

# LA VOZ Y EL MITO

Simposio sobre patrimonio inmaterial - 2009

Organiza

Fundación Joaquín Díaz

# LA VOZ Y EL MITO

Simposio sobre patrimonio inmaterial - 2009

Día 15 de abril de 2009, miércoles

10:30

**Juan José Prat Ferrer**  
"Relato y pensamiento.  
La cuestión del género  
en los mitos"

página 3

12:00

**Joaquín Álvarez  
Barrientos**  
"Mito y falsificación del  
folklore"

página 30

Día 16 de abril de 2009, jueves

10:30

**José Manuel Pérez-  
Prendes Muñoz-Arraco**  
"Del mito de Friné al  
símbolo de Brunegilda"

página 53

12:00

**Manuel Gutiérrez  
Estévez**  
"Los perfiles de la  
insignificancia mítica"

página 87

Día 17 de abril de 2009, viernes

16:30

**Luis Alberto de Cuenca**  
"Mito, leyenda y  
cuento"

página 105

# **Relato y pensamiento. La cuestión del género en los mitos**

**Juan José Prat Ferrer**

## Mitos y fábulas

Los tres grandes apartados que la folklorística ha heredado en referencia a los relatos tradicionales –sea esta tradición oral, escrita o mixta; culta o popular– son el mito, el cuento y la leyenda, a los que habría que añadir la historia, que en los últimos años viene ganando importancia como género dentro de la folklorística. Otras categorías que se han señalado en esta disciplina son la memorata, la fabulata, el chiste, la anécdota, o el caso. Pero todos estos casi siempre se definen en relación a los tres principales géneros folklóricos antes citados; son, pues, considerados subgéneros. Lo cierto es que hasta mediados del siglo xx, la delimitación y la denominación de los tipos de relatos en folklorística eran un tanto confusas, y sin embargo, la idea de género narrativo no ha sido ajena al desarrollo de esta disciplina desde sus inicios y aun mucho antes.

En lo que respecta al mito, la antigüedad de la palabra atestigua cierto interés en delimitar un tipo de relato que, por un lado, se puede relacionar con las creencias sobre lo sagrado o lo trascendental, pero por otro, y sobre todo a partir del siglo v antes de nuestra era, se despoja de su significado religioso y queda relegado a la categoría de ficción. De hecho, existen testimonios que nos llevan a pensar que existía un continuo rechazo a este tipo de relatos por parte de las clases eruditas. Además de ser equiparado, como lo hacían algunos autores clásicos, a cuentos de viejas, los mitos fueron considerados de muy diversas maneras por el erudito occidental: como relato alegórico de índole científica o moral, como producto de la fantasía, como distorsión de la historia, como proyección animista, como degeneración del pensamiento religioso, como explicación del rito o como producto del inconsciente colectivo, por dar los ejemplos más significativos.<sup>1</sup> Todo ello era resultado del interés de los estudiosos por este fenómeno cultural que, si bien por un lado ha sido concebido como una serie de errores contrarios a la verdad, por otro, ha fascinado y subyugado la imaginación de los estudiosos de las culturas.

<sup>1</sup> Prat Ferrer, Juan José (2007): 7.

Los griegos asignaron el nombre de *mito* a un conjunto de narraciones; los romanos usaban el término latino *fabula*; en realidad, estas palabras solo significan “habla”, “asunto” o “relato”; así pues, se aplicaban no solo a los relatos referentes a héroes y dioses sino a muchos otros tipos. El hombre culto de estos dos pueblos que constituyen los fundamentos de nuestra cultura se volvía cada vez más incrédulo respecto a la religión oficial y a las historias que se narraban sobre sus dioses. Pero tal era la fuerza que estas narraciones ejercían sobre el imaginario, que se intentó mantenerlas y justificarlas por medio de lecturas no literales. Ya en el siglo VI antes de nuestra era se propusieron interpretaciones alegóricas; por su parte, el escritor Evémero (c. 330-c. 250 a. C.) propuso su interpretación histórica. De acuerdo a estas formas de concebir los mitos, Salustio el Neoplatónico (370-415),<sup>2</sup> en su libro *Sobre los dioses y el mundo*, considera que los mitos relatan cosas que nunca ocurrieron pero que de alguna manera siempre son, y los divide, de acuerdo a modos de interpretarlos, en teológicos (los que consideran de forma enigmática la naturaleza de los dioses, propios de los filósofos), físicos (los que tratan sobre la relación de la divinidad con la naturaleza), psíquicos (los que versan sobre las actividades del alma; junto con los físicos, son propios de los poetas), materiales (los que consideran como dioses las cosas del mundo natural, propios de los pueblos incultos) y mixtos (que mezclan interpretaciones, propios de los ritos de iniciación).<sup>3</sup>

Los escritores cristianos han usado el término *historia sagrada* para referirse a los relatos cosmogónicos y religiosos hebreos y cristianos, manteniendo la denominación clásica para los relatos paganos. Pero los mitos grecorromanos no desaparecieron con la nueva religión. Durante toda la Edad Media y hasta bien pasado el Renacimiento, siguieron existiendo gracias a las explicaciones de la alegoría moral o astronómica y del evemerismo. La *Grande e general estoria* de Alfonso X, redactada entre 1272 y 1284, es una buena muestra de esta mezcla de lectura alegórica e histórica. También Boccaccio en su *Genealogia deorum gentilium*, escrita en el último tercio del siglo XIV, ofrece al lector interpretaciones de este tipo. Esta obra tuvo una enorme influencia en la Europa renacentista, siendo la fuente principal de datos mitológicos hasta la publicación de la *Bibliotheca* de Apolodoro (1555). El alegorismo suponía que en los mitos estaban encerradas verdades que había que desentrañar, lo cual requería un esfuerzo intelectual, con lo que se mantenía al vulgo apartado del verdadero significado. Para el filólogo milanés Natale Conti (1520-1582), autor de un tratado de mitología<sup>4</sup> “las antiguas fábulas eran relatos artificiales cuyo objetivo era transmitir las enseñanzas de la filosofía”.<sup>5</sup> Él creía que los sabios egipcios y griegos habían ocultado su sabiduría a los ojos del vulgo en los relatos mitológicos. Eran, pues, verdades envueltas en ficción, y a partir de esta perspectiva, el mito como relato y el mito como tipo de pensamiento se convierten en una constante en las consideraciones sobre este género.

<sup>2</sup> No debe confundirse con el historiador Cayo Salustio (86-34 a. C.)

<sup>3</sup> Cfr. Salustio (1989): 284-289.

<sup>4</sup> *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* (Venecia 1551).

<sup>5</sup> Prat Ferrer, Juan José (2008): 25.

En la cultura europea, la mitología llegó a convertirse, sobre todo durante el Renacimiento y el Barroco, en uno de los modos más fecundos de alegorizar, y en el arte pictórico y escultórico se sucedieron con gran profusión las representaciones de asuntos mitológicos; lo mismo ocurrió con la poesía. Como consecuencia de este auge artístico, empezaron a publicarse tratados mitológicos orientados sobre todo a ayudar a comprender las alegorías, y centrados en la mitología clásica. No solo los relatos poéticos y las representaciones de las artes plásticas, sino también los tratados físicos y astrológicos fueron los vehículos donde esta tradición encontró su cauce, como demostró a mediados del siglo xx el mitógrafo francés Jean Seznec (1905-1983), profesor de las Universidades de Harvard y de Oxford.

Si la mitología clásica, aclimatada al cristianismo, no ofrecía peligro como objeto de creencia, no ocurrió lo mismo con las mitologías vivas que los europeos fueron encontrando durante su expansión colonial. Como ficción fueron recibidos los relatos míticos americanos que coleccionaron los misioneros españoles primero y luego franceses, ingleses y holandeses, y su interés en ellos respondía primordialmente no a una curiosidad etnológica, sino a un afán evangelizador. Eran relatos falsos que debían ser conocidos para así poder erradicar con mayor eficacia creencias que reflejaban. De igual modo ocurrió con los mitos africanos o con los de las diversas regiones de Asia.

El pensador napolitano Gian Battista Vico (1668-1744) quizá haya sido uno de los primeros en considerar el relato mítico como producto de un pensamiento creador, y de relacionar este género narrativo con otros; en su *Scienza nuova* propuso que el relato mítico era el resultado de una edad pasada en que el ser humano se expresaba por medio de la poesía. En esta época, el ser humano construía su visión del mundo de manera poética, metafórica o mítica. Para Vico, el mito encerraba una *vera narratio* que podía desplazarse hacia los terrenos de expresión del cuento maravilloso. En una época posterior, se instauraría el culto a los héroes y se desarrollarían los relatos legendarios; finalmente se llegaría a una era que construye su mundo de forma racional. Esta forma de concebir la formación de los géneros tradicionales por épocas marca una pauta que se repetirá en diversos estudios hasta bien entrado el siglo xx.

A partir de la Ilustración, y sin duda debido a la creciente interacción del europeo con otras culturas, el mito se concibe como el producto irracional de la ignorancia. En esta época solo se daba valor a lo verificable y a lo cuantificable. Sin embargo, el espíritu romántico, amante de lo exótico y de lo misterioso, volvió a otorgar importancia al mito, no tanto porque encerrase una alegoría, sino porque refleja un sentimiento sublime y una sabiduría profunda que no se puede explicar a partir del racionalismo. Así, por ejemplo, el filósofo alemán Friedrich W. Joseph von Schelling (1775-1854) consideraba que el mito antiguo era la primera revelación dentro de una cadena que terminaba en la manifestación de las verdades cristianas.

## La confusión de los géneros

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, los términos ya existentes de mito, leyenda y cuento fueron adoptados por la incipiente folklorística y se aplicó a ellos, de forma más o menos forzada, diversos sentidos conceptuales para que sirvieran de categorías de los relatos. Jacob Grimm (1785-1863) y su hermano Wilhelm (1786-1859), que se encuentran entre los primeros teóricos de la folklorística, creían que los elementos míticos que integran los relatos tradicionales aumentaban según estos pertenecieran a un tiempo más lejano; de ahí que concluyeran afirmando que los relatos que recolectaban y publicaban como cuentos populares, —*Märchen*— descendían de antiguos mitos. El cuento folklórico era, de alguna manera, una degeneración del mito, y por eso se hablaba del estudio de una “mitología menor” mantenida por el campesinado europeo y a través de la cual se podían reconstruir los mitos de los antiguos pueblos que habitaron Europa. Esta manera de percibir los relatos tradicionales también influyó durante muchos años en la folklorística y propició la confusión de los géneros, pues su identificación parecía depender más de la etapa de desarrollo en que se encontrara el relato que del relato en sí; en consecuencia, los investigadores se despreocuparon de distinguir géneros que, al fin y al cabo, acababan siendo una misma cosa.

La escuela antropológica inglesa de la época victoriana continuó esta despreocupación. Un ejemplo procedente de un autor de esta escuela hace que resulte evidente la confusión al hablar de los géneros de la narrativa tradicional. Edwin Sidney Hartland (1848-1927), en su estudio sobre Perseo, usa tres palabras diferentes para referirse a una misma cosa: *mito*, *cuento* y *leyenda*. En efecto, en la introducción a su libro *The Legend of Perseus: A Study of Tradition in Story, Custom, and Belief* (La leyenda de Perseo: estudio de la tradición en el relato, las costumbres y las creencias) dice que el mito de Perseo pertenece a un grupo de cuentos populares interesantes para el estudio de la evolución del pensamiento humano.<sup>6</sup>

Los primeros antropólogos ingleses encontraron que a los relatos míticos europeos heredados de las antiguas civilizaciones del mundo clásico y del Oriente debían añadir los procedentes de los pueblos que iban conociendo con la expansión colonial. Eran narraciones llenas de elementos irracionales que debían ser explicados convenientemente y de una manera científica. El fundador de esta escuela antropológica, Edward Burnett Tylor (1832-1917), sostenía que el mito es la supervivencia de una cultura inferior que de alguna manera se mantiene incrustada en una cultura superior; es el producto de una mente primitiva que, incapaz de trabajar con ideas abstractas, intenta explicar la naturaleza por medio de lo concreto usando un pensamiento poético. Era esta la época en que la teoría de la evolución de Darwin iba tomando forma en la mentalidad europea, una mentalidad que, junto con la idea de progreso, forjaba la de la superioridad del hombre occidental.

<sup>6</sup> Hartland, Edwin S. (1894-1896): I, v.

El pensamiento positivista convirtió el mito en material de análisis científico con que llegar a comprender el pasado humano, pues partía de la base de que las circunstancias particulares de cada región, de cada pueblo y de cada época quedan reflejadas en su producción cultural. Para el erudito de entonces no importaba lo que el mito narrara, sino la mentalidad que este tipo de narración reflejaba y lo que esto significaba para la historia del desarrollo humano. Poco importaba entonces si el relato era un mito, una leyenda o un cuento, pues, desde su punto de vista, eran narraciones que reflejaban un intento equivocado de explicar o de describir la realidad, producto de una mentalidad precientífica que aún no había llegado al grado de desarrollo necesario para la elaboración de un pensamiento verdaderamente científico.

El padre de la psicología experimental, Wilhelm M. Wundt (1832-1920), postuló, de acuerdo al pensamiento antropológico de su tiempo, una era totémica para el nacimiento del mito, y mantuvo, como había hecho Vico siglos antes, que en una época primitiva, el ser humano producía una narrativa basada en lo extraordinario, similar a nuestros cuentos maravillosos. En una etapa posterior del desarrollo humano, se crearon las cosmogonías, las teogonías y los relatos sobre héroes culturales. Para Wundt, el ser humano superó la mentalidad mítica y empezó a desarrollar un pensamiento racional y crítico al llegar la Era de la Razón. Los géneros de la narrativa tradicional, son, pues, producto de las épocas que los generan.

El tratamiento que la escuela histórico-geográfica o finlandesa dio a los relatos es otro buen ejemplo de la falta de interés por delimitar los géneros. Uno de sus más importantes miembros, Stith Thompson (1885-1976), profesor de la Universidad de Indiana y uno de los folklorólogos más importantes de Estados Unidos, usaba la palabra *folktale* (cuento popular) como equivalente a "relato folklórico", con lo que la idea de cuento parece englobar todos los demás relatos, tal como hemos visto en Hartland. Thompson señaló que los términos que usa la folklorística internacional, como mito, relato etiológico, *Märchen* o *Sage* no pueden ser más que puntos de referencia que solo tienen vagas analogías con la narrativa de otras culturas del mundo; además, al narrador de estos otros lugares le trae sin cuidado este tipo de distinciones. Añadía también, significativamente, que "en el entorno europeo, el estudioso encuentra que para la mayoría de los problemas esta diferenciación es de poca importancia".<sup>7</sup> Una década más tarde C. Scott Littleton (1935- ), profesor de antropología de Occidental College en Los Ángeles, California, señalaba también la diversa consideración de los relatos en cuanto a la cuestión de los géneros por parte de los estudiosos: "Lo que es mito para uno es leyenda para otro, lo que para un estudioso es un ejemplo manifiesto de la 'mitología menor' para otro es sencillamente un cuento popular o Märchen".<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Thompson, Stith (1955): 485.

<sup>8</sup> Littleton, C. Scott (1965): 21.

Otro miembro de la escuela histórico-geográfica, el inglés Alexander Krappe (1894-1947), no creía que la mitología fuese un producto del pueblo; como mucho era la reelaboración poética de materiales populares por manos cultas. Señalaba que los mitos del hombre blanco habían muerto en el siglo XVIII bajo el Racionalismo, y que cuando los europeos se enfrentaron a los relatos de los pueblos que iban colonizando les aplicaron los términos clásicos de *fábula* y *mito*. Son relatos falsos, producto de una mentalidad primitiva, pero no popular:

Siempre que encontramos una mitología altamente desarrollada, ya sea entre los maoríes de Nueva Zelanda, en la India védica o en el imperio de los incas, encontramos (1) una clase de poetas, por lo general relacionados de cerca con un sacerdocio organizado, y (2) una sin la que incluso las creaciones más elevadas de la mente humana habrían estado condenadas al olvido.<sup>9</sup>

La escuela histórico-geográfica no demostraba mucho interés por la cuestión de los géneros de los relatos tradicionales porque no le hacía falta. Sus miembros se dedicaban sobre todo a estudiar la formación de los motivos y su difusión, así como la de los relatos, y para hacer esto poco importa si el relato se manifestaba como un mito, una leyenda o un cuento.

Fue a partir del funcionalismo cuando se empezó a tener en cuenta la comunicación de los textos más que la tradición, y el contexto en que aquella se produce más que los textos que transmite. El antropólogo polaco Bronislaw Malinowski (1884-1942) fue uno de los primeros en expresar la necesidad de ir más allá del texto:

Limitar el estudio del mito al mero examen de los textos ha sido fatal para una comprensión adecuada de su naturaleza. Las formas del mito que nos vienen de la Antigüedad clásica y de los antiguos libros sagrados del Este y de otras fuentes similares nos han llegado sin el contexto de la fe viva, sin la posibilidad de obtener comentarios de los verdaderos creyentes, sin el conocimiento concomitante de su organización social, su ética y sus costumbres populares –al menos la información completa que un trabajador de campo moderno puede obtener con facilidad.<sup>10</sup>

De este modo, Malinowski es uno de los primeros en señalar que la manera de contar y de escuchar el relato, las circunstancias en que se cuenta y las influencias inmediatas o indirectas en el proceso de transmisión son tan importantes como el relato mismo.

Los funcionalistas, como Malinowski o Radcliffe-Brown, aceptaban que el mito es un fenómeno primitivo, pero, al contrario de lo que opinaban los antropólogos ingleses, no consideran que sea un intento de explicar el mundo, sino que sirve para justificar los fenómenos sociales y fortalecer y dar prestigio a la tradición al adjudicarla a una realidad superior.<sup>11</sup> Para Malinowski en especial, el mito expresa,

<sup>9</sup> Krappe, Alexander (1967): 315.

<sup>10</sup> Malinowski, Bronislaw (1954): 18.

<sup>11</sup> Cfr. Segal, Robert A. (2005): 215-218.

realza y codifica la creencia, hace cumplir las normas morales y sirve de guía práctica al ser humano. Al incluir su función social, la diferenciación por géneros de los relatos tradicionales comenzaba a tener sentido.

El alemán radicado en Estados Unidos Franz Boas (1858-1942), padre de la antropología estadounidense, aducía que se podían identificar con claridad como mitos los relatos que cuentan el origen del cosmos o aquellos en los que la acción ocurre en un periodo en que el mundo se comporta de forma diferente a como lo hace hoy día. No le resultaba difícil determinar los conceptos mitológicos, pero sí distinguir los mitos de los cuentos, puesto que ambos tipos de relatos usan a menudo los mismos elementos para su composición. Al final llegó a la conclusión de que es la credibilidad que se otorga al relato en cada sociedad lo que distingue a un mito de un cuento; de este modo, un mismo relato puede ser clasificado como mito en una cultura y como cuento en otra.

## El mito tras la II Guerra Mundial

A mediados del siglo xx, la pensadora neoyorquina Susanne Langer (1895-1985), discípula del filósofo alemán Ernst Cassirer, intentó comprender la función que el mito, el rito y el arte tienen para las sociedades. Langer diferenció el cuento maravilloso del mito; para ella, el primero era la expresión de un pensamiento basado en los deseos y en la gratificación; el mito, en cambio, es una representación metafórica del universo y una introspección poética y metafísica de la vida humana; en otras palabras, el mito es el resultado de una búsqueda del sentido de la vida y de la naturaleza, mientras que en el cuento no se dan estas pretensiones. Para ella, las leyendas heroicas representan el eslabón entre el mito y el cuento maravilloso.

El antropólogo de origen ucraniano David Bidney (1908-1987), profesor de las universidades de Yale y de Indiana, consideraba, en un artículo escrito en 1950, que el mito era un relato formado por los desechos de las creencias que ya no son válidas; el mito es, pues, una falsedad; Bidney definía el pensamiento mítico como "una creencia, por lo general expresada en forma narrativa, que es incompatible con el conocimiento científico" y que se refiere a "nociones y relatos que una vez aceptados y creídos no merecen una creencia racional".<sup>12</sup> Pero, al contrario de la visión del mito como producto de una mente primitiva, Bidney constata que cada época crea sus propios mitos; esto lo lleva a afirmar que el mito no muere cuando llega la Era de la Razón y que es, por tanto, una forma de pensamiento difícil de erradicar de la mente humana. Avisaba contra la tendencia a concebir el mito como "una forma más alta de verdad" y aconsejaba que se combatiera el pensamiento mítico con el científico y el crítico.

<sup>12</sup> Bidney, David (1950): 23.

El profesor de filosofía de la Universidad de Georgia Rubin Gotesky reaccionó a la visión de Bidney dos años más tarde señalando las incongruencias de su pensamiento y aduciendo que “el mito, como cualquier otra creencia, puede ser falso, pero no es falso por ser un mito”.<sup>13</sup> Avisaba del peligro de usar una visión etnocéntrica desde la cual juzgar las creencias de otros grupos. Según Gotesky, el que un mito sea aceptable o no para una cultura no depende de criterios científicos, sino de las necesidades e intereses individuales y colectivos. Los mitos trascienden todo criterio científico de verdad; sirven como postulados a sistemas sociales; se aceptan por su utilidad social y porque son muy significativos para la sociedad y sus miembros. Gotesky es de la opinión de que una sociedad que se rija uniformemente por la ciencia rechazará los mitos que contradigan la experiencia y la razón científica.<sup>14</sup>

El filósofo y clasicista Philip Wheelwright (1901-1970), de la Universidad de California, distinguió en 1955 tres formas de concebir el mito siguiendo también tres etapas de desarrollo. Según un sentido primario, el mito se concibe como una tendencia innata y básica de la expresión humana; se relaciona con la lengua y la comunicación, y la expresión que produce se caracteriza por la ambigüedad. De acuerdo a un sentido romántico posterior,<sup>15</sup> el mito se concibe como creación artística; estos relatos son recreaciones de los mitos primarios, pero con mayor fluidez semántica y relaciones lógicas establecidas de una manera más sofisticada. Finalmente, existe un sentido que denomina *consumatorio*, que es una manera de recapturar la inocencia del mito primario, perdida en el romántico, y que intenta trascender las formas narrativas, lógicas y lingüísticas.

## Intentos de delimitación del mito como género

En 1965, el *Journal of American Folklore* publicó dos artículos dedicados a clasificar los relatos folklóricos por géneros. El primero fue escrito por el antropólogo y africanista estadounidense William R. Bascom (1912-1981) con el propósito de servir de instrumento para diferenciar mito, cuento maravilloso y leyenda; el segundo, obra del ya mencionado antropólogo de la Universidad de California Scott Littleton, abarca cinco categorías: mito, leyenda, cuento, historia e historia sagrada.

El artículo de Bascom ha servido de modelo en las universidades estadounidenses para los cursos sobre pensamiento mitológico. En este trabajo, Bascom reconoce que las categorías que propone para distinguir los relatos no son universales, sino “conceptos analíticos que pueden aplicarse de modo significativo interculturalmente, aun cuando se reconozcan otros sistemas nativos de categorías”.<sup>16</sup> Bascom utiliza una combinación de elementos formales y actitudinales para crear una tabla de características definitorias de los tipos de relatos folklóricos. Los criterios para distinguirlos son: creencia (distingue entre hecho y ficción), actitud hacia el

<sup>13</sup> Gotesky, Rubin (1952): 530.

<sup>14</sup> Gotesky, Rubin (1952): 531.

<sup>15</sup> El autor usa la palabra *románico* en el sentido de “novelado”, del francés *roman*, narración novelada.

<sup>16</sup>

Bascom, William (1965): 5.

relato (si se considera sagrado, profano o si incluye ambas categorías), tiempo (si la acción ocurre en un pasado remoto, histórico o es indiferente), lugar (si ocurre en un mundo diferente, en el mundo según lo conocemos o si no importa) y personajes principales (si son humanos, no humanos o si aparecen ambas categorías). De acuerdo a estos criterios, el mito es un relato que se acepta como hecho verídico por sus depositarios y que se considera sagrado; su narración se coloca en un pasado remoto, en un mundo diferente al nuestro y los personajes principales que en él intervienen no son humanos.

Bascom admite que la distinción de género es irrelevante si lo que se pretende es estudiar la distribución histórico-geográfica de los relatos, pero si se quiere comprender su función en la vida humana, estas distinciones comienzan a ser importantes. Según Bascom, un mito o una leyenda, al pasar de una sociedad a otra, pueden aceptarse sin tener que ser creídos, y lo contrario también es posible. Así pues, los tipos de relatos no se podrían clasificar por géneros, pues son abstracciones, lo que se clasifican son las versiones narradas. Por otra parte, la clasificación solo sirve si se tiene en cuenta las opiniones de los emisores y receptores.<sup>17</sup>

Por su parte, Scott Littleton anota que existen dos criterios que casi siempre se aplican –aunque en la mayoría de los casos de forma implícita– en la catalogación de los relatos; uno es si narran hechos objetivos o hipótesis que pueden ser aceptadas científicamente o no, es decir, hasta qué punto los relatos se basan en hechos reales o racionales, y otro es el grado en que las ideas que se expresan se relacionan con las creencias mágicas o religiosas de la gente que lo cuenta, o sea, la relativa sacralidad del relato. Littleton basa su método de clasificación en estos dos criterios actitudinales: realidad-ficción (desde el punto de vista del investigador) y sagrado-profano (desde el punto de vista del narrador). De acuerdo a esta doble dicotomía, el mito aparece como un relato sagrado y fabuloso, mientras que la historia sagrada es un relato sagrado basado en hechos reales; el cuento es un relato profano y fabuloso y la historia es un relato profano basado en hechos reales. Frente a estas categorías, la leyenda queda en una posición intermedia. Para Littleton, en la categoría del mito se incluye la narrativa cuyo propósito es explicar la creación del cosmos, los seres sobrenaturales que lo dirigen y los humanos que lo pueblan. A estas cosmogonías se añaden los relatos etiológicos sobre hechos existenciales tales como el nacimiento y la muerte y los fenómenos naturales como las tormentas y los terremotos. Littleton acepta que los relatos se desplacen de una categoría a otra con el correr de los tiempos; por ejemplo, algunos mitos comenzaron como relatos históricos, otros se han desplazado hacia las leyendas épicas, y otros, sobre todo con el cambio de religiones, se mueven hacia el territorio del cuento.

<sup>17</sup> Bascom usaba el término *prose narratives* (relatos en prosa), lo cual no deja de ser problemático e incluso inapropiado si se toma en consideración que muchos mitos –los clásicos, por ejemplo– eligen la poesía y sus recursos como modo de expresión.

La relación del mundo del relato con el mundo real –aunque por sí sola no puede ser definitoria– sirve para ayudar a identificar un relato dentro de los géneros de la producción verbal tradicional. La tabla de Bascom en este sentido es de gran ayuda. Su sistema podría completarse al incluir cuestiones de estilo y de función social, sobre todo en cuanto a cuestiones etiológicas, didácticas, de diversión o de identidad cultural; se debería tener en cuenta la percepción no solo a partir del contexto y sus integrantes, sino a partir de la sociedad actual. Otra cuestión es si el relato (oral o escrito) parece ser tradicional o es una creación basada en elementos tradicionales. El sistema de Littleton, a pesar de su atractivo inicial, presenta la dificultad de graduar las categorías de acuerdo al grado de ficción o de sacralidad que demuestren, cosa que depende de dos criterios totalmente subjetivos, el del narrador para el grado de sacralidad y el del catalogador para el grado de ficción. Resulta, por tanto, muy inexacto.

## La folklorística y el concepto de género en los relatos

La delimitación de los géneros principales del relato tradicional –cuento, leyenda y mito–, surgida en un entorno más bien antropológico, no parece perder interés en la folklorística actual. Uno de los principales problemas a la hora de delimitar el mito como género frente a las otras dos modalidades reside en el hecho de que este tipo de relato ha pasado por tantas fases en la historia del mundo occidental que hoy sería muy difícil llegar a una definición categórica con la que estuvieran de acuerdo todos los estudiosos. Según el profesor de la Universidad de Utah Harold Brunvand (1933- ), “el mito es una materia amplia y diversificada que posee varios significados diferentes en los estudios de folklorística, antropología, literatura e historia de la religión”.<sup>18</sup>

El folklorólogo finlandés Lauri Honko (1932-2002), de la universidad de Turku, afirmaba que una de las características de la narrativa folklórica de tradición oral es no constituir una masa textual uniforme que permita delimitar géneros de una manera clara. Sin embargo, el género queda determinado de cierto modo por el tipo de comunicación que se efectúa. Aunque el contenido del relato puede ser que no varíe de manera significativa, los aspectos *performativos*, la función social y el significado, las creencias que el relato mantiene y el respeto con que se trata en su recreación y transmisión sí que quedan determinados por el género. Así pues, el género se convierte en una cuestión importante para la folklorística una vez que se empieza a tener en cuenta, además del texto, que es lo que tradicionalmente se venía haciendo, la actuación y el contexto.

Para Honko, “el concepto de género parece incorporar tres elementos más o menos iguales cuyas relaciones siempre tienen que ser reevaluadas. Son. 1) tema,

<sup>18</sup> Brunvand, Jan Harold (1976): 63.

2) forma y 3) función".<sup>19</sup> Los temas se adaptan al uso y tienen características comunes cuando aparecen en el mismo género y diferentes cuando aparecen en géneros también diferentes. El género a veces determina los límites comunicativos y el tipo o modalidad de comunicación.

El folclorólogo israelí y profesor de la Universidad de Pennsylvania Dan Ben-Amos estudió el concepto de género en la folklorística.<sup>20</sup> Para él, por género se puede entender varias cosas: como un tipo en una clasificación, como una clase permanente, como un tipo que evoluciona o como una forma de discurso. El género como tipo en una clasificación sigue la idea del modelo taxonómico de Linneo y el principio de que para estudiar un hecho lo primero que se debe hacer es catalogarlo, como proponía el sueco Carl von Sydow (1878-1952). En la folklorística, los diversos relatos se aproximan más o menos a los tipos ideales propuestos, las formas puras son raras y lo que abundan son formas intermedias.

Al estudiar los géneros como forma permanente, Ben-Amos distingue dos acercamientos importantes: el funcional y el estructural. El acercamiento funcional considera los géneros a partir de la función que desempeñan en la sociedad, como señalaron Malinowski o Bascom. El acercamiento estructural y morfológico intenta descubrir las características formales de un género; las formas estructurales son universales, permanentes y profundas, lo que cambia en los relatos es el estilo y la elección de temas.

Los géneros se pueden considerar como formas que evolucionan. La evolución suele ir de lo sencillo a lo complejo. Ejemplo de esta visión es la sugerencia del lingüista y mitólogo holandés y profesor de la Universidad de California en Berkeley Jan de Vries (1890-1964) de que los hechos heroicos dan lugar a la leyenda, que, a medida que se va desarrollando el culto del héroe, pasa a ser mito; cuando la distancia temporal hace que el relato pierda importancia en la comunidad, pasa a ser cuento. Estas transformaciones no son tanto formales como actitudinales.

Los géneros pueden también ser concebidos como formas de discurso; cada género tiene, según esta perspectiva, sus propias características retóricas, su vocabulario, su forma de percibir la realidad y sus símbolos. El folclorólogo suizo de la universidad de Zurich Max Lüthi (1909-1991) se dedicó a estudiar el estilo de los cuentos maravillosos europeos como formas de discurso con sus propias características. De acuerdo a esta perspectiva, varios géneros pueden usar los mismos motivos, pero estos cambian sus características al adaptarse a cada género.

Frente a las propuestas universales de la folklorística está la del acercamiento que tiene en cuenta los géneros locales según los definen los diversos grupos étnicos de acuerdo a sus propios criterios. Los elementos situacionales de tiempo, lugar, ocasión social, personas presentes, entre otros, determinarán qué géneros se

<sup>19</sup> Honko, Lauri (2005): 6.

<sup>20</sup> Ben-Amos, Dan (1974).

considerarán apropiados en una determinada actuación. Dan Ben-Amos ha señalado que la mayoría de los términos inventados en la folklorística tienden a ser de uso universal, y no se adaptan a una cultura específica;<sup>21</sup> él que personalmente favorece el empleo de categorías étnicas para los análisis de los trabajos de campo, se queja de que los investigadores se salgan de esta realidad cultural para desarrollar taxonomías teóricas y analíticas con la pretensión de utilizar criterios científicos. Esto quizá sea válido en etnología, pero cuando se estudian los relatos de culturas antiguas, las categorías universales tienen más sentido.

No obstante, la idea de que el género se debe considerar a partir de la actuación fue aceptada por la folklorística anglosajona. De este modo, el profesor de antropología de la California State University en los Ángeles Elliott Oring (1945- ) llegó a afirmar que “las categorías de mito, cuento y leyenda no se refieren tanto a las formas de la narrativa, sino a las actitudes de la comunidad hacia ellas”.<sup>22</sup> Para Oring, los mitos son considerados sagrados y verdaderos por la comunidad que los produce y tienden a ser relatos nucleares en sistemas ideológicos más amplios. Como se relacionan con realidades del Más Allá, se colocan en tiempos no históricos. Para la socióloga británica Ruth Finnegan, de la Open University, que considera el género desde el punto de vista local, la idea de género es relativa y ambigua; depende de cánones aceptados culturalmente más que de criterios universales.<sup>23</sup>

Por su parte, Lauri Honko señala que muchas veces el contexto en que se produce la recolección es artificial; está provocado por el recolector, que promueve situaciones *performativas* no auténticas. El relato entonces aparece como una “traducción” contextual. Honko también duda de que los nombres indígenas para los géneros sean útiles a la investigación. Se necesitan marcos de referencia que vayan mucho más lejos de lo que los géneros locales llegan. Por otra parte, como ya había señalado Stith Thompson, los depositarios de las tradiciones no se suelen interesar por la idea de género, sino por el mensaje que se comunica y cómo se hace.<sup>24</sup> De todos modos, Honko considera que, al tener en cuenta los aspectos contextuales, se puede llegar a distinguir tres aproximaciones o estrategias para delimitar el género: a nivel de grupo pequeño –microgénero–, a nivel regional o social –macrogénero– o a nivel global –megagénero–. El mito, como categoría universal y permanente, cae dentro de esta última categoría.<sup>25</sup> Debemos tener en cuenta, no obstante que los mismos patrones narrativos se encuentran en productos que pertenecen a diferentes géneros. Por esta razón, Honko opina que se deben examinar fenómenos, como el que ocurre cuando un género asume un lugar dominante en una cultura, ganándole terreno a los otros géneros o la posibilidad de que, con los cambios históricos, un género pase a ser marginal. El hecho de que los géneros

<sup>21</sup> Ben-Amos, Dan (1976): 8.

<sup>22</sup> Oring, Elliott (1986): 124.

<sup>23</sup> Finnegan, Ruth (1977): 15.

<sup>24</sup> Honko, Lauri (2005): 7.

<sup>25</sup> Honko, Lauri (2005): 13.

pueden alterar sus funciones, reemplazar a otros géneros con los cambios sociales e intercambiar elementos narrativos ajenos son consideraciones que se deben tener en cuenta.

En los años sesenta un grupo de investigadores soviéticos se dedicaron a analizar los relatos tradicionales basándose en los estudios de Vladimir Propp y de las aportaciones estructuralistas de Lévi-Strauss y de Greimas. Entre ellos destaca el folclorólogo y filólogo ruso Eleazar M. Meletinski (1918-2005), de la Universidad Estatal Rusa para las Humanidades, que mantuvo la idea propiana de que el cuento maravilloso popular hunde sus raíces en los mitos y ritos arcaicos, pero que continúa evolucionando. Para él es importante definir bien los criterios que sirven para distinguir el cuento del mito y estos de otros tipos de relatos. Según Meletinski,

el mito es uno de los fenómenos centrales de la historia de la cultura y el método más antiguo de conceptualización de la realidad que nos rodea y de la esencia humana. El mito es el modelo primario de toda ideología y la cuna sincrética de diferentes tipos de cultura: literatura, arte y, hasta en cierta medida, filosofía e incluso religión.<sup>26</sup>

Una de las claves que encontró es que ambos géneros, mito y cuento, se basan en oposiciones; pero si bien el cuento se centra en diferenciar “nuestro reino” de las “tierras lejanas” o el terreno de la familia frente al bosque, el mito distingue y relaciona lo humano y lo no humano.<sup>27</sup>

Meletinski señaló que, dentro del concepto genérico de mito, existen varios tipos de relatos. Según él, la categoría principal la constituyen los mitos de creación, pero a estos se añaden los mitos escatológicos que narran el fin del mundo, los mitos de calendario (los que presentan una estructura de muerte + resurrección o de escatología + creación) y los mitos heroicos, más tardíos, sobre la lucha de los héroes con las fuerzas del Caos.<sup>28</sup> Sobre esta base se construyen sistemas mitológicos más complejos con mitos que incluyen demiurgos y civilizadores, entre otros tipos de héroes culturales.

## Mito e historia

La tendencia general del mundo erudito occidental a partir de la Ilustración fue separar el mito de la historia; los historiadores eliminaron el mito de los registros históricos al percibirlo como un discurso falso. A partir del positivismo se ha considerado que el mito no tiene nada que ver con la historia, y la mitología académica cree, por su parte, que la historia nada tiene que ver con el mito. Solo unos pocos

<sup>26</sup> Meletinsky, Eleazar M. (2006).

<sup>27</sup> Cfr. Gatto, Giuseppe (2006): 146.

