



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Facultad de Estudios Superiores  
**Acatlán**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

Mujeres malvadas. El mito de Lilith y los personajes femeninos en *Las visitas del Diablo* de Emilio Carballido.

**T E S I S**

que para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

p r e s e n t a:

**Eva Astorga Tapia**

Asesora de tesis:

**Dra. Silvia Hamui Sutton**

**México, 2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Introducción



Emilio Carballido fue un escritor mexicano, nacido en Córdoba, Veracruz, en 1925. Desde muy joven se dio a conocer por sus piezas teatrales, por las cuales recibió varios premios a lo largo de su vida. A los 25 años escribió *Rosalba y los llaveros*, en 1950. A ésta siguieron muchas otras como *Un pequeño día de ira*, *Te juro Juana que tengo ganas*, *Acapulco los lunes*, *Felicidad*,

*Orinoco*, *Las cartas de Mozart* y *Rosa de dos aromas*, la cual permaneció seis años en cartelera y fue representada en más de siete países. Además fue autor de nueve novelas y dos tomos de cuentos, sin contar los guiones para televisión y cine que realizó.

Probablemente a causa del gran éxito obtenido como dramaturgo, su narrativa no ha recibido la atención que merece. En ella se aprecia la facilidad de Carballido para partir de un hecho simple y extenderlo a lo universal, así como su gusto por los personajes ordinarios. Por ello, en numerosas ocasiones, fue encasillado como costumbrista, ya que retrataba la cotidianidad de la provincia, de su natal Veracruz.

No obstante, el entramado en la obra de Carballido es siempre complejo, muestra un panorama más amplio. Busca trascender la anécdota simple y relatar problemas existenciales del género humano. Veracruz, su escenario predilecto por tratarse de la provincia, facilita la identificación del lector con los personajes; lo hace sentirse próximo a sus conflictos, sin caer en lugares comunes. Por ello, es nuestra intención evidenciar el extenso contenido cultural que enriquece la obra del autor veracruzano, tomando como muestra su novela *Las visitaciones del Diablo*.

En esta novela, al igual que en otras obras de Carballido, la mujer es el motor de la acción, mientras que el hombre experimenta la transformación. Como veremos más adelante, existen varias constantes en la escritura del autor veracruzano que se presentan aquí. Hemos de profundizar en ellas después para ver la relación que establece Carballido entre la mujer y los valores de una comunidad, como ocurre en *Las visitaciones del Diablo*.

Nuestro escritor muestra personalidades femeninas alejadas, en mayor o menor grado, de los cánones así como los enfrentamientos con sus esposos, padres y amigos, quienes les imponen lineamientos de conducta. Tanto en su narrativa como en su dramaturgia, se encuentra expresada la complejidad de la naturaleza femenina, así como el choque con su entorno, es decir, con el deber ser.

En el caso específico de *Las visitaciones del Diablo*, observamos cómo las mujeres recurren a figuras sobrenaturales para justificar su rompimiento con los paradigmas morales y religiosos, que impiden la realización de sus debilidades carnales. Por ello, la intención del presente trabajo es poner en evidencia el complejo trasfondo de dicha novela, donde el autor, lejos de restringirse al ambiente provinciano, retratando la vida de una familia acomodada, presenta una reflexión acerca de la mujer en el imaginario masculino, el cómo se la asocia con fuerzas sobrenaturales y oscuras. Para ello, se recurre a un antiguo mito sobre una mujer que quiso liberarse del yugo de su marido, uniéndose al lado oscuro y emprendiendo una incesante lucha con su Creador,

tomando la vida de bebés mortales a cambio de los cientos de sus hijos que han de morir a mano de los ángeles. Lilith es una figura rodeada de misterio, de oscuridad y, ante todo, de opresión, porque a pesar de lograr escapar de Adán y ejercer su sexualidad plenamente con los demonios, debe asechar a los recién nacidos durante la noche, condenada a ser una criatura nocturna. Y todavía tiene que enfrentarse a los amuletos protectores que le impiden cumplir su cometido. Ella es el ejemplo de mujer malvada y el castigo que recibe por desobedecer las normas. Ella es un ser sobrenatural, peligroso y repudiado por su carácter maligno. Se le considera mala por transgredir las prohibiciones de Dios.

Como veremos, en *Las visitas del Diablo*, el comportamiento de los personajes femeninos se asemeja al de Lilith, en el sentido de que transgreden los límites impuestos por la sociedad y por la religión que profesan. Se refugian en la oscuridad para poder actuar con libertad. Para demostrar dicha similitud hemos de hacer un análisis de la situación de las mujeres en esta obra, la manera en que se comportan y cómo los otros las perciben.

