predominio de la razón instrumental para poder conjugarse con el mito de lo sagrado.



Otra de las obras literarias clásicas, que interpreta desde el mito May, es el *Fausto* de Johan Wolfgang Goethe, como la pugna, en contradicción interior entre el bien y el mal, así Mefistófenes el diablo dice que siente compasión por la derrota del hombre, que tratando de hacer el mal siempre hace el bien y Fausto pregunta ¿cuál es el sentido del mal humano, que dotado de razón lo lleva a actuar como bestia en medio de un dios benefactor?; cuando Fausto reconoce que sus mitos están colapsados por su forma de vida encuentra los caminos de salida (p. 220); Rollo May considera que en la segunda parte de la novela-mito se toca un aspecto fundamental para la sociedad moderna: la relación del sexo, la sensualidad con el poder, porque desde la revolución industrial el sexo se separó de las personas y se volvió mercancía, Fausto está condenado por el mito del poder absoluto y la salida al tormento es que no hay caminos, Fausto debe buscar en sí mismo la salida, Mefistófenes le aconseja “internarse en lo inexplorado, lo inaccesible; hacia lo nunca nombrado” (p. 225).

El escritor alemán Tomas Mann, reescribió el mito de Fausto como respuesta a la barbarie del nazismo, dice que los mitos comunitarios son una celebración, nos llenan de alegría, nos reencuentran con nuestra gente, con el colorido y misterio de los rituales, los mitos y la corporeidad de los rituales dan estabilidad emocional y social en el mundo cambiante y de allí su carácter festivo y teatral (p. 49). Mann en su novela corta *La Muerte en Venecia*, con la acechancia de la peste del cólera y el amor imposible, el escritor Gustav von Aschenbach se enamora de un hermoso joven polaco Tadzio, que simboliza el regreso del Adonis mítico, que muere en el círculo de su propia belleza y vive su pasión silenciosa y desequilibrante, se justifica con extensas auto interpretaciones de su situación de escritor famoso metido en “profundidades turbias, denegando su simpatía al abismo y abominando de lo abominable” (Mann, 2007, p. 183); se ampara en los discursos platónicos de la belleza con Fedro, relacionada con lo visible y lo divino, camino de lo sensible, del arte y del espíritu; se cuestiona que a través de lo sensible se pueda llegar al espiritual, pero reconoce el goce inmerso en la peligrosa senda de las apariencias físicas y la necesidad de que el mito de Eros se convierta en guía y la pasión femenina enaltezca su deseo del amor como satisfacción y oprobio (p. 184). El deseo imposible de satisfacer produce dolor que sustenta con evasiones, se enfrasca en discursos estéticos de la pasión y la imposibilidad del amor por los prejuicios morales y la muerte inesperada del joven Tadzio; en el contexto del cólera que afecta a la ciudad, el amor imposible hace que Gustav pierda los recatos morales, la armonía interior y reconozca implícitamente su homosexualidad que no puede exponer en público, en una época cargada de prejuicios, se refugia en el relato de la perfección física y la belleza retórica ante la imposibilidad del amor físico, vive en la contemplación, en la escritura frente a la realidad hostil del mundo, de Venecia descrita en la sórdida arquitectura y en los callejones por los que los gondoleros lo llevan en la persecución del Tadzio.

El mito como fuente principal de donde se abreva la literatura, junta el arcaísmo social y en la época moderna y cumplen la función primordial de dar sentido a la existencia, brindando diversas respuestas a las tragedias humanas. Octavio Paz afirma que la novela contemporánea debe su universalidad y su futuro al mito, al resolver o plantear las grandes preguntas de la condición humana y al permanecer en imágenes y en la forma de lo literario retroalimenta las grandes novelas actuales, las valida y las actualiza con temas de interés para todos (Sullá, 1994, p. 126). Al proyectar el camino que tomará la novela contemporánea Fuentes señala que las grandes novelas que involucran el mito como tema principal, se universalizan y recuperan el sentido imaginario-poético que muestra la experiencia humana, en las actuaciones clásicas de los dioses y héroes. Para Carlos Fuentes, Malcolm Lowry recoge el mito del paraíso perdido, en su poesía y en su novela *Bajo el Volcán*, la felicidad a medias se pierde en la representación