<sup>28</sup> Cfr. Meletinski, Eleazar M. (2006).

historiadores pensaban que el mito debe tener valor para los estudios históricos. Sin embargo, sobre todo a principios de la última década del siglo xx, ha habido algunos eruditos que han considerado que la historia y el mito tienen mucho que ver. Jonathan Friedman, profesor de antropología social de la Universidad de Lund, afirmaba que la historia y el mito son discursos sobre la identidad que intentan atribuir un pasado significativo al presente:

Si la historia es en gran medida mítica, lo es porque la política de identidad consiste en anclar el presente en un pasado posible. El pasado se construye, pues, de acuerdo a las condiciones y deseos de los que producen los textos históricos en el presente. Esto es verdad tanto para nuestra historia como para los de los demás.<sup>29</sup>

El historiador estadounidense radicado en la India Peter Heehs considera que la historia muchas veces se convierte en un tipo de mito, y que cuando se inventa una tradición se utiliza un discurso científico, pues la ciencia es "nuestro mito cultural prevalente".<sup>30</sup> Para Heehs, la ventaja del mito sobre la historia es que "crea una versión del pasado que es más significativa para mucha gente que un ensamblaje crítico de hechos".<sup>31</sup>

La profesora de antropología de la State University de Nueva York Karin L. Anriolo anotó unas interesantes consideraciones sobre el mito frente a la historia. Para ella, la historia coloca la información en un orden lineal y progresa por medio de la diferenciación y el cambio; el mito coloca la información en un campo y prospera por medio de repeticiones. Si la historia representa la unicidad y la irreversibilidad de los hechos, el mito representa la repetición y la universalidad. Al mito no le afecta el tiempo; su modelo es estático, mientras que el modelo histórico es dialéctico y dinámico. Anriolo distingue diversas relaciones entre mito e historia. Hay mitos con tendencias hacia la ordenación histórica del tiempo, como puede serlo el de las Edades del Hombre; hay mitos con tendencias hacia la presentación de cambios históricos, como los que narran las expectativas escatológicas (Ragnarok, Apocalipsis). Por otro lado, se dan casos de historia con regresiones míticas en las teorías que postulan la historia como patrones cíclicos típicos del tiempo circular; hay casos en que la historia se presenta con motivos arquetípicos, como la historia romana estudiada por Dumézil; finalmente se da la historia mitificada, como en el caso del Antiguo Testamento o de las crónicas de Indias.

El profesor de folklorística y de estudios clásicos en Indiana University William Hansen (1941- ) ha señalado que la principal discriminación de género para los relatos orales tradicionales está entre las narraciones que claramente se presentan como ficticias y cuyo propósito es entretener o servir de ejemplo y las que se con-

<sup>29</sup> Friedman, Jonathan 1992: 207.

<sup>30</sup> Heehs, Peter (1994): 11.

<sup>31</sup> *Ibidem*: 18.

ciben como historias tradicionales sobre acontecimientos del pasado histórico. A esta dicotomía que separa el cuento de la leyenda, se añade un tercer género que trata sobre la formación y establecimiento del cosmos y acontecimientos de un pasado remoto: los mitos. Este tipo de relato nos viene de las literaturas antiguas y de las recolecciones de los etnógrafos en sus trabajos de campos en culturas no europeas. Pero en el mundo occidental europeo o americano, rara vez se recogen mitos de la tradición oral, si exceptuamos los de los indios americanos.

## ¿Género o forma de pensamiento?

Al contrario de lo que pensaban Vico y otros, de que el mito es un producto de la facultad poética de la mente humana, los antropólogos británicos defendieron durante mucho tiempo la idea de que los mitos presentan una explicación del mundo y que por tanto constituyen una forma de pensamiento científico, forma errónea que ha quedado superada en las sociedades occidentales, en especial la británica, tras haber pasado por la Ilustración y con el desarrollo tecnológico de las revoluciones industriales. Desde este punto de vista, la ciencia supera la mitología.

El sociólogo francés Lucien Lévy-Bruhl (1875-1939), defensor del mito como fenómeno colectivo y prelógico, mantenía una posición opuesta a la de los antropólogos británicos, pues afirmaba que el mito es una verdad vivida, no demostrada; para Lévy-Bruhl el mito explica, no al mundo ni al ser humano, sino la relación del ser humano con el mundo.

Los fundadores de la escuela psicoanalista defendían la visión de que el mito no se refiere al mundo, sino al ser humano. En el mito se manifiesta y queda patente el inconsciente humano, en esto estaban todos de acuerdo, sin embargo, sus teorías diferían. El neurólogo Sigmund Freud (1856-1939), fundador de la escuela psicoanalítica, explicaba el inconsciente por los instintos sexuales, y junto con su colega Otto Rank (1884-1939) afirmaba que los sueños y los mitos son fenómenos liberadores, mientras que la religión es un agente represor. Por otra parte, Carl Jung (1865-1961) describía el inconsciente como un instrumento espiritual que se manifiesta por medio del arquetipo. Los mitos son alegorías que se componen de símbolos. Para él, el mito es una proyección del inconsciente colectivo que se asocia a la religión. Jung afirmaba que el hombre moderno, a pesar de su ateísmo, es inconscientemente religioso.

A partir de la segunda mitad del siglo xx personalidades como el rumano Mircea Eliade (1907-1986), estudioso de las religiones comparadas; el psicólogo alemán radicado en Israel Erich Neumann (1905-1960), discípulo de Jung; el novelista y poeta británico Robert Graves (1895-1985), o el mitólogo estadounidense Joseph

Campbell (1904-1987) popularizaron el estudio de la mitología a partir de la obra de Carl Jung con la promesa implícita o explícita de que los mitos servirán de guía espiritual hacia la iluminación. El mito volvió a entrar en la población occidental con su aspecto religioso revalorizado. Así, por ejemplo, la afirmación de Jung de que el hombre es un ser inconscientemente religioso la repite Mircea Eliade, que creía que la función del mito es mostrar los paradigmas que dan sentido al cosmos; el mito explica el mundo y le da sentido. Los mitos que disfruta el hombre moderno se encuentran camuflados en el arte, la literatura y el cine.<sup>32</sup>

Muchos eruditos han marcado diferencias entre el pensamiento lógico y el mítico. Frente a la idea de que el discurso científico supera al mítico, ya que ambos son producto de un mismo tipo de pensamiento, Meletinski piensa que son discursos de índole muy diferente:

*La ciencia no puede, como esperaban los positivistas del siglo XIX, borrar completamente la mitología; ante todo porque la ciencia no resuelve problemas metafísicos generales, como el sentido de la vida, el objetivo de la historia, el misterio de la muerte etc., pero la mitología sí pretende resolverlos.*<sup>33</sup>

Y es que para Meletinski el objetivo principal del mito no es explicar el universo, como pretenden otros estudiosos, sino preservar el orden y mantener la armonía en los tres planos, psíquico, social y cósmico.

Por otra parte, el historiador de las ideas polaco Leszek Kolakowski (1927- ) afirma que el pensamiento humano es a la vez lógico y mítico. Kolakowski señala que la necesidad que la sociedad actual tiene de los mitos procede de la necesidad de experimentar el mundo como algo significativo, en la creencia de que los valores humanos están fundamentados y en la necesidad de encontrar continuidad.<sup>34</sup>

El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss (1908-1990), al igual que Lévy-Bruhl, era de la opinión de que el mito explica la relación entre el ser humano y el cosmos, pero señalaba que su función es resolver las contradicciones que la estructura binaria del pensamiento impone a la mente humana por medio de un modelo lógico. La contradicción primordial a la que se enfrenta todo mito es la de natura frente a cultura, es decir, la relación del ser humano con el mundo.

## **El mito como género en la sociedad occidental contemporánea**

El estudio del mito ha variado enormemente desde el siglo XIX hasta nuestros días. De las teorías frazerianas de una mentalidad precientífica se ha pasado a una amplia gama de conceptos y acercamientos. El interés de la folklorística ha pasado del estudio de los textos al de su transmisión y de ahí al de la dinámica de la recreación y de la comunicación. Pero el estudioso de los mitos no puede abandonar

<sup>32</sup> Cfr. Hendy, Andrew von (2002): 178.

<sup>33</sup> Meletinski, Eleazar M. (2006).

<sup>34</sup> Cfr. Duch, Lluís (1996): 43.

la perspectiva que considera otro tipo de dinámica, la diacrónica, es decir, la relación entre pasado y presente.

El teólogo alemán Rudolf Karl Bultman (1884-1976) concibe el mito como una forma de relacionar el ser humano con el mundo. Para él, el verdadero significado del mito es el simbólico. A primera vista, el mito explica el mundo, pero una vez "desmitologizado", es decir, leído en clave simbólica, el mito expresa la relación del hombre y el cosmos. El mito, leído de manera literal puede parecer una expresión primitiva poco adecuada para la sociedad contemporánea, pero cuando se le quitan los elementos que lo atan a su tiempo y se interpreta, su significado aparece como universal y, además, no contradice a la ciencia.<sup>35</sup>

Ecoss de Vico se pueden encontrar en el semiólogo francés Roland Barthes (1915-1998), que a mediados de los años cincuenta consideraba el mito una forma de lenguaje, un modo de significar. Según Barthes, el mito no se define por su contenido, sino por la forma en que se profiere. Es, por otra parte, un sistema de valores que se muestra como un sistema de hechos. Pero el mito, además de expresarse por medio de la palabra, ha encontrado otros medios, como puede ser la pintura, la fotografía, el cine, el reportaje, la publicidad o incluso los deportes. Barthes ha encontrado varios rasgos característicos del mito: identificación de lo lógico con lo emocional, humanización de la naturaleza, identificación de lo natural y lo cultural, uso de símbolos que expresan lo general por lo concreto y, finalmente, no distinción entre objeto y signo. La función final del mito es asegurar una sensación de armonía entre el individuo, la sociedad y el cosmos.

Según Barthes, los tiempos actuales forman un campo privilegiado para la mitologización. Según este pensador francés, algunos rasgos del pensamiento mitológico (en especial la expresión de lo abstracto por medio de lo concreto, el uso constante de símbolos, la concepción de que ha existido una edad de oro y de que todo en el cosmos tiene sentido) se mantienen vivos en las masas y se manifiestan en los sistemas ideológicos y políticos y en la fantasía de poetas y artistas. El mito a veces llega a convertirse en un instrumento para la demagogia política, o puede incluso llegar a transformarse en la literatura contemporánea en un anti-mito que refleja la alienación y soledad del individuo.

Frente a la idea de que el mito, además de ser un tipo de pensamiento, adopta la forma de un relato al ser comunicado, el teólogo y monje benedictino catalán Lluís Duch, profesor de fenomenología de la religión en la abadía de Montserrat, habla de la existencia en nuestros días de "mitos latentes" que actúan en el entramado socio-cultural sin adoptar una forma narrativa, pues se expresan de una manera mucho más difusa, pero que "configura diferentes significados en el seno de la sociedad moderna."<sup>36</sup> Estas afirmaciones coinciden con lo que había expresado Roland Barthes en *Mythologies*.

<sup>35</sup> Cfr. Segal, Robert A. (2005): 240-244.

<sup>36</sup> Duch, Lluís (1996): "Prólogo a la edición española", *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, Yves Bonnefoy, dir. Barcelona: Destino: 33-47.

También para el poeta y pensador mexicano Octavio Paz (1914-1998), el ocaso de los mitos en Occidente es algo bastante relativo, pues hoy día “nuestros mitos han cambiado de forma y se llaman utopías políticas, tecnológicas, eróticas”.<sup>37</sup> Paz recalcó la estrecha relación que existe entre poesía y mito; ambas formas de expresión comparten no solo los recursos retóricos y formas métricas, sino que desde antiguo la materia de los mitos es también la materia de la poesía; pero a la vez afirmaba que el mito es otra cosa: “Los mitos participan de la poesía y de la filosofía sin ser lo uno ni lo otro”.<sup>38</sup> Frente a la idea de que los géneros se definen culturalmente, y por tanto, llamar mito a un relato de otra cultura es desvirtuarlo, Octavio Paz, haciéndose eco de Lévi-Strauss, afirma que “la pluralidad de culturas es ilusoria, pues es una pluralidad de metáforas que dicen lo mismo”.<sup>39</sup>

El antropólogo húngaro radicado en los Estados Unidos Raphael Pathai (1910-1996), estudioso del folklore semita, ha hecho también incursiones en el mito en la edad contemporánea. Partiendo de una definición amplia de mito en la que considera que su función es autorizar la continuidad de instituciones, ritos o creencias antiguas o aprobar sus alteraciones, examina como ejemplos de mitos de hoy temas actuales como la ciencia ficción, los constructos de los nazis o de los comunistas, figuras de la cultura popular que van desde el Che Guevara hasta Mickey Mouse, o los *micromitos* del mundo del márquetin, sobre todo en la cultura actual estadounidense.

Por su parte, Lauri Honko ha explorado tres factores que influyen sobre el concepto de mito hoy día: las explicaciones que desde la Antigüedad se vienen dando a los mitos, las teorías modernas del mito y, en especial, el evitar<sup>40</sup> el uso de la palabra mito para ciertas narraciones, sin cambiar nada en ellas. Esto último se percibe en los relatos sobre la resurrección de Cristo, que los cristianos no pueden aceptar que sean relatos míticos, dada la visión peyorativa que esta palabra tiene en el cristianismo. Otra forma de evitar este uso se da cuando se rechaza totalmente un relato por considerarse contrario a lo que aceptaría una mente civilizada. Sin embargo, la eliminación del mito deja un vacío en la sociedad que debe ser llenado, y por lo general, es la ciencia la encargada de hacerlo.

Como ha señalado Trudier Harris, profesora de la Universidad de North Carolina, experta en tradiciones anglo-afroamericanas, la folklorística actual ha pasado a explorar la manera en que diversas formas comparten géneros bajo la asunción de que al considerar los géneros se debe pensar más en una continuidad que en una fragmentación a base de límites. Por otra parte, los géneros evolucionan y cada nueva concepción no borra las precedentes, sino que se ve obligada a relacionarse

<sup>37</sup> Paz, Octavio (2008): 70.

<sup>38</sup> Paz, Octavio (2008): 69.

<sup>39</sup> Paz, Octavio (2008): 44.

<sup>40</sup> Honko la denomina “desmitologización”. Para no confundir este concepto con el de Bultman, prefiero usar la palabra “evitación”, concepto que el propio Honko utiliza en su explicación.

con las concepciones anteriores, dentro y fuera de su disciplina.<sup>41</sup> Los géneros, a partir de los años noventa del pasado siglo se consideran bajo la asunción de la intertextualidad y los textos se interrelacionan en un continuo diálogo.<sup>42</sup>

## Conclusiones

Por lo que se ha podido ver, el concepto de género ha evolucionado de forma más o menos radical en los estudios folklóricos así como en los de otras disciplinas. Hay dos posiciones claras frente a la idea de género para los relatos tradicionales: una que da importancia a la delimitación de género pues la considera útil, bien sea para la clasificación de los relatos, bien porque los relatos son de algún modo diferentes según a qué género pertenezcan, en especial si se considera su función social; otra posición se desentiende de la cuestión de los géneros y estudia los relatos tradicionales sin distinguir entre mito, cuento o leyenda, pues esta distinción no es relevante para el tipo de estudios que se efectúa; finalmente habría que añadir a quienes prefieren atender a distinciones étnicas, dejando de lado, por artificiales las categorías internacionales.

El género se define culturalmente, y muchos de los problemas que han encontrado los estudiosos europeos y euroamericanos proceden de aplicar categorías eurocéntricas a materiales y hechos de otras culturas. Las formas en que se catalogan los relatos en otras culturas muchas veces no coinciden con la práctica tradicional entre los eruditos occidentales. Poco a poco las culturas subalternas responden a las actitudes de las culturas de tradición europea presentando nuevas maneras de percibir la realidad y de clasificarla, que muchas veces son percibidas por la disciplina globalizada como aportaciones válidas y otras producen rechazo, pues cuestionan de algún modo la forma de pensar de los eruditos occidentales. Por otra parte, si bien los defensores de un estudio contextual y *performativo* del folklore también abogan por la idea de que los miembros de cada comunidad deben ser los que definan los textos se transmiten, la folklórica, al tener una vocación internacionalista, precisa de categorías que sean aplicables a todas las culturas, pues de esa manera se podrán efectuar análisis comparativos o históricos.

Asignar un relato a un género es relacionar una versión específica a un sistema de tradición verbal. Como relatos, se construyen y estructuran bien con elementos propios, bien con elementos adaptados de otros tipos de relatos o compartidos con la narrativa universal. Si los relatos tradicionales pueden compartir, y de hecho se comparten, elementos estructurales, estos no definen el género. Así pues, los tipos de relatos no se adaptan bien al concepto de género; solo algunos tipos muy específicos suelen pertenecer casi en exclusiva a un género; así, por ejemplo los relatos cosmogónicos. No obstante cada género parece exigir ciertas característi-

<sup>41</sup> Harris, Trudier (1995): 523-524.

Cfr. Briggs, Charles L. y Richard Bauman (1992): 147-149.

cas formales, así, un relato complejo suele pertenecer al género de los cuentos; la leyenda suele ser un relato simple, y lo mismo ocurre con los mitos. Así, un cuento que pasa a ser relatado como leyenda retendrá solo uno o dos episodios, perdiendo el resto.

La actitud de la gente hacia cada género también debe ser tenida en cuenta; los depositarios activos y pasivos tratan a cada género de acuerdo a su percepción como una obra sagrada, ya sea en términos religiosos, políticos o sociales, ya como material de entretenimiento o como objeto de significación comunitaria o conjunto de símbolos que marcan una identidad. Pero al considerar las cuestiones actitudinales se debería tener en cuenta no solo las de la comunidad y la época de la que procede el relato, sino también las de nuestro entorno.

La actitud frente al género de los relatos puede tener dos dimensiones, la *performativa* y la tradicional, es decir, se puede analizar la actitud de una persona o comunidad hacia un relato según una dimensión sincrónica, propia de un análisis antropológico funcional, por ejemplo, examinando la actitudes de narrador y público, o se puede estudiar la importancia histórica y la consideración que se ha dado a ciertos relatos a lo largo de los siglos, como es el caso con la mitología griega, e incluso se puede adoptar una posición comparatista y analizar las relaciones entre este tipo de relatos y, por ejemplo, los hindúes, y los chinos, por un lado, y los africanos y amerindios, por otro. Sin duda las actitudes de investigadores e investigados deberán estar sujetas a correcciones si responden a atavismos etnocéntricos. No es difícil, por ejemplo, encontrar casos en que se otorga la categoría de mito a un relato índico sobre Krishna y en cambio se considera cuento o leyenda un relato yoruba sobre Changó de características similares. El mito definido como género debería permitirnos distinguir y catalogar los tipos. Las categorías no deben referirse solo a los relatos ajenos, sino que deben ser universales e incluir los propios.

Entre los criterios que debemos tener en cuenta para definir el género están los que pertenecen exclusivamente al texto, por un lado, los que pertenecen a su comunicación y apreciación por parte de los que intervienen en su transmisión o por parte de los eruditos que los investigan, por otro. Otro tipo de criterio podría analizar la relación entre pensamiento y expresión.

La relación del relato con el concepto de verdad (entendiéndose esta como programa de creencias) ayuda a la hora de clasificarlo como mito, pero esta relación también puede despistar si se adopta una perspectiva diacrónica, pues, un relato mítico muerto, es decir que no se suele comunicar, no pertenece al mundo de creencias de nadie, y sin embargo no deja de ser un mito si se demuestra que en un tiempo formó parte del programa de creencias de una comunidad.

Muchos mitos son, pues, relatos que pertenecen a culturas pasadas, que en gran parte se encuentran idealizados, deformados y que han perdido su relación funcional con la sociedad que los produjo; así que no llegamos a comprenderlos del todo, aunque los consideremos como parte de nuestro patrimonio cultural compartido y se les haya dado significados y funciones diferentes a los originales. El profesor de la Universidad de Buenos Aires Hugo Francisco Bauzá afirma a este respecto que

*nuestra cultura letrada nos impide penetrar en profundidad en la esencia del mito, ya que éste pertenece a la cultura de la oralidad cuyo carácter performativo ofrece determinadas modalidades y experiencias emocionales que no es posible percibir en una lectura.*<sup>43</sup>

Según este punto de vista, se propone una definición de mito como un arte oral que pertenece a un pasado irrecuperable y los textos que sobreviven, literaturizados, son piezas de museo. Sin embargo, hemos visto que el mito puede concebirse como algo mucho más actual. Quizá una de las descripciones que más se acercan a la imagen que hoy se tiene del mito es la del filólogo mallorquín Carlos García Gual, catedrático de griego de la Universidad Complutense:

*A lo que aparece como fabuloso, extraordinario, prestigioso, fascinante, pero a la vez como increíble del todo, incapaz de someterse a verificación objetiva, quimérico, fantástico y seductor, parece convenirle el sustantivo mito y el adjetivo mítico.*<sup>44</sup>

Sin embargo, parece que ha quedado superada la idea del mito como relato falso y se impone la de relato que se refleja una creencia, una verdad creída en algún momento y en algún lugar por grupos humanos y que aún hoy nos puede aportar una enseñanza o una experiencia ligada a lo trascendental o ayudar a mantener sistemas de valores sobre los que se basa la cultura.

Hoy día también se ha desechado la idea de que el mito es un fenómeno de una mentalidad primitiva. Los mitos aparecen en cualquier época, aunque las formas en que se manifiesten puedan variar. Parece ser que el mito no necesariamente es un relato que explique el mundo. La expresión del pensamiento científico y la del mítico tienen poco en común, sea cual sea su naturaleza, pues, como señaló Meletinski, a la ciencia no le conciernen los problemas metafísicos, y al mito sí. Según la opinión de algunos eruditos, el mito explica al ser humano y su relación con el mundo más que al mundo en sí mismo; muestra los paradigmas por los que el ser humano comprende el cosmos y le otorga sentido y resuelve sus contradicciones.

El pensamiento queda reflejado en sistemas de relatos que reconocemos como míticos. Pero en el mito se identifica por medio de lo concreto lo que contienen estos sistemas abstractos. Utiliza para su expresión los mismos recursos retóricos

<sup>43</sup> Bauzá, Hugo Francisco (2005): 46.

<sup>44</sup> García Gual, Carlos (1999): 12.

que el cuento y que la poesía. Y como se ha señalado antes, el mito puede mantenerse en forma latente si es que no llega a ser expresado de forma narrativa y sí se detecta como modo de descripción o sencillamente de presentación simbólica o alegórica.

El mito es esencialmente etiológico, mientras que el cuento si lo es, su etiología es puramente ornamental. Hoy día no deberíamos considerar que la sacralidad es una condición para considerar si un relato es mítico o no, pues entonces pocos relatos serían mitos; deberíamos entender el mito como un relato con significación trascendental. No es necesario que sea antiguo ni que sea anónimo. Existen mitos contemporáneos, y el hecho de que se conozca el nombre de su autor de un mito no lo cambia en absoluto.

Una de las características que definen al mito como género es que presenta la relación caos-cosmos, sea de forma explícita o subyacente, a nivel personal, social o cósmico. Por lo general, el relato mítico nos lleva del caos al cosmos; incluso en los relatos escatológicos existe la promesa de un mundo nuevo. Una de las maneras en que esta relación se manifiesta es en la oposición natura-cultura y el paso de la primera a la segunda. A diferencia de esto, el cuento maravilloso es un relato que presente el paso de la infelicidad a la felicidad.

Los mitos, en teoría, permiten poca manipulación por parte del narrador; la intención al transmitirlos es que se mantengan intactos. A veces incluso existen fuerzas sociales que los custodian; es un género muy poco dinámico y cuando llega la escritura puede ser consignado a libros sagrados, lo que garantiza en gran manera el que permanezcan intactos.<sup>45</sup> Cualquier intento de transformación del texto sagrado puede considerarse una profanación o una herejía, y por tanto será condenado por la comunidad. Pero las transformaciones existen. Si las variaciones de los cuentos suelen afectar a los motivos como resultado de una recreación artística a la que se ven continuamente sometidos, el cambio en los mitos se produce más por la traducción y reinterpretación que por la recreación.<sup>46</sup> Con la llegada de la escritura y al ser sometidos a una visión crítica, los mitos también pueden convertirse en literatura y no quedar fijados en un libro sagrado, sino ser material para los poetas; que crean nuevas versiones e incluso nuevos relatos míticos. Esto es lo que ocurrió con la mitología griega.

Se puede identificar un lenguaje propio para cada género: solemne para los mitos, divertido para los cuentos o grandioso para las leyendas heroicas. Su retórica, así como su estilo y vocabulario puede ser objeto de estudio. El mito se caracteriza por la seriedad con que desarrolla sus temas, el humor tiene muy poca cabida en este género, a pesar de que existan algunos relatos que inciten a una risa sagrada.

<sup>45</sup> Cfr. Tolken, Barre (1996): 39-40.

<sup>46</sup> Cfr. Oring, Elliott (1986): 124-125. García Gual, Carlos (1999): 12.

Una de las preguntas que nos hacemos al enfrentarnos a un relato es si en un momento y un lugar dados puede ser un mito, y en otro momento o lugar, un cuento o una leyenda, y si la invariante de este relato se encuentra más allá del propio relato, es decir, corresponde a una categoría superior que solo existe en la mente humana. Si bien la repetición no puede cambiar el género de un relato (de ahí los textos sagrados), cada recreación (oral o escrita) produce un nuevo relato, una nueva variante del tipo. El uso, significado y modo de configurar la expresión por parte del emisor y su recepción por parte del público contribuirá a definir el género al que pertenece el relato generado en cada recreación y transmitido en cada actuación.

Los géneros son conceptos elaborados por las disciplinas; los que las cultivan los crean. Responden a una necesidad de ordenación del material de estudio. La historia de la folklorística nos muestra que en el caso del mito frente al cuento y a la leyenda, estas categorías son difíciles de precisar; el número de definiciones que se han formulado sobre el mito quizá iguale el de estudiosos de este tipo de relato. Por esta razón se ha opinado muchas veces en contra de la delimitación de géneros para los relatos folklóricos. Sin embargo, los géneros están ahí; han existido y siguen existiendo, pues cumplen una función primordial en toda disciplina: la de proporcionar orden. No obstante, la disciplina no es rígida, los relatos no tienen por qué amoldarse a los géneros; estos sirven hoy día más como marco de referencia para orientar a los investigadores y ayudarlos estudiar los relatos que como categoría en la que encasillar los relatos tradicionales.

## Bibliografía

- Andriolo, Karin R. (1981): "Myth and History: A General Model and Its Application to the Bible", *American Anthropologist*, Nueva serie, 83, 2: 261-284.
- Barthes, Roland (1957): *Mythologies*. París: Seuil.
- Bascom, William (1965): "The Forms of Folklore: Prose Narratives", *The Journal of American Folklore* 307: 3-20.
- Bauzá, Hugo Francisco (2005): *Qué es un mito: Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ben-Amos, Dan (1974): "The Concept of Genre in Folklore", *Folk Narrative Research*, Juha Pentikäinen, ed. Helsinki: Suomalaisen Kirja Ilisuuden Seura: 30-43.
- Ben-Amos, Dan (1976): "Introduction", *Folklore Genres*, Austin y Londres. University of Texas Press.
- Bidney, David (1950): "The Concept of Myth and the Problem of Psychocultural Evolution", *American Anthropologist*, New Series 52, 1: 16-26.
- Briggs, Charles L. y Richard Bauman (1992): "Genre, Intertextuality and Social Power", *Journal of Linguistic Anthropology* 2, 2: 131-172.
- Brunvand, Jan Harold (1976): *Folklore: A Study and Research Guide*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Eliade, Mircea (1999): *La búsqueda: Historia y sentido de las religiones*. Barcelona: Kairós. Original: *The Quest*. Chicago: University of Chicago, 1969.
- Finnegan, Ruth (1977): *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Friedman, Jonathan (1992): "Myth, History and Political Identity", *Cultural Anthropology* 7, 2: 194-210.
- García Gual, Carlos (1997): *La mitología: Interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona: Montesinos.
- García Gual, Carlos (1999): *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Gatto, Giuseppe (2006): *La fiaba di tradizione orale*. Milán: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Gotesky, Rubin (1952): "The Nature of Myth and Society", *American Anthropologist*, New Series 54, 4: 523-531.
- Hansen, William (2002): *Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature*. Ithaca y Londres: Cornell U. P.

- Harris, Trudier (1995): "Genre", *The Journal of American Folklore* 108: 509-527.
- Hartland, Edwin S. (1894-1896): *The Legend of Perseus: A Study of Tradition in Story, Custom, and Belief*, 3 tomos. Londres: David Nutt.
- Heehs, Peter (1994): "Myth, History and Theory", *History and Theory* 33, 1: 1-19.
- Hendy, Andrew von (2002): *The Modern Construction of Myth*. Bloomington: Indiana University.
- Hodgen, Margaret T. (1931): "The Doctrine of Survivals: The History of an Idea", *American Anthropologist* 33: 307-324.
- Honko, Lauri (2005): "Folkloristic Theories of Genre", *Folklore: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Alan Dundes, ed. Londres y Nueva York: Routledge: III, 4-25. Original: *Studies in Oral Narrative*, Studia Fennica 33. Helsinki: Finnish Literature Society: 13-28.
- Krappe, Alexander H. (1967): *The Science of Folklore*. Nueva York: W. W. Norton & Co. Original: Londres: Methuen, 1930.
- Littleton, C. Scott (1965): "A Two-Dimensional Scheme for the Classification of Narratives", *The Journal of American Folklore* 78: 21-27.
- Malinowski, Bronislaw (1954): *Magic, Science and Religion*. Garden City, Nueva York: Doubleday.
- Malinowski, Bronislaw (1963): *Sex, Culture and Myth*. Londres: Rupert Hart-Davis.
- Meletinsky, Eleazar M. (2006): "El mito y el siglo veinte", Klaarika Kaldjärr, trad., *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 8. <[www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre8/meletinski.html](http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre8/meletinski.html)> Acceso: 29 de enero de 2009.
- Oring, Elliott (1986): "Folk Narratives", *Folk Groups and Folklore Genres*. Logan: Utah State U. P.: 121-145.
- Patai, Raphael (1972): *Myth and Modern Man*. Englewood Cliffs (Nueva Jersey): Prentice-Hall.
- Paz, Octavio (2008): *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Barcelona: Seix Barral.
- Prat Ferrer, Juan José (2007): "La transmisión de los mitos en la tradición occidental", *La voz y la palabra: palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Joaquín Díaz, org. Uruña: Junta de Castilla y León y Centro Etnográfico Joaquín Díaz: 7-27.
- Prat Ferrer, Juan José (2008): *Bajo el árbol del paraíso: Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Madrid: CSIC.
- Salustio (1989): *Sobre los dioses y el mundo* Enrique Ángel Ramos Jurado, intro, trad. y notas. Madrid: Gredos.

Segal, Robert A. (2005): "In Defense of Mythology: The History of Modern Theories of Myth", *Folklore: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, 4 tomos, Alan Dundes, ed. Nueva York: Routledge: III, 212-254.

Seznec, Jean (1983): *Los dioses de la Antigüedad*, Juan Aranzadi, trad. Madrid: Taurus. Original: *La survivance des Dieux antiques*. París: Flammarion, 1980.

Thompson, Stith (1955): "Myths and Folktales", *The Journal of American Folklore* 270: 482-488.

Tolkien, Barre (1996): *The Dynamics of Folklore*. Logan: Utah State U. P.

Wheelwright, Philip (1955): "The Semantic Approach to Myth", *The Journal of American Folklore* 270: 473-481.

# Mito y falsificación del folklóre<sup>1</sup>

Joaquín Álvarez Barrientos

<sup>1</sup> Agradezco la ayuda que Joaquín Díaz y Cristina Castillo Martínez (Un. de Jaén) me han proporcionado para elaborar este trabajo, que se encuadra en el Proyecto de Investigación *El otro Parnaso: falsificaciones literarias españolas* HUM2007- 60859/FILO, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

## ¿Por qué mito?

**M**ito del folklore porque desde relativamente pronto –finales del siglo XVIII– se comienza a pensar que las producciones del “pueblo” muestran el verdadero sentir del mismo, que son auténticas expresiones del carácter de una nación, de sus costumbres y de su identidad. Mito porque la posterior crítica de esa consideración llevó al mito contrario: el folklore, o lo que llegaba del “pueblo”, visto como algo antiguo, ajeno o incompatible con los objetivos de cambio y modernización sociales. Por tanto, hablar de folklore o gustar del mismo era sinónimo de reaccionarismo o, cuando menos, de actitud derechista. Primero el mito positivo del folklore; después, el negativo. Mito de nuevo porque, tras la Transición a la democracia, partidos políticos han “inventado” señas de identidad tradicionales al servicio de pretensiones identitarias de carácter nacionalista. Más tarde, mito también porque tras pasar el desierto de la mala opinión, se ha revalorizado lo folklórico, lo popular y lo tradicional, en tanto que elemento que valora determinadas producciones que se pueden relacionar, además, con movimientos conservacionistas como *greenpeace*, ecologistas, etc. Mito, porque cuanto se refiere a las creaciones del “pueblo” sirve para dar valor añadido a productos de la industria, como se ve en aquella publicidad que los autoriza y revaloriza porque están realizados siguiendo, supuestamente, “los métodos de la abuela”. Mito, por último, porque el mismo folklore ha encontrado como forma de supervivencia lo que se denomina “turismo cultural”, en el que paisajes, arquitecturas, gastronomía, textiles y demás productos vinculados con lo popular, encuentran acomodo y valoración positiva: rentabilidad del mito, rentabilidad del folklore.

“Mito del folklore” porque de éste se hace un mito. El folklore, como modo de prestigiar una actividad, un objeto, una idea publicitaria, pero también las tradiciones manipuladas y adaptadas a un objetivo político, con frecuencia nacionalista, que emplea las danzas, los poemas, la música, la indumentaria, para fortalecer una identidad, sin importar que lo que se presenta como rasgos caracterizadores pueda ser falso o parcial.

## Mito y falsificación

No se trata de utilizar conceptos y valoraciones como la “pureza” y “autenticidad” del folklore, y desde ellos reflexionar sobre lo popular traicionado. Me refiero a que mucho, o gran parte, de lo enumerado es simulacro, un efecto de la simulación cultural en que vivimos. Es una realidad elaborada sobre arquetipos, idealizaciones, supuestos y abstracciones. Y en esa realidad construida y escapista, que a veces tiene también un componente político de carácter identitario, étnico y nacionalista –otras veces es solo comercial-, hay con frecuencia un elemento de falsificación folklórica, de falsificación de lo popular. Es algo que desde 1950 se denomina *Fakelore*, por el término que acuñó Richard Dorson, en su artículo “Folklore and Fakelore”, que más tarde dio lugar a un libro, pero de lo que encontramos abundantes y variados testimonios desde el siglo XIX, primero en la música y la poesía populares, y más tarde en la vestimenta y las costumbres, llegando finalmente a manifestarse en arquitecturas, determinados museos, centros de interpretación y reconstrucciones que se asemejan a los parques temáticos o que parecen tener su “espíritu” e inspiración, al asimilar ciertas manifestaciones culturales y rédito comercial.

A continuación exploraré someramente algunas recreaciones o reinenciones, así como algunas falsificaciones folklóricas. Éstas tienen que ver tanto con la invención de músicas y poemas, como con mitos y leyendas. También con espacios nuevos y con la elaboración de objetos, recuerdos y alimentos supuestamente originales o fabricados según las maneras antiguas, “auténticas”, que muestran lo arbitrario de la elección en la construcción de la imagen de lo “popular” y “folklórico”, actitud ajena al hecho de que la cultura popular, como cualquier manifestación, cambia y se adapta a las condiciones nuevas del entorno. Por otro lado, estas actitudes que rentabilizan lo antiguo, que sitúan lo auténtico en un momento determinado de la historia, manifiestan un pensamiento que hace de lo antiguo algo bueno por ser antiguo, similar a la que considera bueno lo moderno, por el solo hecho de serlo. Son algunos usos modernos del folklore (Álvarez Barrientos, 2004). Inventan la tradición, como señaló Hobsbawm, al reorientar la lectura del pasado. Y en otros casos se insertan en lo que es la más habitual y reciente salida de lo étnico, folklórico o popular: el turismo cultural. La unión de cultura, nacionalismo y turismo se resuelve en instancia provechosa.

## Un nuevo romancero

En el mundo anglosajón se ha estudiado este fenómeno de invención, de hacer pasar por antiguos y originales productos folklóricos que se han creado recientemente y con finalidad de engañar. Para tener por falsa alguna manifestación de lo popular (como de cualquier otro ámbito de la cultura), esa creación debe tener

intencionalidad fraudulenta; si no es así, se tratará de manifestaciones inspiradas en el folklore, de imitaciones, pastiches, juegos, etc.

Hay manipulaciones de este tipo que tienen detrás el aparato del Estado, en un proyecto de cambiar la fisonomía de la nación utilizando aquellas expresiones que se creen propias del pueblo, en las que expresa su “verdadero” ser. Al emplear esas expresiones artísticas, el medio autoriza el mensaje propuesto. Proyectos que no han sido excepcionales como las tentaciones de sustituir un folklore por otro, un acervo cultural popular por otro, y, por tanto, su mundo referencial y de valores. El dirigismo político solía ampararse en la excusa de educar a la población. Así, en la Unión Soviética se quiso cambiar el folklore tradicional —considerado reaccionario por los valores que transmitía— por otro que proclamara los del proletariado, lo mismo que se cuestionó la existencia de los carnavales (Rittersporn, 2003). En la campaña participaron escritores y músicos que consiguieron obras de calidad que, además, pasaban por piezas del “pueblo”, que llegaron a tradicionalizarse.

