



Análisis del discurso mítico de “La esfinge de oro” de Carlos Raúl Sepúlveda*

Analysis of the Mythical Discourse of “La esfinge de oro” by Carlos Raúl Sepúlveda

Mehmet İLGÜREL¹ 



*Este artículo es el desarrollo de una ponencia que se presentó en el VI Congreso Internacional de Mitocrítica: “Mito y ciencia ficción”, que se celebró entre 27 y 30 de octubre de 2020 en Madrid, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

¹Assoc. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Western Languages and Literatures, Istanbul, Türkiye

ORCID: M.I. 0000-0001-8497-3341

Corresponding author:

Mehmet İLGÜREL,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İstanbul,
Türkiye

E-mail: milgurel@istanbul.edu.tr

Submitted: 26.04.2022

Revision Requested: 18.10.2022

Last Revision Received: 26.10.2022

Accepted: 27.11.2022

Citation: Ilgurel, M. (2022). Análisis del discurso mítico de “La esfinge de oro” de Carlos Raúl Sepúlveda. *Litera*, 32(2), 693-715. <https://doi.org/10.26650/LITERA2022-1109462>

RESUMEN

En este trabajo estudiamos el cuento, “La esfinge de oro” (1988) de Carlos Raúl Sepúlveda, una importante figura de la literatura fantástica y de ciencia ficción chilena. En primer lugar, realizamos un análisis de esta obra desde la perspectiva durandiana del imaginario a partir de los esquemas, los arquetipos y los símbolos que presenta el relato. En cuanto a la imaginación simbólica, el cuento está caracterizado por una polarización de imágenes que está reflejada de forma más clara e intensa en dos espacios decisivos para el protagonista, es decir, Ñuble, su patria chica y la capital chilena. La primera de estas dos corresponde a la isotopía de imágenes que Gilbert Durand denomina el Régimen Nocturno del imaginario. Y desde este punto de vista, las imágenes urbanas, entre otras, que se reflejan de forma negativa, se asocian al Régimen Diurno. En el estudio de imágenes y conceptos, también asumimos la perspectiva complementaria de otros autores como Mircea Eliade y Northrop Frye. Este estudio en general nos sirve como punto de partida para el análisis de las relaciones sincrónicas y diacrónicas del relato. A través de los mitemas redundantes determinados en el presente análisis, llegamos al mito heroico inherente a la obra, que queda de manifiesto a través del método de Lévi Strauss, tal y como se emplea en la mitocrítica durandiana.

Palabras clave: Carlos Raúl Sepúlveda, ciencia ficción, mitocrítica, estructuras del imaginario, Gilbert Durand

ABSTRACT

In this work we study “La esfinge de oro” (1988) by Carlos Raúl Sepúlveda, an important figure in Chilean fantastic and science fiction literature. Firstly, we carry out an analysis of the story from Gilbert Durand’s perspective of the imaginary based on the schemes, archetypes, and symbols that the story presents. In terms of symbolic imagination, the story is characterized by a polarization of images that is reflected more clearly and intensely in two crucial spaces for the protagonist, Ñuble: his hometown, and the Chilean capital. The first of these two coincides with the isotopy of images that the French thinker calls the Nocturnal Regime of the imaginary. And from this point of view, urban images, among others, that are reflected in a negative way, are associated with the Diurnal Regime. In the study of images and concepts, we also assume the complementary perspectives of other authors such as Mircea Eliade and Northrop Frye. This study in general provides the basis for the analysis of the synchronic and



diachronic relationships of the story. Through the redundant mythemes determined in the present analysis, we arrive at the heroic myth inherent in the short story, which is revealed through Lévi Strauss's method, as used in Durand's myth criticism.

Keywords: Carlos Raúl Sepúlveda, science fiction, myth criticism, structures of the imaginary, Gilbert Durand

EXTENDED ABSTRACT

This work is an analysis of the short story “La esfinge de oro” (1988) by Carlos Raúl Sepúlveda, a prominent figure in Chilean fantastic and science fiction literature. In the first place, we carried out an analysis of the story from Gilbert Durand's perspective of the imaginary based on the schemes, archetypes, and symbols that the story presents. From this point of view, we have determined that most of the spaces and objects that appear in the story take part in a polarization of images. The variety of symbols and archetypes related to the town that is surrounded by nature belong to the nocturnal regime and can be grouped into the categories of land and sea. In coherence with the polarity of the imaginary to which they belong, these images return the protagonist to his childhood and distance him from the burden caused by linear urban time. As central motifs, the well and the terracotta statue are also part of this isotopy of containing and protective images. The well can be considered as the image that most representatively reflects the return to the origin and the past. On the other hand, the descent of the protagonist into the well is characteristically related to mystical structures and depicts certain aspects of initiation. In many traditional and contemporary narratives, similar descents typically lead to self-fulfillment, development, regeneration, and are also linked to regression, from the perspective of Jung's analytical psychology.

The set of images related to the hometown contrasts with those that represent Santiago and all the negative aspects that this city implies in the story. This group of images corresponds to the diurnal regime and is represented from the pejorative perspective of mystical structures. The opposition between Santiago and Ñuble is characterised by the following contrary characteristics: contemporary against primordial, urban against natural, ordinary against incredible, offensive against delightful, and unbearable against pleasant. These characteristics are reflected in the story with symbolic associations that are basically related to the anguish of human beings in the face of death.

In summary, we can affirm that the story presents numerous images that coincide with great accuracy with the symbols and archetypes categorized by the theory of the

imaginary. Likewise, certain processes that play a fundamental role in the context of symbolic imagination stand out in the story, such as the ways in which time as destruction is processed by different polarities and structures of the imaginary. In this sense, reasons related to the return to the hometown, in terms of seeking refuge from the frustration caused by urban life, are related to euphemism. This concept refers, in very general terms, to the way in which mystical structures alleviate the negative effect that mortal time produces in the psyche. On the other hand, we have emphasized the significant phenomenon of the radical change of the predominant regime of the imaginary that occurs in the denouement. The self-understanding of the protagonist as a cosmic being invalidates the mystical structures, which have been active and decisive in the story up to this point and gives prominence to the diurnal polarity. Time continues to be a central theme and this supernatural final event leads to emergence of the diurnal images of confrontation with time.

The study that we have carried out in the article and was summarized here constitutes the basis of the analysis of the synchronic and diachronic relationships of the story. Through the redundant mythemes determined in the present analysis, we arrive at the heroic myth inherent in the short story, which is revealed through Lévi Strauss's method, as used in Durand's myth criticism. The peculiar aspects of the heroic myth in the story are the recovery of the hero of his true identity and the diurnal overcoming of his former self.