trágica y fugas del amor; en *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch está el mito del mundo sostenido por la palabra que lo nombra y lo hace posible, semejante al mito del génesis cristiano; en el espíritu de William Gerald Golding el símbolo es el mito y “el mito es la verdad verdadera”, la forma está ya en el contenido, como lo consideraron los formalistas rusos (p. 125). Estos autores según el poeta mexicano, regresan a las raíces poéticas de la novela a través del lenguaje, la estructura y crean una realidad paralela, un nuevo espacio para lo real a través del mito, que muestra y hace reconocer la mitad oculta de la vida.

En la novela *Los invictos* de William Faulkner, frente al triunfo de las sociedades capitalistas, trae la otra mitad de la vida, las sociedades y el hombre siempre derrotado por la historia, el héroe vencido que conserva la dignidad, como última muestra de humanidad, donde la caída es parte fundamental de la vida, en contravía a los mitos “del sueño americano” que sustentarán a la sociedad estadounidense después de la guerra civil, que expresan el triunfo económico individual, por encima de todos (p. 126). En *Los Invictos* el confederado coronel Jhon Santoris es el jefe de una familia de hacendados degradada por la guerra, muestran los restos de dignidad que les queda para luchar por una causa perdida; la novela transcurre en la guerra de secesión como telón de fondo, Bayard Santoris es la voz narradora, criado en igualdad de condiciones junto al esclavo Ringo, que lo considera su hermano, con quien construye una complicidad inquebrantable en las acciones de guerra y en la defensa de la familia; la abuela Rosa Millard es una guerrera que defiende la hacienda, el honor, la plata y realiza actos bélicos engañando en negocios de mulas a los enemigos yanquis; es el mito del fantasma del matriarcado sustentado en la presencia real de la abuela. Las voces colectivas de los negros esclavos buscando el río Jordán significan el llamado simbólico de la fuente de la iniciación, el bautizo a la nueva vida en libertad; son obligados a construir un puente para los yanquis, creyendo encontrar el paso al agua sagrada y son expulsados por los mismos soldados, para que no sigan su peregrinar hacia la tierra prometida por el mito; no saben qué hacer con la libertad que les ha dado la guerra, deambulan por los caminos en la busca mítica de la salvación, caminan en nubes de polvo hacia dos mitos: el de la libertad moderna y hacia el agua purificadora, donde anhelan unirse a Jesucristo y a Juan el Bautista, es decir del mito del liberalismo y los derechos humanos al mito judeo-cristiano del bautismo, la prima Drusilda los describe “No sé cuándo habrán comido; nadie sabe exactamente desde que distancia han venido algunos de ellos. Sólo pasan por aquí, sin comida ni nada... cuándo el espíritu o la voz, o lo que sea, les ordenó ponerse en marcha” (Faulkner, 1984, p. 548).

Otras novelas que derivan su éxito y su clasicismo contemporáneo en la incorporación mítica como tema principal: en *Un mundo feliz* de Aldous Huxley aparentemente el mito relevante sería el del poder que en su afán de controlar a la gente, busca cerrarse en sí mismo como la serpiente que se muerde su propia cola, pero el mito primordial es el de la rebeldía eterna de los seres humanos contra el autoritarismo y el poder.