En España se cuenta con un caso similar, anterior, que dura aproximadamente un siglo. Me refiero al interés que escritores ilustrados como Juan Meléndez Valdés, Gaspar Melchor de Jovellanos, Manuel José Quintana y más tarde, ya en el XIX, José Somoza y Salustiano Olózaga tuvieron por cambiar los romances y los cantos populares para que escritores de calidad como Larra o Zorrilla los sustituyeran por romances nuevos que transmitieran los valores modernos ilustrados de civilización y reforma, junto a contenidos de carácter nacional. Se trataba de utilizar los instrumentos empleados por el grueso de la población para aprender a leer y para pertrecharse de sus valores y cosmovisión, y llenarlos de un nuevo contenido actualizado. Algo parecido al vino nuevo en odres viejos de Mateo (9, 16). El proyecto que impulsó Meléndez buscaba cambiar la moral de los individuos, pero también sus referentes, de manera que los nuevos modelos fueran edificantes ejemplos de valor nacional, virtud, utilidad y patriotismo. Por eso, apoya que los ingenios españoles compongan romances en los que se relaten

los inmortales hechos y la fidelidad y la honradez de nuestros venerables abuelos. ¿Y cuál otra nación puede gloriarse de más hombres ilustres, de más acciones grandes, ni ofrecer ejemplos más insignes de virtudes civiles y guerreras? ¿A cuál otra costaron ochocientos años de afanes y victorias su religión y sus hogares? El heroico despecho de Numancia, el ínclito infante don Pelayo, el religioso don Ramiro, la memorable toma de Sevilla, la gran victoria de las Navas, el defensor de Tarifa Alonso Pérez de Guzmán, la heroína de la castidad María Coronel, el vencedor de México y Otumba, nuestro patrón glorioso Santiago, el santo labrador Isidro y otros infinitos argumentos ofrecen materia abundantísima para canciones y romances verdaderamente españoles (1821: 175- 176).

Todo ello servía para aprender historia, para crear nación o sentido nacional, pues eran “verdaderamente españoles”, y para educar en los valores que se querían para el nuevo ciudadano, útil y orgulloso de su patria. Las costumbres serían las de un país civilizado, pues “son las costumbres la medida infalible de la felicidad y el baluarte más firme del Estado” (p. 183).

Pero esta reforma no se hacía desde géneros nuevos o con instrumentos nuevos, sino que se utilizaba una fórmula antigua cargada de prestigio entre el grueso de la población para filtrar el mensaje y como si fuera algo antiguo, pues el medio lo era.

Ya en el siglo XIX, durante el período romántico, se añade a la justificación de este cambio el ejemplo del poeta francés Pierre- Jean Béranger, y la información se carga de contenido liberal. Para llevar a cabo el proyecto que había de dar forma al nuevo imaginario moral y popular utilizando los romances tradicionales, y para hacerlo de forma más institucional y organizada, se crea una comisión en febrero de 1836, que forman los más conspicuos literatos del momento: el duque de Rivas, Agustín Durán (recolector del *Romancero general*), José de Espronceda, Ventura de la Vega, Mariano José de Larra, Manuel Bretón de los Herreros, Joaquín Pacheco, Mariano Roca de Togores, Eugenio de Ochoa, Ángel Izardi y Antonio García Gutiérrez, cuyo discurso de ingreso en la Academia Española, en 1862, versó sobre “la índole poética del pueblo español y la poesía vulgar castellana”. A pesar de todo, la comisión y el decreto que le daba vida no fueron suficientes para crear ese repertorio nuevo, y nada se hizo, pero la idea no se olvidó y algo después Salustiano Olózaga propuso a José Zorrilla que escribiera ese nuevo romancero. Así recuerda el poeta lo que le pidió el político:

En lugar de esas detestables coplas y bárbaros romances, con los cuales celebran sus hechos y los propalan por medio de los ciegos, famélicos poetastros a quienes tales obras no sacarán jamás del olvido, ni daránles más que pan para no morirse de hambre, V. podría hacer un romancero popular, y con un romance semanal desinfectar ese albañal literario, inocular en el pueblo un germen mejor de poesía, y figúrese V. los cientos de miles de cuartos que le producirían los cientos de miles de pliegos semanales de tan populares romances (Zorrilla, 1934: 2197).

Zorrilla se negó a ejecutarlos con el pretexto de que la poesía no se vende, pero Olózaga insistió aún y le propuso que compusiera el romancero “del siglo presente” (Álvarez Barrientos, 2005), lo que era un giro en la concepción del proyecto. Es éste un caso de uso, manipulación y recreación de la tradición, y un ejemplo del modo en que se puso lo popular al servicio de las nuevas ideas políticas.

Por otro lado, y como se sabe, las producciones populares habían sido objeto de atención por parte de los estudiosos, de manera que desde las últimas décadas

del siglo XVIII, y a lo largo del XIX, se recogieron en colecciones numerosos romances y cantares. Algunas se deben a Iza Zamácola en 1799, con varias reediciones; a Antonio Valladares de Sotomayor ese mismo año; a Enrique Ataide y Portugal, en 1802, con reedición; una anónima hay en 1807 con varias reimpressiones posteriores, y otra de Juan Jacinto Rodríguez Calderón ese mismo año; las distintas de Agustín Durán en los años veinte; las de Fernán Caballero en 1859, Lafuente Alcántara en 1864, Machado y Álvarez en 1881, Rodríguez Marín en 1882, y otras.<sup>2</sup> En todas se afirmaba el ser y el carácter español, representado por esas coplas breves que podía componer cualquier “hombre del pueblo”, como más tarde recordaba también Manuel Machado en distintas obras. Las colecciones se vendían bien y a menudo contaban con reediciones, como se ha apuntado, lo que indica un estado receptivo a ese tipo de producciones. El hecho de tener buena salida comercial debió de influir en dedicarse a su recopilación y en pensar que se podían utilizar para intentar cambiar la visión del mundo.

Al mismo tiempo, recoger y editar esta literatura era una corriente europea. De modo que la tentación, por parte de políticos y escritores, de componer versos imitando ese estilo popular era intensa, extendida e imitada. Lo hacían los alemanes, con Heinrich Heine a la cabeza, y lo hicieron otros, también en España, queriendo mostrar que las canciones españolas eran las mejores. La invención aunaba patriotismo y economía, y así cancioneros fueron copiados, inventados o reinventados, hasta el punto de que diferentes recolectores, como “Demófilo” o Rodríguez Marín no incluyeron los versos recogidos por Ferrán al estar claramente manipulados.<sup>3</sup> Se cumplía lo que muchos perseguían: ser la voz del pueblo, su guía, y que se confundiera la musa popular con la culta, al imitar las maneras y convenciones de la primera.

<sup>2</sup> Iza Zamácola, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (Madrid, Villalpando, 1799); Antonio Valladares de Sotomayor, *Colección de seguidillas o cantares de los más instructivos y selectos, enriquecida con notas y refranes en cada uno, para hacer más fácil su inteligencia y la lección más fértil y agradable. Se ilustran con anécdotas, apólogos, cuentos y sentencias morales, políticas y jocosas. Todo recogido, dispuesto y exornado para acreditar que ninguna nación tiene un ramo de literatura tan exquisita y lacónica, tan abundante de conceptos sublimes, de elegantes máximas y de morales sentencias en la poesía como el que componen nuestras seguidillas* (Madrid, Imp. de Franganillo, 1799); Enrique Ataide y Portugal, *Almacén de chanzas y veras para instrucción y recreo. Obra escrita en metros diferentes* (Madrid, Aznar, 1802); Anónimo, *Colección de coplas de seguidillas, boleras y tiranas* (Barcelona, Agustín Roca, 1807); Juan Jacinto Rodríguez Calderón ese mismo año, *La bolerología, o cuadro de las escuelas de baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795, en la corte de España* (Philadelphia, Imp. de Zacharias Poulson, 1807); Agustín Durán, *Romancero general: o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por D....* (Madrid, Suc. Hernando, 1824), *Romancero de romances moriscos: compuesto de todos los de esta clase que contiene el Romancero General, impreso 1614* (Madrid, Impr. de D. Leon Amarita, 1828), *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor: letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII, pertenecientes á los géneros Doctrinal, Amatorio, Jocosos, Satírico, etc.* (Madrid, Eusebio Aguado, 1829); Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces* (Sevilla, Imp. de la Revista Mercantil, 1859); Emilio Lafuente Alcántara, *Cancionero popular* (Madrid, RAH, 1864); Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, *Colección de cantes flamencos* (Sevilla, Impr. Porvenir, 1881); Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (Sevilla, F. Álvarez y cia., 1882-83).

<sup>3</sup> Cubero Sanz (1965: 46- 68) señala que las coplas del pueblo de Ferrán están retocadas, ya que aparecen distintas en las colecciones de “Demófilo” y de Rodríguez Marín. Julio Nombela (1975: 597) presenta al perezoso Ferrán “recordando” y componiendo en París esas estrofas populares.

Cuando Augusto Ferrán publica en 1861 *La soledad. Colección de cantares*, confiesa haber escrito en el “estilo sencillo y espontáneo de las canciones populares” (1861: 5), pero hace otras declaraciones importantes. Por un lado, publica en el volumen unos “Cantares del pueblo”, que diferencia de los suyos, “Cantares originales” (aunque en éstos hay también de los primeros, y aquellos están “corregidos”); por otro, confiesa su aspiración:

En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de ellos entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio de mis humildes composiciones (1861: 6).

La idea romántica de que el poeta es quien mejor entiende y expresa los sentimientos del pueblo subyace en sus palabras, y está también en la base del comentario que los versos suscitaron a Gustavo Adolfo Bécquer, publicado primero en *El contemporáneo* y después, como prólogo, en el libro de Ferrán *La pereza*. Mientras leía el libro, Bécquer oía “los cantos que entonan en voz baja las muchachas que cosen detrás de las celosías, medio ocultas entre las hojas de la campanillas azules” (1871: 9). De nuevo, la fuerza evocadora de los cantos y la indiferencia, aparente, por la autoría de los mismos, porque es el pueblo, “el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones”, quien crea y “sintetiza en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época”. Es él quien da “el ser a ese mundo invisible de las tradiciones religiosas, que puede llamarse el mundo de la mitología cristiana” (15- 16).<sup>4</sup>

El punto patriótico no se abandona. Bécquer señala que todos los países tienen y conocen ese tipo de poesía popular, pero la que se hace en España, y en concreto en Andalucía, es la mejor (1871: 17). Es lo mismo que había señalado setenta años antes Antonio Valladares de Sotomayor, cuando expresaba en su *Colección de seguidillas o cantares* que los publicaba “para acreditar que ninguna nación tiene un ramo de literatura tan exquisita y lacónica, tan abundante de conceptos sublimes, de elegantes máximas y de morales sentencias”. Mientras que Manuel Machado, dando vitalidad a la creencia de que todo lo valioso estaba en el pasado,<sup>5</sup> consideraba que España era, en este “material folklórico”, “la más rica y varia entre las naciones de Europa” (1947: 11). Valladares adelantaba las ideas románticas cuando señalaba como valor poético la brevedad y el laconismo; lo mismo que Gustavo Adolfo Bécquer, cuando confesaba que hay una poesía “natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica”. Esta poesía es la de “todo el mundo”, la poesía del pueblo (1871: 14). Idea que Manuel Machado expresó así:

<sup>4</sup> Y, como para Ferrán, el folklore es algo femenino, algo de lo que parecen estar excluidos los hombres. ¿Una idea, una creencia que cristalizó en los Coros y Danzas de la Sección Femenina, en principio integrados solo por mujeres?

<sup>5</sup> Léase el comienzo del soneto “Tradición”, publicado el mismo año que los *Cantes flamencos* en la revista de la Sección Femenina, *Consigna* (73, 1947): “Nunca nada será que no haya sido./ La palabra es: volver. La ingente gloria/ descansa en el poder de la memoria./ La verdadera muerte es el olvido” (p. 41).

Hasta que el pueblo las canta,  
 las coplas coplas no son,  
 y cuando las canta el pueblo,  
 ya nadie sabe el autor.  
 Tal es la gloria, Guillén,  
 de los que escriben cantares:  
 oír decir a la gente  
 que no los ha escrito nadie.  
 Procura tú que tus coplas  
 vayan al pueblo a parar,  
 aunque dejen de ser tuyas  
 para ser de los demás.  
 Que, al fundir el corazón  
 en el alma popular,  
 lo que se pierde de nombre  
 se gana de eternidad (1979: 79).

¿Hasta qué punto Augusto Ferrán hizo *Fake*lore o pseudofolklore? Lo segundo, desde luego, parece estar fuera de toda duda, del mismo modo que Manuel Machado basó el grueso de su producción poética en géneros populares, pero sin tener interés en engañar o hacer pasar por “anónimo” lo que era suyo. Sus palabras inducen a pensar que ha sido honesto al separar y distinguir lo que es propio de su musa, de lo que proviene de sus recogidas populares. Sin embargo, sabemos que manipuló unos y otros para que se ajustaran a los modelos de lo folklórico y, por Julio Nombela, se conoce que los “Cantares del pueblo” son más bien recuerdos que textos, en efecto, recogidos en trabajo de campo. Todo lo cual lleva a pensar que cierta intencionalidad recreacionista había en su trabajo, de lo que no escaparon los recopiladores profesionales de entonces y de después. Ferrán hace algo como pseudofolklore o pastiche. No aclara qué es suyo y qué no; “corrige” lo popular, pero también se inspira en ello y refuerza un modelo codificado, además de poner a prueba sus capacidades ante el público y los entendidos. Por otro lado, también los recopiladores “corrigieron” su material, para que se ajustara a sus criterios estéticos y éticos.

## Turismo, imagen y arquitectura

Estas y otras recreaciones del folklore se han utilizado para dar la imagen “correcta”, en tanto que pretendidamente auténtica, de pueblos, regiones y naciones. Recreación del viejo aserto romántico que puso en el folklore y en lo popular la esencia de las naciones, al tiempo que convertía en valores positivos, también desde el Romanticismo, a la autenticidad, como expresión de los requisitos de sinceridad y verdad que se suponían en la expresión artística.

El turismo cultural ha generado también formas nuevas –reconstruidas– de mostrar la peculiaridad o lo que ahora se llama “la etnicidad”. En ellas es fundamental la condición de exótico y su contexto. Estas formas tienen que ver con contemplar bailes y trajes típicos, comprar artesanía “auténtica”, visitar “auténticos” espacios populares. Lo importante, lo falso en este caso, del uso del mito del folklore no es que el turista quiera conducirse como el nativo, o comprar lo que se le ofrece, sino que los indígenas intenten satisfacer las expectativas de los visitantes y adopten sus costumbres para mostrárselas a éstos, no en tanto que forma de vida habitual, sino como recurso que se escenifica para sobrevivir. La masificación turística ha hecho que se perciba el fenómeno a gran escala y se piense que es algo reciente. Sin embargo, no es así. Ya en el siglo XIX, por ejemplo, hay noticias de andaluces que adoptaban la indumentaria y el comportamiento que se les suponía y que los viajeros esperaban de ellos. Mientras vendían guías, estampas de lugares y escenas tradicionales y populares, bailaban, leían la mano y se comportaban como “correspondía” a la demanda del viajero. Creaban lo que se ha llamado “andalucismo” y, más tarde, por identificación de la parte con el todo, “españolismo” (Caro Baroja, 1990; Álvarez Barrientos y Romero Ferrer, 1998). En este sentido, no solo los indígenas se adaptaron a lo que esperaban los viajeros, sino que también los escritores hablaron de “poner andalucismo” en sus trabajos,<sup>6</sup> como también los pintores y dibujantes. Una imagen falsa basada en la oposición al otro, en una retórica de la diferencia que se sirve de la falsificación y de la recreación para manifestarse y terminar amanerada y tópica.

Este y otros podrían denominarse “usos perversos del folklore”, que tienen relación con los ya señalados procesos de creación de identidades, con la creencia en que la raza se expresa en el folklore, con las mitificaciones de razas, pueblos y de su historia mediante la construcción y reconstrucción de hazañas bélicas, la elaboración de personajes con los que identificarse, de mitos y héroes, y en lo que se emplea la superchería siempre que sirva para lograr los objetivos buscados. Carlos Reglero de la Fuente (2003) lo ha mostrado con el uso de don Pelayo y Bernardo del Carpio, en fechas tan tempranas como el siglo XIII y antes, cuando se manipulan los hechos históricos y se les añaden invenciones para ajustarse a las necesidades políticas del momento y exponer las nuevas ideas de un reino cristiano destinado a restaurar el de los godos y con él la Iglesia, y Caro Baroja (1992) ha hecho la historia de esas falsificaciones, a la que se pueden añadir episodios como el del supuesto pasado judío del pueblo de Hervás en Cáceres (Hervás, 1997).

En relación con la imagen que se ofrece de los pueblos, la Iglesia ha participado con numerosas falsificaciones y supercherías que se pueden recordar, desde la famosa Donación de Constantino. Pero, por lo que tiene que ver con el turismo y las imágenes locales, aludiré solo a la labor del obispo Remigio Gandásegui, quien,

<sup>6</sup> Es el caso de Ángel Iznardi y de Domingo Delmonte, cuando escriben artículos costumbristas. Véase Escobar (1998).

desde 1920, cuando estaba al frente de la Archidiócesis de Valladolid, y en colaboración con el historiador Juan Agapito y Revilla y con Francisco de Cossío, director del Museo Provincial de Bellas Artes, "renovó" la Semana Santa vallisoletana al "recuperar" las procesiones, en las que participaban las cofradías penitenciales históricas y utilizaban imágenes conservadas en el Museo. El obispo auspició la creación de nuevas cofradías o la conversión en ellas de asociaciones religiosas seculares, y dio grandeza y espectacularidad a la festividad religiosa (Berzal de la Rosa, 1999) que más tarde, y en no pocos lugares, ha sido declarada de interés turístico.

Pero, quizá, por lo que respecta a la imagen, una de las más importantes falsificaciones del folklore sea la que tiene que ver con determinados estudiosos que lo ven como una realidad estable e inmutable, como algo que no cambia, lo cual lleva a que la sociedad tradicional y el mundo popular se entiendan como cosa estática, como una fotografía, lo que determina el modo, las formas y el sentido, de manera que cualquier "desviación" de ese paradigma se interpreta, precisamente, como falsificación o adulteración. Este punto de vista erudito es compartido a veces por otros que no se dedican al estudio de las formas tradicionales. Es una actitud que amenaza especialmente al mundo de la danza, de la música y de la indumentaria (aunque también a las demás manifestaciones populares). En el caso de esta última, el denominado traje típico o traje regional es el resultado de la evolución y de la fosilización final de trajes de fiesta y de trabajo, que se pueden ver también en los Paradores de Turismo y en aquellos restaurantes que cultivan la estética de lo auténtico popular. Pero ni se aceptan propuestas posteriores ni anteriores en ese proceso porque lo relativo a la indumentaria, como a otras manifestaciones que identifican, se toma de manera excluyente, de modo que si uno es el traje típico de determinado lugar, ese y solo ese puede serlo, con solo los adornos y colores que se han elegido. Mientras se entiende que en la literatura y música populares puede haber variantes; esas variantes no se aceptan para los trajes ni las danzas. Suelen ser los estudiosos los que determinan las características de esos trajes, de esas danzas, cuando no instituciones como la Sección Femenina de la Falange, o personajes con potencia para difundir imágenes que construyen. Piénsese, por ejemplo, en el influjo de los cuadros de Joaquín Sorolla sobre las diferentes regiones de España, en su difusión mediante reproducciones gráficas. Los cuadros pintados para la Hispanic Society of America a comienzos del siglo xx divulgaron las representaciones de los españoles ataviados con indumentarias locales y regionales que los identificaban, igual que la Exposición del Traje Regional de 1925 consolidó unas elecciones y formas en esa indumentaria, que se habían ido eligiendo, frente a la variedad anterior. Todo lo cual llevó a la creación de un Museo del Traje Español, de corta vida, que acabó integrado en el también efímero Museo del Pueblo Español.

Mucha difusión tuvieron, así mismo, las fotografías que José Ortiz Echagüe hizo de tipos y trajes, de paisajes y pueblos de España. Como en otros casos, la condición artística de los retratos enmascaraba una tipificación de arquetipos que más bien era simulación de la imagen de España. Después de la Guerra Civil sus “instantáneas” fueron empleadas para proyectar la imagen nacional de austeridad, identidad y continuidad de la tradición en la Nueva España de Franco. Las imágenes de Ortiz Echagüe enmascaraban una realidad, la suplantaban, y se convertían, de modo perverso, en el referente de lo real, en tanto que idealidad proyectada al exterior. De hecho, las numerosas ediciones de las fotos, así como las exposiciones que se hicieron en Europa y Estados Unidos, dan cuenta de ello (Vega, 2002). En la de 1960, en el Metropolitan Museum de Nueva York, los positivos se simultanearon con estampas de Goya, legitimando un artista al otro: ambos mostraban la “verdadera” condición española, pues los dos habían sabido expresar el carácter nacional de sus respectivas épocas. Con el tiempo, esa suplantación, a la postre falsa e irreal, produjo un efecto nostálgico, de arcadia desaparecida en la que todo estaba en paz y en equilibrio, que le confirió el estatuto de autenticidad, por el efecto que ejerce sobre el observador de pérdida (supuesta) de un tiempo mejor idealizado.

La conclusión es que no existe la historia, no existe el folklore, sino una interpretación, una escenificación del pasado, como se percibe bien en bastantes de las reconstrucciones arquitectónicas que se han hecho en el siglo xx. Las exposiciones universales desde el xix ofrecían una imagen de las naciones en el escaparate que era la exhibición, entendida como museo del mundo. Los países construían pabellones con estilos que los identificaban. La arquitectura, así, también servía para mostrar las supuestas esencias nacionales, al elegir uno o varios estilos con los que se identificaba la nación. En lugar de réplicas, que las hubo, fue muy frecuente elevar edificios que mezclaban diferentes partes de distintos monumentos. En el caso español, se unió lo islámico de la Alhambra con lo mudéjar de las iglesias toledanas y lo gótico-isabelino del palacio de Monterrey de Salamanca. Así, el Pabellón Español para la Exposición de Viena de 1873 era neoárabe; el de París, para la de 1900, neoplateresco, y mezcla de todo ello el que edificó Arturo Mélida en 1889, también en París (Hernández Martínez, 2007).

De edificar este tipo de construcciones concretas a levantar un testimonio de la peculiaridad arquitectónica española (o de cualquier otro país) había un paso, y se dio en los tiempos del general Primo de Rivera, cuando se construyó el Pueblo Español con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. El caso español no es único: se inscribe en la tendencia europea del momento de recuperación de las arquitecturas regionales. Se instalaron ciento diecisiete copias de fachadas de edificios de todo el país. Lo que se quería no era reconstruir los edificios mejores, sino aquellos que “representaran” mejor la arquitectura popular española y, por tanto, lo diferencial nacional. El éxito alcanzado durante la Exposición hizo

que se conservara y, tras la Guerra, la dictadura franquista lo erigió en uno de los testimonios de la unidad patria frente a separatismos e identidades no reconocidas. Su utilidad actual, cultural, se solapa con la turística, en esa salida común y frecuente ya señalada, que convierte a la cultura en una forma privilegiada de escapismo.

En este sentido, es significativo que se hayan aplicado criterios de “museización” o “museologización” a los espacios urbanos y se hayan “recuperado” o inventado, tanto centros históricos como espacios rurales “auténticos”, extraídos, como ya se indicó, de una época concreta seleccionada. Estas invenciones se inspiran en los parques temáticos, reproducen estados, estilos y formas que dan, de nuevo, una imagen de foto fija, de proceso cerrado, a un “lugar” que, por naturaleza, está en constante cambio. En esos espacios se colocan tiendas de objetos de la zona, de recuerdos, etc., que se quieren hacer pasar por “auténticos”, sin ser más que *merchandising*, para yuxtaponer la dimensión cultural a la económico-turística. Estas llamadas al pasado, que producen cierta seguridad, quizá tengan que ver con el actual ambiente de desorientación, con no saber hacia dónde se va, a falta de una educación referencial y ejemplar.

## La labor de los Coros y Danzas de la Sección Femenina

Otro ejemplo de uso perverso del folklore, de manipulación ideológica y de recreación del mismo, se encuentra en parte de la labor de recuperación de las costumbres populares que la Sección Femenina de la Falange llevó a cabo. Los trabajos publicados en la revista *Consigna* daban la pauta de conducta a mujeres y hombres, y señalaban cómo debían ser las formas de relación de los unos con los otros. Desde esa y otras revistas, como *Fotos*, *Medina* y sus anuarios, así como desde sus diferentes cátedras y actividades, se construía la forma de ser español que se pensaba correspondía a la nueva condición nacional. Como se sabe, el patrimonio que recogían los Coros y Danzas se ideologizaba y manipulaba para que sirviera a los intereses propagandísticos y morales del Régimen. Así, en el número de diciembre de 1940 de *Consigna*, se encuentran varias reflexiones que expresan la teoría y el sentido del uso que se daba a la indagación y reconstrucción de la música y la danza, conscientes como eran del sentido unificador que tenía la experiencia del canto en grupo. La idea era antigua y siempre había funcionado, pues pronto se percibió la condición de la música como elemento de cohesión, siendo utilizado el canto en coro por la Iglesia, por los revolucionarios franceses y en los diferentes procesos nacionalistas; uso político que comenzó en el siglo XVIII, del que son buen ejemplo las músicas de Haendel y otros, que luego dieron lugar a los himnos nacionales. Así pues, se puede leer en la revista:

Hermandad de la ciudad y del campo [...]. Unidad entre las tierras y entre los hombres, conseguida en la bella confusión de las músicas de las regiones. Por eso canta para el pueblo la Sección Femenina [...]. Música, danza, magníficos exponentes del alma de los pueblos que se asoman en sus ritmos. Por ello resucita la danza la Sección Femenina (cit. por Otero, 2005: 212).

Conocedora del valor simbólico que representaba la música –unidad en la variedad regional y frente a lo extranjero, buen gusto y buena conducta en el modo de bailar–, Pilar Primo de Rivera se valió de ella para educar los gustos de los españoles:

A las camaradas se les irá educando el gusto y aficionando a la música, para que desechen de sus casas los horribles cuplés de moda y canten, en cambio, las maravillosas canciones regionales; romances y poemas de nuestros mejores siglos, canto gregoriano y villancicos, que además de darle a la casa un tono de alegría y buen gusto, sirvan para tener un conocimiento completo de la música que produce la Patria, varia como las regiones de España, pero que al mismo tiempo responden todas a un principio de unidad, como son el amor y las conquistas (*Anuario de 1944*, cit. por Otero, 2004: 213).<sup>7</sup>

El trabajo de los Coros y Danzas dio su resultado, como demuestra el balance presentado en el *Anuario de 1954*: “La Sección Femenina ha desenterrado todo este rico y variadísimo venero de bailes populares, devolviendo al folklore su auténtica, esencial y entrañable palpitation”. De nuevo, los cultos, los recopiladores, “recuperando” el sentido de la expresión popular, “auténtica, esencia y entrañable”, cuando lo popular es, con gran frecuencia, chabacano y grosero. Pero esta recuperación para formar, entre otras cosas, el Archivo del Folklore hispano encargado al maestro Benedito Vives, implicaba revisión y control, como indica el propio maestro en la ya mencionada entrevista realizada por Juan de Alcaraz para *Fotos*, del 21 de enero de 1940. Así, por lo que respecta a los trajes y a los bailes, por pudor se cambiaron los diseños y la altura de las faldas, por ejemplo; se incorporaron los “pololos”, de modo que muchos creían que esta prenda formaba parte de la indumentaria tradicional, cuando no es así. Lo obligaba la dirección de los Coros, aunque los pololos los llevaban también las jóvenes en sus clases de gimnasia (cosa que desapareció en los años sesenta). La directiva “corrigió” escotes, obligó a llevar medias incluso en verano, mangas hasta el puño y vestidos amplios (Casero, 2000: 65).

Los Coros y Danzas educaron en la cultura musical e histórica de España, recuperaron música, gastronomía, indumentaria, y ellos mismos se convirtieron en los

<sup>7</sup> El maestro Rafael Benedito Vives, que antes había colaborado con la Junta para la Ampliación de Estudios y había sido responsable de las masas corales de Madrid, tuvo a su cargo en los años cuarenta la misión de enseñar música regional a las alumnas de la Sección Femenina. Entrevistado por Juan de Alcaraz para *Fotos*, señalaba el 21 de enero de 1940 que su objetivo era fomentar el amor a lo español desde la música y desterrar “de nuestra patria la música exótica, con todo su acompañamiento de negros y bailarines contorsionistas y descoyuntados espiritual y físicamente” (cit. por Otero, 2004: 215).

guardianes del folklore patrio, en los guardianes de una memoria que se inventaba, hasta el punto de que representaban “la llamada danza nacional” y los valores españoles. Esta danza, el folklore que recogían, se adaptaba a sus criterios ideológicos y morales, y para ello podía quitarse el sentido original a bailes como en el *corri corri* asturiano, en el que, según descripción de Llano Roza de Ampudia (1922), queda claro el componente y origen pagano. Aspecto que se minimiza, o se suelta, al introducir una canción religiosa cantada por un coro, que dice:

Válgame Nuestra Señora,  
Válgame la Madre Santa,  
Válgame Nuestra Señora,  
Nuestra Señora me valga  
(Casero, 2000: 64).

De modo que la moralidad católica queda salvada. A esta superchería hay que añadir otra esencial, cual es que se obligara a que las bailarinas ni se tocaran ni se miraran, en bailes de pareja como las sevillanas, y que hasta finales de los años cincuenta sólo pertenecieran a los Coros mujeres; los hombres lo tuvieron prohibido hasta 1961. De manera que bailaban dos mujeres, vestidas como tales, o cada una con la indumentaria correspondiente a hombre y mujer. Está claro que si lo que se quería era transmitir “las canciones del auténtico pueblo”, según las normas fijadas, estas manipulaciones y censuras no hacían honor al objetivo propuesto, pero la política y la doctrina eran incuestionables, como denota la respuesta de la Asesoría de Religión y Moral a una consulta sobre los grupos mixtos de baile, de 1942. En ella, el capellán nacional Ramiro López Gallego destaca que la labor de la Sección Femenina es docente, y que los bailes no son un espectáculo, sino parte de esa docencia, por lo que no importa que no bailen hombres; además, el sistema educativo español no era mixto, lo que hacía imposible, por tanto, la presencia de muchachos en los Coros y Danzas, salvo “caso muy extraordinario”, que sólo el prelado de cada diócesis podría autorizar:

La enseñanza de bailes regionales no tiene carácter espectacular ni de mera diversión; es una parte de las enseñanzas del Frente de Juventudes [...].Y como es norma indeclinable del Frente de Juventudes que por ningún pretexto haya coeducación, es manifiesto que no cabe admitir bailes regionales mixtos [...]: la parte del varón la [ejecutarán] también las jóvenes.

La norma es clara: no pudiendo haber coeducación y tratándose, como se trata, de enseñanzas, no es posible acceder a que los bailes sean mixtos. Madrid, 15 de junio de 1942.

Si la idea era unir al país mediante su folklore –y las manifestaciones numerosas acompañadas de músicas patrias, cargadas de sentido emocional, contribuían a esa

unidad, como las que se hicieron desde Educación y Descanso—, también contribuyeron a que no desaparecieran las identidades locales, convertidas más tarde en identidades autonómicas. Como recordaba años después Pilar Primo de Rivera, la música y el baile unían: “los catalanes cantaban en catalán; los vascos, en vasco; los gallegos, en gallego, en un reconocimiento de los valores específicos, pero todo ello y sólo en función de España y de su irrevocable unidad, dentro de la unidad peninsular” (1983: 249).<sup>8</sup>

Por eso, tras algunas actuaciones exitosas fuera de España en festivales de los años cuarenta, los gobernantes se dieron cuenta de su potencial propagandístico y emplearon los Coros y Danzas de la Sección Femenina como sustitutos de las embajadas allí donde no existían, y como embajadas volantes. De este modo, uno de sus objetivos fue promocionar la imagen de España como país unido en sus tradiciones, y se empleó el folklore al servicio de esta motivación propagandística, ya que la Sección Femenina quiso “desentrañar, salvar, revitalizar lo auténticamente Español para edificar sobre ello el futuro de la Patria”, en palabras de M<sup>a</sup> Josefa Sampelayo, Regidora Central de Cultura (1969; cit por Valadés Sierra, 1994: 93).

Del mismo modo que Ortiz Echagüe fue expuesto en Europa y América, los Coros visitaron los diferentes países de la América de habla hispana y también Estados Unidos. Eran visitas a menudo triunfales, que el Régimen utilizaba para filtrar su mensaje de unidad y de perdón, de país en el que ya no había vencedores ni vencidos. Por eso, las jóvenes, en consonancia con la imagen que se había creado de sus patronas, Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús, aparecían como agentes fundadoras y difusoras de la nueva España, como instrumentos de la Cruzada nacional con capacidad de conversión, pues no pocas veces se daba la noticia de que se les acercaban los exiliados movidos por la emoción que sentían al verlas bailar o al oír las músicas de su tierra, y ese acercamiento siempre implicaba el reconocimiento del error en que hasta entonces habían estado, así como llevaba implícito el perdón y el mensaje de que ya no había dos Españas. Por eso, con motivo del éxito de la visita que los Coros giraron por Chile en 1950, gobernado por el Presidente Gabriel González Videla, del Partido Alianza Democrática, el embajador español escribe a Pilar Primo de Rivera relatando los momentos de triunfo, de ejemplo ético que dan las jóvenes, de su saber estar y perdonar a aquellos “otros” españoles, de cómo sus bailes y trajes transmiten “un sabor folklórico de la antigua España, el recogimiento castellano tal como aparece en la literatura del siglo XVI [...]. Yo creía notar cómo el pasado de Castilla atronaba” (Doussinague, 1950: 6). La presencia de las jóvenes misioneras produce efectos casi de conversión en esos “otros” españoles, como se ha señalado, para transmitir que ellos, a pesar de todo, son también españoles y la Patria les está esperando con los brazos abiertos: sólo tienen que salir de su error:

<sup>8</sup> Contradictorio con el objetivo de unidad, aunque operativo, es que sólo se pudiera aprender el folklore de la propia región, hasta el punto de que si se quería conocer el de otras zonas, debía conseguirse un permiso especial (Casero, 2000: 96- 97).

Es posible que muchos españoles no hayan calibrado en su justo valor los admirables frutos que estas magníficas camaradas de la Falange femenina han obtenido para España, y es posible que muchos ignoren también la emoción y el entusiasmo con que han vibrado las gentes del otro lado del Océano y los españoles que allí residen, a pesar, algunos, de sus contrarias tendencias políticas (Doussinague, 1950: 3).

Lo que cuenta el embajador se repetía con frecuencia, o eso señala la propaganda franquista, y es lo que puede verse en *Ronda española*, la película que filmó Ladislao Vajda en 1951, en honor de los Coros y Danzas.<sup>9</sup> Las jóvenes regresan rezando sobre la cubierta del barco, tras haber conquistado de nuevo las Américas, como Isabel la Católica las había evangelizado. Son, como Santa Teresa, “Santas de la Raza”, aunque en la construcción de la imagen de la Santa se dejara de lado su condición de hija de conversos (Di Febo, 1988).

Estas manipulaciones políticas y morales del folklore, al servicio de un objetivo, dieron como resultado “el nacimiento de unas ‘danzas recopiladas’, confluencia del folklore original y de la labor de las instructoras, con sus preceptos ideológicos y sus limitaciones prácticas” (Casero, 2000: 117), porque la recogida de los materiales se hacía de forma poco rigurosa, como corresponde a personas que no siempre tenían la preparación necesaria, ni los medios suficientes, ni orientaciones claras, salvo la de elegir “canciones y danzas bonitas”, aunque no se recopilaban en su lugar de origen, porque, además “la Falange quiere que se cante bien”; es decir, no se admiten variantes ni innovaciones respecto del canon que la organización establece. A lo que se sumaba la revisión del maestro Benedito.<sup>10</sup> Como no había vídeos ni magnetófonos, los equipos de dos o tres mujeres aprendían, una, el baile; otra, la letra, y una tercera transcribía la música; también copiaban romances, villancicos, etc. Todo el material se agrupaba en Madrid y, si hacía falta, “se arreglaba”, porque, por regla general, las danzas no habían de durar más de cinco minutos, y los grupos de baile debían oscilar entre ocho y doce personas (Casero, 2000: 100). Todo, por otro lado, al servicio de la idea matriz de lanzar la imagen de España unida en sus tradiciones y en los valores que esos bailes mostraban. Una imagen que, en realidad, ya no existía, como fue falsa la ofrecida por Ortiz Echagüe. Se simplificó el modo de bailar y la política respecto de los trajes regionales porque se vio la necesidad de unificar criterios pedagógicos para que la enseñanza fuera la misma en todas las provincias. De hecho, los Coros y Danzas “recuperaban” y “revitalizaban” bailes –como antes el obispo Gandásegui– que estaban ya olvidados o a punto de desaparecer y luego se los enseñaban a los habitantes del lugar

<sup>9</sup> Estrella Casero (2000) hace un pormenorizado análisis del film en su libro. La película contó con importantes actores del momento, como José Suárez, Pepe Isbert, José M<sup>o</sup> Rodero, Elvira Quintillá, Milagros Leal, Manolo Morán y otros.