Introducción

Carlos Raúl Sepúlveda (1943 - 2007) es una figura prominente de la literatura fantástica y de ciencia ficción chilena y autor de las novelas, *El Dios de los Hielos* (1986), *Orión. El Mensaje de los Dioses* (1999), y *Vagamundos* (2002) y de, entre otros, los libros de cuentos, *En el Barrio Bellavista* (1997), *En el País de los lotófagos* (2005) y *La Puerta Negra* (2006). Su relato “La esfinge de oro”, que pertenece al género fantástico, fue elegido para formar parte de la *Antología de Cuentos Chilenos de Ciencia Ficción y Fantasía* (1988), publicada por la editorial Andrés Bello. También fue director honorario de la SOCHIF (Sociedad Chilena de Fantasía y Ciencia Ficción) y editor de la revista *Quantor* y el sitio web, *eltábano.cl*. Sepúlveda fue ganador del Premio Nova con su novela, *El Dios de los Hielos*. (Novoa Sepulveda, 2006, p. 219)

Antes de realizar el estudio del discurso mítico inherente a “La esfinge de oro”, vamos a analizar el panorama arquetípico del cuento en cuestión a partir de la teoría del imaginario de Gilbert Durand, expuesta en *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960). En el imaginario, Durand distingue una polaridad en la que una cantidad infinita de imágenes de la psique del ser humano se relacionan con uno de los dos regímenes, nombrados diurno y nocturno. El nocturno está constituido de dos categorías de estructuras¹, la sintética y la mística². La polaridad diurna y los dos conjuntos estructurales nocturnos corresponden a tres reflejos dominantes³ que son considerados como los orígenes biológicos que desencadenan la aparición de varios tipos de imágenes del régimen diurno y las de las dos categorías estructurales nocturnas. Por otra parte, las categorías de las imágenes son: esquemas, arquetipos y símbolos pertenecientes al régimen en cuestión y a los dos conjuntos estructurales nocturnos. Los símbolos de la polaridad diurna y de las estructuras sintéticas y místicas se originan, a su vez, en tres formas de arquetipos: verbales⁴, epítetos y sustantivos. Evidentemente, los arquetipos en cuestión, que tienen una naturaleza lingüística son, en gran medida, universales para

-
- 1 En *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Gilbert Durand define la estructura como “una forma transformable, que juega el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes y susceptible a su vez de agrupación en una estructura más general que nosotros llamaremos Régimen” (1979, p. 57).
 - 2 Durand expone que, en este contexto, el término en cuestión no se refiere al sentido religioso de la palabra, sino que reúne “una voluntad de unión” con un “cierto gusto por la intimidad secreta” (p. 256) de la misma forma en que fue utilizado por los antropólogos Lucien Lévy-Bruhl y Jean Przyluski.
 - 3 Los reflejos dominantes se distinguen por su capacidad de inhibir los demás reflejos. Estos tres reflejos fueron descubiertos por el psiquiatra ruso Vladimir Bechtereov a través de sus observaciones experimentales. Véase Vladimir Bechtereov, *La psychologie objective*. Paris: Alcan, 1933, 221.
 - 4 Los esquemas verbales también se pueden considerar como arquetipos.

el ser humano. Cada símbolo reúne diversas cualidades de ciertos arquetipos que pertenecen a la misma isotopía. A diferencia de los arquetipos, los símbolos son polivalentes, varían de una época a otra y son propios de la cultura a la que pertenecen. El régimen diurno tiene su origen en el reflejo dominante postural y su aparición se remonta a la de *Homo erectus*. El género humano empieza a desarrollar este régimen del imaginario en el plano mental como un resultado de su nueva postura erguida. De esta forma surgen las oposiciones de arriba-abajo, alto-bajo y otras similares con sentidos metafóricos, como puro-mancillado, la luz-las tinieblas, el héroe-el monstruo, el jefe-el inferior. Estos arquetipos se reflejan en símbolos diurnos en los que se repite de varias formas esta noción de contrastes. Por otra parte, las estructuras sintéticas y las místicas del régimen nocturno, que precede el diurno, se originan, respectivamente, en dos reflejos dominantes: digestivo y copulativo. Las estructuras místicas se originan del primero y están caracterizadas por los esquemas verbales como descender, poseer, penetrar; arquetipos epítetos como profundo, calmo, caliente, íntimo y oculto; sustantivos de casa, centro, madre, recipiente, alimento, sustancia. Existe una oposición esencial entre las estructuras místicas y la polaridad diurna. Al contrario del régimen diurno, caracterizado por las tendencias de separar, distinguir o formar contradicciones, las estructuras místicas tienen propensión a confundir y carecen de precisión y claridad. Además, numerosos elementos que sobresalen por su carácter positivo en un régimen adoptan en el otro una naturaleza negativa. Por ejemplo, en la polaridad diurna, la luz y lo grande destacan como imágenes positivas y sus opuestos se admiten como negativos. Contrariamente, en las estructuras místicas, la oscuridad y lo pequeño son imágenes positivas, lo cual se asocia al concepto denominado eufemismo que se explicará más adelante. En cuanto a las estructuras sintéticas, el impulso del reflejo dominante copulativo se refleja en gran parte de las imágenes asociadas a la *coincidentia oppositorum*, es decir, a la unión de los contrarios. Estas estructuras de la polaridad nocturna se caracterizan básicamente por las nociones de tiempo cíclico, progreso y sistematización, reflejados por sus arquetipos y símbolos (İlgürel, 2019, pp. 17-18; Durand 1979).

Conviene mencionar también que después de exponer el panorama general de los arquetipos y símbolos del relato, tomando como base el acercamiento teórico expuesto seguimos con el análisis de estas imágenes como un todo; en otras palabras, en forma de un discurso mítico. Con este fin, tomamos como punto de partida el método planteado por Claude Lévi-Strauss en *Antropología estructural* (1958) de la forma en que fue adoptado por Durand. Se trata del método que nos sirve para descomponer un mito en sus mitemas, es decir, "unidades semánticas más pequeñas" (Durand, 2013, p. 36) y

presentarlos en una tabla de forma que nos permita ver tanto las isotopías de los mitemas redundantes⁵ como el desarrollo de la historia narrada. Este método de análisis de narraciones nos permite exponer al mismo tiempo los sistemas sincrónico y diacrónico de sus mitemas. Con ayuda de este método podemos revelar el mito inherente a la obra que se puede definir como:

[...] un relato (discurso mítico) que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se puede segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas (los mitemas) y en el que se invierte necesariamente una creencia (contrariamente a lo que sucede con la fábula o el cuento) llamada «pregnancia simbólica». (Durand, 2013, p. 36)

En los apartados dedicados al análisis del cuento, tratamos algunas nociones que no hemos abordado en este panorama general de la teoría del imaginario. Creemos que, al ser presentados así, junto a los casos que se dan en el relato, se puede facilitar en gran medida su comprensión.