El mito de la soledad del perseguido frente a la sociedad, el individuo impotente que sucumbe a la injusticia, está en Fiódor Dostoievski en *Los hermanos Karamazov*, la sociedad y el aparato estatal sacrifican un chivo expiatorio a fin de lograr la tranquilidad con la aparente justicia oficial; en el discurso judicial Dmitri Fiodorovitch Karamazov es acusado y condenado por el asesinato del padre, en la verdad ficcional es víctima de una celada preparada por el criado epiléptico Smerdiakov para robarse tres mil rublos, quien se apoya en la antipatía social que despierta Dmitri producto de su adicción al alcohol, al despilfarro, al deseo manifiesto de matar al autoritario padre y los escandalosos amoríos con Agrafema Alexandrova Grushhegnka hermosa, vividora, experta en quitarle el dinero a los hombres mayores, en quien el padre Fiodor Karamazov está interesado, todo se confabula en su contra, la pérdida del dinero, los presuntos



celos de Dmitri, la venganza de su ex prometida Catalina Ivanovna, quién le presta cuatrocientos rublos que despilfarra con su amante y en venganza declara en su contra, dando indicios más claros de los móviles del asesinato, después termina enamorada de Ivan. Agrafena Alexandrova con la ayuda de su amante Dmitri planea la fuga, que aparece como un acto de justicia frente al régimen y al orden social. La verdad judicial contrasta con la realidad que se aclara después de la condena, con la confesión que el criado Smerdiacov hace a Iván hermano de Dmitri (Dostoievski, 1982, p. 319).

El texto aborda varios relatos míticos: el carácter irracional de las diversas formas del amor, que casi siempre se gobierna por la venganza, los celos y el sufrimiento, Alexei considera que el amor espiritual al prójimo es también perverso, porque es imposible de cerca, en el contacto, la piedad exige distancia; en el sentimiento pasional pasa del amor al odio, al sufrimiento y la venganza; Catalina manifiesta a Iván y la señora Khokhlakof “ignoro ya, si lo amo; le tengo lástima, y la compasión es mal síntoma del amor. Si continuase amándolo no es ya compasión sino odio, lo que en estos momentos sentiría contra él” (p. 80). La necesidad de Dios es discutida en los diálogos teológicos entre el aprendiz de cura Alexei, el novicio Rakitine amigo de Gruchegnka y el starets Zósimo, en sus discusiones hablan de la inexistencia del diablo creado por el hombre a su imagen y semejanza; Fiodor Karamazov en una conversación con su hijo Alexei de la orden de los Jesuitas le dice “Dios es un invento de la raza humana creado para suplir la inmensa necesidad que tiene el hombre de creer en algo superior” (p. 54); Alexei replica que Dios es la inmortalidad y el sentido de la existencia; para atizar las discusiones con Alexei el starets Zózimo le cuenta una cita del siglo XVII “lo asombroso no es que Dios exista, sino que esta idea de la necesidad de Dios acuda al espíritu de una animal perverso y feroz como el hombre” (p. 109); Iván le dice a su hermano novicio que de existir Dios la tierra la ha hecho con la geometría de Euclides, dándole al hombre tres dimensiones espaciales (p. 109). La belleza física eslava también es objeto de adoración mítica y está representada en la perversidad de la mujer, en Gruchegnka

“...alta, sin serlo tanto como Catalina, cuyo cuerpo dibujaba ondulaciones y gestos de serena languidez, en armonía con su suave hablar, tenía 22 años y era su tez blanquísima, con rosadas transparencias. En su rostro, ligeramente alargado se marcaban la mandíbula y el labio inferior grueso este, como algo hinchado, avanzado sensiblemente bajo el labio superior, fino y delgado. Sombreaban sus ojos, de un gris azul, largas y sedosas pestañas, y una espléndida y abundante cabellera, de color castaño coronada tan bella cabeza, ante la cual el hombre más indiferente y más distraído se hubiera puesto de pie en medio de una multitud para contemplarla y recordarla mucho tiempo. (p. 60, 61)”