Como explicaremos más adelante, además de llevar a cabo el análisis de la conducta de los personajes, es importante abordar la manera en que el autor los presenta, los ambientes en que se hallan, ya que dichos escenarios son ricos en símbolos que ayudan a definir el carácter de los protagonistas, así como el papel que han de jugar dentro de la historia.

Como ya mencionamos, Lilith representa la transgresión, el incumplimiento de las normas en el plano divino, ya que desafía los designios de Dios, escapando de su destino como esposa del primer hombre. Ella está asociada al lado oscuro, a Satán, príncipe de este mundo y, por tanto, de los placeres carnales, efímeros, que nos alejan de la gloria de Dios. Sin embargo, lo carnal no debe considerarse sólo como el sexo, sino como la debilidad, la necesidad de experimentar lo que está del otro lado. Este deseo es definido por Georges Bataille como erotismo. Según explica el autor francés,

el quebrantar las normas despierta el miedo a morir y al mismo tiempo, un ansia desmedida por cruzar ese umbral que ha de llevarnos a la aniquilación de la vida física, pero que elevará al ser a un estado superior.

Antes de que la vida material fuese considerada territorio de Satán, hubo un tiempo, según Bataille, en que tanto el bien como el mal se hallaban representados por la divinidad. Sin embargo, a medida que la organización social fue avanzando, se hizo necesario separar ambos. Ello resultó conveniente, puesto que todo placer personal fue condenado como manifestación del mal, mientras que el trabajo duro, que favorecía a la colectividad, se consideró parte del comportamiento recto que complacía a Dios. No obstante esta división, el ser humano continúa percibiendo, gracias al inconsciente colectivo, que engloba conocimiento anterior al concepto de Dios y Satán, que los dos polos forman parte de la divinidad. Por ello, continúa deseando un acercamiento hacia la esfera condenada.

Aquí nos apoyaremos en la teoría de Bataille para demostrar la relación de los personajes femeninos en *Las visitas del Diablo* con Lilith, partiendo de que el deseo de apartarse de las normas, dejando de procurar el bien de la comunidad, constituye una transgresión al régimen patriarcal. En este trabajo nos centraremos en analizar el modo en que su rebeldía trastoca el orden religioso, lo que la transforma en un peligro a los ojos de la comunidad.

En esta novela, los personajes femeninos, Arminda y Ángela, pertenecientes a una clase social que ellas consideran superior, restringidas por la excesiva religiosidad que profesan, no pueden llevar a cabo abiertamente sus planes, satisfacer sus necesidades a la luz del día. Viven ocultas bajo un velo de decencia que les impide manifestar sus deseos.

Ambas intentan demostrar al mundo que son mujeres ejemplares, sin mácula, abnegadas y sacrificadas. Esas son las características que consideran deseables para una madre y esposa, y eso es todo aquello a lo que aspiran a ser dentro del mundo en que se desenvuelven, un mundo de apariencias y frivolidad.

Por ello no se permiten expresar una opinión propia, y menos aún, manifestar sus necesidades. Ambas se sienten atraídas por Lisardo, el pariente recién llegado, pero su moral les impide acercarse a él abiertamente. En especial, se ven restringidas por los preceptos de la religión católica, los cuales dictan fidelidad a los lazos matrimoniales, en el caso de Arminda, y el recato total para las mujeres jóvenes en busca de marido, como Ángela.

Arminda vela incesantemente porque su familia y sus sirvientes cumplan con las exigencias de la religión, mismas por las que ella se encuentra aprisionada. Y justamente aprovechará la superstición y el temor de los habitantes de la casa para disfrazar sus expediciones nocturnas de apariciones diabólicas. Ella irrumpe en la habitación del sobrino dejándolo creer que se trata de un ser sobrenatural. También, cuando con un arranque de celos golpea a su propia hija, ambas prefieren culpar al Diablo antes que admitir la rivalidad que hay entre ellas a causa de Lisardo.

Este conflicto es retratado con gran maestría por Carballido, quien rodea las apariciones de Arminda de un halo misterioso, mediante la descripción del ambiente en la casa Estrella. Presenta un gran número de símbolos que van despertando en la mente del lector un sentimiento sobrenatural. Como veremos a lo largo del presente trabajo, Carballido apela a lo que Jung llamó *inconsciente colectivo* para crear tensión y construir un ambiente terrorífico. Lo que pretendemos demostrar aquí es que una obra literaria, no se limita a la anécdota que narra, sino que el bagaje cultural del lector, le permite identificar y apreciar elementos significativos no sólo en su contexto, sino en otras épocas y comunidades, conocimiento que le ha sido heredado a través de

expresiones culturales anteriores, y que su mente reconoce de inmediato, permitiéndole entender la intención de una obra.