Resumen

El cuento comienza con el viaje en autobús del narrador-protagonista⁶ desde Santiago hacia Ñuble, su patria chica. Los paisajes de los territorios rurales por los que pasa y del mar le parecen bonitos y le afectan profundamente, ya que la vida urbana lo ha dejado desconectado de la naturaleza. Como lleva más de treinta años viviendo en la capital, todo lo que ve le da la impresión de haber llegado a un país desconocido. Sus observaciones le traen a la mente recuerdos de su infancia, en los que destacan imágenes hermosas de la vida rural y de la naturaleza. La mayoría de sus memorias se relacionan con la fauna y la agricultura. Estos reflejan la abundancia, la fertilidad y aún cierto erotismo de forma indirecta. Algunas reminiscencias acogedoras de Ñuble también le recuerdan ciertos sabores y aromas. Además, compara la vida rural con la urbana que al final le desilusiona.

5 Durand asocia el mitema a su propia noción del imaginario y afirma que en él “el dinamismo «verbal» domina a la sustantividad” (2012, p. 114). Partiendo de esta postura que caracteriza el mitema basándose fundamentalmente en su naturaleza esquemática y arquetípica, empleamos una forma de la clasificación de mitemas en la que no se buscan exclusivamente las redundancias de los mitemas clásicos. En nuestro análisis también tenemos en cuenta las repeticiones que son directamente asociables a los estructuras, esquemas y arquetipos establecidos por el pensador francés.

6 El nombre del protagonista no se especifica en el cuento.

Lamenta su desconexión con la naturaleza y todo lo que lo une a su infancia, y además le entristece especialmente el tiempo lineal urbano, que le causa frustración.

El motivo de su viaje es presentar una demanda contra los Osorio, unos vecinos que han ocupado una parte de sus tierras. Al llegar, se encuentra con Auristela Chandía, una mujer de aspecto matriarcal, cuya familia se llevaba bien con la del protagonista, es decir, con los Catalán. Auristela, que ocupa un lugar importante en sus recuerdos de infancia, es la que le avisó de la ocupación de sus tierras.

Siente remordimiento por no haber regresado al Molino, la mansión de su familia en Ñuble. Por eso, antes de volver a Santiago, decide visitar la mansión abandonada a la que se refiere como “nuestro cordón umbilical con la tierra” (Sepúlveda, 1988, p. 143). Se describe detalladamente el deterioro provocado por el aire salino y la vegetación salvaje en el jardín y en la casa debido al descuido de décadas. Entra en la mansión, también envejecida por dentro, donde se pone a imaginar la alegre e interesante vida de su acomodada familia reviviendo la emoción de sus fantasías infantiles.

Hace un recorrido por la gran mansión, que fue dañada en un terremoto ocurrido en 1938, posterior a la partida de la familia. Posiblemente a causa de este desastre, también se encuentra desencajada la muela de piedra del molino que forma parte de la mansión y le da su nombre. Descubre que la base de la muela expuso “...al desplazarse de sus soportes, un agujero de no más de un metro y medio por un metro” (Sepúlveda, 1988, p. 147). Observa el agujero con la ayuda de una cerilla y al entrever unos estrechos escalones labrados en la roca, decide meterse. Empieza a descender y a unos doce metros aproximadamente descubre una estructura que es el brocal de un pozo. Se pregunta qué hay al fondo y se sirve de la manivela para subir un pesado objeto sujeto a la cadena. Aparece una masa chorreando barro y al palparla con las manos, se entera de que es una esfinge. Al abrazarla para colocarla en el suelo, experimenta “una curiosa sensación de respuesta, una especie de reconocimiento que manaba desde su superficie en una oleada cálida, magnética, como si se tratase de una sima, atractiva y repulsiva a la vez” (1988, p. 149). Se marcha y vuelve al día siguiente con lámparas, pala y cuerdas para examinar mejor su hallazgo. Como el barro ha desaparecido y gracias a una mejor iluminación, ve que se trata de una figura humana en cuclillas.

Le atribuye a la estatua una “cualidad suplementaria indefinible”, (Sepúlveda, 1988, p. 151) relacionada con el movimiento, el tiempo y el espacio, sugiriendo que el objeto

descubierto es mucho más que una mera escultura. A continuación, vive una experiencia sobrenatural, una visión que le revela la destrucción inacabable de la naturaleza. Experimenta otra forma de ser, esta vez cósmica, que le hace sentir en la cara las "arideces desérticas producidas por la exposición a la luz de innumerables coronas solares" (1988, p. 151). Al darse cuenta de que le ha crecido la barba, entiende que esta experiencia le ha sometido a otro tiempo que transcurre mucho más lento, propio de seres cósmicos. Luego, el narrador protagonista se refiere a la relatividad del tiempo en función del ser que lo percibe y describe este hecho a través de una analogía que lleva a un extremo⁷. Al parecer, de esta forma se insinúa la inmortalidad y la existencia astral que pronto alcanzará. Al volver en sí, su sed le sugiere que han pasado al menos un par de días. Recuerda que aparte de su existencia como ser humano, es también dos seres cósmicos a la vez. Afirma que el primero de los dos permanece en él, pero se extiende más allá del Sistema Solar, mientras que el otro, como la esencia de la vida y del tiempo, se representa como un ser más universal cuya gigantez se relata a través de su presencia, que abarca la galaxia de Andrómeda y las estrellas de Canopus y Betelgeuse. La siguiente frase lo describe de forma más precisa: "El dios durmiente, el remoto desconocido que me comparte con la suma total de la materia organizada y también con el otro" (p. 152). Califica su aspecto humano de efímero e insignificante y lo asemeja a un "ente petrificado, una cáscara", (p. 153) una expresión que también se refiere a la estatua.

Durante un rato está indeciso acerca del valor e importancia de la estatua. Al principio, la rechaza en su totalidad, pero después considera los aspectos positivos y apetecibles de su vida. Sin embargo, al final destruye con su pala la escultura, que es de terracota y no de piedra como creía. Al romperla en pedazos, descubre dentro una imagen de oro que representa, aparentemente, su versión cósmica y divina: "Algo hermoso, resplandeciente, con vida" (Sepúlveda, 1988, p. 154). La imagen, que califica de su verdadero yo, se pone de pie y le extiende sus brazos acogiéndolo.