<sup>10</sup> “Las canciones exhumadas por nuestras instructoras y ejecutantes y revisadas por mí, formarán parte de los programas mensuales que se irán celebrando, para dar a conocer la riqueza musical ignorada y casi inédita de España” (Fotos, 21 de enero de 1940; cit. por Otero, 2004: 215).

donde ese baile había caído en desuso. Todo dirigido a formar en valores civiles y religiosos a la población, sirviéndose de lo que se considera más auténtico y profundo de un pueblo, lo que no cambia, su folklore, en una España que, sin embargo, a partir de los años sesenta empezó a cambiar deprisa y a perder el valor y el significado de ese acervo, mientras iniciaba su marcha a las ciudades.

En 1947, en plena actuación de los Coros y Danzas, Manuel Machado, colaborador de la revista de la Sección Femenina, escribía al reeditar los *Cantes flamencos* de su padre que, "ahora, en esferas oficiales, parece interesar definitivamente" el estudio del folklore (1947: 10), aunque él pensaba más en Vicente García de Diego, al que se había encargado "de poner en marcha estos estudios" y recoger "el material folklórico" español, que en las actividades de los Coros y Danzas. Sin embargo, años después, Menéndez Pidal, al prologar las *Canciones y danzas de España*, se admiraba de "la acción continuada de encauzar y dirigir el folklore español" llevada a cabo por la organización. "Es la primera vez que se hace esto" (1953: 1), escribía. La tentación de "fundar" el folklore, es decir, de apropiarse de su sentido y significado persiguió a cuantos se acercaron a él y, aunque iba en contra de su vitalidad, la Sección Femenina solo dio un paso más en esa obsesión. Alejandro Guichot, por ejemplo, en la *Noticia histórica del folklore*, habla de Machado y Álvarez como del "fundador del folklore español", palabras que repetirá Manuel Machado.

## Joaquín Díaz

Hasta ahora, en diferentes ámbitos relacionados con el folklore y lo popular, me he detenido sobre manipulaciones interesadas, muchas de ellas dirigidas a engañar (o que simplemente producen error de percepción) al que recibe el objeto producido, ya sea desde el plano de la ideología, desde la identidad étnica o desde el interés pecuniario.

Hay otros casos en los que el folklore también se altera, pero esa variación no conlleva necesariamente engaño o dolo, sino una actitud creativa, propia de la práctica y ejercicio de cualquier arte, incluido el popular. Es el caso que relata Joaquín Díaz, que podría confundirse con una superchería en el mundo de la música y el romance, y que, en cierto modo, participa de sus maneras, pues compuso varios romances al estilo antiguo, ocultando su autoría: en mi época de intérprete, viene a decir el musicólogo, "echaba de menos versiones musicales atractivas para el oído de los jóvenes de mi generación". Tras estudiar el estilo musical de cientos de versiones, se aventuró a crear en ese estilo. "De este modo surgieron las composiciones que después integraron un disco y que constituyen un pequeño núcleo personal dentro del repertorio tradicional que he grabado (20 melodías entre 400)".

Lo que muestra esta confesión de Joaquín Díaz (1996: 78) es lo cerca que están casi siempre la superchería y la creación original; la falsificación y lo original, y cómo ambas prácticas se sirven de los mismos métodos para alcanzar su estatus de reconocimiento.

Al publicar el disco sin hacer constar su autoría y dentro de una serie de música tradicional, el trabajo entra en la categoría del falso artístico, pues reproduce todos los caracteres del marco referencial que le es propio: escamotea su nombre y hace pasar por tradicional lo que sólo está inspirado en ello. Además, como cualquier falsificador que se precie –pero también como cualquier creador–, estudia la materia para producir un objeto creíble que pase por auténtico. Y, para terminar de ajustarse a la retórica de la falsificación, pasado un tiempo en el que ha podido comprobar que su creación funciona y tiene el estatuto de originalidad y autenticidad en la cultura, reconoce su “fechoría”.

Sin embargo, su experimento tiene otras dimensiones, propias de la creación popular, y así se inserta en la tradición de la supuesta anonimidad de la producción tradicional –de modo que estaría actuando como un “especialista” o un creador de romances, no sólo como un intermediario–, y, junto a la actualización de modelos para hacer llegar el producto a sus coetáneos –como hace cualquier creador–, se habría puesto a prueba –como Ferrán y Machado, entre otros muchos– para saber si es capaz de crear en ese ámbito y si su producción es aceptada por expertos y aficionados a la música popular; lo que, en efecto, sucedió, pues sus composiciones fueron apreciadas por intérpretes de música folklórica, como Amancio Prada, Nuevo Mester de Juglaría o Candeal, que, sin saber que eran suyas, las incluyeron en su repertorio.

Pero, a la vez, la acción de Joaquín Díaz, con lo que supone de invención y manipulación del patrimonio musical, le relaciona con el objetivo perseguido por los poetas populares, pero de vena culta, romántica y castiza, de que el público desconozca al autor de los versos, músicas y cantares que recita:

hasta que el pueblo las canta,  
 las coplas coplas no son,  
 y cuando las canta el pueblo,  
 ya nadie sabe su autor.

Ese objetivo de anonimato, que ya había alcanzado al emplear sus composiciones otros cantantes y darles el mismo tratamiento que a las piezas tradicionales, consiguió un éxito mayor, verdaderamente popular, en lo siguiente que cuenta, que es como una vuelta de tuerca del más difícil todavía:

la folklorista americana Judith Seeger, tras un viaje a varios pueblos de la montaña leonesa para recopilar romances, me envió sus grabaciones; entre

ellas, una “especialista” muy mayor cantaba la melodía que yo había compuesto años antes para “El arriero de Bembibre”. Tras la lógica sorpresa averiguamos que la anciana cantadora había cambiado la versión aprendida por ella de niña, por la que había oído en una cassette mía llevada desde Madrid al pueblo por su nieta (Díaz, 1996: 80).

La intervención de Joaquín Díaz sobre el patrimonio musical tradicional pone de manifiesto cómo trabaja la musa popular y cuáles son los círculos de desarrollo y evolución de la misma. Un autor, porque siempre hay un autor, compone algo y lo da a los demás, sin su nombre porque eso no le preocupa (le preocupa que funcione y se inserte en la serie tradicional y de género con la que trabaja); lo toman los músicos- intermediarios que cultivan el mundo tradicional, aunque ellos no vivan en ese entorno; lo oye alguien que sí vive en ese mundo y lo asume y canta, incorporando, a su vez, las variantes que le parecen oportunas. La vinculación de este proceso con el uso interesado y falso del folklore se reduce solo al uso de determinadas técnicas (como el anonimato), que en la producción popular es inherente, y en las falsificaciones, necesaria para no descubrir su condición de simulacro. Por otro lado, la “anécdota” también tiene implicaciones respecto de la supuesta infalibilidad de los métodos científicos.

## Falsa conclusión

La manipulación (cambio, invención, reinención), la falsificación del folklore, en definitiva, puede darse al menos por tres razones. Por un lado, la política, en sentido lato: es manipulación que se vincula con cuestiones de identidad y étnicas. En este caso, se radicalizan aspectos para diferenciarse de los vecinos, sean pueblos, ciudades, comarcas, provincias, regiones o países. Un ejemplo, las invenciones decimonónicas de un pasado judío en Hervás (Cáceres), ya citadas. A esta manipulación la suelen acompañar otras en aspectos históricos, y así se falsean episodios del pasado. Recientemente alguna autonomía ha recurrido al expediente de la superchería para dotarse de “hecho diferencial”. Recuérdese el caso de los sesenta y cinco óstracas, supuestamente con inscripciones en euskera, hallados en un yacimiento romano cercano a Vitoria.

Una segunda razón tiene que ver con actitudes traviesas, curiosas, que ponen a prueba la capacidad de los demás y que pueden servir para investigar, entre otras cosas, qué sucede, cómo se dan las relaciones entre la esfera popular y la culta, cómo funciona la creación artística, etc. Sería el caso de Augusto Ferrán y de Joaquín Díaz, por ejemplo.

Por fin, la razón turística, a menudo vinculada con la primera causa. El turismo cultural se ha convertido en una de las mejores salidas para la supervivencia del

folklore en forma de negocio. En este caso la invención con frecuencia roza lo cursi, pero siempre es intencionada, por lo que implica engaño y falsificación. *Fakelore*. La conversión de espacios naturales y urbanos en casi parques temáticos que dan una imagen del lugar, una imagen superficial supuestamente tradicional, anclada a una época, una estética y un estilo que se suponen los del lugar, es un ejemplo de "construcción" de un sentido y una identidad excluyente (porque no se aceptan otras). El paisaje urbano y el rural se levantan depurados como una decoración teatral, pero detrás de las fachadas no hay vida, sino negocio, tiendas que venden los "auténticos" productos de la zona, museos que producen cierto efecto de nostalgia por el reconocimiento de algo familiar que retrotrae al pasado, mientras, al tiempo, se proporciona una oferta de ocio en una naturaleza "media", es decir, una naturaleza que sirve para escapar de la cotidianidad urbana, pero que no es agresiva ni aislante, ya que el individuo puede conocerla y contenerla, además de encontrar en ella las comodidades de la ciudad (Álvarez Barrientos, 2004).

El folklore se ha vuelto mito. Un mito que supuestamente sirve para valorar determinadas acciones, productos e ideas. Ya señalé que, cada vez más, el mundo de la tradición tiene mayor presencia en la publicidad, en especial en la de aquellos productos susceptibles de conseguir el valor añadido, creíble y autorizado, de lo "antiguo". Desde este punto de vista, el folklore se ha convertido en otro simulacro, en una simplificación que es una hiperrealidad, que lo supone algo viejo, parado y solo accidental y sorpresivamente recuperado en tanto que "cosas de la abuela" (De esa abuela a la quizá se ha abandonado en una gasolinera o en un centro para las personas de la tercera edad, o en un hospital el 1 de agosto).

El mundo tradicional como mito y "construcción" porque, frente al presente inestable e inseguro, produce impresión de seguridad, la que da algo que se controla supuestamente porque se ha creado según un patrón que sirve a un objetivo determinado y conocido; la seguridad del pasado, de lo que se piensa terminado, y por tanto es abarcable, se puede escenificar y manipular.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 2004. "Usos modernos del folklore", en *La cultura tradicional en la sociedad del siglo XXI*, coords. Enric Martí Mora y Bernardo Bernardo Clemente, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 169- 176.
- . 2005. "Poesía popular e imagen de España, según Meléndez Valdés", en *Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, eds. Jesús Cañas, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 305- 316.
- y A. ROMERO FERRER (eds.). 1998. *Costumbrismo andaluz*, Universidad de Sevilla.
- BERZAL DE LA ROSA, Enrique. 1999. *Remigio Gandásegui (1905-1937). Un obispo para una España en crisis*. Madrid, BAC.
- CARO BAROJA, Julio. 1990. *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo.
- . 1992. *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix Barral.
- CASERO, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco. Coros y danzas de la Sección Femenina*, Madrid, Editorial Nuevas Estructuras.
- CUBERO SANZ, Manuela. 1965. *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, CSIC.
- DI FEBBO, Giuliana. 1988. *La Santa de la Raza. Un culto barroco en la España franquista*, Barcelona, Icaria.
- DÍAZ, Joaquín. 1996. *La cárcel blanca*, Madrid, P&a / tf editores.
- DORSON, Richard. 1950. "Folklore and Fakelore", *American Mercury*, 70, pp. 335- 343.
- . 1976. *Folklore and Fakelore: Essays Toward a Discipline of Folk Studies*, Cambridge, Harvard University Press.
- DOUSSINAGUE, José M<sup>a</sup> 1950. *Carta a Pilar Primo de Rivera*, Almería, Jefatura Provincial.
- ESCOBAR, José. 1998. "Un costumbrista gaditano: Ángel Izardi (El Mirón), autor de 'Una tienda de montañés de Cádiz' (1833)", en *Costumbrismo andaluz*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, Sevilla, Universidad, pp. 47- 68.
- FERRÁN Y FORNIÉS, Augusto. (1861). *La soledad. Colección de cantares*, Madrid, Impr. de T. Fortanet.
- (1871). *La pereza. Colección de cantares originales*, Madrid, Impr. de T. Fortanet.
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro. 1922. *Noticia histórica del folklore*, Sevilla, Hijos de Guillermo Álvarez.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. 2007. *La clonación arquitectónica*, Madrid, Siruela.

HERVÁS, Marciano de. 1997. "La invención de la tradición: leyendas apócrifas sobre los judíos de Hervás", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 52, pp. 177-203.

LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de. 1922. *Del folklore asturiano: mitos, supersticiones, costumbres*, Madrid, Talleres de Voluntad.

MACHADO, Manuel. 1947. "Acotación preliminar" a Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, Madrid, Espasa- Calpe, pp. 9- 12.

———. 1979. *Antología*, Madrid, Espasa- Calpe.

MELÉNDEZ VALDÉS, Juan. 1821. "Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas, y de sustituirles con otras canciones verdaderamente nacionales, que unan la enseñanza y el recreo; pronunciado en la Sala primera de Alcaldes de Corte, con motivo de verse un expediente sobre ciertas coplas mandadas recoger de orden superior y remitidas a dicho tribunal para las averiguaciones y providencias convenientes", en

*Discursos forenses*, Madrid, Imprenta Nacional, pp. 167- 187.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. 1953. "Prólogo" a *Canciones y danzas de España*, Madrid, Sección Femenina.

NOMBELA, Julio. 1976. *Impresiones y recuerdos*, est. prel. Jorge Campos, Madrid, Tebas.

OTERO, Luis. 2004. *La Sección Femenina*, Madrid, Edaf.

PRIMO DE RIVERA, Pilar. 1983. *Recuerdos de una vida*, Madrid, Dyrsa.

REGLERO DE LA FUENTE, Carlos. 2003. "Historia y leyenda: don Pelayo y Bernardo del Carpio en la *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio", en *Mitos y héroes*, ed. Joaquín Díaz, Urueña, Centro Etnográfico Joaquín Díaz, pp. 67- 81.

RITTERSPORN, G. T. 2003. "Le regime face au carnaval. Folklore non conformiste en URSS dans les années 1930", *Annales, histoire, sciences sociales*, 2, pp. 471-498.

SAMPELAYO, M<sup>a</sup> Josefa. 1969. "Labor de la Sección Femenina en el resurgimiento del folklore español", en *Etnología y Tradiciones populares. I Congreso Nacional de artes y costumbres populares*, I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 99- 101.

VALADÉS SIERRA, Juan Manuel. 1994. "La indumentaria como símbolo regional. La tradición inventada en el caso del traje femenino de Montehermoso", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 49, pp. 91-117.

VEGA, Jesusa. 2002. "El traje del pueblo. Ortiz Echagüe y el simulacro

de España", en José Ortiz Echagüe *en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*, Andrés Carretero Pérez (com.), Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 17- 68.

ZORRILLA, José. 1943. *Obras completas*, I, ed. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Santarén.

# **Del mito de Friné al símbolo de Brunegilda**

**José Manuel Pérez–Prendes Muñoz–Arraco**

*Universidad Complutense de Madrid*

## SUMARIO

### Perspectiva inicial

#### I. El mito de Friné. Un cuerpo sagrado

#### II. Brunegilda como símbolo. Un cuerpo tabú

1. La contraposición con Friné
2. El matrimonio con Sigiberto
3. La reina de Austrasia
4. La reina viuda
5. El segundo matrimonio
6. Brunegilda en Austrasia. Primera regencia
7. El reinado de Childeberto II
8. La segunda regencia
9. Las rivalidades inestables de los nietos
10. La decisiva cuestión del claroscuro con la Iglesia
11. Acusación y suplicio de Brunegilda

### Consideraciones finales

## Perspectiva inicial

A modo de un hito importante en su carrera investigadora sobre la significación de los elementos femeninos en la historia<sup>1</sup>, Jacques Delarun, ha destinado una monografía, tan atractiva como rigurosa, a encontrar la mejor respuesta posible a una inquietante pregunta ¿cómo ha sido percibido el cuerpo de la mujer desde el punto de vista religioso, entre los siglos XI y XV?<sup>2</sup>

Los términos en que este autor ha planteado ese problema son imprescindibles para cualquier progreso en él. Cuando escribe: “ciertamente es el cuerpo femenino lo que está aquí en juego [ese “aquí” se refiere a las fuentes religiosas que emplea en su estudio]: cuerpo tabú, excluido del santuario o cuerpo sagrado, templo del Espíritu”<sup>3</sup>, deja bien trazada la mejor respuesta posible para una inquietante pregunta ¿cómo ha sido percibido el cuerpo de la mujer a lo largo de la Historia? El objetivo de mi aportación a esta reunión parte del tema de la percepción del cuerpo femenino desde el marco conceptual establecido por Delarun, pero pretende también ir algo más lejos.

En primer término deseo poner de relieve que la percepción del cuerpo femenino es un tema supratemporal presente en una pluralidad de contextos diferentes de los estrictamente religiosos, que viene soportada por fuentes, muy diferentes de las de esa naturaleza, aunque ciertamente lo sea también por ellas.

En segundo lugar, señalo como rasgo primordial de mis observaciones, que la *involuntariedad* y la *realización pública* de esa desnudez, constituyen requisitos esenciales para las cuestiones que plantearé a continuación. De tal modo lo entiendo así que, no solo no los repetiré en adelante o lo haré muy poco, sino que también excluyen, en buena lógica cualquier otra tipología que pudiera concebirse acerca de la citada desnudez, como sería el fácil recuerdo de Lady Godiva de Coventry.

Es atractivo, pero no menos difícil y escurridizo, preguntarse si existe una razón vertebradora que pudiera sostener en conjunto a las divergentes formas que ha revestido esa percepción. Pero por incitante que pueda resultar la reflexión generalizadora, hoy por hoy, solo sabemos que una aproximación provisional a respuestas medianamente fiables solo será iniciable cuando se disponga de una base monográfica sólida, integrada por muchas aportaciones específicas.

Nunca llegarán esos apoyos si los investigadores no asumen, como hecho principal y omnipresente que la sexualidad opera tanto sobre los testimonios como sobre sus intérpretes. Una y otra cosa son en realidad dos caras de una misma moneda, pues de un lado, la información disponible ha sido elaborada muy significadamente por hombres, lo que supone inevitablemente un determinado grado de tácita intoxicación, ya irreversible, en los medios de conocimiento a los que debe acudir y por otra parte, no se ha contestado apenas a una pregunta esencial ¿cómo han asumido las mujeres ese "ser percibidas" a lo largo de las diferentes culturas que se han sucedido en la Historia?

Cabe observar que, en cuanto agentes de esa situación no han estado ausentes. Así se muestra en ejemplos como la narración de Dión Casio acerca de los suplicios imaginados por una mujer para aplicarlos específicamente a mujeres<sup>4</sup> o los casos de intervención femenina que aparecen en la evolución de la espiritualidad cristiana desde Clara de Asís y han sido valorados por Delarun<sup>5</sup>. Donde parecen más lejanas es, todavía hoy, en el trabajo crítico sobre esos protagonismos, aunque poco a poco vaya advirtiéndose su mayor presencia.

Es tópico que no necesita ser documentado que hace algunos años Louis Althusser señaló a la ideología como un velo impalpable que interpone entre nosotros y las cosas, deformando necesariamente la visión que alcanzamos acerca de ellas. No es menos cierto y conocido que antes, mucho antes, Sigmund Freud había planteado la inevitable impronta que la sexualidad marca en los humanos, de forma que sería trivial no aceptar, especialmente en cuestiones como ésta, el sesgo que puede ejercer la propia condición sexual de los investigadores, aunque algunos no lo acepten fácilmente.

En todo caso, debe ser afirmado desde un principio que las hipótesis omnicomprensivas del fenómeno aquí planteado no podrán comenzar a ser creíbles hasta que se haga manifiesto con plenitud el sesgo sexualizado de las fuentes en que habrán de apoyarse, así como la masculinidad predominante hasta ahora entre los estudiosos del tema hasta que no comiencen "ellas" a proporcionar "sus" respuestas. Solo desde esas premisas, añadidas a los perennes métodos de la tradicional crítica histórica podrán evitarse las alegres pero arriesgadas tierras de la fantasía.

Así pues, dentro de la conciencia de estar cercado por limitaciones poderosas, me propongo sugerir a los lectores dos casos inversos de la percepción del cuerpo

femenino que, menos sorprendentemente de lo que pudiera resultar a primera vista, responden exactamente, desde un plano secularizado, a los dos modelos enfrentados por Delarun: el mito de Friné, en la Grecia antigua, que sería una encarnación del *cuerpo-sagrado* hecho templo espiritual y el símbolo de Brunegilda<sup>6</sup>, un triste personaje perteneciente a las estirpes germánicas establecidas en la romanidad occidental, muestra del *cuerpo-tabú*, cuya función fue el motivo de su destrucción, pretendiendo excluirlo de cualquier veneración.

Los dos casos están separados por largos siglos. Ninguno de ellos se apoya, o no lo hace sino muy poco, en fuentes religiosas. Pertenecen a series de acontecimientos completamente separados entre sí. Paradójicamente esa triple desvinculación que los separa ante percepciones superficiales, es ya muestra de lo perenne y duradero de las motivaciones que los enlazan.

## I. El mito de Friné. Un cuerpo sagrado

No voy a extenderme demasiado en esta cuestión. He dedicado a ella tres trabajos<sup>7</sup>, y bastará con resumir su contenido. No creo que los hechos reales se sucediesen tal como luego han tomado forma en la tradición cultural difundida universalmente. Más bien entiendo con el mitógrafo griego Paléfato<sup>8</sup> que unos hechos muy sencillos son siempre magnificados y deformados para construir un mito. En todo caso bastará recordar cómo Friné, una hermosísima e influyente mujer del siglo IV antes de Cristo, que había servido de modelo a Fidias y Praxíteles para sus estatuas de Venus, fue acusada de impiedad ante el tribunal de los jueces atenienses llamados los "heliastas", es decir, los "soleados", por juzgar a la luz del día Su delito podía haberla llevado a una sentencia de muerte, como fue el caso de Sócrates. En un momento del juicio, su abogado Hiperides, uno de los más famosos y caros de la vida forense en Atenas, introdujo un elemento inesperado, desvistiendo a Friné, de modo rápido e involuntario por parte de ella, en medio de su alegato, con lo que la obligó a permanecer desnuda para que así fuese percibido plenamente su cuerpo por el Tribunal. Los jueces creyeron ver en el cuerpo de la joven el de la diosa misma del amor y esa percepción les llevó a absolverla. Construido así el mito, dio varias veces la vuelta al mundo y a los siglos, siendo objeto de las más variadas interpretaciones, algunas francamente extravagantes.

Solo quiero retener aquí el hecho esencial. La actitud de los jueces, sacralizó el cuerpo de Friné. No lo integró en un santuario, como un objeto de culto, sino que lo excluyó de él para convertirlo en un cuerpo sagrado, templo en sí mismo del espíritu divino de Venus. Una mujer que, involuntariamente se ve expuesta desnuda ante el público y juzgada por hombres por encontrarse en esa situación, es absuelta y logra en este mito la sacralización a través de la ordalía de su desnudez.

## II. Brunegilda como símbolo. Un cuerpo tabú

### 1. La contraposición con Friné

El tipo contrapuesto es el caso de Brunegilda, princesa visigoda del siglo VI/VII, mujer condenada por hombres a la muerte y destrucción absoluta, a través de la desnudez pública e involuntaria.

Pero ese anonadamiento no fue sólo, como intentaré demostrar a continuación, el de una mujer cualquiera, sino el ejemplo de aquélla cuyo cuerpo había sido primero percibido por hombres como un tabú, es decir, como algo prohibido por su misma excelsitud.

Para entender ese trágico destino debemos distinguir sucesivamente su boda con Sigiberto, los avatares personales y políticos en los que se vio envuelta desde entonces y por fin el simbolismo deliberadamente aplicado en su atroz asesinato, que tendió a exterminar, sin paliativo alguno, su persona, su estirpe y su obra. Pero en eso tránsitos la historia se nos vuelve necesariamente mucho más larga y enrevesada, aunque dotada de un final transparente. No es posible evitar primero el suceder histórico, que algo de paciencia del lector exigirá, por muy resumidos que yo desee presentarle los hechos que, como Paléfato decía, nos llevarán, esta vez, no al mito sino al símbolo.

Recorrido ese camino, el juicio, la desnudez y la muerte a la que se la sometió, solo tuvo sentido, por su extremada ritualización, cuando previamente ese tabú había sido proclamado y admitido de forma inequívoca, de modo que tan ahincado arrasamiento es prueba de la existencia misma del mandato reverencial y prohibitivo previamente erigido.

### 2. El matrimonio con Sigiberto

Por efecto de su estólida insensibilidad ante sus raíces europeas la cultura de los españoles comunes (no me refiero a los especialistas) ha ignorado a Brunegilda, la toledana que determinó la vida del reino franco. Hija de Atanagildo y Goiswintha<sup>9</sup>, Brunegilda (esto es "Coraza de guerra") nació hacia 550 y vivió en Toledo hasta su matrimonio<sup>10</sup>. Niña todavía, cuando Atanagildo fue elegido rey, fue princesa desde su infancia. Como su hermana, mayor y única, Galaswinta, fue educada en el arrianismo. Hacia 565, Sigeberto I, rey de Austrasia, católico, de 30 años, uno de los cuatro hijos de Clotario I (511-561) cuyo reino había sido dividido a su muerte, pidió la mano de Brunegilda. Se casó con él en Metz, capital de Austrasia, en 566. Ese matrimonio marcará la vida y la muerte de la joven princesa.

Disponemos de dos focos informativos para aproximarnos a la unión conyugal, tanto respecto de su marco jurídico, como de los tópicos mentales vigentes en la sociedad franca sobre tal vínculo en el momento en que se estableció.

El primero es la conjunción de la cronística franca de la época, entre la que destaca la obra del obispo y cronista de los francos, Gregorio de Tours (539-594)<sup>11</sup>, con los datos establecidos por los investigadores acerca de la institución matrimonial entre los pueblos germánicos durante un periodo amplio, de remotas raíces, pero que incluye sin duda los siglos VI y VII, en que tuvo lugar las historias que ahora recordamos. Como quiera que las dos hijas de Atanagildo, Galaswinta y Brunegilda, se casaron prácticamente al mismo tiempo con dos monarcas francos, Chilperico y Sigiberto respectivamente, los instrumentos jurídicos aplicados en ambas bodas no podían ser diferentes entre sí y nos ilustran recíprocamente de modo seguro sobre el concepto, requisitos, naturaleza y efectos, en abstracto, de la unión matrimonial que en ambos casos se contrajo.

El segundo es el conjunto de tópicos y/o criterios vigentes allí y entonces, contenido en dos poemas del eclesiástico Venancio Fortunato<sup>12</sup>, uno relativo a la conversión de Brunegilda, necesaria para poder acceder al sacramento católico del matrimonio y otro el epitalamio o canto nupcial conmemorativo que le fue encargado para la ocasión.

Ateniéndonos a la primera serie de informaciones podemos resumir que, con arreglo a las normas matrimoniales del Derecho germánico más preciso, que entiende *conceptualmente* el matrimonio como la compra del cuerpo de la esposa por parte del marido, pagando por lo adquirido el correspondiente precio (*Wittum* o *dos ex marito*)<sup>13</sup>, Brunegilda fue comprada por Sigiberto a Atanagildo, entrecruzándose las habituales categorías del *pretium corporis puellae*, es decir, el *Wittum* (dote)-*Morgengabe*<sup>14</sup>, pagado por el futuro marido y el ajuar (*Gerade*) aportado por la familia de la novia.

Respecto los *requisitos*, la cuantía del esencial, o sea, el precio de la novia (*Wittum-Morgengabe*) en el caso de Brunegilda, nos es poco conocida, pero no solo tuvo que existir, sino que hubo de ser elevado. Sabemos que su hermana mayor Galaswinta, casada poco después con Chilperico, hermano de Sigiberto, recibió las ciudades de Burdeos, Limoges, Cahors, Bern y Bigorre<sup>15</sup>. En su biografía de Brunegilda, Bruno Dumezil supone que un distrito llamado "Arisitium", arrebatado a los visigodos en guerras anteriores, que comprendía quince parroquias y llegaría a ser sede episcopal, pudo formar parte de esa dote<sup>16</sup>. Más explícita información tenemos acerca del otro requisito contractual, la *Gerade* o ajuar de Brunegilda. Gregorio de Tours lo señala muy nítidamente en diversos pasajes, ya sea cuando lo menciona expresamente como ligado a las bodas<sup>17</sup>, ya indirectamente,

al describir la utilización política de parte de ese tesoro por iniciativa del obispo de Rouen, Pretextato, que había sido constituido depositario suyo<sup>18</sup>.

Otro requisito, primordial también, pero sólo para el reino franco por su confesionalidad católica, era realizar la boda de Sigiberto y Brunegilda en el seno de esa forma del cristianismo. Para cumplir la exigencia Brunegilda renunció al arrianismo, hecho que fue celebrado en uno de los dos poemas de Venancio Fortunato<sup>19</sup> que comenta esa conversión<sup>20</sup>. Ya menos explicable resulta que Gregorio de Tours subraye como meritorio que nunca abandonase el catolicismo<sup>21</sup> ¿Acaso podía hacer otra cosa? Por mi parte me inclino a entender ese pasaje como una indicación de que nunca decayó el fervor religioso de la reina.

La *naturaleza* de la unión aparece descrita con nitidez e insistencia por Fortunato, tanto en teoría, como refiriéndose al caso concreto de la vida personal de Sigiberto. Como ha ocurrido en muchas bodas reales, consistía básicamente en lograr una esposa de alcurnia para cumplir lo más dignamente posible la habitual función político-reproductiva propia de las reinas, elemento esencial en la consolidación de la estirpe marital.

Así pues, el tópico de la creación de una dinastía, respetable por el poder (Sigiberto) y la alcurnia (Brunegilda) cosa que solo podía lograrse por la conjunción y paridad de ambos cónyuges y no por la actuación de uno solo de ellos, ocupa un lugar central en el discurso de Fortunato que reitera deleitosamente la idea en diferentes lugares del epitalamio, mencionándola en distintos lugares, casi como en las variaciones de un tema musical y concluye tomándolo de nuevo como una auténtica coda<sup>22</sup>.

Los efectos de este vínculo eran muy diversos. Quizá no son interesantes aquí los buscados por el suegro Atanagildo, interesado en lograr buenas relaciones con los pueblos francos para centrar su política en las cuestiones bizantinas y suevas<sup>23</sup>. Pero mucho menos coyuntural era el punto de vista de Sigiberto, para quien era vital prestigiar su imagen en el contraste con la disoluta vida de amores ancilares y simultáneos de sus hermanos. Así lo señala Reydellet apoyándose en Fortunato y Gregorio de Tours<sup>24</sup>. Por esa razón sin duda se insiste por el poeta en recalcar la nobleza, cultura y elegancia evidentes de Brunegilda<sup>25</sup>, además de su inequívoca belleza<sup>26</sup> y se proclama una solidaridad amorosa, de elegancia, poder y calidad humana entre los contrayentes<sup>27</sup>. De esta forma el efecto que recaía sobre la toledana, destino esencial que marcaría su vida en el reino franco, era el correspondiente al tipo de *cuerpo-tabú* o *prohibido*, establecido por Delarun.

Entre 567 y 570 nacieron los tres hijos de Sigiberto I y Brunegilda: Ingunda, Childberto II y Clodoswinta. La muerte de la toledana muchos años más tarde, estuvo centrada, como veremos con más detalle, en la destrucción absoluta, es decir física

y simbólica, de su cuerpo, para evitar los efectos queridos por su esposo, aceptados enérgicamente por ella y negados por sus enemigos, concretamente Clotario II, ciertos sectores de la nobleza franca, el obispo Desiderio y un monje talibanesco y feroz, tragicómico remedo de los profetas veterotestamentarios a quien por ironías de la Historia se conoce como santo, el irlandés Columbano<sup>28</sup>.

### 3. La reina de Austrasia

Al año siguiente de las nupcias de Brunegilda se celebró el matrimonio de su hermana mayor Galaswinta, con un hermano de Sigeberto, el rey de Neustria Chilperico I (561-584). Y he dicho que las fuentes dejan claro que se aportó también generosa *Gerade* y no menos importante *Wittum* y *Morgengabe*.

Pero Chilperico, si bien anuló un matrimonio anterior con Audovera (fallecida c. 580) de la que había tenido cuatro hijos<sup>29</sup>, mantuvo a su lado a su amante Fredegunda (fallecida c. 597) que dio a luz sucesivamente a seis hijos entre ellos Clotario II<sup>30</sup>, quien sería, como veremos, el asesino de Brunegilda<sup>31</sup>. Galaswinta planteó su regreso a la Corte visigoda, lo que encerraba un importante problema, la devolución del precio pagado por la esposa, que al no tener aún hijos correspondía a su padre Atanagildo. Galaswinta estaba dispuesta a renunciar a tales derechos, pero la casi inmediata muerte de su padre Atanagildo, la colocó en una situación de extremada debilidad. Apareció degollada en su lecho por obra de un criado de palacio.

Pese a las lamentaciones oficiales, el asesinato fue siempre atribuido a la instigación de Fredegunda, con quien Chilperico se casó poco después. Venancio Fortunato dedicó uno de sus más largos y misteriosos poemas a lamentar la triste suerte de la reina muerta<sup>32</sup>.

El asesinato provocó en Brunegilda un profundo rencor hacia Chilperico y Fredegunda a los que exigió la devolución de la dote que se había pagado por Galaswinta y la restitución de su ajuar, pero el rey de Neustria se negó a hacerlo. A petición de Sigeberto, Gontrán I de Burgundia, hermano de ambos, intervino en calidad de mediador en el conflicto. Después de escuchar a su Aula regia, Gontran sentenció que se debían entregar como *Wergeld* o composición pecuniaria<sup>33</sup> a Brunegilda y sus descendientes, las ciudades (ya mencionadas aquí antes) que había recibido Galaswinta como precio por su matrimonio. La solución prosperó a medias por la mala fe con que la aceptó Chilperico y Brunegilda no olvidó jamás el asesinato de su hermana.

El enfrentamiento entre Brunegilda y Fredegunda, ya reina, no cesó, fracasando también el intento de medición del obispo de París. En 575 Chilperico, que había

entregado las ciudades a regañadientes intentó recuperarlas por la fuerza. Las batallas alimentaron los rencores familiares, especialmente cuando en una de ellas murió Teodoberto, hijo Chilperico y Audovera. Cuando Sigiberto había comenzado la ocupación de Neustria y estaba a punto de lograr una aplastante victoria, Fredegunda logró repetir la acción que costó la vida a Galaswinta. En esta ocasión dos criados suyos asesinaron a Sigiberto. Se trataba de colocar a Brunegilda en la misma situación que había llevado a la muerte a Galaswinta, tras la muerte, es este caso, de su padre, Atanagildo, es decir cortar la rama principal de su apoyo.

#### 4. La reina viuda

Gracias al golpe de mano de Fredegunda, Chilperico pasó de una situación desesperada a reclamar para sí la sucesión del reino de Austrasia. Brunegilda, reina viuda, se encontraba con sus hijos en París, la capital de Neustria, y cayeron prisioneros de Chilperico. Brunegilda, ayudada por el hijo de Chilperico y la desdeñada Andovera, Meroveo, de diecinueve años, hizo huir a su hijo Childeberto y luego reclamó a sus más significados súbditos el trono de Austrasia para este y la regencia para ella. Los austrásicos reconocieron el derecho al trono del joven príncipe, que reinaría como Chilperico II desde 575 hasta 595, pero el hecho de que viviese un hermano mayor de Sigiberto, el rey de Burgundia, Gontrán, hacía previsible que, de acuerdo con la tradición germánica, fuese preferido a Brunegilda como regente. Creyéndose vencedor, Chilperico separó a Brunegilda de sus hijas y la enclaustró en Rouen.

#### 5. El segundo matrimonio

Inesperadamente, el príncipe Meroveo, colaborador de Brunegilda en la fuga de Childeberto, contrajo matrimonio con ella ante Pretextato, obispo de Rouen<sup>34</sup>. Brunegilda tenía 32 años, lógicamente sus reconocidos encantos no la habrían abandonado y cae dentro de lo natural que Meroveo estuviese enamorado de ella. Por su parte y fuesen cuales fuesen sus sentimientos, cosa que nunca podremos saber, Brunegilda conocía ya muy bien que se encontraba rodeada de numerosos enemigos, frente los cuales no podía protegerse por sí sola. En cambio ser la esposa de un varón, joven y de la familia de su suegro la reintegraba a la *Sippe* de éste<sup>35</sup>, por un tiempo que razonablemente sería superior a su propia vida, ya sus edades estaban separadas por trece años. Al menos tenía la posibilidad de ser auxiliada con eficacia hasta la mayoría de edad de su hijo, conservando asó lo que había sido planteado como efecto primordial de su matrimonio con Sigiberto, la creación de una stirpe regia de calidad diferente a la existente hasta entonces entre los merovingios.

Sin embargo tal matrimonio era, cuando menos, problemático. Meroveo y Brunegilda eran parientes afines, en cuanto sobrino y tía y el escurridizo Derecho canónico *coloris germanici* luchaba entonces por extender la prohibición de casamiento con todos los consanguíneos<sup>36</sup>. En el plano de las imágenes sociales, la diferencia de edad con Meroveo y la belleza de la reina viuda, a quien Fortunato había presentado como instruida por Venus en su epitalamio<sup>37</sup>, favorecía que sus enemigos la tildasen de lasciva con suma facilidad.

