

## FANTASÍA HEROICA Y CONSTRUCCIÓN FICCIONAL DE MITOS : *LA SAGA DE LOS CONFINES* DE LILIANA BODOC

José GARCÍA-ROMEU  
*Université du Sud Toulon-Var*

En la obra de la escritora argentina Liliana Bodoc se destaca un conjunto de tres novelas, *Los días del venado*, *Los días de la sombra* y *Los días del fuego*<sup>1</sup> que fueron publicadas entre el 2000 y el 2004 e integran una trilogía titulada *La saga de los Confines*. Componen un relato que respeta en gran parte las convenciones elaboradas por John R. R. Tolkien en *El Señor de los anillos* : producción de un mundo de carácter mágico y arcaico, construcción en tres partes, descripción de una lucha integral y definitiva entre el bien y el mal, sistema actancial que actualiza al héroe épico, descripción de batallas heroicas, etc. Esas convenciones definen en gran parte lo que se suele llamar, traduciendo literalmente una expresión anglosajona de éxito universal, la fantasía heroica.

Si en una primera etapa de nuestro trabajo nos parece necesario hacer una indagación, aunque sea somera, sobre el mito y otros relatos afines, observaremos luego cómo Liliana Bodoc, jugando con las convenciones de la fantasía heroica, sugiere en su trilogía la presencia de un amplio aparato mítico singularmente situado en un mundo ficticio y maravilloso.

### **I. Aspectos del mito y de otros relatos afines**

Tolkien, especialista en literatura medieval, escribió su obra con el propósito de ofrecer a la Gran Bretaña de su época un ciclo mitológico. Asoció para ello un modelo novelesco heredado del romanticismo a un catálogo temático sacado de las eddas escandinavas y de la épica medieval. Nos podemos preguntar si la invención completa de un mundo podía satisfacer esa supuesta necesidad de mitos que Tolkien le prestaba a Gran Bretaña en la medida en que su experimento carece de todos los elementos constitutivos de un aparato mítico tal como han podido definirlo los antropólogos, etnólogos o historiadores. Podríamos resumir de modo muy condensado los elementos de esa definición de la manera siguiente : los mitos explican la creación o aparición de algo ; establecen un dogma y un

---

<sup>1</sup> *Los días del venado* [2000], Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005 ; *Los días de la sombra* [2002], Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005 ; *Los días del fuego*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.

sistema de reglas que ejercen un poder de censura sobre la comunidad ; son actualizados en ocasiones rituales mediante la palabra de ciertas personas autorizadas.

En la introducción a *L'univers, les Dieux, les hommes*, Jean-Pierre Vernant describe el mito en relación con los otros dos modelos de relatos del mundo griego, el histórico y el literario :

[...] le récit historique [...], en Grèce, s'est constitué en quelque façon *contre* le mythe, dans la mesure où il s'est voulu la relation exacte d'événements assez proches dans le temps pour que des témoins fiables aient pu l'attester. Quant au récit littéraire, il s'agit d'une pure fiction qui se donne ouvertement pour telle et dont la qualité tient avant tout au talent et au savoir-faire de celui qui l'a mis en œuvre. Ces deux types de récit sont normalement attribués à un auteur qui en assume la responsabilité et qui communique sous son nom, sous la forme d'écrits, à un public de lecteurs.

Tout autre est le statut du mythe. Il se présente sous la figure d'un récit venu du fond des âges et qui serait déjà là avant qu'un quelconque conteur en entame la narration. En ce sens, le récit mythique ne relève pas de l'invention individuelle ni de la fantaisie créatrice, mais de la transmission et de la mémoire.<sup>2</sup>

Se podría discutir la opinión del famoso helenista francés acerca de la literatura, ficción pura atribuida a un individuo único que reivindica su autoría sobre el texto escrito. Desde que Borges propuso la idea de una creación continua de tipo intertextual<sup>3</sup> en la que el sujeto-autor pasaba al segundo plano, la distinción entre mito y literatura dejó de ser tan clara puesto que el propósito de la teoría intertextual consistía justamente para Borges en otorgarle a la ficción contemporánea una construcción de tipo mitológica. Se anticipó así, en América Latina, a la invención de textos en los que se abandonó el racionalismo objetivo, el tiempo lineal, el documentalismo, el realismo... a cambio de un tiempo cíclico de corte arcaico y del recurso a arquetipos espaciales míticos. Entre las manifestaciones más conocidas de esa regeneración literaria del pensamiento mítico citemos a modo de ejemplo los ciclos de creación y aniquilación, marcados por el incesto, en *Pedro Páramo* de Rulfo y en *Cien años de soledad* de García Márquez y los sitios diseñados en torno a los arquetipos del laberinto en *El reino de este mundo* de Carpentier (Sans-Souci y la ciudadela La Ferrière) y en *Rayuela* de Cortázar (París y Buenos Aires). Reconozcamos sin embargo que la distinción de Vernant tiene una base sensata : el mito es el producto de una sociedad sin escritura en la que el relato original se va armando, completando y modificando al mismo tiempo que se transmite de generación en generación. Al contrario, el relato literario es un texto fijado por la escritura, que expresa, justificadamente o no, el orgullo individual del autor (ya sea anónimo, nombrado por un seudónimo, o firmante asumido).