Análisis de imágenes

Con respecto a la imaginación simbólica, este hallazgo y el incidente maravilloso que provoca son una compensación de toda la angustia originada en su distanciamiento del lugar de origen. Tan pronto como se alude por primera vez a Santiago, empieza a

⁷ Esta analogía también representa una forma de existencia infinita: "Que el lapso transcurrido desde el momento que uno despega el pie del suelo y lo desplaza para depositar frente a sí el talón puede ser tan largo que el mundo, la tierra, todo aquello que se va a pisar ahora puede desaparecer y el acto que se realiza jamás será consumado" (Sepúlveda, 1988, pp. 151-152).

manifestarse una polarización entre la capital de Chile y Ñuble. Este antagonismo de espacios es un aspecto constitutivo del relato que determina en gran parte las isotopías de las imágenes importantes. En el contexto de esta polarización, Santiago y Ñuble destacan con cualidades contrarias tales como contemporáneo y primitivo, urbano y natural, ordinario e inverosímil⁸, severo y ameno, inaguantable y placentero. La forma en que representa a su acogedor pueblo demuestra que para el protagonista tiene un valor profundo y arquetípico. Las imágenes que caracterizan Ñuble comprueban que se trata de un espacio correspondiente sobre todo a las estructuras místicas de la polaridad nocturna con respecto al reposo y a la intimidad. Cabe resaltar que el uso del narrador protagonista es uno de los factores que refuerzan el efecto de la intimidad. En este espacio que asume una cualidad maternal, también nos encontramos con una figura patriarcal, sin embargo, se trata de una representación positiva que no contradice el carácter de Ñuble: “El padre, a caballo, mascando gallardo una sonrisa bajo el bigote claro” (Sepúlveda, 1988, p. 142). En este contexto, el retorno del protagonista a su lugar de origen, y a El Molino en especial, se puede considerar como *regressus ad uterum*.

El relato presenta dos categorías generales de imágenes relativas a Ñuble, asociadas con las estructuras místicas. Se trata de motivos relacionados con la tierra, a saber, propios de la flora, la agricultura y los productos agrícolas. Y el otro grupo de imágenes isotópicas son las que se relacionan con el mar. Ambos tipos de motivos aluden a la relación profunda y al sentido de pertenencia del protagonista con Ñuble. La presencia arraigada de las estructuras místicas en la representación de su lugar de origen está reflejada también en la importancia del olfato y el gusto, sentidos relacionados con las estructuras en cuestión: “Mi infancia era un cesto de uva dulce, moscatel con abejas extraviadas entre las redomas de arlope violáceo”, (Sepúlveda, 1988, p. 142) “Mi olfato presentía el viento fresco, el aire oceánico, más allá del blanco camino polvoriento” (1988, p. 141).

Del mismo modo que las demás imágenes asociadas a la tierra, el trigo se relaciona con el régimen nocturno del imaginario. Como es bien sabido, es el ingrediente del pan, alimento principal que garantiza la subsistencia. En este sentido, se relaciona con las estructuras místicas del régimen nocturno con respecto a la dominante digestiva y el arquetipo sustantivo, el alimento. Por otra parte, la referencia del narrador

8 Los sentimientos que su pueblo despierta en el protagonista revelan este contraste: “El mismo vehículo con su inverosímil carga de sacos, bultos y animales vivos, la gente de piel recocida por el sol, terracota velada a la sombra de las chupallas, todo lo que podía percibir, me parecía distinto y hermoso” (Sepúlveda, 1988, p. 141).

protagonista al "hermético círculo de la trilla" (Sepúlveda, 1988, p. 142) resalta su valor simbólico que rebasa el simple acto de la separación del grano de la paja. El movimiento circular, que refleja el esquema verbal, volver, es un aspecto arquetípico de esta actividad. El tiempo cíclico, al que vamos a referirnos en el siguiente apartado, también se asocia con este esquema. En síntesis, podemos decir que el trigo y la trilla adquieren un papel importante como parte de las numerosas imágenes que dotan a *Ñuble* de un aspecto simbólico nocturno.

La siguiente cita es otro ejemplo que reúne, desde una perspectiva primitiva, nociones como la fecundidad, la nutrición y el erotismo en el motivo de la tierra. Con su fuerte matiz de la intimidad, estas representaciones expresan el concepto del regreso al seno maternal.

Auristela Chandía y los albos zarcillos creciendo en el tallo de la vid, duraznos perfumados a la sombra de las hojas, tan tímidos en su preñada redondez como el seno de una adolescente y una sonrisa roja en el trozo de sandía con harina tostada. (Sepúlveda, 1988, pp. 142-143)

Aunque en el cuento no aparece de forma tan diversa como en el caso de las imágenes relativas a la tierra, el mar tiene una presencia igual de importante. Su significado simbólico coincide, además, con el hecho que concluye el relato: "Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos" (Chevalier, 1986, p. 689). De la misma manera que *Ñuble*, este arquetipo maternal ejerce una profunda influencia en el protagonista. Por lo tanto, su representación en el relato y la impresión que deja en él están vinculadas con el retorno al seno materno. Gilbert Durand enfatiza el aspecto de la vuelta al origen de esta imagen de forma coherente a su función en el cuento: "Es el abismo feminizado y maternal el que, para numerosas culturas, es el arquetipo del descenso y de retorno a las fuentes originales de la felicidad" (1979, p. 214). Citamos dos casos en que se refiere a esta imagen, destacando sus aspectos de intimidad e inclusión asociados a las estructuras místicas del imaginario:

No, aquello no había sido olvidado; el Pacífico, que como una gran bestia vercosa se removía inquieto en mi recuerdo, allende los acantilados interminables y los escarpados muros de arena húmeda. (Sepúlveda, 1988, p. 141)

Era un viento marino entre los cabellos y la espuma sin fin trayendo sus obsequios; maderos pulimentados por las olas, caracoles de mármol estructurando collares sobre la seda gris. (Sepúlveda, 1988, p. 142)

Imágenes relacionadas con el tiempo

Antes del milagroso evento final que lo convierte en un ser diurno en extremo, el protagonista expresa de varias formas su afán por trasladarse a Ñuble. Este deseo suyo sugiere que, en primer lugar, predominan en él las estructuras místicas, especialmente con respecto a las nociones de reposo e intimidad. Así que, mantiene una actitud adversa hacia las imágenes pertenecientes al régimen diurno, particularmente referentes a la noción temporal lineal, propia de esta polaridad. Por este motivo, adopta la perspectiva peyorativa de las estructuras místicas en la representación de Santiago con relación a la separación y a severidad diurnas.

Ñuble y los primeros años de mi vida, cuando no sospechaba que existieran oficinas fiscales, esperas sin término, estampillas y horarios como rejas cuadriculando el tiempo. [...] Cuando dinero, éxito o futuro, no eran más que palabras carentes de sentido y mi corazón no sabía de terrores, de dudas angustiosas, de tedio o desamor. (Sepúlveda, 1988, p. 142)

La capital le impone un orden no deseado y le priva de la libertad, la satisfacción y la felicidad que le daba el Ñuble de su infancia. En esta polarización de imágenes, el tiempo tiene un lugar importante y la expresión “cuadriculando el tiempo” (Sepúlveda, 1988, p. 142) refleja explícitamente la actitud nocturna. Este punto de vista enfatiza la compartimentación del tiempo que resulta en la pérdida del contacto con los ritmos y ciclos de la naturaleza, propios de las estructuras sintéticas. Por otra parte, estas palabras también reflejan la protección del tiempo destructor que Ñuble proporcionaba al niño protagonista, hecho asociado a las estructuras místicas. Además, la indiferencia hacia el futuro expresada en la cita mencionada es un caso que refleja característicamente la postura mística frente al tiempo. En términos generales, se representa una oposición entre las nociones nocturnas del tiempo relacionadas con el lugar de origen y el tiempo linear diurno, propio de la ciudad.