Según Gilbert Durand, teórico de la mitocrítica literaria, quien adoptó muchos de los postulados de Jung, existen rasgos compartidos por todas las civilizaciones del orbe, ya que éstas tienden a fragmentar su conocimiento del mundo en arquetipos y símbolos, los cuales tienen su origen en los instintos más básicos del ser humano. Por ello es posible que individuos pertenecientes a culturas distintas reconozcan contenidos similares en su sistema de creencias. Ello posibilita la interpretación y clasificación de los símbolos, los cuales son indispensables para dar soporte a una obra de arte, la cual podrá ser apreciada e interpretada en diversos lugares del mundo.

En el caso que nos atañe, desde el primer capítulo, mientras conocemos a los personajes, se nos describe la casa de los Estrella como un lugar nebuloso y oscuro, repleto de vegetación. El ambiente sirve, en primera instancia, para establecer el tono de la obra y la situación de los personajes, pero también, como ya mencionamos, para traernos reminiscencias de las creencias adquiridas desde la infancia: los recovecos de la casa, su estructura laberíntica y la oscuridad en que está sumergida, despiertan en el lector una sensación de cautiverio y también de temor, ante aquellas cosas y seres que pueden estar escondidos en la oscuridad, tras cada esquina.

La descripción de los personajes, más allá de su indumentaria o de los juicios que emiten, también se lleva a cabo a través del ambiente que los rodea, el cual, por supuesto, se conforma de símbolos. Por ejemplo, Ángela aparece casi siempre a media luz, alumbrada por velas, rodeada de objetos sagrados; o bien, en el jardín de la casa, entre la vegetación y, varias veces, de noche y entre niebla. Así consigue ser identificada con algún ser mágico y etéreo, inaccesible para quienes la rodean. Lo mismo puede considerarse una frágil hada que un ser fantasmagórico. Justamente esta dualidad, esta oscilación entre la inocencia y la maldad, hace que sus familiares y conocidos tengan sentimientos encontrados hacia ella, como Paloma, quien a veces



siente compasión por la muchacha inválida y en ocasiones detesta que sea tan manipuladora. Incluso Lisardo llega a confundir lo que siente por Ángela. En primera instancia, su prima provoca en él ternura y hasta compasión, debido a su invalidez; sin embargo, a medida que avanza el tiempo y ellos pasan ratos a solas, esa misma fragilidad va despertando su deseo sexual, el cual se esfuerza por contener. La aparente inocencia de Ángela hace que él perciba casi como un pecado el desear tener relaciones sexuales con ella. Siente como si fuera a manchar a un ser etéreo, angelical, y esta idea lo repele y lo atrae al mismo tiempo.

También cuando Arminda ataca a Lisardo a medianoche, el ambiente es crucial para permitirle creer que se trata de un súcubo: hay niebla, oscuridad, humedad. El autor no describe por completo a la atacante, sino que se centra en algunas áreas que Lisardo alcanza a sentir: los dientes, las uñas afiladas. Todos estos elementos no necesariamente evidencian la presencia de un ser humano, sino que podían estar describiendo a una bestia, simbólicamente, tienen una connotación de voracidad, de peligro. Esta es justamente la intención de Carballido al presentar la escena de tal manera, busca crear incertidumbre acerca de la identidad del intruso y, sobre todo, de su naturaleza, ya que no queda claro si se trata de una persona o de una criatura distinta, sobrenatural. Vemos a Lisardo dudar de si dicho evento fue real o no, al igual que se cuestiona acerca de la naturaleza del agresor. Ello viene a romper con sus creencias y valores, ya que en un principio se siente sucio y atemorizado por aquella presencia que no puede identificar, pero posteriormente, en la oscuridad de su habitación, hasta llega a desear que “el Diablo” lo visite nuevamente.

Se hace presente aquí el sentimiento que Bataille describió como erotismo, ya que el muchacho desea aquello que lo atemoriza, y aunque sabe que probablemente se trate de un ser maligno, no puede evitar ansiar su compañía. Transgrede las prohibiciones al querer encontrarse con esa entidad sobrenatural que lo visita por las noches, tal como ocurre cuando encuentra a Ángela paseando por el jardín en la madrugada, aunque le causa miedo también tiene ganas de acercarse y descubrir su identidad.

Arminda y Ángela crean un aura de misterio que hace dudar a Lisardo, lo obliga a desearlas y a la vez temer el cruzar esa línea que separa lo correcto de lo incorrecto, la vida de la muerte. Al igual que Lilith, no pueden presentarse ante él a la luz del día, abiertamente, sino que se escurren entre las sombras, furtivas, pues la moralidad que profesan las ata y les impide hacer su voluntad. Están condenadas a la oscuridad. Sólo pueden transgredir las normas bajo las que viven, durante la noche.

Estamos convencidos de que el erotismo es universal porque reposa en los conceptos de bien y mal que todas las culturas distinguen, ya que es general a todas ellas la búsqueda de la unidad y el bienestar común, la cual se traduce en la unión de sus miembros, los cuales deben compartir los mismos ideales y tabúes. Para ello, es necesario que experimenten un constante aprendizaje, mediante la repetición de los preceptos válidos para la comunidad.