Con todo, el efecto protector, buscado por Brunegilda se reveló eficaz a juzgar por la intensa reacción de Chilperico, que logró anular el matrimonio (mientras Fredegunda intentaba sin éxito asesinar a Brunegilda) despojar a Meroveo del derecho a ir armado, es decir, incapacitarlo<sup>38</sup>, así como tonsurarlo y hacerle ordenar sacerdote por fuerza, con el objetivo de descartarle como eventual sucesor al trono. Huido Meroveo, Brunegilda no consiguió que residiese en Austrasia, donde la nobleza se oponía por miedo a la ira de Chilperico. La persecución infatigable de éste y de Fredegunda solo concluyó con la oscura muerte de Meroveo en 577. Se dijo que lo mataron sus propios soldados y a petición propia para evitar torturas después de una previsible captura, pero cuando el obispo Pretextato que había oficiado su boda con Brunegilda fue asesinado en 586, se hizo dominante el rumor de que ambas muertes eran obra de la incansable Fredegunda.

## 6. Brunegilda en Austrasia. Primera regencia

Solo pasado algún tiempo de asilo en la Corte de Gontrán de Burgundia a causa del miedo que su presencia inspiraba a la nobleza austrásica, temerosa del cuñado y enemigo de la doble viuda, pudo Brunegilda regresar a Austrasia y asumir la regencia de su hijo y la desarrolló imponiendo la autoridad de la Corona.

Todas las fuentes coinciden en señalarla como una gobernante eficaz, tanto en el aspecto de mejora de la organización administrativa del reino, su hacienda y su ejército, como en el desarrollo de sus infraestructuras donde aparecieron nuevos caminos, iglesias, abadías y castillos. Fue constante obsesión suya, durante toda su vida, no solo en este momento, robustecer y dignificar el poder regio. Eso le acreó el malestar de una nobleza que se veía relegada en el plano de toma decisiones y perjudicada en sus intereses económicos particulares ante la emergencia de unos reyes con autoridad y una potestad conjuntas, que rompían las viejas degradaciones de los monarcas enredados en complicidades de unos nobles alimentadores de los bajos instintos regios a cambio de provechos materiales e imágenes de igualdad social con el poder monárquico.

Frente a los grupos de nobleza-alto clero, austrásicos, burgundios o neustrásicos que siempre fueron su verdaderos y constantes enemigos, Brunegilda buscó un

doble apoyo. Por un lado y de nuevo, el de su *Sippe* marital, logrando que Gontrán de Burgundia, carente de descendientes vivos, hiciese en 577 una *adoptio in hereditate* de su hijo Childeberto II. Por otro lado, de acuerdo con su constante intención de apoyarse en el reino visigodo<sup>39</sup> recuperó momentáneamente un soporte español, casando en 579 a su hija Ingunda, de 13 años, con el príncipe visigodo Hermenegildo, pero la conocida muerte de este por motivos de fe, frustró pronto el apoyo visigótico, aunque sin embargo este retornó pronto.

## 7. El reinado de Childeberto II

Childeberto inició su reinado con 13 años (c. 583). El primer acontecimiento relevante fue el asesinato (584) de Chilperico que unos atribuyeron a Brunegilda y otros a Fredegunda, a quien también beneficiaba esa muerte ya que la permitía actuar como regente de su hijo Clotario, nacido ese mismo año. Casado Childeberto con Faileuba, nacieron en 585 los nietos de Brunegilda, Teodoberto y Teodorico. El hecho de que de nuevo la incansable asesina Fredegunda atentase conjuntamente contra la abuela, el hijo y el primero de los dos nietos, parece confirmar que también la muerte de su marido Chilperico fue cosa suya. En todo caso, eso no lograría empañar de momento que se abriese un periodo, particularmente exitoso en 585, para la política austrásica, tanto exterior como interior.

En el primer aspecto fueron de señalar dos acontecimientos muy importantes. Uno, la firma con Burgundia el tratado de Andelot<sup>40</sup>, en el cual, entre otros acuerdos, se consolidó la *adoptio in hereditate* hecha en su día por Gontrán, de modo que la herencia de los reinos sería recíproca en caso de fallecimiento de alguno de los monarcas. Se ponía fin así al progresivo deterioro de las relaciones entre Austrasia Burgundia que había llegado al enfrentamiento armado. Otro fue que el rey visigodo Recaredo I concertó una alianza con Childeberto II y solicitó además en matrimonio a Clodoswinta, hermana del rey. Brunegilda era en principio favorable a ello, pero entendió que era obligado, por afectar a los tres reinos de visigodos, austrásicos y burgundios, que tal matrimonio fuese aceptado por Gontrán. Éste, sin embargo, receloso del apoyo a Brunegilda de los monarcas de su patria de origen, se negó a ello. Era previsible, en cuanto disminuía su protagonismo.

En el plano interior Brunegilda siguió protagonizando actos que tendían a fortalecer el poder de su hijo, como ocurrió con las condenas a muerte del duque Rauching y los nobles Bertefredo y Ursio, no tanto por sus anteriores enfrentamientos con ella durante la regencia, cuanto por conspirar para asesinar a Childeberto y devolver su papel principal a parte de la nobleza y el alto clero.

En 592 murió Gontrán I de Burgundia y Childeberto II de Austrasia adquirió así aquel reino. Parecía una ocasión propicia para sojuzgar a Neustria y Brunegilda

participó personalmente en las decisiones bélicas que se tomaron para lograrlo y que concluyeron en un fracaso. En 595 murió envenenado Childeberto II a los 26 años de edad. Una mayoría de fuentes atribuye el crimen a Fredegunda, aunque no faltan las que defienden una conspiración de nobles de Austrasia, e incluso en alguna se apunta a Brunegilda, hipótesis realmente disparatada por ser evidentemente contraria a sus intereses.

## 8. La segunda regencia

Brunegilda volvió a ser regente de nuevo, pero ahora de dos reinos: Austrasia, cuyo rey sería Teodoberto II (595-612) y Burgundia, atribuida a Teodorico II (595-613). La muerte natural de su sempiterna rival, Fredegunda, en Laffaux (597) regresando de una expedición militar victoriosa contra Austrasia, dejó solo en el trono de Neustria a su hijo de trece años, que reinaría como Clotario II (584-629). Creyó Brunegilda llegada la posibilidad de derrocarlo, unificando las *Teilreichen* en que se había fracturado la antigua Galia, pero la gente siempre recelosa de la merma de su poder particular si se engrandecía el de la Corona, es decir, grupos de la nobleza y alto clero, en este caso de Austrasia, no apoyó el intento y todo quedó en fracaso. Esas actitudes nobiliarias se agudizaron contra una reina, viuda y demasiado amenazadora de la modorra política de los grandes, tan fructuosa para ellos. No les fue muy difícil a esos reaccionarios aristócratas captar, en 599, la voluntad incipiente de su nieto Teodoberto II, de 13 años de edad, para que comenzase a reinar apartando a su abuela del gobierno y obligándola a salir de la corte. Brunegilda se refugió en Orleans, capital de Burgundia, en la ciudad de Orleans, donde fue bien recibida por su otro nieto, Teodorico II que reinaría allí hasta 613.

## 9. Las rivalidades inestables de los nietos

Brunegilda, sexagenaria, continuó intentando arbitrar entre los bandos codiciosos de poderes particulares en cada *Teireiche*, para preservar e incrementar el ámbito de poder regio, allí donde llegaban con eficacia sus esfuerzos. Nada ayudaban las rivalidades arbitrarias entre Teodorico II y Teodoberto II, ora incrementadas, ora mitigadas para combatir a otros. En una de esas esporádicas alianzas lograron dos victorias importantes sobre Clotario II de Neustria (Dormelles, 600; Étampes, 604) y Teodorico II estuvo a punto de capturar a un Clotario definitivamente vencido, pero de nuevo la nobleza austrásica forzó la firma un tratado de paz que salvaba a Clotario a cambio de territorios donde sentirse poderosos.

Desde entonces las relaciones entre los nietos de Brunegilda entraron en franco deterioro, escorándose Teodoberto del lado de la turbulenta nobleza de Austrasia,

mientras Teodorico primaba el consejo de Brunegilda sobre los de los nobles burgundios. El equilibrio, demasiado delicado e inestable, se rompió en una de las habituales disputas por tierras entre ambos reinos. Teodorico el burgundio y Brunegilda que, hasta 612, habían venido robusteciendo la expansión burgundia, creyeron llegado el momento de atacar a Teodoberto II de Austrasia. En una rápida guerra de meses, el rey austrásico fue vencido, enclaustrado y decavaldado para alejarle del ejercicio de poder regio, de acuerdo con el Derecho consuetudinario germánico. Murió casi inmediatamente, en 613.

La poco fiable crónica, tardía y segada, que narra estos hechos, no duda en atribuir su inspiración a la toledana. Desde luego el beneficiario era Teodorico y está muy poco claro si las órdenes procedieron de él o de su abuela, cosa más difícil por el pasado afectivo que ella había mostrado siempre por su otro nieto y además había tenido antes claras ocasiones de darle muerte y nunca lo hizo. En cualquier caso, Teodorico II, tras acumularse el reino de Austrasia, murió de disentería, también en 613, al iniciar una campaña contra Clotario II de Neustria.

Era de nuevo la hora de Brunegilda, pese a su ya avanzada edad. Reclamó la corona para su bisnieto Sigeberto (que debía haber sido el II de ese nombre) y la regencia para ella. La nobleza austrásica acaudillada por Pipino I de Landen y Arnulfo, obispo de Metz y unida a Warnachario, mayordomo de palacio y jefe del ejército de Burgundia, optó por pedir a Clotario II que invadiese Austrasia. La recompensa de Clotario al burgundio, fue mantenerle vitaliciamente en el cargo de jefe militar supremo. Brunegilda, sin apoyos políticos ni militares trató de alcanzar las tribus germánicas que vivían a orillas del Rin, pero descubierta y detenida en su huida en la localidad de Orbe (Jura) por Herbon, un feudatario de la anciana reina, que como tal le debía fidelidad, quedó en manos del felón Warnachario quien la entregó a Clotario II.

## 10. La decisiva cuestión del claroscuro con la Iglesia

Conviene ahora volver los ojos atrás en la cronología para contemplar tres situaciones, dos de las cuales entiendo directamente relacionadas con las acusaciones que recibió Brunegilda, inmediatamente antes de su asesinato. Se trata de las relaciones con el Pontífice, con el obispo Desiderio y con el monje irlandés Columbano.

El rey de Austrasia y su madre Brunegilda establecieron en su día buenas relaciones con el papa Gregorio Magno, elegido en 590 y fallecido en 604<sup>41</sup>. En el escenario concreto de los reinos francos, la situación de Iglesia era escandalosamente mala, según testimonia Gregorio de Tours<sup>42</sup>. Consta, a través de la misma fuente y de la correspondencia de Brunegilda con aquel Papa, que la reina siempre procuró su mejora, así como que indirectamente, a través de su hija Ingonda, ca-

sada con Hermenegildo, también colaboró en la adopción del catolicismo en la España visigótica. Además de eso, promovió monasterios y templos, renovó el episcopado, con mesura y equidad y aunque uno de los promovidos fuese Venancio Fortunato<sup>43</sup>, se tuvo exquisito cuidado en separar la amistad y los méritos. Existen diez cartas del pontífice a Brunegilda<sup>44</sup>, de entre las que destaca una en la que Gregorio alaba sus rasgos de madre y reina ejemplar y solicita su patrocinio para un sacerdote, llamado Cándido (septiembre de 595) así como otra (23 de julio de 596) en que pide apoyo para Agustín de Canterbury, que se disponía a evangelizar a los anglos. En general se puede decir que Gregorio y Brunegilda realizaron actos serios, no palabrería vana, a favor de la mejora de la casi abominable Iglesia católica de las antiguas Galias. Por eso rezuman altanera hipocresía los casos de Desiderio y Columbano, autoproclamados reformadores integérrimos y puristas sin tachas, papel en el que luego les ha confirmado una llorona hagiografía en la que tuvo desdichada parte el efímero rey visigodo Sisebuto (621), con su lamentable *Vita Desiderii*, opúsculo al que luego volveré a aludir.

El obispo de Autun, Desiderio, consagrado en 596, se centró, más que en la crítica de las depravadas costumbres sexuales del clero de su tiempo (como por ejemplo la habitualidad del concubinato practicado de los obispos abajo) y en los continuos asesinatos que jalonaban la vida política, en proclamar las relajadas costumbres de la Corte de Teodorico II y no tuvo reparo en incluir en sus alegatos a Brunegilda. La reina, que se había distinguido por una vida personal honesta y por su lucha en mantener el prestigio del trono, como instrumento principal de gobierno en la sociedad, escribió al papa Gregorio Magno quejándose de la actitud de Desiderio hacia su familia. El obispo fue suspendido por el Pontífice, pero, apoyado por la nobleza burgundia, mantuvo su enfrentamiento con los soberanos. Años después, durante un sermón, San Desiderio elevó el tono de sus alegatos criticando públicamente a Teodorico II y a Brunegilda, En ese contexto, los *fideles* de Teodorico<sup>45</sup> le asesinaron en 608. Después del suplicio de Brunegilda se inició una hagiografía maniquea donde Desiderio era un santo mártir dotado de todas las virtudes y Brunegilda una harpía digna de los peores destinos. Sabemos hoy que se trataba de un discurso justificador de Clotario II, el asesino de Brunegilda. Por eso las dos vidas de Desiderio que conocemos, una de un clérigo de Viena (escrita hacia el año 615), del que consta su participación en esa campaña de intoxicación y la otra, de su epígono el rey Sisebuto (de poco antes de 621) son, como escribe Dumezil, fuentes "extremadamente parciales". Por su parte Sisebuto se distinguía, como ha probado el mismo investigador, por su "inexistente afecto a los francos en general y a Brunegilda en particular"<sup>46</sup>.

Más hiriente y estrepitoso es el caso del monje irlandés Columbano ("el joven", fallecido c. 615). Sean cuales fueren los méritos que puedan alegarse sobre su vida en otros aspectos, cosa que aquí no interesa, su actuación en el caso de Brinegilda

no pudo ser ni más agresiva, ni más hipócrita, ni más malvada. Establecido en 590 en el reino burgundio, fundó varios conventos con la aprobación del rey Gontrán. No es justo olvidar que gozó del apoyo de reina para su instalación y desarrollo de sus fundaciones, especialmente la famosa de Luxeuil. Lo rigorista de su regla le generó pronto conflictos con obispos y nobles y en una huida hacia adelante trató de atraérselos denunciando agresivamente que el rey Teodorico II vivía en concubinato y conminándole a casarse con Ermenberga, hija del rey visigodo Witerico. Según el cronista Fredegario, bastante poco fiable respecto cuanto afecta a Brunegilda, fue por una sórdida decisión suya que el rey la rechazase y se la devolviese a España sin reintegrarle el *Wittum* ni la *Gerade*. Más fiable es pensar que se trató de un asunto religioso-político muy complejo, donde jugó un papel importante el activo pasado arriano de Witerico, así como la debilidad política que sobrevino en su reino<sup>47</sup>.

Fuese como fuese, desde entonces Columbano aumentó su agresividad con Brunegilda, especialmente en encuentros públicos donde llamaba “perro” al monarca, entre otras lindezas. Por su parte la reina trató de disimular la tensión y con ocasión de visitar la corte en Autun, lo recibió con respeto y solicitó bendijese a sus biznietos, es decir, los hijos de Teodorico II. El irlandés se negó a hacerlo, les calificó de ilegítimos y profetizó que nunca reinarían. La reina, ofendida, más en lo institucional que en lo personal, valoró el descrédito que para la Corona suponían las actitudes de supervisión, juicio, condena y menosprecio que públicamente se auto atribuía Columbano e impuso su expulsión del reino burgundio en 610. Pese a la resistencia del monje, éste hubo de marcharse, aunque amedrentando, a los ejecutores de la orden de exilio con una excomunión para la cual carecía de facultades.

La abrupta ofensa de Columbano no solo es importante como inicio de una grave crisis religiosa. Encierra ya el germen de la negación de la gran función que había sido adjudicada a Brunegilda al comienzo de su matrimonio con Sigiberto, la creación de una estirpe real. Columbano proclamaba así claramente y por primera vez que el cuerpo de la reina ya no era un cuerpo tabú, al negarle el efecto principal de su egregia función. De ahí, a una justificada exterminación, no había más que un paso. Dicho de otro modo, no se le puede en modo alguno considerar ajeno al brutal asesinato de Brunegilda. Los investigadores actuales, como Dumezil<sup>48</sup> o Dufourq<sup>49</sup>, han llamado la atención acerca del comportamiento de los columbanistas que, si decían a gritos no desear la muerte de los que ellos consideraban pecadores, la celebraban estrepitosamente cuando ocurría. Por el contrario no deja de ser risible la frivolidad con la que otros dan de pasada la vuelta al asunto y presentan a Columbano como víctima, o prescinden de estos aspectos y elogian su supuesta santidad, si bien no faltan escritores autorizados que matizan mucho más el elogio<sup>50</sup>.

## 11. Acusación y suplicio de Brunegilda

Trasladada Brunegilda a la localidad de Renève, sufrió una teatralizada serie de acciones, recogidas con variantes de poca importancia en cinco grandes fuentes.

Las primeras son dos "Vidas" de Desiderio. Una, obra de un anónimo clérigo de Viena muy poco tiempo después de consumados los hechos de Renève<sup>51</sup>. Otra, redactada en 621 por el monarca godo Sisebuto<sup>52</sup>. Dado que es prácticamente el único eco hispano de la muerte de Brunegilda, me parece oportuno copiar aquí la versión española debida al profesor Díaz y Díaz:

"La pérdida de Brunequilda, que iba a perecer acto seguido, perdió el sosiego e inquieta se atormentaba interiormente a causa de los remordimientos de conciencia, por cuanto, a quien la magnitud de su pecado ensoberbeció al perpetrar su crimen, la justicia inexorable la reclamaba insistentemente para sufrir su castigo. Mientras revolvía en su interior estos sombríos pensamientos, declaró la guerra a sus vecinos. Pero cuando llegó el momento del combate y chocó el grueso de ambos ejércitos, el temor a Dios invadió a los partidarios de la perversa mujer, trayendo como consecuencia que sus embotados miembros tomaran la cobarde resolución de buscar la salvación en la fuga. Y mientras huían en desbandada ante la vista de sus adversarios, por fin la enemiga de la religión cristiana y la artífice de todos los crímenes cayó en poder de sus enemigos.

De su final no estará de más hablar a partir de la versión más extendida, ala que hemos tenido acceso. Hay un animal cheposo, de complexión gigantesca y con dos jorobas de nacimiento (la parte superior del lomo abultada y turgente permite una conformación más elevada de sus extremidades, sumamente apropiada para la carga) y en cuanto al transporte de mercancías mucho muy superior a los demás animales. En el centro de este trono se sienta desprovista de ropas y paseada para su vergüenza ante la vista de los enemigos. Durante un rato ofreció a los espectadores un triste espectáculo; luego es atada a unos corceles salvajes y arrastrada por canchales y terrenos intransitables. De este modo su cuerpo ya decrepito por la edad es destrozado por los fogosos caballos y sus restos irreconocibles yacen desperdigados y lacerados por doquier. Así su alma, libre de la materia terrenal y relegada -y con razón- a las penas perpetuas, queda para arder entre las abrasadoras ondas del infierno"<sup>53</sup>

El patente odio que descalifica la objetividad de esas dos fuentes se mitiga en el escueto relato debido a la que ocupa el tercer lugar en la cronología. Se trata de una "Crónica" del año 624, redactada por otro clérigo, también anónimo, para continuar la "Historia de los reyes godos, vándalos y suevos" redactada por Isidoro de Sevilla<sup>54</sup>.

La palma del sectarismo vengativo corresponde, como era de esperar a la "Vida" de Columbano<sup>55</sup>, que por su misma rusticidad en el odio levanta algo más que sospechas acerca del interés y alegría del supuesto santo en el asesinato y en la forma dantesca de practicarlo.

Por fin se cierra nuestra información con la llamada "Crónica de Fredegario" en realidad obra de un autor anónimo conocido por ese nombre, que se escribió alrededor de 660<sup>56</sup> y nos aporta un texto, más equilibrado, pero también más distante y quizá más imaginativo en detalles macabros que no interesa demasiado analizar.

Las actuaciones que en esos textos se describen estuvieron perfectamente pensadas previamente y coordinadas entre sí para ir más allá del asesinato, sin más, de una persona. En todo lo que podemos reconstruir a partir de esas informaciones se distinguen sucesivamente una ficción jurídica, una ceremonia política de degradación como reina y un mecanismo de varios actos articulados para destruir su cuerpo (y por ende su vida) en tanto que matriz de una estirpe.

Se inició todo con una simple *acusación*. No puede hablarse con propiedad de "proceso" ni de "juicio", ni de nada análogo. Esta es la parte más toscamente resuelta de los hechos. Simplemente, se abrió y cerró rápidamente una farsa pseudo-procesal que revela un inexorable plan previo.

Sostengo que la acusación formulada por Clotario II contra Brunegilda hunde sus raíces, en los relatos bíblicos de *Paralipómenos* (2, 22, 10) y de *Reyes* (2, 11, 1-16) pasajes que culpan a la reina hebrea Atalía de haber "exterminado a toda la estirpe real". Paralelamente, a eso el alegato contra la anciana reina visigoda, según cuenta Fredegario consistió en haber dado muerte a diez reyes, concretamente a su esposo Sigiberto, su segundo marido Meroveo, su segundo suegro Chilperico, Teodoberto y su hijo Clotario, un incierto príncipe llamado una vez Clotario y otra vez Meroveo (que parece introducido para redondear el número de diez) y Teodorico con sus tres hijos<sup>57</sup>.

Que tal acusación carecían de verosimilitud y solo había un caso de duda, el de Childerico, cuya muerte beneficiaba tanto a Brunegilda, como a Gontrán o Fredegunda, es la convicción a que llevan las fuentes generales del reinado de la visigoda<sup>58</sup>. Pero eso era lo menos. Como sucedió con Atalía, no tuvo ocasión Brunegilda de responder y la condena dictada (no puede hablarse de "sentencia" ya que no hubo defensa y por tanto no existió proceso) también parece inspirada con lo sucedido en el caso de la primera, asesinada por los adictos a un rey enemigo suyo, Joas. El inspirador y director material luego de ese crimen, el sumo sacerdote Joyada, buscó a propósito un lugar deshonesto, la puerta de los caballos del palacio regio, para que unos soldados diesen muerte a Atalía.

¿Es quizá demasiado imaginativo pensar en que la autoría intelectual de este sórdido asunto correspondería a Columbano, quien habría desempeñado un papel análogo al jugado por el sacerdote Joyada en la citada historia bíblica?

Sea cual sea la respuesta que se elija, hay demasiadas cosas en su contra, que casan bien con la posibilidad de un dolo activo del reformados monástico. No es solo, aunque también, colabore a culpabilizarle, el tono general y vitalicio de sus comportamientos, su habitual discurso, apocalíptico-sacerdotal, considerándose rector supremo de reinos, ni su decantada preferencia, familiaridad y uso de textos bíblicos de tipo profético, fuentes teñidas generalmente por las más intolerantes amenazas condenatorias, no se queda tampoco el tema es su peculiar violencia explosiva contra cuantos le contradecían, rasgo este último que se percibió continuamente en su toda su vida y de modo excesivo hasta para sus adeptos. Hay hechos más directos, como su odio implacable a la reina y a su estirpe, aversión que no se detenía ni ante niños; el aplauso inmediato a la muerte de Brunegilda, a la forma en que se ejecutó y el gozo por haberse consumado su "profecía" sobre la exterminación de la estirpe que odiaba. Este conjunto de hechos nos ha llegado por testimonio de sujetos que le conocieron bien, le apreciaron mucho, escribían para prestigiarle y, al hacerlo, celebraron inequívocamente alegres el asesinato de la anciana reina.

La *ceremonia política de destronamiento* constituyó el segundo acto, pero es lo menos innovador de todo lo acaecido en Renève. Venía precedido por similares precedentes en los asesinatos de Sugiberto II y su hermano Corbus, realizados por Clotario II ese mismo año. En efecto, el despojamiento los signos externos de la realeza<sup>59</sup>, no constituía mayor novedad, respecto de lo que se hizo por los enemigos de Brunegilda en el caso de Meroceo (su segundo marido, en 576) y aún por ella misma con su nieto Teodoberto II en 612.

El núcleo diferenciador vendría como tercer paso y consistiría en *la destrucción de su cuerpo, en cuanto matriz de una estirpe regia especial*. Es preciso recordar aquí la tesis mantenida en el epitalmio de Venancio Fortunato: Brunegilda era la princesa específicamente encargada de engendrar una estirpe real por doble vía, la paterna y la materna, que diferenciase en el mundo franco las habituales parejas de reyes y concubinas de extracción popular, como había sido Fredegunda, la madre de Clotario II. Nada se lograba con matar a Brunegilda sin más. Se había creado en ella, como ya sabemos, un "cuerpo-tabú" y si el simple fallecimiento bastaba para eliminar el cuerpo, era insuficiente para acabar con el tabú que le estaba unido.

Se trataba, en suma, de mostrar, en forma plástica, la imprecación de Columbano sobre el nulo futuro de la estirpe creada por Brunegilda y ese objetivo se cumplió en tres fases.

La primera, sometiéndola a tormentos calculados para que, pese a ellos, conservase la vida durante tres días<sup>60</sup>. Más aún que en provocarle sufrimientos sin cuento, el símbolo parece ir en la dirección de mostrar ante todos que la víctima no podía esperar auxilio alguno y era simplemente un objeto en manos de la casa real de Clotario, que había borrado también el recuerdo de la antigua belleza y elegancia que aún pudiese conservar la infeliz víctima, causándole desfiguraciones irreversibles. Sin excluir eso también podría pensarse en un día de tortura por cada uno de los tres reyes engendrados por ella como madre y abuela. Lo que creo excluible es que unos torturadores que alardeaban de católicos y reclamaban a gritos para Brunegilda la condenación eterna, tratasen de imitar al atormentarla ningún suplicio aplicado anteriormente a mujer mártir alguna, como podría ser el caso de Santa Águeda.

La segunda, su exhibición pública sobre un camello para la mofa del ejército de Clotario II. Sisebuto atestigua expresamente que se la exhibió desnuda. Necesariamente la demostración de la realidad de sus torturas exigía esa desnudez<sup>61</sup> y era precisa además la presentación erguida ("sedente" escribe Fredegario, es decir, como en un trono burlesco) mediante algún artefacto, para que no cupiese duda que era ella misma, la conocida reina, la persona infamada. Se la sometió a un verdadero y soez escudriñamiento reiterado y sin límites ("girando monstravit" se regocija el biógrafo de Columbano). Ese acto humillante nos lleva al punto más álgido de la contraposición con el mito de Friné. Brunegilda había sido muy bella, pero ahora contaba con más de sesenta años y un cuerpo horriblemente lacerado. Pese a todo, el efecto buscado por sus verdugos hacía que no se pudiese mostrarla sino desnuda y sin duda la altura y el paso lento del camello favorecían su reiterada identificación<sup>62</sup>. Pero en tales términos no podía haber intención erótica, aunque se violó el más elemental respeto a su condición femenina. Lo que hubo fue una intencionada exclusión de la mínima consideración debida a un ser humano. Obsérvense aquí varias prácticas pretendidamente paralelas. A las prostitutas asesinas se las hace agonizar y morir en la Biblia tras desnudarlas públicamente<sup>63</sup>. El Derecho consuetudinario germánico creó una infamante carrera pública dirigida por los maridos burlados que obligaban a latigazos a sus esposas adúlteras a correr desnudas públicamente, como narra Tácito. Existía una costumbre visigótica de pasear, subido en un mal jumento para burla pública, a cualquier usurpador, como sucedió con Argimundo, por orden de Recaredo en 590, en Toledo y luego con Paulo en tiempos de Wamba. Pero en todos estos casos, las víctimas eran personas hasta su muerte, personas castigadas, cierto es, pero personas. A Brunegilda en cambio se la condujo a la plena deshumanización. Así resulta de la frase que se aplicó para describir su trágico y último recorrido diciendo que la hizo aparecer como "el fardo cargado habitualmente en una joroba [de camello]"<sup>64</sup>.

La tercera fase tuvo lugar el día 13 de octubre de 613, cuando fue atada a la cola de uno o varios caballos indómitos para que arrastrasen su cuerpo y lo desmembrasen contra las piedras<sup>65</sup>. Sus restos fueron incinerados y sus cenizas depositadas en un sarcófago en la abadía de San Martín en Autun, fundada por ella en 602. Hoy reposan en el Museo Rolin en Autun.

Al menos, si la poesía la acompañó en los momentos iniciales de su vida en Francia, la "Crónica" de 624 cobró, inesperadamente, un aliento poético para cerrar su memoria, diciendo que "su cuerpecito cayó a un sepulcro de fuego". Bella frase, desde luego, pero lo cierto es que el cuerpo-tabú había sido destruido.

## Consideraciones finales

Dos episodios tan distintos como los de Friné y Brunegilda, aún separados además por diez siglos y situados en contextos políticos y religiosos que nada tienen de análogos, presentan sin embargo un principal rasgo común. Consiste en que, históricamente la mirada del hombre, salvó o condenó a la mujer. Es evidente que la percepción masculina ha decidido secularmente el destino del cuerpo femenino y en consecuencia la subordinación de su género. La duración de esa actitud y su repetición en diversidad de escenarios indica que ha quedado anotada esa certeza en las fuentes y la ha transmitido, de generación en generación, como si el juicio que viene de esa mirada fuese un valor sólido y perenne destinado a perpetuarse por la gracia de una ley natural.

La más desafortunada interpretación que puede plantearse sobre tales comportamientos y criterios es considerarlos desligados de la realidad que se vive en nuestro tiempo. Más bien al contrario, hoy parece haberse afirmado con espeluznante solidez esa sórdida convicción y no precisamente marcan las estadísticas criminales que se concrete en acciones de personas de mayor edad. Todo lo contrario, sus protagonistas son en demasía, gentes jóvenes que no dan la sensación de asumir la realidad de sus vínculos con uno de los lados más sórdidos de la Historia humana.

En esa Historia, ha sido el hombre y no la mujer quien ha administrado las consecuencias de su percepción. Si puede encontrarse alguna vez en ciertas fuentes que la mujer ha percibido el cuerpo masculino en términos de poder salvarlo o condenarlo, eso fue siempre en supuestos muy especiales, tanto en cantidad como en efectos. Y más aún, en casos ficticios, ya que los ejemplos extraíbles de las fuentes se refieren a mujeres que realizan ocasionalmente papeles sociales reservados a los hombres, lo que por vía de excepción refuerza la regla básica de una masculinidad privilegiada sobre la femineidad.

Pero el hombre sí ha asumido esa potestad de modo continuado e intenso con el cuerpo de las mujeres y ha asentado ahí la raíz principal de un discurso de dominación-sumisión que es la clave histórica de algo muy vivo todavía. No es propiamente ginefobia, ya que no encierra un odio real a la mujer. Se trata más bien de una predisposición enfermiza. Es algo que podríamos llamar "proginepatía", es decir la convicción defectuosa según la cual la mujer debe ser autorizada por el hombre. Tal postura ha sido transmitida secularmente por ósmosis gracias a la acción de numerosos aparatos sociales coligados, como religiones, familias, educadores, pautas sociales muy diversas, pero aceptadas acríticamente, etc. La naturalidad de talante con la que se asume (por hombres, desde luego, pero también por mujeres) esa potestad directriz y salvífica, como algo que debe ser real por estar fundamentado y cuyo ejercicio corresponde al género masculino, ha llegado a configurar una "Gestalt", es decir una configuración mental permanente y blindada.

Transcurridos muchos siglos de solidez en semejante convicción, parecen imprescindibles dos tareas para nuestro tiempo histórico. Ambas son efecto de la ley del signo temporal en la Historia jurídica, es decir, la "Zeitsignatur" cuya existencia descubrió Hans Thieme, en la primera mitad del siglo xx. Una es concienciar sobre lo críptico y coriáceo simultáneamente, que se ha revelado en la Historia el interés material masculino de monopolizar a las mujeres en cuanto elementos tanto productivos como disfrutables. Otra, examinar uno a uno los caleidoscópicos discursos y engaños que encubrieron ese sedimento histórico. Esos son los primeros pasos investigadores y educativos necesarios para intentar la extirpación de la violencia andrógena de nuestro tiempo, fenómeno formado por los estallidos de esa "proginepatía" en las mentes masculinas y femeninas más débiles.

## Apéndice

### Textos de Venancio Fortunato acerca de Brunegilda

Incluyo aquí, traducidos al español, creo que por vez primera<sup>66</sup>, los dos poemas latinos correspondientes al asunto sobre el que versa esta ponencia debidos al italiano Venancio Fortunato (¿539/49?-¿600/619?). El texto original se encuentra (respectivamente como poesías II y I) en el libro VI de sus *Carmina*<sup>67</sup>.

Fortunato ha logrado fama secular por ser el autor de dos himnos cristianos constantemente usados en la liturgia, *Pange lingua* y *Vexilla regis*, pero incluso los panegiristas de su poesía religiosa, que son los más y muy insistentes, reconocen que se trata de un escritor tipificado por una imitación mediocre y continuada de modelos clásicos, especialmente virgilianos. Dados los objetivos aquí perseguidos mi traducción presenta algunos rasgos que la diferencian claramente en el texto y en la estructura de las ediciones habituales<sup>68</sup>

#### I. Poema referente a la conversión de Brunegilda, título original: *El rey Sigiberto y la reina Brunegilda* (Libro VI, 2)

La aclamación, difusora de alabanzas desde el orto al ocaso<sup>69</sup>,  
 que te otorga la supremacía principal, egregio príncipe  
 ¿quién podría dártela dignamente? Cierto, que mi escaso ingenio  
 no es lo que me empuja, sino tu amor.  
 Si ahora Virgilio o quizá Homero, viviesen,  
 se podría leer una obra dedicada a vuestro nombre.  
 Poderoso Sigiberto, esclarecido por triunfos generosos,  
 tu virtud se manifiesta hoy por lo reciente, antes por la stirpe.  
 Una vez que raptaste a la Victoria, sometió sus alas  
 y vuela divulgando tus prósperos hechos.  
 Resuena con Sajón y Turingio, alzados para su daño,  
 con tantos varones muertos para loor de uno solo.  
 Que, si entonces, a pie encabezaste el ejército,  
 de ese modo hoy tienes un séquito de reyes<sup>70</sup>.  
 Nueva prosperidad, paz, tus guerras dieron  
 y parió tu espada alegría segura.  
 Para un mayor disfrute, superada la victoria,  
 tú eras más dulce, cuanto más te encumbrabas.  
 Tuyo es el supremo honor, más talante sobrepasa honor,  
 vuestro palio<sup>71</sup> es deudor de vuestras costumbres.  
 Cultivador de justicia, brillas de amor a la piedad  
 y rivalizan ambas bondades por predominar en ti,  
 Palabra, dignidad, virtud, bondad, talante, os infunden gracia,

una [cualidad] vuestra adornaría a todos los hombres.  
 Albergas en tu pecho los problemas de todos,  
 por el descanso del pueblo tienes piadoso cuidado.  
 Dado a todos como salud, según el sagrado mandato<sup>72</sup>,  
 trasladadas al tiempo presente las alegrías de ayer.  
 El culto católico adorna a la óptima cónyuge,  
 añadida por ti a la casa de la Iglesia.  
 Por los méritos de la reina Brunegilda, el amor de Cristo  
 le ha sido unido cuando te era dada.  
 Asumiendo mejor nuevos destinos, en cuanto don de Cristo,  
 unida antes en el corazón, más os place [tenerla] legalmente.  
 Rey piadoso, alegraos de tanta luz para la reina,  
 dos veces adquirida, no solo una vez casada contigo.  
 Pulcra, modesta, decente, diestra, piadosa, grata, benigna,  
 encumbrada por el ingenio, el rostro y la nobleza.  
 Pero, aunque tanto honor mereciese por sí sola,  
 primero complació a un hombre y he aquí que luego a Dios.  
 Largos años felicísimos vivas con la cónyuge tomada,  
 a la que te ha unido el amor divino.

**II. Epitalamio de Brunegilda y Sigiberto en la primavera del año 566, titulado *Sobre el señor rey Sigiberto* (Libro VI, 1).**

[I. DESCRIPCIÓN DEL AMBIENTE]

En verdad, cuando la primavera libera de hielos a las tierras,  
 de pintadas hierbas se viste el campo,  
 a lo lejos se extienden las frondosas vegetaciones montuosas,  
 y renueva el árbol frondoso su opaca cabellera,  
 Prometiendo uvas maternas las fecundadas ramas,  
 la viña amena se empiedra de sarmientos pujantes.  
 Enviando a las tenues flores un sutil susurro,  
 la abeja favorece el resguardo de la miel deliciosa,  
 para recrear su estirpe fecunda en castos rincones,  
 obreros genuinos quiere engendrar de la flor,  
 Apta a sus vínculos en pro del amor a los descendientes,  
 el ave gárrula protege a los menores.  
 Cada cual, incluso viejo, se reencuentra en su descendencia,  
 Todo retorna y el mundo se regocija.

## [II. PRESENTACIÓN DEL ARGUMENTO POR FORTUNATO]

De ese modo todo ayuda para la prosperidad nacida sobre  
 el aula regia<sup>73</sup> fructifique en cesáreo matrimonio.  
 Los múltiples rangos<sup>74</sup>, a un rey, feliz como en siglos,  
 rodean por todas partes. Tantas elites ducales,  
 los próceres más escogidos, concurren ante el único supremo.  
 He aquí los duques de Marte<sup>75</sup>. He aquí la paz y nobleza que tiene.  
 La llegada de todos enfervoriza al palacio en fiesta,  
 el matrimonio del rey colma los deseos de su pueblo.  
 Vosotros<sup>76</sup>, que irrigáis las ondas con una fuente viva, ayudadme.  
 Por vuestro juicio, hasta lo pequeño<sup>77</sup> se hace grande.