<sup>2</sup> J.-P. Vernant, *L'univers, les Dieux, les hommes*, París, Points-essai, 1999, p. 10.

<sup>3</sup> Borges no empleó el término que la escuela francesa de *Tel Quel* (Todorov, Kristeva, Sollers...) ha inventando. Pero ha sido uno de los primeros en acercarse al concepto.

La distinción entre esos dos tipos de texto no sólo concierne la instancia creadora que acabamos de evocar, sino que puede observarse también en la instancia receptora. En este caso es Roger Caillois quien indica la calidad de esa diferencia :

[...] si l'on veut convenablement décrire la sorte d'intérêt que les livres suscitent et l'attitude d'esprit que leur lecture suppose, il faut avant tout marquer que c'est la jouissance du beau qui constitue l'une, la recherche du chef-d'œuvre qui oriente l'autre [...]. Le verdict définitif relève ainsi toujours de *l'individu*, non que la société n'influe pas, mais elle propose sans contraindre. Le mythe, au contraire, appartient par définition au *collectif*, justifie, soutient et inspire l'existence et l'action d'une communauté, d'un peuple, d'un corps de métier ou d'une société secrète. Exemple concret de la conduite à tenir et *précédent*, au sens judiciaire du terme, dans le domaine fort étendu alors de la *culpabilité sacrée*, il se trouve, du fait même, revêtu, aux yeux du groupe, d'autorité et de force coercitive. On peut aller plus loin dans cette opposition et affirmer que c'est précisément quand le mythe perd sa puissance morale de contrainte, qu'il devient littérature et objet de jouissance esthétique.<sup>4</sup>

Así es como la distancia progresiva que las sociedades más complejas van tomando con respecto al mito termina provocando su disolución en la literatura, disolución que le hace perder su carácter reglamentario. Lo mítico por lo tanto correspondería a una inflexión particular de la recepción, y lo que llamamos mitología griega sería hoy en día en su mayor parte, si excluimos su restauración por el psicoanálisis, fuente de placer estético y habría perdido el carácter verdaderamente mítico de los orígenes ; el calificativo que le damos no sería sino la mera señal de su función pasada que seguimos empleando como seguimos llamando « urna funeraria » el jarrón vacío que exponemos en la sala de algún museo de arqueología. Ahora bien, sólo conocemos esos grandes mitos griegos a través de las retranscripciones cultas que se hicieron cuando dejaron de circular como materia viva y que fueron recogidos por la escritura de algún erudito. Escribe Jean-Pierre Vernant :

[...] qu'est-ce qu'un mythe grec ? Un récit, bien sûr. Encore faut-il savoir comment ces récits se sont constitués, établis, transmis, conservés. Or, dans le cas grec, ils ne nous sont parvenus qu'en fin de course sous forme de textes écrits dont les plus anciens appartiennent à des œuvres littéraires relevant de tous les genres, épopée, poésie, tragédie, histoire, voire philosophie, et où, exception faite de l'*Iliade*, de l'*Odyssee* et de la *Théogonie* d'Hésiode, ils figurent le plus souvent dispersés, de façon fragmentaire, parfois allusive. C'est à une époque tardive, seulement vers le début de notre ère, que des érudits ont rassemblé ces traditions multiples, plus ou moins divergentes, pour les présenter unifiées en un même corpus, rangées les unes après les autres comme sur les rayons d'une bibliothèque, pour reprendre le titre qu'Apollodore a précisément donné à son répertoire, devenu un des grands classiques en la matière. Ainsi s'est construit ce qu'il est convenu d'appeler la mythologie grecque.<sup>5</sup>

Ahora bien –y esta observación concierne la literatura latinoamericana– gran parte de las mitologías precolombinas perduraron gracias a un fenómeno semejante a través de retranscripciones diversas elaboradas durante la colonia. Hemos de concluir que la materia

<sup>4</sup> R. Caillois, *Le mythe et l'homme* [1938], París, Gallimard, collection Folio/Essais, 1987, p. 154.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 8-9.

mitológica, griega o precolombina, que llegó hasta nosotros es sobre todo una construcción precaria que se fue elaborando mediante un proceso de « collage » literario propiamente intertextual<sup>6</sup>. En estas áreas culturales, lo que en su aspecto actual llamamos mito tiene en realidad un carácter sumamente literario.