La noción temporal de las estructuras sintéticas también figura con relación al trigo. En primer lugar, su siembra y cosecha sirven como una expresión del tiempo cíclico

que rechaza la idea de la muerte reemplazándola con la de la continuidad de la vida. Por otra parte, tal como se representa en el relato, debido al movimiento circular, la trilla se relaciona con el esquema verbal sintético, volver.

El nombre me estremeció el pensamiento en una ráfaga amarilla de paja aventada por horquetas obscuras, por cascos herrados corriendo en el hermético círculo de la trilla y visiones de grandes copos de sudor congelándose sobre los vientres hinchados de las yeguas. (Sepúlveda, 1988, p. 142)

Las siguientes citas que describen la presente situación de la antigua mansión relacionándola con un cadáver se relacionan con el tiempo mortal. La fuerte sensación de la muerte que se pretende dar al lector justifica nuestro acercamiento al relato, ya que el tiempo destructor es el factor fundamental que desencadena la imaginación simbólica.

Desde lo alto de una loma, allá abajo, la casa me pareció al principio un extenso esqueleto, una pila de estructuras fósiles varadas junto a un cauce que serpenteaba hacia el océano.

Las pilastras de la galería exterior, labradas en una sola pieza de eucalipto, aparecían corroídas por el aire salino, en tanto las tablas que entarimaban el porche, desclavadas unas, otras retorcidas, lucían sus huecos oscuros como dientes saltados.

[...]

También los cristales de las ventanas aparecían velados y opacos como los ojos de un pez muerto. (Sepúlveda, 1988, pp. 145-146)

El contacto del protagonista con la estatua de terracota que lo representa a sí mismo⁹, lo conduce al conocimiento de que él es un ser cósmico y eterno. Este acontecimiento marca un cambio radical en cuanto al régimen del imaginario adoptado por el protagonista que pasa a asumir la polaridad diurna. En este contexto, se lidia con el problema de la mortalidad a través de "luchas" con las imágenes que la representan. Después de su primera experiencia maravillosa con la escultura, como un acto típico de la polaridad diurna del imaginario, el protagonista destruye este objeto y encuentra dentro otra, esta vez de oro. Trataremos más a fondo este hecho, pero en lo concerniente

9 "Facción por facción, pliegue a pliegue, tristeza por tristeza, era yo" (Sepúlveda, 1988, p. 153).

a este apartado podemos precisar que es un triunfo contra el tiempo mortal. Con respecto a la imaginación simbólica, el aspecto más importante de este milagroso evento sumamente diurno es, sin duda, la superación de la muerte.

Pozo e iniciación

El pozo, como el espacio simbólico donde tiene lugar el suceso milagroso del final del cuento, es un integrante importante del panorama arquetípico del relato. A partir de la perspectiva teórica que presentamos, el espacio subterráneo mencionado es una isotopía de Ñuble y El Molino, que también pertenecen a las estructuras místicas. Así las cosas, el pozo es un espacio primordial, por ende, profundizarse en él equivale a un retorno a su pasado y a su origen. Por otro lado, este tipo de descensos que posibilitan la autorrealización, el desarrollo y la regeneración, también se vinculan con la regresión¹⁰, en cuanto a la psicología analítica de Jung.

En el contexto del relato, el pozo se relaciona con la mayoría de los arquetipos de las estructuras místicas, como el esquema verbal, descender, y todos los arquetipos epítetos, i.e., profundo, calmo, caliente, íntimo, oculto. Estas estructuras del imaginario invierten los valores negativos que la polaridad diurna atribuye a conceptos como la profundidad, la oscuridad y el encierro. De esta forma, desde la perspectiva en cuestión, las nociones como la muerte y la descomposición se reemplazan por el reposo y la protección.

La ubicación extraña del pozo también cobra sentido si tomamos en cuenta su relación con las estructuras místicas. Durand afirma que “en el Régimen Nocturno de la imagen, gracias al juego de los encajamientos sucesivos, donde el valor se asimila siempre al último contenido, al más pequeño, al más concentrado de los elementos” (1979, p. 263). En “La esfinge de oro”, se da el caso de Ñuble donde se encuentra la mansión y, dentro de ella, un pozo con una estatua de terracota en su fondo que, a su vez, contiene una estatua de oro.

10 Según Jung, las fantasías de vuelta a la infancia o a otros momentos en los que el individuo todavía no había sufrido los traumas y enfrentado diversos problemas pueden ser necesarias para lograr un auténtico progreso. Esta fase de protección y regeneración puede apoyar estos avances y hacerlos más seguros. En este sentido, el proceso por el que pasa el protagonista simula una regresión, ya que son las imágenes isotópicas de su infancia e incluso las de retorno al seno materno las que le permiten la maravillosa transformación final. Véase: Andrew Samuels, Bani Shorter y Fred Plaut, “Regression”, *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*. New York: Brunner-Routledge, 2003, 129-130.

Por otra parte, el concepto que aporta la mayor claridad a lo que experimenta el protagonista en el pozo es la de iniciación¹¹. La muerte simbólica que la caracteriza se refleja en el relato en la destrucción de la estatua de terracota. De esta forma, logra dejar atrás su personalidad frustrada e infeliz. Este resultado se obtiene por medio de una integración al universo como un ser cósmico, diurno y no por el retorno definitivo a su lugar de origen. Sin duda, desde la perspectiva de la imaginación simbólica, la transformación que sufre equivale a vencer el tiempo mortal a nivel del imaginario. O sea, se trata esencialmente de la preocupación profunda del ser humano por la mortalidad que se refleja y que se resuelve en cada régimen del imaginario de forma distinta.

El concepto de la iniciación pertenece a las estructuras sintéticas de la polaridad nocturna, sin embargo, también se relaciona con el régimen diurno. Su aspecto de la muerte simbólica es un fin de la forma antigua de ser del individuo, por lo tanto, se relaciona con la polaridad en cuestión con respecto al esquema verbal, separar. Por otra parte, generalmente el proceso de la iniciación tiene lugar en espacios que representan el útero materno, ya que se simula un nuevo nacimiento. Por eso, el espacio subterráneo donde el protagonista experimenta el hecho sobrenatural también coincide con este aspecto del concepto en cuestión.