## [III. ELOGIO DE SIGIBERTO POR FORTUNATO]

Sol, abre el día feliz y en rayos serenos  
 suelta tus cabellos, inundando el tálamo de límpida luz.  
 El aplaudido Sigiberto, engendrado para alegría nuestra,  
 hace votos: que ahora, libre de otro amor  
 se sujeta a las queridas cadenas, moderadoras de la juventud,  
 al matrimonio la mente casta, queriendo aplastar la lascivia,  
 Al yugo se somete aquel a quien la edad todo permite.  
 Movido por corazón pudoroso, el único líder de tantos pueblos  
 Se frena a sí mismo, pero como lo requiere la naturaleza,  
 por ley matrimonial se satisface con el único abrazo,  
 pues no peca el amor, sino conserva casta la vivienda  
 instaurando un hogar para la prole, allí jugará el heredero.

## [IV. ALEGORÍA MITOLÓGICA DEL MATRIMONIO A CONTRAER]

Tensó el arco sonoro, las amorosas flechas,  
 el caprichoso volador Cupido, pereciendo todo género terrestre  
 y ni las aguas protegen los mares: somete vulgares corazones,  
 vulgo ignorante. Tanto más, los sentidos de un pletórico  
 rey beben el fuego anhelante en bocas placenteras,  
 suavemente la llama prende y se adhiere a la médula.  
 Hervía la abeja real sin que el sopor nocturno  
 relajase el corazón. Ojos y ánimo reiteraban  
 al rostro cuanto pintaba el Amor y agotando la razón  
 persistía el juego de abrazar una imagen irreal

En cuanto allí Cupido se vio vencedor de la batalla,  
quemado al rey por la lámpara virginal,  
dijo alborozado a Venus:

[V. INVOCACIÓN DE CUPIDO A VENUS Y ACTUACIÓN DE AMBOS]

*“Madre, mi batalla ha concluido:  
he vencido a otro Aquiles de pecho encendido,  
Sigiberto enamorado arde en el fuego de Brunegilda;  
le gusta para casarse, maduros sus años núbiles,  
envanecida por virginidad floreciente, el abrazo marital  
le dará las primicias del placer sin que el daño a su pudor  
prevalezca y por eso será llamada reina poderosa.  
Eso mismo deseaba la virgen, aunque la vergüenza del sexo  
la frenaba: amada por varón, respondía con una leve diestra  
y se disimulaba las culpas infundidas por su fuego,  
Mas con todo, ven gozosa, pues los votos te reclaman”*  
Pronto Venus mezcló ambrosía, violeta y amomo,  
rasgó rosas con las uñas escondiéndolas en el velado seno  
y los dos rompieron con sus alas las frágiles nubes.  
Cuando ambos llegaron para adornar los soberbios tálamos,  
ahí Venus comenzó a instruir a su egregia alumna,  
igualmente Cupido al varón, favorables ambos a los novios,  
dialogaron cariñosamente. Así pues Cupido  
dijo brevemente a su madre:

[VI. ELOGIO DE SIGIBERTO POR CUPIDO]

*“Aquí está lo que te había prometido.  
Sigiberto, el amor de su pueblo, luz engendrada por sus padres,  
Aquella que desde sus lejanos bisabuelos posee rango real  
y será engendradora de reyes, esperanza de la mejor estirpe,  
incrementando su gloria natal con generosa descendencia.  
Aún mejor que por su estirpe, la fama de sus antepasados  
será excelsa por la posteridad. Aquí el nombre de los abuelos  
extiende su brillante potestad gracias a la fuerza del padre<sup>78</sup>,  
probada aquí por Nablis y confesada por Turingia vencida<sup>79</sup>,  
aprovechando para reunir el doble triunfo sobre pueblos.  
De Teodoberto, señor clemente [heredó] la bondad:  
reunió en él mismo a los dos<sup>80</sup>, bastando uno por ambos*

Enseñoreado de los ejes del Occidente en la flor de la juventud,  
 ya ha superado en gravedad a viejos y jóvenes:  
 merece que la ley natural anticipe sus decisiones,  
 por joven que sea, su edad se impone sin reconocer mayor.  
 Aquel que pronto rige su criterio es el más generoso,  
 Quien quiera que sea probado en su juventud es el más moderado.  
 Aquel que así cuida de sus pueblos en sus años primeros,  
 es padre y rey, a nadie agravia, engrandece a todos.  
 Ningún día llega sin fruto. Si no señala lo adecuado  
 si no concede mucho, parece perderse todo.  
 Difunde alegría la radiante luz de su rostro,  
 no hay nubes amenazantes al pueblo, bajo un rey sereno.  
 Pecho generoso perdona culpas amargas.  
 donde otros pecan, éste triunfa perdonando,  
 sabio es pues, porque la primera virtud del príncipe  
 es ser piadoso, y al saber otorgar gracia en cualquier tema  
 corrige primero en sí lo que debe reprimir en otros,  
 quien se autocritica coacciona en buena ley a los demás.  
 En ese reside dignamente cuanto se exige de un príncipe.  
 Solo él ama a todos y es amado por todos".

[VII. ELOGIO DE BRUNEGILDA POR VENUS]

Entonces Venus inició las alabanzas de la joven:  
 "Oh virgen admirada por mí, placentera a tu esposo,  
 más clara que el éter. Brunegilda, lámpara fulgente,  
 la luz de las gemas superaste con la de tu rostro,  
 nueva Venus nacida, dotada con el reino de la belleza.  
 Ninguna de las Nereidas surgidas de aquel mar ibérico  
 que nadan en la fuente del Océano, ninguna otra Naphea<sup>81</sup> [es]  
 más límpida, a ti subordinan sus ninfas los ríos,  
 [tú] cuyo rostro de leche colorea el tinte del rubor  
 Mezcla de lilas y rosas, el oro que centellea en la púrpura  
 compite con tu rostro sin poder igualarlo.  
 Zafiro, blanca perla, diamante, cristal, esmeralda, jaspe,  
 cedan todos ante ti, nueva gema engendrada en España.  
 Digna fue esta joya de entregarse a un rey.  
 Por hielos y sólidas nieves, Alpes, Pirineos,  
 entre pueblos atroces, fue conducida [desposada] por rey sereno<sup>82</sup>  
 al lecho terrenal para ser reina".

## [VIII. VOTOS FINALES DE FORTUNATO]

Sobre arduos montes

se allanó el camino, nada se opone a los amantes si  
quieren unirlos los dioses. Mas ¿Quién habría creído,  
Germania, que te nacería hispana una señora  
que ayuntase en uno los dos ricos reinos?<sup>83</sup>

No podía proporcionar esfuerzo humano algo tan admirable  
pues para cosas difíciles se precisa usar armas divinas.

Larga serie de siglos anteriores negó esto a todo rey,  
difícil esfuerzo se requiere para los grandes empeños.

Nobleza excelsa te adorna, la estirpe de Atanagildo,  
lejano extremo es su reino<sup>84</sup>, que dilata el orbe,

riquezas de todo el mundo contiene y gobierna al pueblo  
hispano bajo su Derecho con loable suavidad.

¿Mas, por qué describir los reinos de tu egregio progenitor  
cuando veo tus méritos acrecer los de tus padres?

¡Cuánto se te ve, virgen brillante, superar las turbas  
femeninas! ¡Cuánto a ti, Sigiberto, [*superar*] a los maridos!  
Idos a diario juntos los cuerpos y vinculados los corazones,  
ambos parejos en talante, meritos y en costumbres ambos,  
adornando al sexo de cada uno con actos preciosos,  
que vuestro abrazo sea columna conjuntada en uno  
y todos vuestros años transcurran gozosos.

Eso que quisiera uno de vosotros, que lo desee el otro.

Idéntica salud acompañe a ambos, conservando vuestros corazones,  
único amor vivo os solidarice, desarrollándoos juntos.

Vuestros auspicios generen alegría universal,

Ame el mundo la paz, reine victoriosa la concordia,

Así, a vuestra vez, celebréis las bodas de vuestros hijos  
y tengáis de ellos descendencia de nietos.

<sup>1</sup> Cfr., el *Avant-propos* de la obra que se cita aquí, en la nota siguiente.

<sup>2</sup> Jacques DELARUN, *"Dieu. changea de sexe, puor ainsi dire". La religion faite femme XI<sup>o</sup>-XV<sup>o</sup> siècle*, Paris (Fayard) 2008.

<sup>3</sup> "C'est bien la corps de la femme qui est ici en jeu cops tabou, exclu du sanctuaire, corps sacré temple del' Esprit", *ibid.*, pág., 4.

<sup>4</sup> He recordado ese horrible pasaje en mis trabajos sobre el mito de Friné que cito aquí en la nota 7.

<sup>5</sup> Cfr., la obra arriba citada, pp., 155-306.

<sup>6</sup> La distinción mito/símbolo es un problema en sí mismo y además ilustres investigadores desconfían del uso de estas categorías más allá de una simple práctica coloquial y manifiestan ese desacuerdo por vías variadas de objeción. Soy muy consciente de todo ello, pero no puedo extenderme ahora más allá de aclarar que utilizo aquí la voz "mito" para mencionar un relato fantástico dirigido a condensar alguna realidad de calidad universal y por "símbolo" la congelación de rasgos de una realidad para expresarla de forma completa y ejemplar. Cfr., en todo caso, los estudios previos contenidos en la obra de Juan- Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona (Labor) s/f.

<sup>7</sup> "El mito de Friné", en *Cuadernos de Historia del Derecho*. Homenaje al profesor don Manuel Torres López, 6. 1, 1999, pp. 211-232; "El mito de Friné. Nuevas perspectivas", en *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 5, 2005, pp. 33-46; "El mito de Friné. Nuevas perspectivas", en *e-Legal History Review*, 1, 2006, 32 pp. (incluye notas y reflexiones que no figuran en la ed. anterior).

<sup>8</sup> "Historias increíbles", en *Mitógrafos griegos. Paléfato. Heráclito. Anónimo vaticano. Eratóstenes. Cornuto*. Edición y traducción de José B. TORRES GUERRA, Madrid (Gredos) 2009.

<sup>9</sup> Reyes de los godos, él desde 554 a 568 y ella hasta 586 por su segundo matrimonio con Leovigildo, al que sobreviviría.

<sup>10</sup> Después de la muerte de Gregorio de Tours (594) ya no hay cronistas contemporáneos ni fiables de Brunegilda, solo son escritos tardíos y contaminados por intereses políticos, intencionadamente desfavorables a Brunegilda, bien al contrario de lo ocurre con el turonense que nos ofrece una imagen mucho más favorable de la reina. Sabido es que su objetividad, como cronista jamás ha sido puesta en duda. Disponemos de una reciente y escrupulosa biografía de Brunegilda, debida a Bruno DUMÉZIL, *La reine Brunehaut*, Paris (Fayard) 2008. Constituye esta fascinante obra una excelente exposición del ambiente del Bajo Imperio, de la emergencia de los reinos bárbaros y de la azarosa vida personal y política de Brunegilda, para concluir con un capítulo destinado a la leyenda creada sobre ella que alcanza hasta la obra wagneriana. Construida con arreglo a los cánones clásicos del oficio del medievalista crítico, sus datos están siempre respaldados por fuentes y sus interpretaciones no confunden sobre lo que son hipótesis y lo que la literalidad de esas fuentes permiten. Solo se echa de menos un mejor conocimiento de los marcos jurídico-privados romano y germánico y un mayor arriesgamiento en el mundo de los símbolos. Sin embargo, como ambas cosas son profundamente necesarias en lo que toca las vicisitudes del ambiente y vida de Brunegilda, intento reiteradamente en este trabajo establecer esas ampliaciones, sin que ello suponga ningún ánimo devaluador de una obra tan recomendable.

<sup>11</sup> Utilizo aquí la edición de Bruno KRUSCH y Wilhem LEVISON, "Libri historiarum X" en *Gregorii Turonensis opera*, editada en la serie "Scriptores rerum Merovingiacarum", de la colección *Monumenta Germaniae Historica*, 1884, reimpresión en 1992. Existe otra edición crítica bilingüe, así como una versión francesa, ambas publicadas por la Sociedad anónima de edición "Les Belles Lettres", Paris, 1963.

<sup>12</sup> Véase el texto de tales poemas, junto con algunos datos sobre este autor, en el *Apéndice* de esta ponencia.

<sup>13</sup> *Morgengabe*, esto es "donación de la mañana", es la recompensa pagada a la esposa por haber conservado la virginidad hasta la consumación del matrimonio. Al ser parte del precio pagado a su familia por la compra de su cuerpo, pertenece hereditariamente a los descendientes de la esposa y en su defecto a los ascendientes. Sobre este concepto, así como acerca de la *dos ex marito* o *Wittum* y el ajuar o *Gerade* que veremos aprecen inmediatamente, puede consultarse mi *Breviario de Derecho germánico*, Madrid (Facultad de Derecho, UCM) 1993, pp., 93 y ss.

<sup>14</sup> La petición de Sigiberto a Atanagildo en Gregorio de Tours IV, 27. "Sigibertus rex (...) Athanagildo regis filam petit"; cito por la ed. de Bruno KRUSCH ya indicada, p., 160.

<sup>15</sup> En el pacto de Andelot, suscrito con participación de Brunegilda, como más abajo se verá, se habla específicamente de dote más *Morgengabe*, al referirse al matrimonio de Galaswinta, hermana de Brunegilda, con Chilperico: "civitatibus vero (...) quae Galesuinda, germana domnae Brunichilde, tam in dote quam in morgangeyba, hoc est matinale donum" Gregorio de Tours, IX, 20, ed., cit., p. 437.

<sup>16</sup> Bruno DUMEZIL *op. cit.*, pp., 114-115, confunde la idea romana de la dote (compensación pagada por su familia a la hija que se casa por la pérdida de sus expectativas hereditarias en ella) y el concepto germánico de dote (precio pagado por el novio por la compra de la novia) y así afirma que la dote estaría pagada por Atanagildo y administrada por Sigiberto y apela a la legislación visigótica, concretamente a la ley recopilada en el *Liber iudiciorum* bajo la referencia 3, 1, 5. (ed. de Karl ZEUMER, tomo I, "Leges Visigothorum" en la serie "Leges nationum germanicarum", de la colección *Monumenta Germaniae Histórica*. Hannover-Leipzig, 1902, pp., 126 y ss.) Pero esa ley, promulgada por Khindasvinto (642-653) y retocada por Ervigio (690-687) está fuera de lugar en este caso. Dejando aparte lo tardío de su fecha respecto del reinado de Atanagildo y aún suponiendo que recogiese un estado de cosas anterior e invariable (lo cual no es fácil, ya que su primer autor la presenta como una reforma de la situación existente cuando el legisla) es evidente que este acuerdo entre francos y visigodos sobre los hechos que estudiamos se presenta teñido de ideas consuetudinarias germánicas solamente, como lo muestra el lenguaje empleado por Gregorio de Tours. Dentro de este contexto jurídico, sería disparatado pensar que Atanagildo pensaba en el caso de Brunegilda en términos de Derecho romano y en el de Galaswintha acuerdo con el Derecho germánico. Sus hijas no podían ser casadas bajo modelos diferentes, cuanto contraían matrimonio, inmediatamente la una tras la otra y con dos reyes francos hermanos entre sí. La lógica lleva a pensar que ambas dotes, procederían de los dos maridos, no una sí (Galaswintha) y otra no (Brunegilda). Más coherente parece sin embargo, la sugerencia de Dumezil cuando incluye Arisitium entre los bienes dotales de Brunegilda, ya que recibe esa zona de Sigiberto, pero lo que obtiene de su padre Atanagildo es, inequívocamente ajuar y no dote..

<sup>17</sup> "Quam pater eius non denegans cum magnis thesauris antedicto rege transmisit"; Gregorio de Tours, IV, 27, ed., cit., p., 160

<sup>18</sup> *Id.*, V, 18, ed. cit., p., 216 y ss. . Sobre el uso de riquezas mobiliarias personales por parte de Brunegilda, en relación específica con España, *id.*, IX, 28 ed., cit., p., 446.

<sup>19</sup> Es el primero (A) de los textos de Fortunato que se incluyen en el Apéndice de esta ponencia.

<sup>20</sup> En el Apéndice los versos A, 29-36.

<sup>21</sup> "Et quia Arrianae legi subiecta erat, per praedicationem sacerdotum atque ipsius regis commotionem conversa, beatam in unitate confessa Trinitatem credidit atque chrismate est. Quae in nomine Christi catholica perseverat" Gregorio de Tours, IV, 27, ed., cit., p., 160.

<sup>22</sup> En el Apéndice, texto B, versos, 36, 52-56, 71-76, 116-117 y 145-146.

<sup>23</sup> José ORLANDIS, *Historia del reino visigodo español*, Madrid (Rialp) 2003.

<sup>24</sup> REYDELLET, *op. cit., inf.*, en el Apéndice. La referencia en Fortunato es al Apéndice, texto B, versos, 28-35 y la de Gregorio de Tours, libro IV, 27, donde expresamente dice "Porro Sigyberthus rex cum videret, quod fratres Rius indignas sibimet uxores acciperent et per vilitatem suam etiam ancillas in matrimonio sociarent", ed., cit., p., 160.

<sup>25</sup> Fortunato, *cf.*, *inf.*, Apéndice A, 18 y B, 127, 131-132

<sup>26</sup> Las fuentes están conformes en ese rasgo también. Podría pensarse que Fortunato exagera, dada la naturaleza de su segundo poema, en fin de cuentas un epitalmio donde lo que se quiere es elogiar, pero hay también que comprender que lo ahí escrito debe ser racionalmente cierto para no desacreditarse por grotesco. En ese sentido el texto A, verso 37, y el B, versos 104 y 109-114, presentan pasajes muy rotundos. Pero todo eso está corroborado por Gregorio de Tours cuando escribe que Brunegilda "erat enim puella elegans opere venusta aspectu, honesta moribus atque decora, prudens consilio et blanda colloquio", IV, 27, ed., cit., p., 160..

<sup>27</sup> Fortunato, *cf.*, *inf.* Apéndice B, 133-143.

<sup>28</sup> Conocida es la serie de elogios y altas valoraciones que ha recibido este personaje por parte de los historiadores del monacato, aunque más por razones repetitivas que críticas. Con todo, le corresponde desde luego el mérito de haber logrado la forma llamada *regula mixta* que extendió los monasterios benedictinos

especialmente por el norte de Francia, ya fuera en nuevas fundaciones o en restauración de otras antiguas. Pero incluso en las fuentes que más le panegirizan, como es el caso de la *Vita Columbani*, de Jonás de Bobbio, está clara la grosera altanería de su carácter y sus pretensiones, mal casadas con el mínimo de humildad cristiana esperable en un religioso. De todos modos no me propongo aquí valorar con detalle el personaje, sino centrarme en el caso de sus relaciones con Brunegilda donde esos dos rasgos son innegables y lo haré más abajo, ampliando los datos que tenemos acerca de personalidad

<sup>29</sup> Teodoberto, Meroveo, Clovis y Basinas.

<sup>30</sup> Los cuatro restantes fueron Sansón, Rigonta, Clodoberto, Dagoberto y Teodorico.

<sup>31</sup> En realidad era su tía.

<sup>32</sup> Cfr., la información sobre su obra *inf.*, en el Apéndice. El poema al que me refiero, titulado *De Gelesuinta*, aperece en el Libro VI, 5.

<sup>33</sup> Cfr., sobre estos conceptos mi *Breviario de Derecho germánico*, cit. pp., 86 y ss.

<sup>34</sup> "Merovechum (...) ibi Brunichilde reginae coniugitur, es quoque sibi in matrimonio sociavit", Gregorio de Tours V. 2, ed., cit., p., 195.

<sup>35</sup> Sobre la mujer viuda y el valor protector para ellas de las *Sippen* en el Derecho germánico, cfr., mi *Breviario*, ya citado, pp., 17 y ss., y 27 y ss.

<sup>36</sup> "Haec audiens Chilpericus, quod scilicet contra fas legemque canonicam uxorem patruī accepisset, valde amarus dicto citrus ad supra memoratum oppidum dirigit", Gregorio de Tours, V, 2-3, ed., cit., p. 195, texto del cronista sigue describiendo en vivos términos la indignación y violenta reacción del monarca, tal como resumo en el txto.

<sup>37</sup> Texto B, de los recogidos *inf.*, en el Apéndice, versos 45 y 101.117.

<sup>38</sup> El uso de utilizar armas, reconocido públicamente era la señal de mayoría de edad masculina en el Derecho germánico, cfr., mi *Breviario* ya citado, p., 27.

<sup>39</sup> Gregorio de Tours, V, 40 (ed., cit., p., 247); IX,1 (ed., cit., p., 414); IX, 16 (ed., cit., p., 430); IX, 32 (ed., cit., p., 451).

<sup>40</sup> Su texto ha sido conservado por Gregorio de Tours, IX. 20, ed., cit., pp., 434 y ss.

<sup>41</sup> Sobre este Pontífice, en general cfr., la "Introducción general", escrita por Melquíades ANDRÉS para la edición de una selección de sus obras, preparada por Paulino GALLARDO, con el título: *Obras de San Gregorio Magno*, Madrid (BAC) 1957. Además el libro segundo se sus *Diálogos*, se puede leer en la obra de Dom GARCÍA DE COLOMBÁS, Dom León M. SANSEGUNDO y Dom Odilón M. CUNILL, *San Benito. Su vida y su Regla*, Madrid (BAC) 1954, pp., 159 y ss.

<sup>42</sup> Se trata de un tópico muy recurrente a lo largo de toda su crónica.

<sup>43</sup> Cfr., el poema acerca de su antecesor en la sede de Poitiers, titulado "De Platone episcopo", en el libro X, 14 de sus poesías, según las ediciones de este autor que cito aquí en el Apéndice.

<sup>44</sup> Pueden leerse ahora en latín y francés en la biografía de Brunegilda por DUMEZIL, reiteradamente citada en esta ponencia, pp., 487 y ss.

<sup>45</sup> Es decir los miembros de la "Gefolgschaft" (sequito p comitiva, *comitatus*) ligados por un juramento especial de fidelidad a un líder, en este caso el rey, cfr., mi *Breviario de Derecho germánico*, reiteradamente citado.

<sup>46</sup> DUMEZIL, *op.*, cit., pp., 336 y 361, respectivamente.

<sup>47</sup> Esa es la opinión de DUMEZIL, que parece muy acertada, *ibid.*, pp., 326 y ss.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p., 384.

<sup>49</sup> Elisabeth DUFOURO, *Histoire des chrétiennes, l'autre moitié de l'Évangile*. Montrouge Cedex (Boyard) 2008, ironiza escribiendo, a la vista de los tres años que separan el exilio de Columban y la muerte de Brunegilda "nunca es bueno tener un santo por enemigo", pp., 320 y ss.

<sup>50</sup> Está claro que al deslegitimar la "santidad" de Columbano no niego que canónicamente fuese declarada.

Simplemente la coloco entre aquellas que aparecen, en un momento u otro de la Historia, por razones más coyunturales que evangélicas. Para una información general cfr., García M. COLOMBÁS, *El Monacato primitivo*, Madrid (BAC) 2004, cap., VIII, pp., 237 y ss. C, H, LAWRENCE, *El Monacato medieval, Formas de vida religiosa en Europa occidental durante la Edad Media*, Madrid (Gredos) 1999, p., 61. De todas formas, cuando se consulta alguna otra obra de conjunto, también escrita con buena calidad y segura información, como es el caso de la debida a Antonio LINAGE CONDE, *La vida cotidiana de los monjes en la Edad Media*, Madrid (Universidad Complutense) 2007, se advierte con naturalidad el escaso peso que, el fin de cuentas tuvo el energuménico irlandés en el desarrollo de esa vida. Un escritor tan serio como Bernardino LLORCA, S.I. no rehúye la cuestión de la violencia intrínseca al columbanismo, ni deja de decir que “la anciana Brunequilda había sido brutalmente asesinada”, *Año Cristiano*, Madrid (BAC), vol., XI, p., 564. En los dos tomos de la obra *Lírica latina medieval*, que cita aquí más abajo, en la nota 66, se recogen algunos textos poéticos de Columbano, acompañados de unas breves biografías, diferentes en cada tomo y en ellas (y en los texto que se recogen, pese a su tono delicado) no deja de rastrear la duda sobre la personalidad del irlandés, duda que es lo más benévolo que puede dedicársele.

<sup>51</sup> Me refiero en primer lugar a la que su editor denomina “Vita altera autore ignoto”, por contraposición a la escrita por Sisebuto, de la que me ocuparé inmediatamente. El párrafo que de ella interesa es el siguiente “Igitur numquid apud ipsum Christum dominum parvam in postmodum contempnavimus esse sententiam, ut quae imperaverat regna in fascibus et in eius discrimine fuerat excitata, recto iudice et iusto principe iudicante Clotario, tortuosum esset fautrix malorum, ut sarcina consueta gibbo, suspensa camelo atque exitio debito cauda ligaretur equorum, et quod multis intulerant, coniuncto exercito ab omnibus uno crimine sustineret?” (p., 643). Nada de extraño tiene ese tono regocijado y despreciativo, cuando en la p., 638 ha calificado a Brunegilda de segunda Jezabel y en la 641 ha proclamado que “Heu virum sanctum [es decir Desiderio] a Bruniechilde regius nequiter fuisse dampnatum!”. La edición de esta obra se debe a Bruno KRUSCH en el tomo I (publicado en 1896 y reimpresso en 1995) de la subserie, “Passiones vitaeque sanctorum aevi Merovingici et antiquorum aliiquot” que se integra, como volumen III, en la serie “Scriptores Rerum Merovingiacarum” (SRM), dentro de la colección *Monumenta Germaniae Historica (MGH)*. Existe una excelente traducción española de esta *Vita*, realizada por Pedro R. DÍAZ Y DÍAZ, “Tres biografías latinas medievales de San Desiderio de Viena (Traducción y notas)” en *Fortunatae. Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades clásicas*, 5 (1993) pp., 215 y ss. Este especialista traduce el párrafo relativo a Brunegilda que arriba cito, del siguiente modo “¿Acaso por Cristo nuestro Señor no hemos contemplado una pequeña muestra acto seguido, en el sentido de que la que había gobernado sus reinos con el cetro y habíase enderezado al crimen, tras el veredicto de Clotario, juez recto y príncipe justo, la artífice de tantas maldades, como fardo avezado a la joroba, viósele montada sobre un camello y atada a la cola de unos corceles para escarmiento ejemplar, y a la que muchos había arrastrado, con su ejército en orden de combate, persistiese en su delito abandonada por todos?” *loc., cit.*, p., 246.

<sup>52</sup> Ed., crítica latina de Johannes GIL en *Miscellanea Wisigóthica*, Sevilla (Universidad) 1972, pp., 51 y ss., las conexiones entre esta “Vida” de Desiderio y la anterior han sido estudiadas en 1988 por I, WOODS en los “Schriften” de MGH; vol. 35, V, pp., 373 y ss. Los párrafos que se refieren a nuestro tema son los siguientes: “20. Amisit perdita Brunigildis peritura solacia atque formidans torquebatur intrinsecus indice conscientia, quatenus, quem culpe qualitas extulit in scelere perpetrando, vindicta consequens posceret acrius in tormentis excruciendo. Ista secum altra mente dum uolueret, bellum contra finitimam gentem indixit. At ubi tempus certamini patuit et diuersa stipata caterba confligit, diuinus siquidem terror partem pessime mulieris inuasit, unde factum est ut morbidum caput membra torpentia ad fuge presidium sequerentur. Sic passim ante faciem hostium euagantes, primum ab hostibus hostis regule Xpiane et totius criminis artifex capta est. 21 De cuius interitu quae uulgata opinione comperimus dicere non pigebit. Est animal tortuosum immane magis obtinens corpus, habens et naturaliter quosdam anfractus (summitas scilicet dorsi turgentior atque collectior celsiorem artubus reliquis obtinet locum, oneri satis abundeque aptissimum) et in uehendis animalibus, ceteris rebus prestantior. In huius centri fastigium uestibus detecta antefacta sustollitur coramque uultibus hostium ignominiosse deducitur. Aliquando fedissimum expectantibus miraculum tribuit; dehinc sonipedum indomitum artatur atque per inuia fragosaque loca raptatur. Sic equis feruentibus corpus iam senio maceratum frustratim decerpitur ac diuaticata sparsim sine nomine membra cruentaque laxantur”, pp., 66-67.

<sup>53</sup> Cfr., Pedro R. DÍAZ Y DÍAZ, *op., cit.*, aquí, *sup.*, nota 51, pp., 215-216.. La versión latina ha sido reproducida aquí en la nota anterior.

<sup>54</sup> Su texto, mucho más breve y elegante que el sórdido murmullo de sacristía meledicente que acabamos de leer en las do citas anteriores, dice de Brunegilda: “Per idem tempus victi filii sui a rege praefato Chlotacario

capiuntur ac praefacta regina praedictorum avia ab eo capta diversaque poenarum genera adflicta, deinde camelo imposita multis sui spectaculum praebet: postremo ferocissimi conligata pedibus equi tergo extremum spiritum exalavit, cuiusque deinceps corpusculum incendentes populi sepulcrum ignis fuit”, p., 490 de la ed. crítica de Theodor MOMMSEN en el volumen II de la subserie “Chornica minora saec. IV, V, VI, VII”, publicado en 1894 y reimpresso en 1981, que a su vez es el XI de la serie “Scriptores Antiquissimorum”, en la colección MGH.

<sup>55</sup> “Brunichilde vero primo ignobiliter camelo impositam hostibus girando monstravit, postque indomitorum aequorum caudis inretitam miserabiliter vitae privavit. Funditus ergo radicitusque deletam Theuderici stirpem, Chlotharius potitus est trium regnorum solus monarchiam. Quo facto, beati Columbae propheta in ómnibus impleta est, unum intra triennium cum omni stirpe funditas deletum, alium violenter clericum factum, tertius trium regnorum possessione ac dominatione dilatatum”..Se trata de la obra *Vitae Columbaní Abbatis discipulorumque Rius*, escrita por Jonás de Bobbio, ed. crítica de Bruno KRUSCH en el tmo II de la subserie “Passiones vitaeque sanctorum aevi Merovingici” (impreso en 1902 y reimpresso en 1997) obra que se integra como volumen IV, en la serie SRM, de la colección MGH.

<sup>56</sup> “Per triduo eam [es decir a Brunegilda] diversis tormentis adfectam, [Clotario] iubetque eam prius camillum per omne exercito sedentem perducere, post haec comam capitis, unum pedem et brachium ad veciosissemum aequum caudam legare; ubique calcibus et velocitate cursus membratim disrumperetur”, p., 142 de la ed. crítica de Bruno KRUSCH con el título “Fredegarii et aliorum Chronica. Vitae Sanctorum” (libro publicado en 1888 y reimpresso en 1984) que forma parte, con el número 2, de la serie “SRM”, dentro de la colección MGH. En la descripción de la ligadura al caballo que ofrece Fredegario se apoya el cuadro decimonónico “La tortura de Brunhilde” de Philippoteaux y Girardot.

<sup>57</sup> Esa relación precede inmediatamente a la descripción del suplicio que he reproducido en la nota anterior.

<sup>58</sup> Varias de esas muertes, en realidad, habían sido ordenados por Fredegunda, la madre de Clotario II, y dos por Clotario II mismo. Véase el minucioso análisis que realiza DUMEZIL, mostrando la falta de fundamento de toso las esas imputaciones, *op., cit.*, pp., 384-385

<sup>59</sup> SISEBUTO, *Vita Desiderii*, 21 (ed., J. GIL)

<sup>60</sup> FREDEGARIO, *Crónica*, IV, 22

<sup>61</sup> Así lo dice también Elisabeth DUFOURQ; *op., cit.*, pp., 292.

<sup>62</sup> DUMEZIL, *op., cit.*, p., 386, sostiene que el camello era una burla del probizantinismo de Brunegilda, pero ambas ideas son compatibles. En todo caso hay que tener en cuenta el escaso nivel intelectual que tendrían los soldados de Clotario.

<sup>63</sup> Una exposición muy amplia se encuentra en *Ezequiel 16, 20-39*, texto que a su vez parece inspirar *Apocalipsis 17, 16*.

<sup>64</sup> “Sicut sarcina consueta gibbo”, como ya hemos leído en la más antigua *Vita Desiderii*, ed. cit., p., 643.

<sup>65</sup> La fuentes varían en el número de caballos, pero eso es algo secundario

<sup>66</sup> Algunos otros poemas de Fortunato han sido traducidos al español en los dos vols., de la obra de Manuel A., MARCOS CASQUERO y José OROZ RETA, *Lírica latina medieval*. Madrid (BAC), 1995 y 1997.

<sup>67</sup> He utilizado principalísimamente la edición de Fridericus LEO, “Venanti Honori Clementiani Fortunati, presbiteri italicí, opera poetica”, en *Monumenta Germaniae Historica: Auctores. antiquissimorum*. Tomi .IV, pars prior, 1 Berlin (Weidmann), 1881, pp., 124 y ss., El libro VI del “corpus” de este autor reúne sus poemas sobre la pareja real Brunegilda y Sigiberto (pp., 136 y ss) y el largo poema escrito con motivo del asesinato de Galaswinda, hija de Atanagildo y por tanto hermana de Brunegilda. He consultado también otra edición crítica, con traducción francesa excesivamente explicativa y desfiguradora a mi entender, aunque muy trabajada, de Marc REYDELLET, *Venance Fortunat. Poèmes*, tomo II, París (Les Belles Lettres), 2003, pp.,43-52.

<sup>68</sup> Esas diferencias son, principalmente, las siguientes. He procurado obtener un texto fiel, lo más literal posible, rechazando sistemáticamente una versión demasiado discursiva y más aún evitando la tentación de mantener las medidas seguidas por Fortunato. He introducido una numeración, verso por verso, para mayor rapidez en la localización de cada frase que importaba aquí citar, al contrario de marcar esa numeración cada cinco versos, como es común en los análisis literarios. Respecto del epítalamio en concreto (texto B) no he

modificado naturalmente la estructura adoptada por Fortunato, Esta consiste en una introducción en dísticos elegíacos y se desenvuelve luego en hexámetros, pero si he marcado y titulado entre corchetes y en versalitas cursivas, cada una de las ocho partes que realmente construyen la obra, muy patentes y esclarecedoras aunque Fortunato no las indique. Hacer esta operación ha supuesto dividir varios versos escritos como uno solo por el autor, que estaba preocupado solo por facilitar la percepción de las medidas por parte del lector. Por eso esta traducción alcanza 146 versos en lugar de los 143 del original, Cuando me ha parecido necesario añadir alguna explicación al texto lo he realizado mediante notas y si he creído preciso añadir palabras que solo muy tácitamente se encontraban en el original, las he marcado entre corchetes y con tipo de letra diferente al aplicado al cuerpo de la poesía. Por fin, he presentados aquí en cursivas algunos diálogos entre Venus y Cupido que Fortunato incluye en el epitalamio para mayor claridad de los lectores.

<sup>69</sup> Es decir, desde donde nace el sol hasta donde se pone, o sea, Oriente y Occidente.

<sup>70</sup> Cfr., Gregorio de Tours, libro IV, 10, 14 y 23

<sup>71</sup> Prenda externa que señala un rango de superior gobierno a favor de quien la ostenta, Cfr., José Mería MARTÍ BONET, *El Palio. Insignia pastoral de los Papas y arzobispos*, Madrid (BAC) 2008, especialmente pp., 10 y ss., sobre sus orígenes pre-eclesíasticos.

<sup>72</sup> Parece referirse a la presentación de José ante sus compatriotas, según *Génesis*, 45, 5.

<sup>73</sup> Es decir, la Corte del rey.

<sup>74</sup> Se refiere a los diferentes tipos de dignatarios cortesanos merovingios.

<sup>75</sup> Se refiere a la función específicamente militar reservada originariamente a los duques germánicos.

<sup>76</sup> Se ha discutido el sentido de esta palabra, pero creo que la razón asiste a REYDELLET, cuando sostiene que se refiere al rey, a la reina y al conjunto total de la Corte, cfr., su edición, p. 44, nota 4.

<sup>77</sup> Fortunato se refiere al texto que se le ha encargado, considerándolo pequeño para la ocasión y pide la benevolencia del auditorio, al que de paso halaga en su capacidad crítica.

<sup>78</sup> Clotario I 8511-558)

<sup>79</sup> REYDELLET, señala una confusión de Fortunato entre dos batallas distintas que mezcla en una sola (cfr., p., 47, nota 6 de su edición) una ganada por su padre Clotario I, junto con su hermano Teodorico I (511-534) y su sobrino Teodoberto I (534-548) y otra en la que venció Clotario solo y que es a la que se refiere la voz "Nablis"

<sup>80</sup> Es decir, su padre Clotario I y su primo Teodoberto I

<sup>81</sup> Es decir, "ninfa"

<sup>82</sup> La frase latina "duce rege sereno" ha sido discutida (cfr., REYDELLET, pág., 48, nota 9 de su edición) la traduzco aquí por "conducida [desposada] por un rey sereno" pensando en dos cosas. Una, la frase conecta con la fórmula jurídica "ducere uxorem" que señala al varón que toma esposa. Otra, que el verbo español "conducir" (lo mismo que "inducir", "deducir", "producir", "seducir", "reducir", etc) encierran como eje básico de su significado el verbo latino "duco" que es el empleado por Venancio Fortunato en este pasaje. Otras posibilidades que se han apuntado me convencen menos, por forzadas. No comparto, desde luego que se trate de una cita elíptica al "dux" Gogón que vino a España a hacerse cargo de Brunegilda y su séquito. Tampoco veo aceptable reducirla a una simple alusión a Sigiberto como conductor ("dux") de Brunegilda, en cuanto que el matrimonio con ella era el fin de su viaje.