En *La peste* de Camus, se aborda el relato de la fragilidad de los seres humanos frente al infortunio y la fatalidad, la novela nos recuerda que somos veletas de las circunstancias y el azar, seres prescindibles en el movimiento del tiempo y la naturaleza, evoca nuestra condición de mortales, seres trágicos en espera de ser sacados de la crisis por la normalidad, por la reactivación de la economía y ser salvados del sinsentido por el mito, ante la impotencia de la ciencia. En la novela se evidencia el juego de tres narradores, formalidad que tiene que ver con el contenido del relato: narrador 1, dice que es doloroso no poder narrar sino lo sensacional, asume el control de la historia central y sirve de ordenador de los diálogos existenciales o filosóficos de los personajes integrantes del equipo de voluntarios de la brigada sanitaria: Tarrou, Grand, Riex, el cura Paneloux, Lambert, Castell y el delincuente Cottard (Camus, 2014, p. 8-20, 116, 156, 158, 169, 202, 242, 250). Narrador 2, es Jean Tarrou, un viajero empedernido, vive en un hotel y recoge en su cuaderno de notas las historias pequeñas, los detalles secundarios de la ciudad y se convierte en el cronista cotidiano de la peste, como por ejemplo la historia del viejo jubilado que se divierte tirando desde su edificio papelitos a los gatos que saltan a cogerlos



y que se entristece porque los gatos desaparecen con la peste y vuelven a llegar a los muros cuando la epidemia es derrotada (p. 90,100, 105, 165, 204, 232, 234, 238). Narrador 3, al final de la novela el narrador 1 exige al personaje central doctor Bernard Rieux, que se confiese como autor de la narración, puesto que como testigo privilegiado conoció los sentimientos de la gente que atendió como médico, en su amor, el sufrimiento y el exilio. Al final las historias de los tres narradores se contraponen, se confunden y articulan para darle la unidad a la novela; el cronista Tarrou cuenta lo que ve, el narrador 1 lo que hace Tarrou y Rieux narra su búsqueda de la esencia humana en medio de la muerte y la derrota (p. 256, 262).

La narrativa mítica en *La peste* es diversa, es un actante que cambia la construcción de realidad que tenemos cuando estamos sanos, todo los valores éticos y morales se relativizan “uno se cansa de la piedad, cuando la piedad es inútil” (p. 78), los discursos y nuestras acciones se mueven por el miedo, común en los tiempos de guerra, abarca el mito de la felicidad relativa frente al dolor, el amor revaluado, el tiempo es una espera fantasiosa de que pueda continuar la medición lineal después de la peste, una ilusión creada por los humanos. El tiempo de la peste es un sueño largo que algún día se espera que pase (p. 228), pero somos los humanos los que siempre pasamos primero, “para no perder el tiempo hay que vivirlo con toda lentitud” en las pequeñas cosas, se cree que la peste es irreal porque no está hecha a la medida de los humanos y tiene que irse (p. 44, 170).

La enfermedad es el mito del descenso al terror, la caída al dolor extremo, al miedo constante, a la desconfianza del otro, del que nos puede contagiar, la vida se exilia en otros sectores de la ciudad, el hospital, el estadio, los muros de las habitaciones. La felicidad es temporal, aplaca el sufrimiento debido a que el ser humano es incapaz de sufrir o ser feliz largo tiempo y se expresa como el deseo de la ternura (p. 155,177, 223, 252, 255). La paz de la peste es el recuerdo de rostros descarnados, el silencio de la derrota de los cuerpos muertos, derrotados los humanos sin armas para defendernos frente al fracaso, es el sufrimiento incurable y la conciencia de no tener ilusiones (p. 246). El mito divino aflora en la necesidad de buscar la ayuda de Dios ante la inutilidad de la ciencia, Dios es antiguo como el dolor humano, pero nuevo como la esperanza, que es la obstinación de vivir, esta impide que nos abandonemos a la muerte; la religión de la peste es distinta porque las promesas de la fe en gozar en la otra vida después de la muerte, la recompensa de la eternidad se debilita o carecen de valor ante la magnitud del dolor que provoca la peste (p. 217, 222). La enfermedad no puede ser un castigo divino, no es la peste la furia de Dios, porque de ser así desvirtuaría el discurso de bondad que hay en los dioses, la epidemia es injusta y ataca por igual a los libertinos y a los niños inocentes, mata a los buenos y a los malos (p. 189,190). El exilio es la separación de los que ama (p. 178) y se empieza a amar las sombras hasta borrar los colores del recuerdo, porque es todo dolor y el cuerpo perdió el derecho al placer. La peste se personifica como un fantasma que aparece donde no se la espera y desaparece donde se cree que está, se refugia en las habitaciones, en las regiones del sueño individual, se esconde de las luces del frío de la multitud y escapa en las profundidades de la ciudad (p. 241); dejar al azar el control de la peste es indicio de la derrota humana frente a la fatalidad, “el azar no tiene miramientos con nadie” (p. 164). El amor no reconforta en tiempos de peste, es un sentimiento que no puede usarse, los separados perdieron el egoísmo del amor, estaba inerte el corazón porque el otro se moría en la separación (p. 158, 159), en la peste hay que vivir el amor al día, con el recuerdo inútil de los tiempos normales, que el dolor del amor mediocre puede ser superado (p. 64), pero ahora la muerte no da nuevas posibilidades y el dolor se intensifica más, porque no hay otra oportunidad frente a la evidencia de la muerte o la separación.