Además de su estrecha relación con la iniciación, el símbolo del pozo también es un punto de convergencia que representa el contacto del ser humano con el cosmos. Esta función del pozo que figura en el cuento está en concordancia con el carácter general del símbolo en cuestión:

El pozo reviste un carácter sagrado en todas las tradiciones: realiza como una síntesis de tres órdenes cósmicos: cielo, tierra, infiernos; de tres elementos: el agua, la tierra y el aire; es una vía vital de comunicación. Es también un microcosmos o «síntesis cósmica. Comunica con la estancia de los muertos; el eco cavernoso que de él se eleva, los reflejos fugitivos del agua removida espesan el misterio más que lo aclaran. Considerado de abajo a arriba, es un telescopio astronómico gigante apuntado desde el fondo de las entrañas de la tierra hacia el polo celeste. Este complejo

11 Este concepto se refiere fundamentalmente a la superación de la antigua forma de ser, a un desarrollo profundo y a la renovación. Se distingue por una muerte simbólica y una resurrección como un más maduro y superior. Véase: Andrew Samuels, Bani Shorter y Fred Plaut, "Iniciación", *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*. New York: Brunner-Routledge, 2003, 82-83.

constituye una escala de salvación que enlaza entre sí los tres niveles del mundo¹². (Chevalier, 1986, p. 850)

Estatua de terracota y aparición de imágenes diurnas

El descubrimiento de la estatua en el pozo es un motivo que también merece ser analizado. En un principio el protagonista la califica de esfinge, pero el día siguiente se da cuenta de que se trata de una “figura humana en cuclillas” (Sepúlveda, 1988, p. 150). En efecto, esta forma de la escultura se integra mejor con el panorama arquetípico presentado por esta última parte del relato. Por eso, la tratamos como tal en nuestro análisis.

Sin duda, el análisis de cualquier imagen debe partir del contexto en el que aparece. En este caso, es muy significativo que la escultura se encuentre dentro de un espacio que le es análogo. De hecho, la inclusión característica de las estructuras místicas está reforzada por encajamientos sucesivos de una serie de imágenes simbólicamente equivalentes. La cita siguiente justifica la isotopía que existe entre varias imágenes parecidas a las que abordamos: “La gruta está considerada en el folklore como matriz universal y está emparentada con los grandes símbolos de la maduración y de la intimidad, tales como el huevo, la crisálida y la tumba” (Durand, 1979, p. 230).

En primer lugar, hay que tener presente que la estatua de terracota se asocia típicamente a las estructuras místicas por ejercer la función de contenedor y por su postura en cuclillas. Por otra parte, se relaciona con el símbolo del huevo, mencionado en la cita y su destrucción desemboca en un cambio radical en cuanto al régimen del imaginario. Sin embargo, aun antes de este concluyente hecho, aparecen ciertas imágenes como indicios que anuncian la transición al orden diurno. Nos referimos al arquetipo sustantivo, luz y el símbolo, sol: “Conocí de pronto la tensión en mi estructura facial, la textura de mi piel; arideces desérticas producidas por la exposición a la luz de innumerables coronas solares” (Sepúlveda, 1988, p. 151). La perspectiva peyorativa propia de la polaridad diurna en la representación de la escultura también se deja entrever de varias formas. El uso del arquetipo sustantivo negativo de la miasma,¹³ propio del régimen diurno comprueba asimismo este

12 En la bibliografía del *Diccionario de los símbolos*, Chevalier identifica la siguiente obra como la fuente de la cita que aparece entre comillas: Champeaux G. de, Sterckx S. dom, O.S.B., *Introduction au monde des symboles*, París 1966.

13 “El aura de tristeza contaminaba su entorno como un miasma” (Sepúlveda, 1988, p. 150).

acercamiento. El rechazo del protagonista de la estatua, como un objeto que representa a sí mismo, también es propio de esta polaridad, en cuanto a su estructura denominada diairetismo¹⁴: “¡Eres una mentira piedra sin ojos, un engaño, apariencia. No eres yo!” (1988, p. 153). De esta forma, con una actitud típicamente diurna, afirma que estos rasgos inferiores le son ajenos y se libera de ellos a través del acto simbólico de la destrucción de la escultura con una pala. A partir de este hecho, en el relato predomina obviamente el régimen diurno.

El cambio de la polaridad del imaginario predominante está reflejado en el relato en varios aspectos: la estatua escondida se descubre, la de terracota deja su lugar a otra de oro, la postura en cuclillas deja su lugar a la postura erguida. Esta posición corporal es especialmente importante por representar el dominante postural, i.e., el de la polaridad diurna. Se trata del impulso que pone en marcha este régimen del imaginario en el homo sapiens. Con el descubrimiento de la escultura de oro que representa su versión cósmica y perfecta, el protagonista se convierte en un ser cósmico y eterno. Este incidente también marca la desaparición de la influencia del *regressus ad uterum*, motivo que caracteriza al cuento hasta este punto. En síntesis, la preocupación por el tiempo mortal subyace como un motivo profundo bajo este incidente milagroso. Se podría considerar, en general, que las fantasías de la manipulación del tiempo se pueden considerar, en general, como intentos velados de atenuar la conciencia de la mortalidad. En nuestro caso, aparece bajo la forma de la diferencia temporal que hay entre los dos modos de existencia:

Mis manos, palpando con delicadeza, acariciaron los poros ásperos, los vellos de mi barba naciente.
«¡Vamos! —pensé con incredulidad—. ¡No es posible que me haya crecido en un abrir y cerrar de ojos, en un segundo de mareo!» (Sepúlveda, 1988, p. 151)

A continuación, esta diferencia temporal se lleva a un punto extremo que le ofrecerá al protagonista prácticamente la vida eterna.

Sin embargo sabía que, en ocasiones, el tiempo se ablanda como una goma de mascar recalentada. Que el lapso transcurrido desde el momento

14 Esta estructura diurna se refiere en las separaciones y oposiciones que también están reflejadas en los esquemas, arquetipos y símbolos de la polaridad en cuestión.

que uno despega el pie del suelo y lo desplaza para depositar frente a sí el talón puede ser tan largo que el mundo, la tierra, todo aquello que se va a pisar ahora puede desaparecer y el acto que se realiza jamás será consumado. (Sepúlveda, 1988, pp. 151-152)

Podemos ofrecer otro acercamiento a la transformación sufrida por el protagonista sin alejarnos demasiado de nuestro contexto y de la terminología que hemos empleado. Al fin y al cabo, la tradición alquímica abarca también el perfeccionamiento del individuo. La aparición de la estatua de oro a partir de otra de un material "impuro" también parece aludir a la transformación alquímica. Además, esta tradición se relaciona con varios símbolos y conceptos que tienen un lugar importante y coherente en el cuento.