<sup>83</sup> Cabe la duda de si Fortunato habla de los reinos de Germania e Hispania en mero sentido de conjuntos culturales o estaba pensando crípticamente en la posibilidad de un heredero que pudiese reunirlos. En todo caso hay un leve gesto hacia la superioridad de Germania.

<sup>84</sup> La imagen de España, como reino lejano, grande y rico que aparece en estos versos finales, así como su distancia, su fragosidad geográfica y el primitivismo de sus pueblos (versos 116 y 117) refuerzan la idea de Brunegilda como joya inestimable, precisamente por lo exótico de su tierra originaria, que parece contrastar con ella, pero que también es una digna cuna suya.

# Los perfiles de la insignificancia mítica

Manuel Gutiérrez Estévez

**S**alustio Promocio, el filósofo neoplatónico (que no hay que confundir con Cayo Salustio, el historiador, que vivió casi cinco siglos antes), era amigo del emperador Juliano y colaborador suyo en el intento fallido de restaurar el paganismo; ya habían pasado cien años desde que el cristianismo, asombrosamente, se había vuelto la religión oficial del Imperio. Salustio escribió un tratado, un tanto melancólico, "Sobre los dioses y el mundo". En él considera que hay varias especies de mitos: los teológicos, los físicos, los psíquicos, los materiales y los mixtos. Los mitos teológicos (usados por los filósofos) son los esencialmente "intelectuales" e "incorporales", los que consideran a los dioses en su esencia. Los mitos físicos (usados por los poetas) son los que intentan explicar el modo, o modos, como los dioses operan en el mundo. Los mitos psíquicos (también usados por los poetas) explican las operaciones del alma. Los mitos materiales son los propios de las gentes sin instrucción cuando pretenden entender la naturaleza de los dioses y del mundo. Los mitos mixtos son los usados por quienes enseñan o practican ritos de iniciación. La diversidad de los mitos explica las diferencias en su uso y en su consideración, en su tratamiento (sea como filosofía, poética, religión o pragmática).

Más de mil años después, durante otro gran Renacimiento de la antigüedad clásica, las tierras americanas constituyeron, para los europeos, el espacio privilegiado para situar en él algunos de sus más persistentes mitos: Ofir, El Dorado, la fuente de la Juventud, las Amazonas, la isla de la California. Como señalara Humboldt (1826), fueron "a buscar en los pueblos nuevamente descubiertos todo lo que los griegos nos han enseñado sobre la primera edad del mundo". También en América situaron, hasta hoy mismo, sus ensoñaciones, de raíz mítica, sobre formas más puras de vida social y personal: la Nueva Jerusalén, la Democracia. En este escenario, tan sobrecargado de proyecciones míticas europeas, los pueblos nativos, por su parte, contaban sus propias "fábulas", "historias" o "antiguallas".

Pero lo que los indios contaban y, sobre todo, la manera en que lo contaban, la estructura argumental de sus diversos géneros literarios, les resultaba opaca a los

Europeos; no les era fácil percibir las relaciones causales entre los diferentes episodios de una misma "fábula" y ni siquiera podían entender la continuidad narrativa de unos personajes que, a lo largo de la trama, cambiaban de nombre, de características y de modo de comportarse. Los oídos europeos, al margen de las dificultades lingüísticas, lo que escuchaban eran nombres, frases o secuencias, de sentido oscuro, inarticuladas entre sí o incoherentes. A esto, que se percibía como falta de orden expositivo y de rigor lógico, se añadía, como dificultad suplementaria, la pluralidad de versiones y variantes que es característica de la transmisión oral, de lo que no está fijado canónicamente por la escritura, ni sometido conceptualmente por una ortodoxia

Fray Ramón Pané, el primer etnógrafo americanista, dijo: "Puesto que ellos no tienen escritura ni letras, no pueden dar buena cuenta de cómo han oído esto de sus antepasados, y por eso no concuerdan en lo que dicen, ni aún se puede escribir ordenadamente lo que refieren" (1974:24). Y un poco más adelante, insiste: "... como no tienen letras ni escrituras, no saben contar bien tales fábulas, ni yo puedo escribirlas bien. Por lo cual creo que pongo primero lo que debiera ser último y lo último primero".

Las características de la transmisión oral son, también, para Cristóbal de Molina explicativas del desatino con que se le manifiestan los relatos míticos andinos: "Estos y otros desatinos semejantes decían y dicen haber pasado, que por prolijidad como dicho tengo, no los pongo. Causóse todo esto, demás de la principal causa que era no conocer a Dios y darse a vicios y idolatrías, no ser gentes que usaban de escritura, porque si la usaran, no tuvieran tan ciegos y torpes y desatinados errores y fábulas, no obstante que usaban de una cuenta muy sutil de unas hebras de lana de dos nudos, y puesta lana de colores en los nudos, los cuales llaman quipos" (1989:57-8).

La escritura es entendida como exigencia de orden y garantía de veracidad; fuera de la escritura, no hay sino diversidad y mentira, que son la misma cosa. Cuando, según el mito historiográfico, Atahualpa arroja al suelo el libro de las Sagradas Escrituras que le mostraba el padre Velarde no sólo está mostrándose sordo (a la palabra divina) y ciego (a sus signos escriturarios), sino que, también, está exhibiendo su menosprecio hacia la verdad misma, la verdad genérica de toda escritura.

La situación no era la misma cuando los relatos procedían de los nahuas, que sí tenían escritura, a diferencia de los taínos con quienes convivió Pané. Como dice Fray Bernardino de Sahagún (1988; I:78) "todas las cosas que conferimos me las dieron por pinturas que aquella era la escritura que ellos antiguamente usaban". En este caso, el problema se desplaza y ya no se trata de la transcripción de lo oral, sino de la fidelidad en el trasvase de escritura pictográfica a escritura alfabética.

Pero además, aunque de forma atenuada, la pluralidad de versiones desconcertaba a los europeos; especialmente cuando se trata de temas “históricos”, sobre los que se suponía que debería haber sólo una y verdadera relación.

Por ejemplo, Fray Juan de Torquemada (1975, vol.1:47) achaca a características de la escritura pictográfica, a su limitada difusión social, y a la falta de uniformidad en el empleo de figuras, el que la historia no sea algo acordado por todos. Así lo dice: “...es lo que pasa en esta historia de la Nueva España; porque como los moradores antiguos de ella no tenían letras, ni las conocían, así tampoco no las historiaban. Verdad es que usaban un modo de escritura (que eran pinturas) con las cuales se entendían; porque cada una de ellas significaba una cosa y a veces sucedía que una sola figura contenía la mayor parte del caso sucedido o todo; y como este modo de historia no era común a todos, sólo eran los rabinos y maestros de ella, los que lo eran en el arte de pintar; y esta causa sucedía que la manera de los caracteres y figuras no fuesen concordes y de una misma hechura en todos; por lo cual era fácil variar el modo de la historia y muchas veces desarrimarla de la verdad y aun apartarla del todo. Y de aquí ha venido que aunque al principio de la conquista se hallaron muchos libros (...), no todos concordaban; porque en muchas cosas variaban los unos de los otros; y este yerro nació de no ser fija y estable la manera del escribirlas”.

Para Torquemada, como para el conjunto de la tradición occidental, la diversidad es un signo del error, es lo que caracteriza a la opinión frente al conocimiento, siendo, por otro lado, la consecuencia inevitable de la oralidad; verdadero es, en cambio, aquello que mediante la escritura alfabética, instrumento necesario para toda ortodoxia, se corrige y pule hasta alcanzar una versión unitaria o, al menos, una versión con variantes finitas e identificables.

Pero hay otras dificultades en la recepción de los relatos amerindios que, aunque sea de modo sucinto, conviene mencionar. Una de las más relevantes tiene que ver con la cuestión central de lo que se considera “mito” o algo equivalente. Es decir, con los problemas derivados de la constitución de una clase específica de relatos –incluso, a veces, un género narrativo –, que se supone, desde la tradición mitológica occidental, que reúne características diferenciadoras y reconocibles por doquier. Un ejemplo relevante de esta actitud lo proporciona la conocida declaración de C. Lévi-Strauss (1968:190): “Sea cual fuere nuestra ignorancia de la lengua y la cultura de la población donde se lo ha recogido, un mito es percibido como mito por cualquier lector, en el mundo entero”. Es sintomático el *lapsus linguae* etnocéntrico de suponer que los receptores de esos relatos llamados “mitos” hayan de ser lectores y no oyentes, como es sin duda más común. Pero, ésa es probablemente la razón más consistente para que pueda hablarse de “mitos” con un universal aire de familia: el que nosotros, letrados de la cultura occidental, los

conocemos como textos y, por tanto, como productos homogeneizados por la escritura alfabética y por la depuración narrativista a la que, inconsciente e inevitablemente, sometemos las verbalizaciones que queremos transmitir coherentemente (puesto que sólo en las reglas de la narración encontramos coherencia).

Desde los comienzos de las crónicas americanas, las comparaciones con “la antigüedad” no cesaron, pero se fueron haciendo más sistemáticas; como en la obra de Lafitau, *Mœurs des Sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* (1724), o en la de Fontenelle (1766) que ve “una conformidad asombrosa entre las fábulas de los americanos y las de los griegos” (vol.IX:400, cit. en A.Gerbi, 1978:321). En la misma época, en el siglo XVIII, Clavijero, como sus antecesores, utiliza la comparación genérica con griegos y romanos para impedir la formulación de juicios descalificadores de la religión de los mexicanos, porque aunque ésta sea “un agregado de errores y de prácticas supersticiosas, crueles y pueriles”, lo es en menor medida que las religiones de la antigüedad: “Si se hace el paralelo (...) de la religión de los mexicanos con la de los romanos y griegos, se reconoce que éstos fueron más supersticiosos y más pueriles en su culto y aquéllos más crueles (...). Los mexicanos concebían menos imperfectas sus divinidades, así en lo físico como en lo moral, y en su culto, aunque tan supersticiosos, no intervenía acción alguna contraria al pudor” (1979:147).

Y, ya en nuestro tiempo, la obra de C. Lévi-Strauss, desde una perspectiva de universalismo formal, está, también, salpicada de referencias comparativas a mitos griegos. Como ejemplo, entre otros muchos posibles, baste citar un breve estudio (1984:214-219) sobre dos mitos de los hidatsa puestos en relación con otros tomados de Plutarco y Píndaro. En los párrafos finales afirma que, “para introducir los temas del olvido, de la equivocación y la indiscreción, los mitos griegos y los americanos recurren naturalmente a los mismos temas: el de la madrastra o cuñada seductora, y el de la hermana seducida”; y termina diciendo que “las afinidades entre mitos griegos y mitos americanos se extienden hasta las metáforas. Lo que confirmaría, si hubiese necesidad, que incluso en un caso que excluye cualquier acercamiento geográfico o histórico, el repertorio en que el pensamiento mítico acude a extraer sus temas y motivos tiene unos recursos limitados”. Luego veremos lo injustificado de estas afirmaciones.

Así todo parece claro: hay relatos americanos que son mitos y, por eso, se parecen a los griegos. Pero si en la tradición occidental lo mítico se ha construido como un concepto residual en el que englobar lo otro del logos, lo otro de la historia, ¿frente a qué otra clase de logos, frente a qué otra clase de historia, se puede establecer la diferencia y segregación conformadora de los mitos amerindios? Si, entre nosotros, el mito es “lo otro” de los discursos dominantes de nuestra cultura, ¿qué puede ser “lo otro” en los otros, en los amerindios? ¿Acaso no está la totali-

dad de sus palabras marcada por la alteridad con que nosotros hemos señalado a la especie mítica? ¿O, quizá, al no tener frente a qué constituirse, no hay material alguno con el que construir ese concepto híbrido de "mito amerindio"? Estos mitos ¿serán todo o no serán nada? ¿O serán sólo una parte, aquello que más recuerde, por sus temas o por su estructura, a lo que los griegos y los fundadores decimonónicos de la ciencia de los mitos consideraron como tema de sus especulaciones y, a la vez, como objeto de su escándalo? (cfr. M. Detienne, 1989). Manteniendo la reserva de la duda –y de la ironía –, aceptemos, sin embargo, que en tierras americanas hay "mitos", aunque éstos sean algo que sólo pueda ser definido como: "aquello que, en cada ocasión y época, estudian los mitólogos americanistas".

Así pues, nos encontramos con que, desde el comienzo en que empezaron a escucharse por oídos ajenos hasta nuestros días, determinados relatos amerindios han sido considerados como análogos a los mitos griegos y, en esa medida, opuestos simultáneamente a otras dos clases de relatos verdaderos para los europeos: por un lado, opuestos a los relatos bíblicos, evangélicos o hagiográficos, y, por otro lado, opuestos a los relatos históricos. La analogía con los mitos clásicos guiará la construcción o configuración del corpus mítico amerindio y su doble oposición (a la verdad revelada y a la verdad acontecida) orientará la interpretación "mitológica" de ese corpus. De esta manera, sobre el caudal difuso e ilimitado de la tradición oral amerindia se interviene, de modo más o menos consciente, para ignorar algunos relatos, sobrevalorar otros, amputar de incoherencias los de más allá y narrativizar a todos ellos lo suficiente como para que puedan resistir la prueba de ser escritos o ser leídos.

Con toda clase de precauciones, veámos, como ejemplo, algunos mitos sobre el cuerpo. Pero antes conviene recordar que "cuerpo" es algo distinto para los amerindios y para nosotros. Como ha señalado Viveiros de Castro (1993), el estatus de lo humano en el pensamiento occidental es esencialmente ambiguo: por una parte, el ser humano es una especie animal entre otras, y la animalidad es un dominio que incluye a los humanos; por otra, la humanidad es una condición moral que excluye a los animales. Estos dos estatus coexisten en la noción disyuntiva, paradójica, de "naturaleza humana". En otras palabras, nuestra cosmología postula una continuidad física y una discontinuidad metafísica entre humanos y animales. En contraste, los amerindios postulan una continuidad metafísica y una discontinuidad física entre los seres del cosmos. Todos los seres –desde la araña al jaguar o a la constelación de las pléyades–, tienen historia y cultura y, aunque puedan tener diferencias, esas culturas naturales, valga el oximoron, poseen una base común que permite la comunicación entre ellas y la comparación entre sí y con los humanos; las diferencias entre ellos son concebidas (como en la tradición plínica) como diferencias predominantemente corporales. Por eso, cuando los españoles llegaron por primera vez a las Antillas, en 1492, se preocuparon por saber si los indios tenían

ánima racional, pero no dudaron de que tenían cuerpos. Mientras que los indios, por el contrario, no dudaron de que los europeos tuvieran algo parecido al alma (porque también algo así tenían los animales), pero dudaron de que esas formas corporales extrañas fueran verdaderos cuerpos físicos de seres humanos (y de ahí el tacto curioso con que intentaban verificar la verosimilitud de esos cuerpos tan peregrinos).

La retórica mítica nos presenta cuerpos descuartizados, cenizas de una hoguera encendida con sus pedazos, avatares celestes de sus órganos, huesos molidos y amasados, orificios obstruidos, sangre que tiñe el arco iris, penes extensos, vulvas voraces, vísceras flotantes en el agua de los ríos. Los mitos amerindios dramatizan una espiral de muerte y vida que nos succiona y traslada a los tiempos fundacionales del mundo, cuando el universo se formó de fragmentos del cuerpo humano y cada una de las partes del cuerpo remitía a una montaña, o a una constelación, o a un árbol, o a un pájaro. En aquéllos tiempos, que hoy son los de cada día para el chamán, todo era cuerpo y el cuerpo no era nada.

Los mitos son una manera de hablar, pero ¿de hablar sobre qué? ¿Estos mitos hablan del cuerpo o del mundo? Podemos, quizá, decir que hablan simultáneamente de los dos y que no es posible hablar del cuerpo sin hablar del cosmos y viceversa. Pero en estos recorridos de dos direcciones entre cuerpo y cosmos, en esta ambivalencia, se van dejando caer imágenes, analogías, figuras retóricas que construyen una representación singular del cuerpo mismo. Un cuerpo que se imagina, y quizá se piensa, como acceso a todo lo demás que le rodea.

Por ejemplo, un mito toba cuenta lo que sigue:

Dos niños perdidos en la floresta encuentran un pájaro mágico que les advierte contra la ogresa, la vieja mujer caníbal. Cuando la encuentran, la matan. De los pechos de su cadáver emergen dos perros mágicos que vencen al monstruo de arco iris y luego ascienden al cielo en busca del ñandú. Los niños siguen a los perros y allí están todos formando una constelación. (Wilbert, 1989)

Ante este breve resumen podríamos dirigir nuestras pesquisas al pájaro sabio, a la mujer caníbal, al arco iris, a la constelación del ñandú y, sin duda, como nos enseñaron las *Mythologiques*, a muchos otros temas y a muchos otros mitos de otros pueblos amerindios. Pero, ahora, podemos retener una sola imagen corporal, imprevista en las ficciones de nuestra cultura: de los pechos de la mujer caníbal emergen dos perros; los pechos femeninos como perros. ¿De qué matriz figurativa puede provenir tal imagen? De este primer ejemplo, deducimos algo que se reitera por todas partes. En los mitos amerindios no parece haber referencias claras a una imagen individual del cuerpo. Más bien el cuerpo aparece como un conjunto pre-

cario, inestable, de miembros, órganos, vísceras y humores. Las partes de este conjunto efímero parecen estar dotadas de autonomía o, al menos, se independizan retóricamente para interpretar cada una sus propias contingencias. No hay mitos en los que se hable del cuerpo, sino mitos en los que actúa el hígado, o los intestinos, o el corazón, o la pierna.

Se puede empezar por cualquier punto o parte del cuerpo. Por ejemplo, en conformidad con nuestras propias pautas cognitivas sobre lo que es más principal y valioso, podríamos empezar por la cabeza.

Los espíritus protectores de la caza habían cortado la cabeza a un cazador poco considerado y depredador. La cabeza cortada exige, de forma impertinente, ser transportada por quien fue uno de sus compañeros de caza, quien ata la cabeza con un bejuco para llevarla a rastras. Cuando le puede el miedo y quiere abandonar la cabeza, ésta rueda hasta él implorándole. El hombre, entonces, pone como pretexto una necesidad urgente de defecar para aislarse; se retira y excava un hoyo que cubre de hojas. Cuando la cabeza se impacienta por la tardanza, los excrementos del cazador le contestan en su lugar que no había terminado todavía.

-Cuando era yo de los humanos, los excrementos no hablaban, observó la cabeza. Pero se movió y se cayó al hoyo. El hombre se apresuró a cubrirla de tierra y volvió al pueblo. Durante la noche se oyó aullar a la cabeza, que mientras ya había conseguido liberarse. Se había convertido en una enorme ave de presa que devoró al primer indio que encontró. Es éste un fragmento de un mito tembé o tenetehara citado por Lévi-Strauss (1970: 69-70).

Al margen de cualquier otra relación de sentido, más o menos fundada, de este segmento mítico podemos retener dos rasgos: una cabeza habladora y autónoma y su transformación en un ave canibal.

En un relato mundurucú (también citado por Lévi-Strauss, 1972: 169), las cabezas cortadas no sólo hablan sino que también ascienden a los cielos y se convierten en diferentes tipos de sol, según sea de verano o de invierno, más o menos resplandeciente.

En otro relato kuniba (Lévi-Strauss, 1970: 71), la cabeza cortada a un hermano incestuoso pedía de beber aunque no podía retener el agua. La cabeza llegó rodando hasta el pueblo y quiso penetrar en su choza. Como le negaban la entrada, llorando dudaba en qué transformarse, si en mono, si en agua, si en piedra. Por último decide ser la luna y se eleva hasta el cielo desenrollando una bola de hilo. Para vengarse de la hermana que lo había denunciado, la cabeza convertida en luna la afligió con la menstruación y ése es el origen de las reglas y de los partos. Aquí la cabeza no solamente se traslada, sino que parece tener una gran libertad de transformación hasta su final conversión en luna.

Lévi-Strauss señala que estos relatos muestran la relación en el pensamiento amazónico, pero también entre iroqueses y pawnee, del motivo de la cabeza cortada y el del origen de la luna; es decir, una justificación narrativa del parecido de la luna con una cabeza.

En un mito Warao (Lévi-Strauss, 1972: 321-322), del delta del Orinoco, la cabeza voraz se transforma en un pulular de hormigas. Y en un relato de los shipaia, recogido por Nimuendajú (1915), la cabeza separada del cuerpo de una mujer se pega al hombro de su esposo y desde ahí engulle todo el alimento que el hombre consigue. Un día, el marido le dice que le pesa demasiado esta cabeza ajena para poder subir a un árbol cuyos frutos le estaba reclamando. Así la cabeza se soltó momentáneamente, y el hombre aprovechó para huir. La cabeza intentó fijarse a otros portadores, hasta que es agarrada por un buitre que la suelta desde arriba y se hace pedazos; los pedazos de cabeza se transforman en sortijas que devoran los dedos de quienes pretenden ponerlas.

Un mito amazónico, relatado en lengua tupí, cuenta como un joven llamado Kadaua persigue nadando por el río a una muchacha. En la persecución, él queda calvo y a ella se le vuelven blancos los cabellos. Parece que ha sido el agua la causa de esa insólita transformación. El incendio de su choza hace que sus cuerpos estallen y vuelen al cielo donde, desde entonces, un fuego y una brasa embellecen el día y la noche. El sol y una cabeza calva, la luna y una cabeza cana, construyen en el relato sus relaciones analógicas (Lévi-Strauss, 1970: 146-147).

No solamente la cabeza puede disponer de autonomía y de lenguaje independiente, también el corazón, la otra parte principal de nuestra simbología corporal. En un mito toba, recogido por Métraux (1946), las gentes enfurecidas porque Zorro ha incendiado sus casas cuando habían salido a buscar miel, matan a Zorro y despedazan su cuerpo. Carancho, el demiurgo, se apropia del corazón de Zorro, el corazón protesta y declara que se ha convertido en maraca ritual, el instrumento chamánico por excelencia en las tierras del sur.

Esta relación entre el corazón y la maraca, ambos con su sonido rítmico, está presente en numerosos mitos tobas y maticos. Por ejemplo, en el mito número 237 del volumen dedicado a los Toba en la colección editada por J. Wilbert. En este caso, como en otros muchos, el Zorro, que es astuto y engañoso, se burla del Jaguar y le saca el corazón con el pretexto de convertirlo en maraca. Se cuenta que el Zorro tenía su maraca de calabaza en la mano cuando llegó el Jaguar y le preguntó: "¿Dónde consiguió usted esa bonita maraca?" "La saqué de mi pecho", contestó el Zorro, "es mi corazón". Y le mostró la maraca al Jaguar, diciéndole con tono obsequioso: "Si usted quiere, puedo sacarle su corazón para que tenga usted también su maraca". El Jaguar se mostró de acuerdo y se dispuso para ello. "Baje del árbol y aguante el dolor mientras saco su corazón", le dijo el Zorro. Cuando ya

lo tenía a su alcance, se puso encima de su ano para sacarle el corazón. Al Jaguar no le gustó esto, pero el Zorro le tranquilizó: "¡Aguantate! No le dolerá mucho tiempo. Pronto terminamos." El Zorro dio un tirón fuerte, el corazón salió y el Jaguar comenzó a morir.

Podríamos seguir indefinidamente, pero esto es suficiente para ilustrar algo: el cuerpo se representa como un conjunto de elementos polivalentes que mantienen relaciones analógicas, metafóricas o metonímicas, con la totalidad del cosmos. Relaciones que desafían nuestra lógica y sobrepasan a nuestra imaginación. ¿Qué podemos hacer con esto?

Para contestar, quiero decir algo, en primer lugar, sobre cómo, durante un trabajo de campo convencional se produce un cierto tipo de relación con los otros (y una determinada forma de interlocución), que produce una clase de materiales verbales que pueden ser transcritos y estudiados como si fueran "narraciones" míticas, aunque no lo son (no lo son porque los "mitos" amerindios sólo existen en los libros y no en la vida social). Y, en segundo lugar, voy a sugerir que los materiales verbales sin articulación narrativa que son usados habitualmente en la vida social ordinaria de un grupo (es decir, no los que nos dan como respuesta a nuestras preguntas mal formuladas, sino los materiales que de modo espontáneo se producen en la interacción social) constituyen un juego de lenguaje, en el sentido que Wittgenstein dio a esta expresión.

Mi primer trabajo de campo fue en Ingapirca, en los Andes ecuatorianos, cuando formaba parte de un equipo de trabajo dirigido por el Profesor Alcina, en el que yo era el único etnólogo, siendo arqueólogos todos los demás. El trabajo de arqueología era mucho más importante e hizo necesario contratar numerosa mano de obra para trabajar en la excavación y restauración de las famosas ruinas incaicas del lugar. Desarrollé aquél primer trabajo haciendo entrevistas a cualquiera de los trabajadores nativos que estaban contratados en la excavación. Era previsible que mi éxito como etnólogo primerizo fuera grande, pues las dos o tres horas que estaban conversando conmigo no estaban ellos con el pico y la pala excavando un enterramiento o moviendo tierra. Yo, entonces, les preguntaba por "historias" y ellos me contaban historias. Como ejemplo puedo transcribir un par de páginas de mi diario de entonces.

**Martes, 16 de septiembre de 1975:**

"Hoy comienzo la mañana entrevistando de nuevo a Miguel Serrano. Me dice que (...) Luego, cuando estoy entrevistando a Juan Ortiz, llegan a caballo y con zamarros, poncho y chicote, Honorato Tenesaca y Daniel Naranjo. Honorato, por encargo mío, ha ido a buscar hasta Chuguín a Daniel para que le entreviste. Este Daniel es un viejo famoso en toda la comarca

por su conocimiento en historias de los antiguos. Es pequeño, con bigote y barba blanca, los ojos muy azules y, aunque tiene cataratas en el ojo derecho, con una vista penetrante y pícara. Tiene un labio leporino y un largo diente de la mandíbula inferior busca adaptarse a la hendidura del labio superior. A veces se ríe y toda su cara adopta el aire de un diablillo. Me dice que tiene más de 110 años y, después de sentarnos y poner la grabadora, comienza por contarme su vida de huasicama y peón con los distintos hacendados a los que ha servido. Me cuenta de entonces, de cuando “la silla se ganaba con guerra y no con votos y con firmas”, de batallas en las que gritaban “¡que viiiiva Eloy Alfaro, carajo!”. En el campo de una de esas batallas, recogió, cuando chico, una trompeta, un tambor y dos ollas de barro que aún mantienen en uso sus hermanas. Me resulta muy difícil llevar la conversación; él me habla de lo que quiere, “ejemplos” los llama. Parecen interesantes, pero me vienen a contrapelo del material que estoy buscando (...). Me acuesto pensando en cómo le plantearé las preguntas del siguiente día que ha quedado en volver”.

Una semana después tuve una segunda entrevista con Daniel Naranjo y, según el diario, éstas son las cosas de que me habló durante cuatro horas y media:

“tres cuentos del raposo y el conejo; historia de las tres guagüitas con la urcumama; el viejito con tres hijos ociosos; otro del viejito con tres hijos, uno viviendo con la urcumama; dos hermanos, uno encuentra una mazorca de oro; niña encantada en Culebrillas y la ‘sirpienta’; piedra que representa cura y capilla (taita rumi); el jardín del urcuyaya, amurallado; dos hermanos, rico y pobre: el cuero adivino; el diluvio y el sr. Novoa; Adán y Eva y la Tentación; Adán y sus tres hijos (runa, negro y caballero); el fin del mundo y el eclipse; cantares del clavelito; albañil en el convento de monjas; los españoles y la plata; la entenada y la chiva que hila; ‘la pantasma’ y la cinta del sombrero; los gagones; una pesadilla; animales que hablan; el país de las aves; el pleito del gato con el perro; el Papa Santo de Roma; los tres seminaristas enamorados; los negros: su bondad o maldad; la patrona y su amante negro; la mujer astuta y la llave; la mujer astuta y las arvejas con culantro; y como despedida me habla de su crianza, su mamada y su honradez”.

Tanto Daniel Naranjo, que era demasiado mayor para estar contratado como trabajador en la excavación, como otros que sí eran trabajadores me contaron un gran número de historias y con ellas podría haber formado un pequeño pero interesante libro de mitología andina. Sin embargo, nunca me puse a trabajar sobre los materiales recogidos en Ingapirca y ni siquiera he transcrito las cintas de las numerosas entrevistas que hice durante las dos temporadas, seis meses, que estuve trabajando allí. El motivo de haber abandonado en carpetas y cajones aquellos

materiales etnográficos está en que todas esas narraciones, todas esas historias, sólo me fueron contadas a mí y no las escuché tal como se las cuentan –¿o, quizá, no se las cuentan?– entre ellos. No pude llegar a saber con qué motivo o con qué excusa se hacía referencia en la vida social ordinaria a personajes o escenas de cualquiera de esos relatos que, tal vez, sólo para un forastero curioso como yo eran articulados narrativamente. No pude conocer el uso social de aquéllas palabras que me eran proporcionadas como fábulas o leyendas. Mis peticiones –“cuénteme de la urcumama”–, producían una respuesta tan narrativa que, según sospecho ahora, solamente a los niños o a los extranjeros se les daba de una forma tal, con esa coherencia y esa claridad expositivas.

Veamos, como un ejemplo de contraste, la descripción hecha por Erwin Frank (1993: 22-3), de una actuación mítica entre los Uni, vulgarmente llamados Cashibo, en la Amazonía peruana:

*“Se puede charlar de todo y, tal vez, (casi por casualidad) también se empieza a hablar de ‘antes’. Pero en cualquier momento en que la conversación llega a este tema clave, los ancianos del grupo se aferran con gusto a su oportunidad. Entonces no solamente empiezan a recordar escenas y secuencias típicas de varios mitos, sino que empiezan también a actuarlas (...).*

Un anciano empieza, por ejemplo, a contar sobre la “Guerra de los Animales” (Mito III de esta colección) motivado por un simple hecho casual: acaba de pasar un niño con uno de esos loritos verdes en la mano, que los Uni llaman Chërëcë. Cuenta entonces, que ese loro tiene su pico tan curvado por haberlo quemado al robar la candela de Iracucha. Otro, tal vez, le corrobora, repitiendo la frase del primero casi al pie de la letra o repitiendo solamente el verbo clave en voz alta. Otro empezará entonces a imitar al mítico loro Chërëcë, inclinándose al lado de la candela de Iracucha. Como los tres son buenos narradores, su auditorio se ríe e, incitados por el éxito, poco después, nuestros tres viejos narradores, saltan en círculos imitando a Chërëcë con su pico quemado. El público, gritando de gusto, pide varias repeticiones de la escena y los narradores siguen aumentándola con detalles, tanto verbalmente como en sus actuaciones. Así el contenido de la escena específica “crece” hasta que se agotan los conocimientos de los viejos respecto a más detalles pertenecientes a esta escena específica. Entonces, allí mismo, el cuento puede terminarse, si no le sigue otra escena tomada de éste u otro Bana <cuento o mito>, no necesariamente en un orden cronológico.

*(...) Saltar de una escena tomada de un mito a otra tomada de un segundo no resulta extraño ni es una ‘falta’ en este modo de narrar, ya que los narradores siempre toman en cuenta la suposición de que todos sus oyentes ya saben el transcurso de todos los cuentos -por lo menos en forma aproxi-*

mada- y de que lo interesante para los oyentes son los detalles sorprendentes y divertidos de las escenas. (Por eso en estas representaciones espontáneas de los conocimientos míticos Uni, tienen un gran predominio los detalles obscenos, los que lastimosamente faltan casi por completo en nuestras versiones, ya que éstas fueron contadas por sus narradores completamente con otro fin)".

Como es obvio, no debe suponerse que la práctica social de la recitación mítica –con mayor o menor teatralización, con más o menos narratividad–, sea análoga en todos los pueblos amerindios. Pero no es ésta la cuestión que estoy planteando ahora. No es necesario determinar cuáles son las modalidades y respectivas características de la recitación mítica en los diferentes pueblos amerindios para que pueda aceptarse razonablemente una proposición mínima: que los mitos están, formal y temáticamente, determinados por las relaciones interlocutorias en cuyo seno se manifiestan. O lo que es lo mismo: es el uso variable de los mitos –de cada mito–, lo que hace variar su forma y su contenido. Y, desde luego, puede decirse también que su "significado", un "significado" inestable y nunca consolidado, dependerá de las circunstancias específicas de su representación, de su *performance* en la vida social. Sin caer en la tentación de generalizar indebidamente, se puede afirmar que el uso de los mitos es análogo al uso que podría hacerse de un repertorio abierto, en permanente expansión, de citas literarias intencionadas; o también, como algo que se asemeja al uso que se hace de los proverbios o de los refranes y frases hechas. Advirtiendo que la intención del usuario no estaría determinada por la literalidad de la cita, sino por su capacidad de evocar, comentar o ilustrar algún aspecto de las circunstancias sociales en que se usa y se trae al presente de la vida social.

Ya no se trata de mitología (esto es de encontrar el significado oculto de los relatos míticos), sino de mitografía (una rama de la etnografía, que describe el uso y significado social de los mitos). En esta mitografía, los mitos ya no están formados exclusivamente por material lingüístico, sino también por acciones, sobre todo, por relaciones sociales circunstanciales. Se configuran como un objeto peculiar que incluye palabras y acciones muy diversas (que no tienen porqué ser rituales) que se acomodan entre sí con flexibilidad y que se iluminan mutuamente. Estos actos, estas relaciones sociales de naturaleza interlocutoria –que deben considerarse como formando parte del mito–, no son unos simples acompañantes teatrales del mito, no forman parte del lenguaje no-verbal que siempre complementa el sentido de lo relatado, no son las dramatizaciones que ilustran todo relato bien actuado, bien interpretado, bien narrado. Estas relaciones interlocutorias, que han de ser consideradas etnográficamente como parte del mito, son, por un lado, el pretexto para su representación dramática y, desde el mismo momento en que el mito sale a la escena pública, –ya sea en actos importantes o banales de la vida social– estas

relaciones se transforman, además, en su "texto" accidental (un "texto" que es siempre variable y que no está formado exclusivamente por palabras, frases y secuencias, sino por acciones complejas e intenciones y estrategias de acción). Las relaciones interlocutorias en las que las alusiones míticas se insertan pasan de ser un pretexto o un simple contexto a constituir el único "texto" mítico realmente operativo. Un "texto" que carece de permanencia y de cualquier característica estable; un "texto" en el que sólo las circunstancias lo constituyen y al que sólo las circunstancias le dan su sentido, un sentido que no es sino su valor de uso.

Desde esta perspectiva, resulta más propio hablar de "instalación" de material mítico en la vida social (con la ambivalencia que tiene el término "instalación" por su uso en el arte contemporáneo) que hablar de "narración" de textos míticos. Y esta diferencia tiene considerables efectos etnográficos. Cuando se piensa en términos exclusivos de narración se atiende a la competencia narrativa o performativa del enunciador –a su capacidad para producir un relato– y, en consecuencia, todos nosotros esperamos la fortuna de encontrar un informante parecido a Ogotemmêli para poder escribir nuestro propio *Dieu d'eau*. Cuando, en cambio, se pasa a pensar en términos de "instalación" o uso, se atiende a la competencia situacional del enunciador, a su capacidad para poner en relación una situación social determinada con un relato, o con un fragmento de relato, con un personaje o con una frase típica del mismo. Cada vez que se produce esta puesta en contacto de una situación social particular con una cita mítica oportuna, los interlocutores están comprobando colectivamente tanto la competencia del enunciador en el manejo de la situación y en el conocimiento de la enciclopedia narrativa del grupo, como la potencia referencial del mito citado (esto es, su capacidad para decir "algo" pertinente para esa situación concreta). Es la aprobación, la aquiescencia de los interlocutores lo que verifica que "el mito" (o uno de sus personajes, frases o escenas) está siendo citado, usado, correctamente; es decir, que en esa ocasión, y no en otras, se ha hecho una cita adecuada (que puede ser manipulada o variada), lo que vale tanto como decir que "el mito" está siendo usado conforme a unas reglas o instrucciones de uso que, tácitamente, todos conocen. Ni qué decir tiene que estas reglas de uso nada tienen que ver con las reglas estructurales de los planos sintagmático o paradigmático de los mitos, las reglas "mitológicas". No forman parte de ningún "inconsciente categorial" como pensaba Lévi-Strauss. Por el contrario, estas reglas de uso tienen que ser aprendidas y lo son mediante un entrenamiento que se perfecciona con el incremento y la variedad de las actuaciones personales de re-citación mítica. Así como ser un buen narrador de mitos quiere decir saber contarlos a un público oyente y pasivo, ser un buen usuario de ellos quiere decir saber cómo, cuándo y cuáles son pertinentes para cada ocasión. Así, pues, no tienen tanto interés las reglas de su construcción (puesto que, por otro lado, es una construcción siempre inconclusa) como las reglas de su utilización. Por lo que se ha dicho hasta

ahora, se puede ver que el carácter virtual del mito es, en mi opinión, de otra índole a cómo lo caracterizó Lévi-Strauss; no se trata tanto de la convergencia de todas las versiones textuales de un mito (o, incluso, de sus futuras versiones), sino de una estructura vacía, podría decirse que de un simple índice de términos, como un índice temático que, desordenado, se conserva en la memoria de cada quien. Su virtualidad está en su vaciedad.