La Colmena del español Camilo José Cela es una novela donde el asunto mítico se camufla en espacios reducidos, que se convierten en maquetas del mundo de posguerra, de afuera, esos



sitios son la taberna de Celestino, el banco de España, la casa de citas, el café de doña Rosa una despótica mujer, admiradora de Hitler, con su cara llena de manchas como si siempre estuviera “mudando de piel”; esos centros míticos sintetizan el tiempo presente y el pasado, en un futuro vano, entre cafés corrientes y el vino barato, puntos de encuentro, síntesis del mundo que fluye en interminables conversaciones, en tiempos de guerra y la angustia por olvidarla; allí los antiguos amigos del general Primo de Rivera se codean con republicanos venidos a menos, desempleados, prostitutas, rezanderas y muchachas de doble vida, el hambre y los humillaciones se ahogan en el humo de los tabacos, en una telaraña social, hasta donde llega un vago escritor de artículos críticos sin comercio, Martín Franco es un nudo de esos puntos vitales, él establece el contacto con la gente y abre nuevas redes, con su desespero por comer toca la sensibilidad de Filomena, Purita, Ventura, Nati, Laurita y otros tantos, representa el punto de contacto que lleva a la fila de personajes a tejer sus propias historias, que desembocan en esos lugares primordiales de la vida (Cela, 2002, p. 25, 124, 220).

Algunos ejemplos de la novela latinoamericana, donde prima la referencia mítica como algo vital de la trama, están *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, donde se repite el mito del parricidio del patriarca omnipotente, vencido por el puñal de su hijo espurio Abundio Martínez, un arriero común que venga la cadena de injusticia del hacendado en la historia de Comala, los relatos de los amores frustrados del protagonista con Susana San Juan, quien termina envolviendo al hacendado en su locura y lo liga al deseo de muerte, las guerras por conveniencia en las que se meten los hombres de Pedro Páramo y la construcción de la hacienda de la Media Luna con el despojo de los campesinos, contribuyen a fortalecer la importancia de su caída mítica del anti héroe, que empieza con la muerte de su hijo Miguel, a quien el cura Rentería le niega la limosna del agua bendita porque no murió en la gracia de Dios y por tanto no tiene 196 Revista del Taller de Escritores esperanza de llegar a la música del cielo, sino a descender a los infiernos (Rulfo, p. 120). La Muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua del brasilero Jorge Amado, es una novela donde la narración logra el cambio vital, la transformación de un hombre de buena sociedad Joaquín Soares de Cunha en el “rey de los vagabundos de Bahía”, esta metamorfosis lo encamina a la muerte física y de allí a la muerte espiritual en el mar, robado de un barco pesquero por la diosa Yemanyá, es el mito de la transformación de lo burgués a lo popular de una persona para vivir a plenitud la vida y lograr una muerte mítica, que lo junte al final con una deidad marina, es la ascensión de lo más bajo a lo celeste (Amado, 1996, p. 102).