El huevo filosófico de la alquimia occidental y extremooriental se halla naturalmente unido a este contexto de la intimidad uterina. La alquimia es un *regressus ad uterum*. El orificio del huevo debe estar «herméticamente» cerrado: este último simboliza el huevo cósmico de la tradición universal. De este huevo debe salir el germen filosófico; de ahí sus variados nombres que reflejan el isomorfismo de la intimidad: «casa del pollo», «sepulcro», «cámara nupcial». [...] Por último se puede citar con Jung el notable isomorfismo que en la VII *Iniciación de las Noches Chymiques de Christian Rosenkreuz*, une al simbolismo del huevo la «cueva subterránea» en la que el iniciado descubre «una tumba triangular que contiene un caldero de cobre, y Venus dormida reposa en el fondo del sepulcro». Este huevo nido que contiene el universo, microcentro de una geometría sagrada, sería, según ciertos polinesios, «el antepasado de todos los dioses... que están en su concha, en medio de las tinieblas, desde la eternidad». Este huevo —por su calidad de germen protegido— está ligado en casi todas partes a los rituales temporales de la renovación: de ahí los huevos de arcilla encontrados en las tumbas prehistóricas rusas y suecas; y el ritual osirio del modelaje de un huevo de barro, de harina y de aroma y la veneración ritual del escarabajo pelotero, fabricante de bolas que sirven de nido a las larvas. (Durand, 1979, p. 241)

A partir de la cita de arriba, es de suponer varios paralelismos entre "La esfinge de oro" y la tradición alquímica, de los cuales vamos a referirnos a dos. En primer lugar, cabe destacar la afinidad que Gilbert Durand establece entre la alquimia y el *Regressus*

ad uterum, i.e., el factor que posibilita la transformación relatada en el cuento. Además, la estatua del relato, relacionada con el símbolo del huevo, contiene la estatua de oro. Y esta, a su vez, es análoga de la versión cósmica del protagonista. De una forma similar, el huevo filosófico de la alquimia contiene el universo.

Por otro lado, vale la pena destacar que el concepto del universo como un ser vivo que se expresa al final del cuento no es meramente una ficción literaria. Esta noción coincide, en gran medida, con los valores proyectados por el hombre religioso al cosmos, según Mircea Eliade. De acuerdo con el historiador rumano de las religiones: “En su conjunto, el Cosmos es a la vez un organismo real, vivo y sagrado: descubre a la vez las modalidades del Ser y de la sacralidad. Ontofanía y hierofanía se reúnen” (1973, pp. 101-102). Podemos mencionar bastantes tradiciones que suponen que el hombre participa en la divinidad. Aun así, el caso del protagonista, que es un ser humano y también dos seres cósmicos a la vez, se origina en las ilimitadas posibilidades que ofrece la literatura fantástica.

Teniendo en cuenta la evidente presencia de las imágenes y procesos propios de los regímenes del imaginario, se nota que hay conscientemente o inconscientemente cierta influencia de las narraciones mitológicas, religiosas, alquímicas, esotéricas, etcétera. Sin duda, las relaciones significativas entre los motivos que aparecen en “La esfinge de oro” y la teoría de Gilbert Durand no se originan exclusivamente en influencias similares. Ya que la imaginación simbólica se refleja en la obra de manera profunda y de diversas formas, especialmente cuando el autor se permite expresarse libremente sin seguir modelos preconcebidos como en el caso del relato en cuestión.

Mitocrítica del relato y conclusión

La mayor parte de los espacios y objetos que aparecen en “La esfinge de oro” forman parte de una polarización de imágenes. Los símbolos y arquetipos relacionados con el pueblo acogedor pertenecen al régimen nocturno y se pueden agrupar en las categorías de la tierra y del mar. En coherencia con la polaridad del imaginario al que pertenecen, estos vuelven al protagonista a su niñez y lo alejan del agobio causado por el tiempo lineal urbano. El pozo y la estatua de terracota también forman parte de esta isotopía de motivos contenedores y protectores. El pozo refleja de forma más representativa el retorno al origen y al pasado. Por otra parte, el descenso iniciático del protagonista en el agujero se relaciona característicamente con las estructuras místicas.

En muchas narrativas tradicionales y contemporáneas, descensos similares suelen conducir típicamente a la autorrealización, al desarrollo, a la regeneración y también se vinculan con la regresión, desde el punto de vista de la psicología analítica de Jung.

Frente al conjunto de motivos relativos al pueblo, se encuentran los que corresponden a Santiago y a todo lo negativo que esta ciudad implica en el relato. Este grupo de imágenes se relaciona con el régimen diurno y se plantea desde la perspectiva peyorativa de las estructuras místicas. El contraste entre Santiago y Ñuble se representa con los siguientes rasgos contrarios: contemporáneo contra primordial, urbano contra natural, corriente contra increíble, severo contra ameno, inaguantable contra placentero. Estas características destacan en el relato con asociaciones simbólicas vinculadas en el fondo a la angustia del ser humano ante la muerte.

El evento final milagroso convierte al protagonista en un ser diurno en extremo. Este acontecimiento marca asimismo la desaparición de la influencia del régimen nocturno y el predominio de la polaridad diurna en el relato en general. Este cambio radical también se expresa en la transición de un tono de la narración inmanente a otro marcadamente trascendente. Sin duda, el estado final de superación de la muerte manifiesta la perspectiva y la noción propias del régimen diurno sobre ella. Dicho de otro modo, el narrador obtiene una victoria sobre todo lo inferior que le obstaculiza el camino. Por otro lado, este suceso milagroso coincide con el concepto de la iniciación ya que se trata de la superación de la antigua forma de ser, del desarrollo profundo y la renovación. Además, la iniciación se caracteriza por una muerte simbólica, que en el caso del cuento se refleja en la destrucción de la estatua de terracota por parte del protagonista.

Aunque se nos presenta el hecho inconcebible de un hombre que se da cuenta de que es un ser cósmico, desde la perspectiva de la imaginación simbólica, dicha transformación corresponde precisamente a la forma en que un ser humano se enfrenta con la noción de la muerte y la asimila. En otras palabras, se trata esencialmente de la preocupación humana por la mortalidad, que se refleja y se resuelve en cada régimen del imaginario de formas distintas. Por otra parte, el motivo de la estatua de terracota que deja su lugar a una de oro también alude al proceso de la transformación alquímica.

Clasificación de los mitemas

	Alienación diurna	Retorno al hogar / <i>regressus ad uterum</i>	Superación diurna	Tiempo destructor
	El orden diacrónico			
Sistema sincrónico de mitemas	Mudanza a Santiago			
	Frustración causada por la vida urbana			Los vecinos ocupan una parte de sus tierras en Ñuble
		Lo acogedor de su pueblo impresiona profundamente al protagonista y lo devuelve a su infancia.		
		Va a visitar la antigua mansión abandonada de su familia.		El aspecto ruinoso de la mansión la asemeja a un cadáver.
		En la mansión, revive los momentos felices de su infancia.		
		Descubre la estatua de terracota. Se establece una extraña conexión entre el protagonista la y escultura.	Contempla desde fuera la destrucción sin fin de la naturaleza.	Se da cuenta del tiempo transcurrido durante su experiencia sobrenatural.
			Se da cuenta de que no solo es un ser humano, sino también dos seres divinos y cósmicos.	
			Califica su aspecto humano de efímero e insignificante y lo asemeja a un “ente petrificado, una cáscara”. (Sepúlveda, 1988, p. 153)	
			Destruye la estatua de terracota con su pala y encuentra la imagen de oro.	