Tal relación entre mito y literatura se vuelve aún más confusa si consideramos el nexo que ha vinculado mito y epopeya en el mundo occidental. Nos enfrentamos aquí a la polisemia del término mito al que se le puede prestar por lo menos, en una primera aproximación, dos sentidos : el de relato explicativo de los orígenes (orígenes del mundo, de la muerte, de los sexos, del fuego, del clan...), o el de glorificación póstuma y literaria de un personaje histórico (mitificación de Carlomagno, del Cid Campeador...) que a su vez, tras las manipulaciones ideológicas, puede transformarse en mito de los orígenes (orígenes de la nación). Todo ello plantea la relación ambigua entre epopeya y mito, ya que los mitos pueden volcarse en una epopeya tras su retranscripción literaria (la *Iliada*, la *Odisea*) o al contrario, las epopeyas pueden participar en la fundación del mito (la *Eneida*). Asimismo, el mito tiene otro aspecto formal que lo equipara al cuento tradicional y a la épica antigua o medieval. Nos referimos aquí al hecho de que esas tres categorías de relatos han de ser repetidas ante un público que no practica la lectura, y tal repetición pone en evidencia una función determinada : función ritual en el caso del mito y en las sociedades arcaicas sin escritura, o función estética de recepción en el caso de la épica y del cuento tradicional. Escribe Umberto Eco :

Les civilisations anciennes privilégiaient le récit du déjà-survenu et du déjà-connu. On racontait indéfiniment les aventures du paladin Roland dont on connaissait les moindres détails. Pulci reprend le cycle carolingien et annonce à la fin ce que tout le monde sait déjà, la mort de Roland à Roncevaux ; le public n'exigeait pas d'apprendre du nouveau, il préférait entendre le récit agréable d'un mythe et se complaire à retrouver d'une manière chaque fois plus intense et plus riche le déroulement connu. Les ajouts et les embellissements romanesques abondaient sans pour autant entamer le caractère du mythe conté.<sup>7</sup>

Cuento tradicional, mito, epopeya : el relato actualizado oralmente en un momento dado por el chamán que inicia al joven púber, por los padres que preparan el niño al sueño, por el aedo o el juglar que recuerda a los héroes de antaño, es un relato sin autor, un viejo cuento que disfruta de la mágica capacidad de poder ser repetido *ab aeternam* y que, por

<sup>6</sup> No es así evidentemente en el caso más reciente de las mitologías indígenas que fueron descritas por los métodos científicos de la etnología y el recurso directo a informadores autóctonos.

<sup>7</sup> U. Eco, *De Superman au surhomme*, traducido del italiano al francés por Myriem Bouzaher (edición original: *Il superuomo di massa*, Milan, Fabbri & Bompiani Sonzogno, 1978), París, Grasset, 1993, p. 134.

muchas versiones que tenga, se presenta siempre en cada actualización como la palabra recogida de un pasado lejano. Al niño por ejemplo no le importa que los padres le cuenten la versión de Perrault o la de los hermanos Grimm de *Caperucita roja*. Le importa que le cuenten una vez más la fábula que ya le contaron las noches anteriores. Carácter repetitivo y ausencia de un autor personal identificado, tales son los puntos comunes que distinguen el acto de comunicación de estos tres tipos de texto.

## II. *La saga de los Confines* y las convenciones de la fantasía heroica

Repetición, sedimentación intertextual, « collage », atenuación de la figura del autor..., todo ello aparece, aunque sugerido por una construcción estética artificial y no producido por el impulso básico del relato, en los textos de fantasía heroica que acatan las convenciones elaboradas por Tolkien. Tal vez el gran éxito internacional de ese tipo de literatura popular, que alcanza proporciones inauditas y es apuntalado por la promoción cinematográfica y videolúdica, provenga de esos elementos que nos toca poner en evidencia en *La saga de los Confines* de Liliana Bodoc.