En *Rayuela* de Julio Cortázar, el mito se sitúa en encontrar otra realidad, en romper con las leyes de la causalidad racional, está en lo fantástico como la búsqueda del paraíso perdido, que se evidencia al toparnos con otro espacio oculto, manifiesto en el inconsciente colectivo, en la rebeldía al “sinistro reprimido” en la presencia de fuerzas primitivas ocultas para la razón; el Círculo de la Serpiente juega a buscar la otra parte del ser o el no ser en el límite de la realidad e invita al lector a ser parte del juego fantástico que compone la realidad humana (Rosenblat, 1988, p. 91, 92).

La Nave de los locos de Cristina Peri Rossi, es un texto donde la novelista argentina incursiona en el mundo de los símbolos para mostrar la travesía humana, la búsqueda personal hacia la conciencia de la libertad amorosa, emocional, sexual y psíquica, desde muchas ramificaciones que convergen en salidas míticas, está el mito de la androginia de los dioses (Eliade, 1999, p. 202) y que se expresa en personajes como Percival y Gordon que son la personificación de Equis, su desdoblamiento o continuidad hacia lo femenino mítico y a la fusión con lo masculino, para mostrar sin tabúes la cara unificada del mundo; un símbolo mítico central es el tapiz medieval de la creación de la catedral de Girona, que muestra un recorrido por los discursos marinos y junta los atropo dioses con las criaturas fantásticas del mar medieval, formalmente



el tapiz aparece al principio de los capítulos y sirve de cohesión de las anécdotas de los personajes.

En *La hora de la estrella* de la brasilera Clarise Lispector, el mito del destino trágico se enseña con Macabéa una norestina que llega a Río de Janeiro a trabajar de mecanógrafa, sin atributos físicos y sin destacarse intelectualmente, vive sin conciencia de su situación, con una inocencia que se transmuta en ingenuidad, para quien todas las cosas normales ocurren por primera vez; su compañera Gloria le quita su primer amor Olimpo de Jesús y le dicen que no puede seguir en el trabajo, duerme y vive en un salón con otras empleadas cerca al puerto, para que su asma deje descansar a sus compañeras se duerme de última, se chupa su respiración para no hacer ruido y se traga su propia saliva para espantar el hambre; este ángel caído que ni siquiera puede revelarse, por única vez parece tener una oportunidad de fortuna en la lectura del futuro de una adivina, que más parece una estafadora de circo, madame Carlota, quien erróneamente le predice dinero y posición social y le cobra la consulta para ayudar a Jesucristo, pero muere al salir del consultorio, atropellada en la calle por el auto de un gringo, su presunto salvador; Macabéa personifica la tragedia sin redención del ser humano, que se sale del marco trágico griego porque los castigos de los dioses eran producto de romper una regla divina, Macabéa es incapaz de siquiera pensar en romperlas, está condenada a sufrir, por el mito del pecado original abstracto y colectivo; al narrador Rodrigo el personaje se le sale de las manos y es incapaz de salvarla o darle el futuro que le proyecta la pitonisa Carlota, a pesar de la lástima que le tiene, porque está predestinada a la tragedia (Lispector 2011, p. 90).

La novela *Zama* del argentino Antonio di Benedetto nos propone el mito de la soledad ante el destino partido o truncado por el contexto político de la América colonial del siglo XVIII; lejos de su familia y Buenos Aires se ve obligado a buscar sexualidad, espacios y personas que no lo llenan, al contrario lo escinden cada vez más del regreso y vive aislado en un mundo extraño para reencontrarse finalmente con el fantasma de su niñez “el niño rubio” que lo acecha, lo atormenta y no le permite sucumbir ante la pasividad del lento tiempo que tiene que vivir, en espera de un traslado burocrático al centro político que nunca llegará y rompe en esta espera infructuosa toda relación con su vida anterior hasta la tortura a manos del bandido Vicuña Porto que se ha infiltrado en el ejército para escapar a la persecución; en el mundo de la selva se encuentra con el eco de la colonización violenta, una tribu de indígenas quemados los ojos por sus enemigos, que deambulan por los bosques guiados por el instinto de supervivencia y representa el nuevo mundo al que tendrá que adaptarse el personaje-narrador Diego de Zama, pero al que no logrará sobrevivir porque la tragedia es la respuesta a su soledad, el mito del infortunio original por un pecado que no cometió o que tal vez lo cometieron sus padres colonialistas, es el pecado del imperio y su burocracia que cae en la vida de su súbdito (Di Benedetto, 2017).