Esta sumaria caracterización del uso social de los materiales míticos se aproxima al concepto de “juego de lenguaje” (*Sprachspiel*) de Wittgenstein. Los juegos de lenguaje pueden ser considerados como “lenguajes completos en sí mismos, como sistemas completos de comunicación humana” y los mitos –no como narraciones, pero sí como “instalaciones” en las relaciones interlocutorias–, son completos sistemas de comunicación social. Completos y, al mismo tiempo, específicos. Como son los lenguajes técnicos; pero, a diferencia de muchos de éstos, los mitos no constituyen un repertorio especializado de términos enigmáticos (metafóricos o simbólicos) que resultan comprensibles exclusivamente por los usuarios, sino que son un conjunto de palabras, frases corrientes o nombres propios que, sólo por estar moldeados como citas “de autoridad”, sirven de instrumento “técnico” para hacer algún comentario o glosa a determinados actos. Es la suma tácita de todos los posibles comentarios o usos exegéticos de la vida social, hechos a partir de citas extraídas de la materia pre-textual de un mismo mito, lo que constituye el sentido de éste. Esta multiplicidad de contextos de uso –constructora de sentido–, puede considerarse como una tradición exegética local. Lo que quiere decir, que cada grupo comenta habitualmente con las mismas o parecidas citas las mismas clases o tipos de acciones sociales. Es este carácter “tradicional” el que permite a los actores sociales hacer juicios de valor sobre la oportunidad de la cita y sobre su valor esclarecedor si el uso en cuestión se sale de la convención.

“Cuando el muchacho o el adulto aprenden lo que podrían llamarse lenguajes técnicos especiales, por ejemplo, el uso de mapas y diagramas, la geometría descriptiva, el simbolismo químico, etc., aprenden más juegos de lenguaje” (Wittgenstein, 1968:116). Wittgenstein sostiene que aplicar a un juego de lenguaje la noción de significación lo emborrona en lugar de permitirnos su aclaración porque extiende sobre el campo de juego la niebla característica del lenguaje ordinario. Así sucede, a mi parecer, con las interpretaciones mitológicas –sea cual sea su metodología–, que, aún no estando constituidas por lenguaje ordinario, son la aplicación de lenguajes técnicos diversos (el de la “historia de las religiones” o el de una determinada perspectiva de la antropología), a otro lenguaje “técnico”, el de los usuarios del mito, que es muy diferente. No tienen entre sí ni siquiera un “aire de familia”, como el que tienen los materiales míticos de muchos pueblos. Por eso las “mitológicas” producen un efecto semejante a como

si se pretendiera explicar en qué consiste un juego utilizando el manual de reglas de otro distinto; tan absurdo como intentar saber en qué consiste el ajedrez a partir de las instrucciones para jugar al bridge. La heterogeneidad entre ambos juegos de lenguaje –el mitológico y el mítico–, no está exagerada por la comparación anterior si recordamos que uno de los lenguajes, el de los intérpretes de los mitos, está formado por textos narrativos y conceptos explicativos, mientras que el otro lo está por fragmentarias citas míticas y por complejas acciones sociales (ordinarias o “rituales”).

De un juego de lenguaje, como de cualquier juego, sólo puede hablarse describiéndolo desde el interior de su práctica; fuera de las propias reglas del juego no hay nada que sea significativo para su desarrollo. “No se puede penetrar más allá de la regla, puesto que no hay más allá” (Wittgenstein, 1969:193; cit. por G.Brand, 1981:136). Por eso, respecto al juego no es pertinente preguntarse por sus modalidades veridictorias (como falsedad, mentira, secreto o verdad), como, en cambio, siempre, de una u otra manera, se está preguntando sobre el mito. En el juego no hay verdad ni falsedad, aunque puedan darse trampas y fallos. En el juego de lenguaje formado por la representación mítica, los fallos se producen por la inadecuación existente, a juicio de los interlocutores, entre la cita y su pretexto; pero no hay, sin embargo, la posibilidad de trampas, puesto que toda cita mítica, por audazmente innovadora que sea, por variante que resulte de lo ya conocido, por transgresora de las reglas que parezca, en una ocasión dada, puede ser bien acogida por los interlocutores y, por tanto, incluida en el juego. En *Über Gewissheit*, párrafo 559, Wittgenstein dice: “Tienes que considerar que el juego de lenguaje es, por decirlo así, algo imprevisible. Quiero decir: no está fundamentado. No es racional (o irracional). Está ahí, como nuestra vida”. Lo mismo puede decirse de los mitos: no contienen ni verdades, ni mentiras, ni secretos. Y son tan imprevisibles como la acción social que comentan y en la que se instalan; por eso no están en ningún relato escrito o contado, sino en la acción, en la vida social. Pero sirven, también, para ejercer el pensamiento. Es lo que decía Salustio: “Este es en primer lugar el beneficio que se obtiene de los mitos: la investigación y posesión de una inteligencia activa”.

## Bibliografía

BRAND, Gerd (1981), *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Madrid, Alianza Universidad.

CLAVIJERO, Francisco Javier, (1979), *Historia antigua de México*, México, Editorial Porrúa.

DÉTIENNE, Marcel (1989), "Repensar la mitología", en *La función simbólica* (pp.75-87), M.Izard y P.Smith (eds.), Madrid, Ediciones Júcar.

FRANK, Erwin (1993), *Uni. Los pueblos indios en sus mitos* (nº2) Quito, Ediciones Abya-Yala.

FONTENELLE, Bernard de (1766), "Sur l'histoire" en *Oeuvres*, Vol. IX, París

GERBI, Antonello (1978), *La naturaleza de las Indias Nuevas*, México, F.C.E.

HUMBOLDT, Alexander von (1826), *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente* (vol. III, pp 245-246) París.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1968), *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1970), *Mitológicas III. El origen de las maneras de mesa*. Siglo XXI, México

LÉVI-STRAUSS, Claude (1972), *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, FCE, México

LÉVI-STRAUSS, Claude (1984), *La mirada distante*, Barcelona, Argos Vergara.

MÉTRAUX, Alfred (1946), "Myths of the Toba and Pilagá Indians of the Gran Chaco", *Memoirs of the American Folk-Lore Society*, vol. 40, Filadelfia.

MOLINA, Cristóbal de (1989), *Relación de las fábulas y ritos de los inqas...*, Edición de H.Urbano, Madrid, Crónicas de América, Historia 16.

NIMUENDAJU, Curt (1915): "Sagen der Tembé-Indianer", *Zeitschrift für Ethnologie*, Vol. 47.

PANÉ, Ramón (1974), *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, Edición de J.J.Arrom, México, Siglo XXI.

SAHAGÚN, Bernardino de (1988), *Historia general de las cosas de Nueva España*, 2 vols., Edición de A.López Austin y J.García Quintana, Madrid, Alianza Universidad.

SALUSTIO (1989), *Sobre los dioses y el mundo*, BC Gredos, nº133 (Traducción de E. A. Ramos Jurado)

TORQUEMADA, Juan de (1975), *Monarquía Indiana*, 6 vols., Edición de M.León-Portilla, México, Instituto de Investigaciones Históricas.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (1993) "Le marbre et le myrte. De

l'inconstance de l'âme sauvage" en A. Becquelin y A. Molinié (eds.), *Mémoire de la Tradition*, Société d'ethnologie, Nanterre.

WILBERT, Johannes & Karin Simoneau (1989), *Folk Literature of the Toba Indians*. Vol. Two. UCLA Latin American Studies, Vol. 68, Los Angeles,

WITTGENSTEIN, Ludwig (1968), *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid, Tecnos.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1969), *Philosophische Grammatik*, Edición de R. Rhees, Frankfurt am Main, Shurkamp Verlag.

# Mito, leyenda y cuento

**Luis Alberto de Cuenca**

*Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo  
(CSIC)*

Distingamos entre mito, leyenda y cuento (popular). Para llevar a cabo tal distinción, lo más adecuado será transcribir un ejemplo de cada una de estas tres formas de lenguaje, viendo cómo se cumplen en cada caso las notas que caracterizan a los respectivos géneros. La sola teoría, si no va acompañada de oportunos ejemplos, como la sola fe sin buenas obras en la doctrina católica, hiede a cadáver.

## Mito

*El país que no tiene leyendas –dice el poeta– está condenado a morir de frío. El pueblo que no tuviera mitos estaría ya muerto.*

GEORGES DUMÉZIL

Nos ofrece un valioso ejemplo de discurso mítico en su estado más puro el conocido relato de Hainuwele. Nos basaremos en la versión recogida in situ por el antropólogo alemán Ad. E. Jensen. Conozcamos el mito:

Hainuwele (“Rama de cocotero”) es el nombre de una figura mítica femenina entre los *wemale* de la isla Ceram, en el archipiélago de las Molucas (Indonesia). Divinidad *dema* (los *marind-anim* de Nueva Guinea llaman así tanto a los seres del tiempo originario como a las figuras divinas que intervienen en la creación), representa un papel muy importante en los llamados “mitos de producción”. El mito central refiere la muerte de la diosa-*dema* a manos de los *dema*. Veamos cómo: Hainuwele nació de la sangre de un cazador, Ameta, y de un cocotero; en tres días llegó a la pubertad. Pero su fin estaba próximo. Durante la gran fiesta Maro, con la danza como protagonista, fue asesinada por los hombres-*dema* (ancestros míticos); el fiel Ameta descuartizó su cuerpo y enterró los pedazos en distintos lugares (recordemos que, en el mito egipcio, Isis, por el contrario, va recogiendo

uno a uno, y enterrando, los catorce fragmentos del cuerpo de su esposo y hermano Osiris, despedazado por el malvado Set-Tifón). Los brazos los llevó a Satene, otra divinidad-*dema*, como prueba del crimen nefando. Donde fueron enterrados los pedazos de Hainuwele surgieron plantas nuevas, especialmente los tubérculos, principal alimento de los hombres a partir de entonces. Satene, por su parte, elaboró una puerta con los brazos de Hainuwele y dijo a los danzarines asesinos: "Como habéis matado, no quiero vivir aquí. Partiré hoy mismo. Ahora tendréis que venir hasta mí a través de esta puerta." Los que lograron trasponerla continuaron siendo seres humanos, ahora afligidos por la sexualidad y por la muerte; los demás se transformaron en nuevas especies animales. La desaparición de Satene puso fin a los tiempos viejos y dio paso a los nuevos. Hainuwele pervive entre los muertos y en la nuez del coco, en los tubérculos y en los cerdos con que se alimentan los hombres; el sacrificio de los cerdos constituye una "representación" del asesinato de la diosa.

Siguiendo a Van der Leeuw, el mito no es otra cosa que la palabra misma. Pero es una palabra que posee un valor decisivo si se la repite. Es la Palabra con mayúscula. Y tiene la facultad de regir la vida y la conducta del pueblo creyente. Conocer los mitos es poseer la llave que revela el contenido de la habitación del mundo, el secreto original de las cosas.

El mito narra un acontecimiento que tuvo lugar en el tiempo primordial, en el Tiempo con T mayúscula. Y cuenta cómo, "a través de los hechos de seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el universo, o sólo un fragmento –una isla, una especie de planta, un tipo particular de conducta humana, una institución–" (son palabras insustituibles de Mircea Eliade). El mito, pues, relata siempre una "creación", cómo algo ha cobrado existencia, ha saltado del no-ser al ser.

Para Van Gennep el mito es una "leyenda localizada en regiones y tiempos, que está fuera del alcance humano y tiene personajes divinos". El lector podrá ir comprobando personalmente cómo la historia trágica de Hainuwele se va adaptando con una flexibilidad poco común a todas las puntualizaciones de los estudiosos en torno al mito. Sin embargo, en el caso de la definición de Van Gennep hay algo sumamente discutible. Se trata de la "localización". El mito se reduce a experimentar la vivencia divina de nuevo, a que el relato sacro de Hainuwele –en nuestro ejemplo–, que tuvo lugar en una fabulosa época primeval, se vuelva a repetir *ad infinitum* con provecho religioso –y práctico– para los descendientes de aquellos bailarines que consiguieron atravesar el umbral de despojos construido por Satene; es la muerte perenne y la resurrección subsiguiente de Cristo en el sacrificio "representativo" de la Misa, el horrible asesinato y el imprescindible tubérculo. Y esa

vivencia divina –como quiere Van der Leeuw– se reproduce en el mito de manera indirecta, estructurada y formal, y en un lugar o tiempo no necesariamente determinados. El lenguaje mítico nos traslada al Tiempo de los “comienzos”, no hay otro tiempo en él. Lo que es común y acostumbrado en la naturaleza se atribuye en el mito a un acontecimiento que sucedió una vez y para siempre. El mito no conoce “tiempo” en el sentido físico newtoniano: Hainuwele nació (no importa el cuándo y el dónde es “nuestro” dónde en un sentido amplísimo y no determinado) de la sangre del cazador Ameta y de un cocotero. Y no importa el cuándo porque conocemos el Cuándo (los “comienzos”), y valga el juego gráfico-conceptual.

Pero no basta conocer el mito: hay que recitarlo. En el ritual de recitación es donde se recupera realmente el Tiempo mítico de los orígenes, donde se adquiere la plena contemporaneidad en relación con los acontecimientos y figuras del mito narrado. Al no existir el tiempo que blanquea las sienes y siembra de arrugas el rostro, esas figuras míticas son eternas e inalterables: Hainuwele lo es, para siempre y desde el principio. También lo son, a su manera, aquellos personajes literarios que, en virtud de la potencia y genio de su carácter, acceden a la categoría de mitos. Así Hamlet, Ulises-Bloom, Segismundo. Sin embargo, la literatura desacraliza de algún modo la Palabra por excelencia: el mito se considera únicamente desde su identidad con el ejemplo a imitar, con el modelo, con el arquetipo. El mito como “modelo ejemplar” va a adquirir en nuestros días una enorme importancia.

Una última advertencia: el mito no debe ser entendido (como ya vio Platón) como “razón irracional” con la que empiezan el pensamiento antiguo y el primitivo (es el mentís a la diacronía que conduce del mito a la razón). Porque el mito no muere. No puede morir porque “sus raíces están hundidas en la naturaleza del hombre” (Marcelino Peñuelas), porque tiene algo de verdad última –penúltima, cuando menos–, de *ultima ratio* cuando la razón falla.

El mito, pues, resumiendo con Eliade:

- 1.º Centra su naturaleza en el relato de las hazañas de dioses y de héroes sobrenaturales. Así, en la historia de Hainuwele, la protagonista es una divinidad.
- 2.º Dicho relato se considera verdadero y sagrado (al contrario que el cuento, como veremos a continuación). En el mito que proponemos como ejemplo se parte de la autenticidad “histórica” de lo narrado: Hainuwele fue realmente asesinada en el Tiempo real por excelencia de los “comienzos”, y el relato de su muerte es sagrado.
- 3.º Se refiere siempre a una “creación”. La del tubérculo, por ejemplo, planta naciente sobre los residuos de la diosa *wemale*.

4.º Su conocimiento (incluyendo recitación y ritual) implica el conocimiento del “origen” de las cosas. El origen de la muerte y de la sexualidad humanas queda reseñado en el mito de Hainuwele por la “puerta” de Satene y sus consecuencias.

5.º De un modo u otro, es “vivido”, esto es, supone una experiencia “religiosa” por parte de quien habla y de quien escucha, del emisor y del receptor, y de toda la comunidad en general. Así, entre los *wemale*, la pasión de Hainuwele es entendida “religiosamente”.

## Leyenda

Cuando en las formulaciones míticas opera, hablando *grosso modo* y en líneas generales, la necesidad de localizar la acción desde un principio en un ámbito espacial determinado, nos encontramos con la leyenda.

En un primer momento se empleó el término “leyenda” en su original sentido perifrástico: *legenda* = “lo que debe ser leído”. Se identificó, pues, por razones puramente etimológicas, con lo que más tarde se conocería con el nombre de literatura “hagiográfica”, esto es, aquella literatura destinada a glosar, con fines didácticos y piadosos, las vidas ejemplares de los santos –mártires, confesores o prelados sobresalientes–, intercalándose asimismo sabrosas e ingenuas historias deducidas de los *Evangelios apócrifos*. Dichas narraciones constituirían la llamada *Leyenda Aurea*, recopilada a mediados del siglo XIII por Jacobo de Vorágine y fuente inagotable para la figuración pictórica y escultórica de los siglos anteriores al Renacimiento clasicista.

Hecha esta salvedad, continuemos con nuestro método “ejemplar”. Hemos elegido el atractivo tema legendario del “hombre que perdió su sombra”, basándonos en la preciosa colección reunida por Vicente García de Diego:

–En la localidad luxemburguesa de Esch-sur-la-Sûre la tradición se refiere a un antiguo señor feudal que, condenado a vagar eternamente por no sé cuál “divinidad herida”, es perceptible las noches de luna llena en torno a los muros del que fue su castillo. Y, lo que es más sobrecogedor, su cuerpo no proyecta sombra alguna sobre el lienzo de piedra ni sobre el suelo herboso.

–Don Juan de Atarrabio –informa Azkue– ha estudiado, junto con otros dos compañeros, en el infierno con el diablo. El príncipe de las tinieblas demanda, a modo de matrícula para tan extraño curso, que uno de sus tres educandos permanezca con él al terminar las clases. El ingenioso Atarrabio insta al demonio a quedarse con el que va tras él, y Lucifer, equivocándose,

se apodera de la sombra del estudiante. En el acto siguiente nos encontramos a Atarrabio como párroco de Goñi (Navarra), privado de su sombra, pero con la facultad de recuperarla en el momento de elevar la Hostia durante la consagración de la Misa. No resignándose a morir desombrado, se hace matar en el transcurso de una elevación. Una paloma blanca transporta finalmente el corazón de Atarrabio al paraíso.

–En Musculdy (país vasco francés) se narra una leyenda similar a la recogida por Azkue. En la famosa cueva de Salamanca, la misma cuya demoníaca historia escribiera en 1737 Don Francisco Botello de Moráes y Vasconcellos (se nos viene a la memoria aquella *Cueva de Salamanca* cervantina, pletórica de gracia y de diablos fingidos), el diablo imparte enseñanzas a un grupo de futuros sacerdotes a lo largo de un año. Pasado éste, el alumno que saliese en último lugar de [a cueva habría de quedarse con él. Un discípulo avisado se quedó adrede un año el último, y al salir dijo al demonio: “Coge al que viene detrás.” Era el día de San Juan (la mañanita de Arnaldos y de Olinos en el romancero; si añadimos la noche que subsigue, la legendaria noche de Walpurgis, hallaremos que el momento no podía ser más oportuno: pocos días –y noches– tan sugerentes como éste) y el sol iluminaba de frente sobre la cueva. Satanás fue burlado una vez más por una sombra, pero su ex alumno, más tarde cura en Barcus, no proyectó sombra alguna, hiciese el sol que hiciese, en todos los días de su vida.

–Ya en la literatura, Gonzalo de Berceo refiere de su Teófilo (aquel Fausto *avant la lettre*) en los *Milagros de Nuestra Señora*: “Pero perdió la sombra, siempre fo desombrado.”

–Y Adelbert von Chamisso, escritor alemán de origen francés (1781-1838), publicó en 1814 su estupenda *Historia maravillosa de Peter Schlemihl*, en la que el protagonista vende su sombra al diablo a cambio de la bolsa de Fortunato, de la que se podía obtener cuanto dinero se desease. Sin embargo, las riquezas no dan la felicidad al desombrado Peter: todos rehúyen su trato e incluso debe renunciar al amor de Mina: sus padres se niegan a entregar la mano de la joven a un hombre sin sombra. El Malo le ofrece devolverle la sombra a cambio esta vez de su alma. Pero Peter rehúsa. Abandonando la bolsa de la fortuna, discurre por el mundo valiéndose de las también mágicas botas de siete leguas, que un joven le ha vendido. Agotado, es recogido en el hospital que su fiel sirviente Bendel ha fundado con el dinero que le dejó su amo antes de partir. Allí encuentra a su amada Mina, viuda del infame Rascal, empleada ahora en tareas de expiación. No se da a conocer y sigue su camino, atenuando la inmensa tristeza de sus desventuras con su dedicación al estudio de la naturaleza, especialmente

de la flora y fauna terrestres. (Prescindiendo del interés fascinante que ofrece la narración, la saga de Peter Schlemihl importa aquí por constituir una fuente más para el establecimiento de la leyenda del hombre que perdió su sombra, consecuencia siempre de algún tipo de relación o pacto con el diablo.)

La leyenda, para Van der Leeuw, es “un mito que se ha quedado colgado en algún lugar o en algún hecho histórico”. Mientras que el mito está eternamente presente, la leyenda se refiere al pasado.

En opinión de Van Gennepe, la leyenda es un “recitado cuyo lugar se indica con precisión, cuyos personajes son individuos terminados, cuyos actos tienen un fundamento que parece histórico y son de cualidad heroica”. De lo que no puede caber la menor duda es de que mito y leyenda no se diferencian principalmente por el hecho de que en el mito sólo aparezcan dioses y héroes sobrenaturales y en la leyenda hombres. El detalle es accesorio.

Desde el punto de vista literario, Germán Bleiberg (por ejemplo) define la leyenda como primitiva manifestación literaria que tiene su origen en la tradición oral, apoyada a veces en hechos históricos ciertos. “Antes de nacer la epopeya –o sea la primera forma estructurada de una obra literaria–, el asunto de que el poema épico trataba era ya conocido por la leyenda.” (Hay que decir que la epopeya, a más de ser la narración poética de hechos o vidas memorables, supone, sobre todo, una traslación literaria de los mitos heroicos).

Para H. J. Rose, sin embargo, el concepto de leyenda es mucho más amplio: el mito es una leyenda con un sentido religioso, la saga representa el sentido histórico de la leyenda, y el *Märchen*, en tercer lugar, contiene a la leyenda en tanto que *fairy-tale* o cuento de hadas (sobre él nos referiremos al hablar del cuento).

Eliade, por su parte, aventura el siguiente recorrido diacrónico: Mito - Leyenda - Epopeya - Literatura moderna. La “saga” de Rose tendría muchos puntos de contacto con la “epopeya” de Eliade; el *Märchen* del estudioso inglés podría compararse con la “leyenda” del profesor rumano (en el sentido de lo maravilloso, por ejemplo), pero con abundantes reservas.

En páginas certeras, García de Diego opone leyendas (espacio y tiempo determinados) a fábulas, cuentos, mitos y romances (indeterminación espacio-temporal). En la leyenda operaría, pues, según el folklorista español, la temporalidad física newtoniana que está ausente en el mito, donde domina el Tiempo originario. En cuanto a la “fábula”, empleada por Eliade como opuesta al mito en la oposición historia falsa / historia verdadera, diremos que Van Gennepe la formaliza literariamente como “relato en verso con animales como personajes, dotados de cualidades humanas o, cuando menos, con capacidad de obrar como si fuesen hombres”

(la fábula en prosa sería, pues, desde esta perspectiva, un simple cuento de animales). Por “romances” no entiende García de Diego “piezas poéticas de romancero” con todas sus consecuencias; “romance” es aquí “narración caballerescas en prosa o verso” o, como quería Clara Reeve en 1785, “narración que describe en estilo alto y elevado lo que nunca ha ocurrido ni es probable que ocurra”. El romance es siempre épico, continúa la tradición épica de la epopeya; Welck y Warren no vacilan en calificarlo de “mítico”. Por citar un ejemplo; tanto Chrétien de Troyes (el poeta cantor de la Tabla Redonda en la Francia del siglo XII) como Horace Walpole (el autor de la terrorífica historia de *El castillo de Otranto* a mediados del siglo XVIII) son autores de “romances”. También lo es Walter Scott en la primera mitad del XIX o el mismísimo Harold Foster, guionista y dibujante del conocido cómic *Prince Valiant* o *Príncipe Valiente* a partir de 1937.

Hechas estas salvedades terminológicas, resumamos el contenido del término leyenda:

1.º Refiere hechos dotados, la mayor parte de las veces, de un trasfondo histórico, pero siempre extraordinarios, fuera de lo común. El hecho de que un individuo –llámese Juan de Atarrabio, Teófilo o Peter Schlemihl– pierda su sombra después de haber tratado –con pacto o sin él– con el diablo, es algo que engendra un tipo de admiración en quien escucha o lee, no hay duda. Sin embargo, subyace una anécdota histórica (siempre en el pasado) susceptible de palpase: es el supremo realismo de lo fantástico. La leyenda crea una atmósfera peculiar en la que se atisba, a través de objetos y personajes brumosos, ideales, la claridad meridiana de la historia, la “magia” de la realidad. Quien haya contemplado alguna vez un lienzo de Caspar David Friedrich o de Arnold Böcklin sabe a lo que nos estamos refiriendo. Si el mito es la Palabra verdadera, y el cuento la palabra ficticia, la leyenda cabalga entre ambos.

2.º Un riguroso afán de localización preside el enunciado legendario. La leyenda siempre se desarrolla en un lugar preciso, determinado. Recordemos: Esch-sur-la-Sûre, Goñi, una cueva de Salamanca.

3.º Los personajes son individuos (humanos) determinados, hombres concretos e incluso vulgares. Peter Schlemihl es un pobre diablo hasta que la máquina de lo fantástico, la maravilla, toca a su puerta. Juan de Atarrabio fue párroco en Goñi y el Teófilo de Berceo se ha identificado con un Teófilo histórico, vicario de Adana en Cilicia, muerto hacia 538 y canonizado por la Iglesia.

4.º En su recitado se opera reteniendo las ideas capitales, no aprendiéndose el texto de memoria. Por ello, de un mismo tema legendario, aquí el

tema del hombre que ha perdido su sombra, surgen leyendas tan dispares como la del errante señor feudal luxemburgués que, como los licántropos, hace su desombrada aparición las noches de luna llena, y la del resabido alumno del demonio en aquella peregrina escuela-seminario de Salamanca que accede –ya sin sombra– al curato de Barcus.

## Cuento

El ejemplo de cuento lo deduciremos de la colección de Jakob y Wilhelm Grimm. Se trata de uno de sus cuentos más hermosos e interesantes: *El amadísimo Rolando*. Hay que advertir que la fidelidad al original en toda transcripción de cuento popular es obligada. Bien lo saben los niños cuando emiten su desaprobador “no, no es así”, si el narrador se atreve (allá con su conciencia) a modificar lo más mínimo en su recitación. Una simple adjetivación de más puede significar una catástrofe. Únicamente hemos llevado a cabo ciertos cambios sin importancia en los tiempos verbales. Nos hemos servido de la muy correcta traducción española de Francisco Payarols y Eduardo Valentí:

*Había una vez... una mujer bruja. Tiene dos hijas: una fea y mala, a la que quiere por ser hija suya; y otra, hermosa y buena, a la que odia porque es su hijastra. Tiene ésta un lindo delantal que la otra envidia mucho, por lo que la vieja decide arrebatárselo y dice a su hija:*

–Tendrás tu delantal. Tiempo ha que tu hermanastra se ha hecho merecedora de morir. Esta noche, cuando duerma, entraré y le cortaré la cabeza. Tú cuida sólo de ponerte al otro lado de la cama, y que ella duerma del lado de acá.

Semejante conversación llega a oídos de la pobre muchacha, quien se las ingenia para dormir en el lugar destinado a la supervivencia. No hay que decir que, avanzada la noche, la bruja descarga un mortífero golpe de hacha sobre su propia hija. Poco después, la joven llega a casa de su amado Rolando.

–Escucha, amadísimo Rolando –dice desde la puerta–, debemos huir en seguida. Mi madrastra quiso matarme, pero se equivocó y ha degollado a su propia hija.

–Huyamos, pues –responde Rolando–; pero quítale antes la varita mágica; de otro modo no podremos salvarnos, si nos persigue.

La muchacha vuelve en busca de la varita mágica; luego, coge la cabeza de la muerta y vierte tres gotas de sangre en el suelo: una delante de la cama, otra en la cocina y otra en la escalera. Hecho esto, regresa a toda prisa a la

casa de su amado.

Al amanecer, la vieja se levanta y va a llamar a su hija para darle el delantal. Al no recibir contestación, grita:

–¿Dónde estás?

–Aquí en la escalera, barriendo –responde la primera gota de sangre.

Al no ver a nadie en la escalera, vuelve a gritar la bruja:

–¿Dónde estás?

–En la cocina, calentándome –contesta la segunda gota de sangre.

En la cocina tampoco hay nadie.

–¿Donde estás?

–¡Ay!, en la cama, durmiendo –dice la tercera gota.

Y la bruja entra en el aposento, se acerca al lecho: su propia hija está allí, bañada en sangre. Se enfurece y, como sus ojos pueden ver por sus artes hasta muy lejos, comprueba cómo su hijastra huye junto con su novio amadísimo. Se calza sus botas mágicas, les da alcance en breves instantes.

Pero la muchacha la ve acercarse y transforma a su amadísimo Rolando en lago, valiéndose de la varita mágica. Ella misma se convierte en un pato que discurre por la superficie del agua. La bruja se detiene en la orilla e intenta atraer al animal arrojando migas de pan al lago. No lo consigue. Anochece y la vieja no ha logrado su propósito.

*Entonces...* Recobran la muchacha y su amadísimo Rolando la forma humana. Siguen andando durante toda la noche, hasta la madrugada. La doncella se transforma en una hermosa flor, en medio de un seto espinoso, y convierte a su amado en violinista. Llega la vieja y dice al músico:

–Mi buen músico, ¿me permites que arranque aquella hermosa flor?

–Ya lo creo –responde él–; yo tocaré mientras tanto.

La vieja se introduce en el seto para arrancar la flor, pues bien sabe quién es; pero he aquí que el violinista rompe a tocar, y la mujer, quiéralo o no, comienza a bailar al son de aquella tonada mágica. Cuanto más vivamente toca él, más violentos saltos ha de dar ella: las espinas le rasgan los vestidos y le desgarran la piel: ya no es sino un despojo ensangrentado y maltrecho. Y el músico no cesa de tocar, continúa tocando su mágica melodía: el despojo, como en un sueño horrible, ha de seguir bailando; la bruja ha de seguir contorsionándose hasta que al fin, deshecha, cae muerta en tierra.

Ahora... Ya son libres. Rolando dice:

–Voy a casa de mi padre a preparar nuestra boda.

–Yo me quedaré aquí entretanto –responde la joven–, aguardando tu regreso...

Pero Rolando, su amadísimo Rolando, no volverá jamás. Al llegar a su país, ha caído en los brazos de otra mujer. Será la muchacha quien irá en su busca, quien lo encontrará momentos antes de contraer matrimonio, olvido irremediable y traición. Cuando su voz se oiga, Rolando sabrá reconocerla entre todas las voces que le rodean:

–¡Conozco esta voz; es la de mi verdadera prometida y no quiero otra!

Y es que el corazón de los héroes de cuento siempre late en dirección al *happy end*. Curioso es que el tema odiseico de la partida (presente en una inmensa muchedumbre de romances españoles: recuérdense, por ejemplo, los elaborados en torno al conde Dirlos, al conde Sol, al conde Flores..., un solo conde, muchos nombres y una indudable –y lejana– referencia al ciclo anual de la naturaleza) funcione aquí como un segundo cuento, como un sobreañadido al cuento maravilloso propiamente dicho, que termina con la muerte de la vieja hechicera.

La iniciación (segunda etapa de la aventura del héroe en el apasionante volumen de Joseph Campbell *El héroe de las mil caras*) es algo que –según Eliade– coexiste con la naturaleza humana. El cuento maravilloso reproduce de algún modo (pese a su *happy end*) un escenario iniciático. Veámoslo en el ejemplo citado. La muchacha y su novio, el amadísimo Rolando, han de superar “pruebas”: desde la primera muerte fingida de la joven hasta los dos enfrentamientos directos con la bruja (mita iniciático de la lucha contra el monstruo). Sus oportunas transformaciones o metamorfosis, operadas con fines favorables por la varita mágica, denotan la intervención de un elemento maravilloso en la acción. Es la “sobrenaturalidad” cotidiana, otra de las notas características del cuento popular.

El carácter iniciático, sin embargo, no es privativo del cuento. Lo encontramos también en el lenguaje épico, en la epopeya. Cuento y epopeya son, pues, discursos iniciáticos.

La obsesión de que el texto de los cuentos permanezca inalterado (al contrario de lo que ocurría con la transmisión de las leyendas) revela su origen ritual. Los cuentos –como los mitos– no tienen patria: son de todos. Ello es comprensible desde la perspectiva “iniciática” de Eliade. Sin embargo, es necesario diferenciarlos nítidamente de los mitos.

Los mitos –afirma G. S. Kirk en un texto memorable– tienen con frecuencia algún serio propósito fundamental, además del de contar una historia. Los

cuentos populares, en cambio, tienden a reflejar simples situaciones sociales; se valen de temores y deseos comunes así como de la predilección del hombre por las soluciones claras e ingeniosas; y presentan temas fantásticos más para ampliar el alcance de la aventura y el ingenio que por necesidades imaginativas o introspectivas.

El tiempo del cuento es, paradójicamente, la intemporalidad del *había una vez*, del *entonces*, del *ahora*, fórmulas voluntariamente inconcretas y difusas que hemos subrayado en el texto de nuestro ejemplo. La intemporalidad lleva consigo una cesación de la duración, una forma de eternidad (eternidad puede considerarse también el Tiempo mítico). Es la eternidad de Beatriz en el (*Paraíso* XXIX, 12) de la *Divina Comedia* –lo recuerda Van der Leeuw–, al ver a Dios là *‘ve s’appunta ogni ubi ed ogni quando* (“donde convergen todo dónde y todo cuándo”). En el espacio de la Bella Durmiente el tiempo se ha detenido: cuando entró el príncipe que rompería el encanto, “dormían las moscas en la pared; el cocinero tenía, aún, la mano extendida como para atrapar al pinche, y la criada continuaba sentada delante del pollo, a punto de desplumarlo”.

En cuanto al espacio, vale la pena reproducir aquí un párrafo luminoso de Wilhelm Grimm: “El cuento está aparte del mundo en un lugar tranquilo, no perturbado, mas allá del cual no se ve nada. Por eso, no nombra ni el lugar ni el nombre, ni un lugar determinado.” Otra vez el castillo de la Bella Durmiente. Porque los personajes del cuento (la muchacha, Rolando, la madrastra) no tienen nombre (Rolando no es más que una fórmula) ni historia. Su mundo es el del sueño; de ahí su incontestable surrealismo; su espacio es el del sueño: viajar desde un extremo a otro de la tierra no entraña ninguna dificultad: apenas un pretérito indefinido.

Y la materia toma parte activa en este concierto onírico. Los objetos cobran vida propia, como los soldados de plomo y las muñecas de porcelana al oírse las doce campanadas en el viejo reloj de pared. Se anulan –se difuminan, cuando menos– los límites de lo que habíamos venido llamando “realidad”. No cabe duda de que hay algo de cautivador –y de conmovedora purificación espiritual– en esta imposible rebelión de seres inanimados en busca de vida y movimiento. Se diría que el cuento va a estallar de pureza como sistema discursivo; que sus niveles, como potros salvajes, van a terminar por desmontar violentamente a sus jinetes habituales. Hay belleza en esta refutación inconsciente de las leyes inexorables de la física.

En *El amadísimo Rolando* tres gotas de sangre van guiando escalonadamente a la bruja hacia el cadáver de su hija, prolongando ese clímax infantil de terror que acompaña a este tipo de repulsivos “reconocimientos” en los cuentos maravillosos. Tanto esa escena alucinante como la precedente –en la que la muchacha, cogiendo la cabeza de la muerta, vierte las tres gotas de sangre en el sueño– serían dignos de plasmarse en el más inquietante *collage* de Max Ernst, en la fotografía más

audaz de Man Ray; a buen seguro que sobrecogerían a más de uno de nuestros pintores afanados en situar su quehacer dentro del llamado "realismo mágico". La sangre parlante y la joven degollada junto a las uñas, los torsos que sangran y los leopardos de Fernando González de Canales, junto a las máquinas de hacer pájaros, los ajedreces diabólicos o los príncipes mongoles solitarios (con el halcón posado en el puño vigoroso) de Carlos Gómez de Avellaneda, por citar dos ejemplos muy cercanos. La escena reproduce un espacio del más puro *fantastique*. Pero, por encima de la anécdota zúrrera, presentimos en el detalle macabro no sé qué oculta –y al mismo tiempo fresca, primigenia– simbología. Lo mismo nos ocurre con ciertos lienzos de Magritte, a pesar de las continuas interferencias intelectuales.

En el lenguaje de los cuentos las estructuras siempre se repiten: por ello, temas y personajes son susceptibles de analizarse desde una perspectiva formal. En ese sentido se deben situar los estudios de un Vladímir Propp, por ejemplo, sobre la morfología del cuento maravilloso, o de Tzvetan Todorov acerca del *Decamerón* o de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Sin embargo, es preciso tener presente la distinción entre cuento popular o *Volksmärchen* y cuento literario o *Kunstmärchen*. El primero es esencialmente narrativo; el segundo conlleva casi siempre elementos accesorios que oscurecen el nexo ritual e iniciático del cuento con el mito, ya sean episodios adyacentes meramente ilustrativos, análisis psicológicos o simples adornos verbales, siguiendo las consideraciones de Borges y Bioy en el prólogo a sus *Cuentos breves y extraordinarios*.

Para terminar, nada mejor que la acertada síntesis de Van Gennepe en su definición de cuento: "(1) Recitado maravilloso y fabuloso (2) en el que el lugar de la acción no está localizado, (3) en el que los personajes no están individualizados, (4) que responde a un concepto infantil del mundo y (5) que es de indiferencia moral absoluta."

*El amadísimo Rolando* se adapta de manera impecable a los cinco requisitos postulados por Van Gennepe en su definición.



# LA VOZ Y EL MITO

Simposio sobre patrimonio inmaterial - 2009

Organiza  
Fundación Joaquín Díaz