A propósito de la intención que motivó su trabajo de creación, la escritora argentina ha declarado en una entrevista :

La épica me pareció el cauce razonable, sensato y cómodo [...] para contar la historia que yo quería contar. Es decir, la historia de un genocidio, la historia de una conquista y de una lucha [...] por la libertad [...]. Así empezó *La saga de los Confines* [...] : teniendo ganas de hablar sobre el genocidio que significó la conquista de América [...]. Desde ese embrión ideológico [...] obviamente uno tiene que ir fraguando un mundo ficcional que muchas veces después, saludablemente, a uno lo aleja de ese embrión que al principio puede ser muy esquemático [...].<sup>8</sup>

Estas palabras de Bodoc aclaran la dimensión épica de la novela y su relación con la catástrofe histórica provocada por el descubrimiento y la conquista de América. Acontecimiento portentoso y continental, discurso épico y conmemorativo... las primeras frases que abren a modo de introducción *Los días del venado*, primer episodio de la trilogía, asientan claramente ese aspecto del relato al evocar paradójicamente una memoria definitivamente perdida que se pretende rescatar :

---

<sup>8</sup> Entrevista realizada en junio de 2006 (nombre del entrevistador no señalado). Fecha de consulta : 29/10/2007. Disponible en : [http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com\\_social/audiovideoteca/bodoc\\_texto\\_es.php](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/bodoc_texto_es.php)

Y ocurrió hace tantas Edades que no queda de ella ni el eco del recuerdo del eco del recuerdo. Ningún vestigio sobre estos sucesos ha conseguido permanecer. Y aun cuando pudieran adentrarse en cuevas sepultadas bajo nuevas civilizaciones, nada encontrarán.<sup>9</sup>

Renglones más abajo, prosigue el narrador :

He venido a dejar memoria de una grande y terrible batalla. Acaso una de las más grandes y terribles que se libraron contra las fuerzas del Odio Eterno. Y fue cuando una Edad terminaba y otra, funesta, se extendía hasta los últimos refugios.<sup>10</sup>

Este inicio expresa claramente algunos de los dispositivos centrales de la novela :

1. Presenta al narrador como instrumento de una mediación mágica capaz de devolverle una memoria totalmente perdida al público al que se pretende cautivar de entrada con la dimensión extraordinaria, y mítica, de la historia relatada. El recurso tiene mucho que ver con el arte de juglaría y los procedimientos de la literatura oral.
2. Sugiere que el tiempo primitivo del mito, cíclico y ajeno a la historia, es interrumpido por la irrupción del acontecimiento nefasto. Con ello Liliana Bodoc describe el paso entre lo que Mircea Eliade, en su ensayo *Le mythe de l'éternel retour*, presentó como la visión arcaica de un tiempo cíclico, reversible, sin acontecimientos históricos y la visión posterior de un tiempo irreversible, jalonado por las catástrofes históricas. Podemos considerar que ese mismo paso es el que separa la sociedad arcaica y mítica de la sociedad histórica. La habilidad de la escritora argentina consiste aquí en apuntar en la ficción misma ese paso ocurrido en la historia verdadera de muchas sociedades.

Esta presentación enfoca ya el argumento central de la trilogía que relata la guerra definitiva entre dos mundos, el de las Tierras Antiguas y el de las Tierras Fértiles. Mientras que éstas recuerdan en muchos aspectos, en particular decorativos y onomásticos<sup>11</sup>, una América precolombina en la que criaturas y hombres viven en armonía, aquéllas se presentan como un mundo sombrío, caricatura de una Europa destructora, imperialista y totalitaria. La evocación de la Conquista de América es evidente, y el relato propone una historia alternativa en la que ese Nuevo Mundo de fantasía, unido y preparado para la guerra, logra vencer al conquistador e incluso amenazarlo en su propio santuario. La novela asocia, con el fin de sugerir cierta dimensión mítica, episodios inspirados de la mitología precolombina a arquetipos generados por las culturas amerindias así como a imágenes forjadas por los

---

<sup>9</sup> *Los días del venado*, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Citemos por ejemplo los nombres de los personajes siguientes : Molitzmós, Wilkilén, Piukemán... que recuerdan al Moctezuma azteca y a los Newén, Troncomán y Peyumán del área de cultura araucana (nombres llevados respectivamente por un conocido cacique mapuche, uno pehuenche y otro ranquel; cf. C. Martínez Sarasola, *Nuestros paisanos los indios*, Buenos Aires, Emecé, 1992, p. 555 a 568).

primeros exploradores europeos de América. Relata además, como lo hemos evocado antes, el encuentro entre un mundo sin historia, un mundo del mito y de la magia, y un mundo que no sólo ha abandonado los mitos sino que pretende incluso, mediante la instauración de un totalitarismo absoluto, traspasar la etapa posterior, la del mundo histórico, al anular la identidad de pueblos y personas.