Estos ejemplos mínimos ante la gran variedad de textos occidentales antiguos y contemporáneos que asumen como tema primordial el mito, permiten posicionar la tesis de Octavio Paz que la universalidad de la novela radica entre otros factores en el uso del lenguaje común del mito, que como paradigma humano de todos los tiempos son una respuesta a las grandes preguntas que la condición humana genera y de alguna forma posibilitan la conexión entre el ser y el no ser, entre la realidad histórica y la realidad ficcional que habita en la memoria ancestral del ser humano, ya que en su conjunción están las respuestas que pueden dar sentido a la existencia, porque la narrativa mítica no es más que un camino, un sendero a la propia intimidad que habita en cada uno, como expresión pequeña de lo general, lo infinito y lo divino. El mito da a la novela una historia, unas huellas, que se manifiestan en la cotidianidad de los personajes, que son marionetas de algo transcendental que requiere ser actuado, puesto en escena para ser



comprendido, personajes que soportan la tragedia y la felicidad de existir e indican posibilidades de vida, en las cuales los lectores nos sentimos representados por su carácter creíble y porque nos libera del peso del tiempo y de la muerte.

Bibliografía

- Amado, Jorge. La muerte y la muerte de Quincas Berro Dagua. Río de Janeiro, 1996, Editorial RBA, 128 p.
- Aristóteles. Poética. Madrid, 2002, 210 p.
- Borges, Jorge Luis. El Aleph. Madrid, 1974, Alianza Editorial S.A., 187 p.
- Borge, Jorge Luis. Ficciones. Buenos Aires, 1994, Emecé Editores, 201 p.
- Campbell, Joseph. Las máscaras de Dios: Mitología occidental. Madrid 1992, Alianza Editorial S.A., 579 p.
- Camus, Albert. La peste. Bogotá, 2014, Momo Ediciones, 264 p.
- Cela, Camilo José, La colmena. Bogotá, 2002, Casa Editorial El Tiempo, 320 p.
- Eliade, Mircea. Historia de las creencias y las ideas religiosas I. Barcelona, 1999, Editorial Paidós, 331 p.
- Faulkner, Willian. Los invictos. Bogotá, 1984, Maestros de la Literatura Universal, Norteamérica 1, 690 p. Giraldo Isaza, Fabio.
- Milan Kundera y otros. Literatura socialismo y poder. Texas, 2008, Minotauro Editores, 300 p.
- Goethe, Johann Wolfgang. Fausto. Madrid, 1997, Artes Gráficas S.A. 315 p. May, Rollo. La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo. Barcelona, 1991, Editorial Paidós, 297 p.
- Mann, Thomas. La muerte en Venecia. Bogotá, 2002, Casa Editorial El Tiempo, 191 p.
- Nava Contreras, Mariano. Poéticas del cuerpo monstruoso en la Ilíada y la Odisea. En revista Literatura Teoría, historia, crítica. Bogotá, 2009, No. 11, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, 557 p.
- Lispector, Clarise. La hora de la estrella. Buenos Aires, 2011, Editorial Corregidor, 118 p.
- Rulfo, Juan. Pedro Páramo. Bogotá, 2005, Editorial RM Panamericana, 136 p. Rincón, Carlos. El cambio actual en la noción de literatura. Bogotá, 2008, edición Instituto Colombiano de Cultura, 249 p.
- Rosenblat, María Luisa. Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe. Caracas, 1998, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 219 p.
- Sullá, Eric (compilador). Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX. Barcelona, 1996, Editorial Novagrafik, S.L., 240 p. Academia.edu/35547731/,
- Gide, André. Prometeo mal encadenado. Editorial digital Titivillus, 2016. Di Benedetto, Antonio. Zama. Buenos Aires, 2017, Adriana Hidalgo editora, 290 p.