El cuadro de clasificación de los mitemas nos ofrece estas “unidades semánticas más pequeñas” (Durand, 2013, p. 36) del discurso mítico del cuento, agrupadas de acuerdo con su pertenencia a las estructuras del imaginario. Esta forma de categorización posibilita exponer en la misma tabla el significado mítico expresado en la sincronía de los mitemas y el relato narrado en su orden diacrónico.

Cabe tener presente que los mitemas que encontramos en el relato no son patentes, es decir, no se repiten bajo formas equivalentes. Los acontecimientos que los incorporan están vinculados, más bien, a esquemas verbales como separar, unir y subir y, por lo tanto, se pueden categorizar como latentes. Durand afirma que en los mitemas destaca característicamente el dinamismo verbal por encima de la sustantividad (2013, p. 344). En este contexto, la relación significativa entre los esquemas verbales y los motivos que hemos identificado confirma que estos se pueden categorizar como mitemas. Obviamente, en este análisis no buscamos exclusivamente las redundancias de los mitemas propios de los mitos clásicos, sino que nos enfocamos en las repeticiones directamente relacionadas con los esquemas y arquetipos.

Aunque en el espectacular final de “La esfinge de oro”, el protagonista supera su condición humana y sigue existiendo como un ser cósmico, el aspecto mítico se relaciona sencillamente con la preocupación por el tiempo mortal. En el relato predominan, en primer lugar, las estructuras místicas y después sobresale el régimen diurno. En estas dos partes también figuran las propias formas en que ambos hacen frente al tiempo destructor. Desde la perspectiva de la imaginación simbólica, el motivo del *regressus ad uterum*, encarnado en el relato por la vuelta al pueblo, no es nada más que una forma de refugio contra el tiempo mortal. Al prevalecer el régimen diurno, el protagonista adopta la actitud que corresponde a esta polaridad y supera tanto su condición humana como el tiempo. La presencia tan significativa de esta noción temporal sugiere que el mitologema que presenta el discurso mítico está relacionado con el tiempo destructor. El evidente e inevitable fin de la vida humana no descarta esta gran pregunta existencial, es decir, mitologema, que subyace a numerosos mitos. En este caso, destaca la pregunta inmemorial sobre una supuesta vida posterior que le permita al ser humano seguir existiendo después de la muerte.

En cuanto al tipo del mito inherente al relato, podemos afirmar claramente que se trata del mito heroico. Sus aspectos más destacados en el cuento son la recuperación del héroe de su verdadera identidad y la superación diurna de todo lo inferior que lo

limita. Northrop Frye otorga una importancia central al aspecto de la recuperación de la identidad de los mitos heroicos:

The central myth of mankind is the myth of lost identity: the goal of all reason, courage and vision is the regaining of identity. The recovery of identity is not the feeling that I am myself and not another, but the realization that there is only one man, one mind, and one world, and that all walls of partition have been broken down forever. (1965, p. 143)

La prueba del protagonista, como el héroe mítico, consiste en el sacrificio de dejar atrás su vida humana en su totalidad, tanto con sus frustraciones como con todo lo deseable. Este progreso iniciático, análogo a la destrucción de la estatua de terracota, le lleva al descubrimiento de la estatua de oro que equivale a seguir existiendo como un ser diurno, divino y cósmico.

Cabe señalar también el dilema que se evidencia en cualquier discurso mítico en el orden sincrónico de los mitemas¹⁵. De acuerdo con el mitologema ya explicado, este aspecto característico del mito inherente al cuento se revela en el cuadro, en la oposición entre la muerte y la continuidad de la vida. La muerte está encarnada en la cuarta unidad mítica, es decir, el tiempo destructor, mientras que su anulación y su derrota corresponden respectivamente al segundo y tercer mitemas. La lectura sincrónica de las unidades míticas nos revela las dos versiones presentes que coexisten sin anularse mutuamente. Esta aparente contradicción refleja el intento de resolver, en el contexto mítico, la cuestión existencial acerca de la mortalidad y la inmortalidad del alma. Sin embargo, este dilema se resuelve cuando tenemos en cuenta el orden diacrónico, ya que la respuesta que la diacronía del relato da al mitologema es indiscutiblemente favorable.

Revisión externa por pares: Externamente revisada por pares.

Conflicto de intereses: El autor no tiene ningún conflicto de interés que declarar.

Subvenciones: El autor declara que este trabajo no ha recibido un apoyo financiero.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

15 "Si tuviéramos que relatar el mito, no tendríamos en cuenta esta disposición en columnas y leeríamos las líneas de izquierda a derecha y de arriba abajo. Pero cuando se trata de comprender el mito, una mitad del orden diacrónico (de arriba abajo) pierde su valor funcional y la lectura se hace de izquierda a derecha, una columna tras otra, tratando a cada columna como un todo" (Lévi-Strauss, 1974, p. 237).

Bibliografía

- Chevalier, J. (1986). Mar. En J. Chevalier (Ed.), *Diccionario de los símbolos* (M. Silvar y A. Rodríguez, Trad.) (págs. 689-690). Barcelona: Editorial Herder.
- Chevalier, J. (1986). Pozo. En J. Chevalier (Ed.), *Diccionario de los símbolos* (M. Silvar y A. Rodríguez, Trad.) (págs. 849-850). Barcelona: Editorial Herder.
- Durand, G. (1979). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (M. Armiño, Trad.). Madrid: Taurus.
- Durand, G. (2012). La mitocrítica paso a paso (B. Solares, Trad.). *Acta Sociológica*, 57, 105-118.
- Durand, G. (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (A. Verjat, Trad.). Barcelona: Anthropos.
- Eliade, M. (1973). *Lo sagrado y lo profano* (L. Gil, Trad.). Madrid: Guadarrama.
- Frye, N. (1965). *The Return of Eden: Five Essays on Milton's Epics*. Toronto: University of Toronto Press.
- İlgürel, M. (2019). Análisis arquetípico de Ese puerto existe de Blanca Varela. En A. Donizeti da Cruz, M. Gonçalves Lima, & M. İlgürel (Eds.), *Redes do Imaginário: Literatura, Memória e Resistência* (págs. 15-40). Cascavel: Unioeste.
- Lévi-Strauss, C. (1974). *Antropología estructural* (E. Verón, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Novoa Sepulveda, M. (2006). *Años Luz. Mapa estelar de la Ciencia Ficción chilena*. Valparaíso: Puerto de Escape/ Universidad de Valparaíso Editorial.
- Sepúlveda, C. (1988). *Antología de cuentos chilenos de ciencia ficción y fantasía*. A. Rojas-Murphy (Ed.), Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Wunenburger, J.-J. (1994). Myths-phories : formes et transformations du mythe. *Religiologiques*, 10, 49-70. Obtenido de: <https://www.religiologiques.uqam.ca/no10/wunen.pdf>.