Alcanzaremos mejor la dimensión mítica de la obra de Liliana Bodoc si nos adentramos en la descripción de las convenciones propias a la fantasía heroica tal como Tolkien la elaboró. Esas convenciones se encuentran primero en la estructura y en particular en la construcción en tres partes que crea una organización de tipo « novela por entregas », aunque limitada a tres episodios particularmente largos. En efecto, más allá de esa diferencia entre estructura ternaria de la fantasía heroica y estructura sincopada del « feuilleton », lo prolijo del relato favorece en ambos casos el recurso a repeticiones y a alternancias entre escenas tensas y escenas ligeras. La construcción sinusoidal que ello induce es característica según Umberto Eco de la literatura popular por entregas<sup>12</sup>. Destinados a un lector al que no se le atribuye la intención de mantener una lectura sesuda<sup>13</sup>, tanto *La saga de los Confines* como *Les mystères de Paris* de Eugène Sue elaboran expedientes para facilitar una recepción dilatada durante centenares de páginas y varios años de edición. Por eso es que el sistema sinusoidal ha de recurrir a periodos cíclicos como repasos –que permiten recordar hechos anteriores– o sucesiones de tensiones y distensiones –acción pura, muertes, combates, actos heroicos o innobles... seguidos por victorias, descansos del héroe, escenas sentimentales, debates entre los personajes–. Uno de los efectos producidos por esa estructura ciclotímica – efecto tal vez involuntario en Eugène Sue pero muy consciente en quien, como Bodoc, pretende escribir una epopeya– es el de acercar, por medio de la repetición, el relato escrito a los modelos originalmente orales y arcaicos de la literatura: mito, cuento tradicional o epopeya. De ese modo, la lectura en tres partes permite, repetición tras repetición, ritualizar o bien volver a experimentar un episodio cautivador, satisfaciendo así uno de los viejos impulsos que cultiva la recepción de historias.

Otra de las convenciones utilizadas por Tolkien y Bodoc concierne el paratexto con la presencia inicial de mapas que le permiten al lector ubicarse en una geografía continental a través de la cual van a desenvolverse viajes y guerras de gran magnitud. La presencia de esos mapas indica cómo la fantasía heroica a lo « Tolkien » se inscribe en la tradición occidental

---

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 68.

<sup>13</sup> Son notables en ese sentido los consejos publicados en el sitio Web de la editorial francesa Bragelonne, dedicados a los jóvenes autores de fantasía heroica (Fecha de consulta : 15/10/2007. Disponible en : <http://www.bragelonne.fr/envoi.php>).

de la literatura de viajes y recupera el recurso a la imagen pedagógica de los manuales de historia en los que los mapas, que permiten ver el desarrollo de tal o cual campaña militar, facilitan visualmente la comprensión de ciertos acontecimientos históricos. No nos explayaremos en el carácter sugestivo del procedimiento, tan seductor para quienes un mapa es una invitación al ensueño exótico. Tampoco nos detendremos en el aspecto « esquema de ayuda a la lectura » del que Cortázar se burló en *La vuelta al día en ochenta mundos* y en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.

Además de la estructura del relato y del paratexto, las convenciones de la fantasía heroica alcanzan también el aparato temático de cada novela. En ese sentido, lo primero que llama la atención son los sistemas de referencia que se despliegan según tres ejes : uno decorativo que puede observarse a través del recurso a accesorios sacados de mundos antiguos y extraños, otro mítico y legendario que se nutre de sistemas míticos originales, el último ideológico que actualiza valores heroicos propios de las sociedades arcaicas o medievales, muy poco vigentes en nuestro mundo industrial, financiero y utilitario.

El aspecto decorativo aparece en Tolkien a través del uso de elementos sacados de la imaginería medieval y escandinava : espadas y caballos que llevan nombres, cascos y corazas resplandecientes, descripción que termina siendo algo incómoda de grandes y hermosos guerreros rubios de tipo vikingo, representación de castillos tan « kitsch » como los de Luis II de Baviera... Con respecto a ese sistema referencial, la habilidad de Liliana Bodoc consistió en abandonar el aparatoso cambalache medieval por un sistema que recuerda el de la conquista de América y el del mundo indígena : pirámides, jaguares y chamanes remplazan torres almenadas, ponis y magos de capirote. Bodoc ofrece de ese modo al lector americano una fantasía autóctona que estimula las secciones americanas de su enciclopedia, secciones hasta entonces poco activadas por este tipo de literatura.

Si los sistemas referenciales míticos a los que recurren Bodoc y Tolkien se asemejan por proceder de universos antiguos cuyos elementos mágicos han sido exagerados y naturalizados, se diferencian en los mismos términos que los referentes decorativos en la medida en que el escritor inglés saca a relucir sagas y eddas escandinavas mientras que la mendocina solicita los mitos amerindios, pero también, más singularmente, los mitos secretados por la mente medieval de los conquistadores que exploraban un mundo desconocido. Así es como por un lado el mito azteca de creación del sol inspira un episodio importante de la novela<sup>14</sup> y como por otro aparecen sirenas, idénticas a aquéllas que Colón vio

---

<sup>14</sup> Nos referimos al mito en el que Nanahuatzin y Tecuciztécatl se echan a una hoguera para transformarse respectivamente en el sol y en la luna (cf. W. Krickberg, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, México, Fondo de Cultura



durante uno de sus viajes, o se describen ciudades tan maravillosas como la Tenochtitlan descubierta por Bernal Díaz del Castillo<sup>15</sup>. Incluso, la historia verdadera de los encuentros entre América y Europa le permite también a Bodoc poner algunos rubios altos, descendientes en este caso de un pueblo de navegantes originarios de las Tierras Antiguas, lo cual recuerda la aventura vikinga en el Nuevo Mundo.

En cuanto al aspecto ideológico, la misma distinción aparece entre el maestro y su epígono. En ambos casos, los personajes encarnan un aparato axiológico determinado. Los de Tolkien provienen obviamente de la tradición escandinava y medieval y actualizan los valores feudales de la caballería y de la épica europea mientras que los de Bodoc salen de un mundo amerindio reinterpretado, cabe notarlo, por cierta inquietud que tiene mucho que ver con el *new age* al promover la recuperación de los principios telúricos y ecológicos atribuidos a las tradiciones indígenas en clara oposición con los valores occidentales, atascados en el callejón sin salida de la contaminación ambiental y de la deshumanización industrial y financiera.

El mito se verifica en la obra de Liliana Bodoc a través de varios elementos, algunos formales, otros temáticos. Pero se puede observar sobre todo en el hecho de que la trilogía de la escritora argentina es una manifestación más, de gran éxito, de un género literario cuya difusión actual no puede explicarse únicamente por un fenómeno de moda. Habría que ver si el recurso al pensamiento arcaico, la recuperación de figuras heroicas de carácter épico, la utilización de mitos originales como modelo de inspiración de relatos fantásticos, el hecho de proponer un mundo alternativo en el que el lector se consuela de las grandes catástrofes históricas, tal como la destrucción definitiva de una sociedad americana que hubiera tal vez podido proponer un mundo de mayor armonía que el actual... habría que ver si todo ello no participa en la expresión de cierto pensamiento mítico moderno que ya no se encarna en leyendas fundacionales sino en un sutil juego de ficciones. Todo lo cual demostraría que el mito como relato no reglamenta más las normativas sociales ni determina una realidad dogmática sino que se despliega en el universo del entretenimiento popular, ofreciendo al lector un consuelo y un refugio con respecto a esa realidad. En esa medida, la ambigüedad de la fantasía heroica vuelve a plantear el viejo debate acerca del compromiso social y político de la literatura : por un lado cuestiona según los modos de la fábula ciertos aspectos destructores

---

Económica, 1971, p. 28-33). El episodio inspirado de este mito relata cómo el pueblo de los zitzahai se echa a su vez al fuego para escapar a las invasiones enemigas y alcanzar el « tiempo mágico » (*Los días de la sombra*, p. 164-170).

<sup>15</sup> Ver el episodio en el que el guerrero de un pueblo de chozas, Dulkancellin, descubre la hermosa ciudad de Beleram y su monumental Casa de las Estrellas (*Los días del Venado*, p. 148-149).

y alienantes de la sociedad actual ; por otro propone un escape que distrae a los lectores de problemas denunciados por las ideologías de las décadas anteriores. De ahí que el éxito de la fantasía heroica manifiesta el desarraigo ideológico de su público, joven en su mayoría, y la voluntad de barajar nuevos imaginarios políticos, centrados en la ecología, lo multiétnico y lo mágico.