Así pues, poca relación parece tener una novela ambientada en Veracruz a comienzos del siglo XX con el mito cabalístico de Lilith, sin embargo, como hemos de ver, los mitos pueden pasar de una cultura a otra, en distintas épocas, ya que conservan una enseñanza acerca del comportamiento que debe tener el hombre para no violentar la vida en sociedad.

Un punto importante en este trabajo será definir la importancia del mito como herramienta de unión social. Consideramos aquí que los mitos son narraciones creadas para despertar el nacionalismo, la fraternidad, etc., y así lograr que los miembros de una civilización sientan apego a sus raíces y costumbres. Los personajes que aparecen en los mitos suelen ser guerreros o Dioses, modelos a seguir para el hombre. Pero hay también criaturas sobrenaturales y perversas, que sirven para desatar el temor y restringir la conducta de los seres humanos.

Así como los seres mitológicos representan los valores de una civilización, también sirven para mostrar las características censurables en las personas. Por ejemplo, Lilith encarna la rebeldía, ella muestra cómo las mujeres pueden corromperse, desviándose del camino de Dios a causa del egoísmo. Ella, al salir del Edén, compromete el futuro de la humanidad para satisfacer un deseo personal. Lilith nos enseña a castigar a las mujeres que desobedecen los mandatos, a las que se resisten a acatar las órdenes de sus esposos.

Lilith es una muestra del miedo humano a las criaturas demoníacas, las cuales corrompen el orden social, vienen de noche y toman a nuestros hijos, a nuestros maridos. Para alejarlas hace falta acudir a ritos y amuletos. La superstición también sirve para crear lazos en la comunidad, para homogeneizar las costumbres. Se busca eliminar las diferencias, los hábitos desfavorables para el bien común.

Consideramos que la teoría mitocrítica propuesta por Durand se halla estrechamente relacionada con los postulados de Bataille acerca del erotismo, puesto que ambos teóricos parten del concepto de comunidad y de las reglas indispensables para la convivencia. Para establecer parámetros de conducta es necesario distinguir entre lo bueno y lo malo. Sin embargo, aún más efectivo que el castigo físico, resulta la implantación paulatina de los prejuicios en la mente del hombre. Para lograrlo, hace falta un vehículo de divulgación: el mito. Los relatos de héroes y monstruos van creando una conciencia común a todos los seres humanos, quienes son capaces de identificar significaciones semejantes en comunidades diversas.

Dicho *inconsciente colectivo*, en términos de Jung, hace posible la reinterpretación de un mito no sólo entre culturas de la antigüedad, sino en manifestaciones artísticas actuales, como *Las visitas del Diablo*, donde se exploran los dos grandes polos en que se divide el pensamiento humano: bien y mal. Para demostrarlo, hemos de explorar varias teorías que soportan dicha bifurcación.

## Capítulo I

### Un recorrido por la obra de Carballido

Emilio Carballido nació en Córdoba, Veracruz, el 22 de mayo de 1925. En 1944 comenzó a estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, especializándose en letras inglesas y arte dramático. Sus primeros trabajos fueron publicados en la revista *América*. En 1950, gracias al apoyo de Salvador Novo, fue representada por primera vez su obra *Rosalba y los llaveros*, aunque, en realidad, la primera que escribió fue *La zona intermedia*.

Fue profesor de dramaturgia en la Universidad Veracruzana, el Instituto Politécnico Nacional, la UNAM, la Escuela de Arte Teatral del INBA, entre otras. En 1957 comenzó a trabajar como supervisor literario del Ballet Nacional de México, mismo año en que le fue otorgado el premio Ruiz de Alarcón por su obra *Medusa*. Así mismo, obtuvo el segundo lugar en el Concurso de la Primavera en 1950 con *La zona intermedia*; segundo lugar en el Concurso de Ópera Nacional en 1953, por *El pozo*; primer lugar en *El Nacional* en 1954, con *La danza que sueña la tortuga*; primer lugar en el Festival Dramático del Distrito Federal en 1955 y en el Concurso Teatral de UNAM, por *La hebra de oro*. En los años de 1977, 1983, 1984, 1985 y 1990 recibió el premio a la mejor obra del año, por *El día que se soltaron los leones*, *Orinoco*, *Fotografía en la playa*, *Rosa de dos aromas* y *Cantos del infierno*, respectivamente. En cine, su trabajo como guionista le mereció varios arieles, una Diosa de Plata y una Menorah. Fue invitado oficial del gobierno de Japón durante todo un año.

Su obra como dramaturgo ha sido plenamente reconocida, lamentablemente su narrativa no ha recibido la misma atención. Es cierto que han redactado varios trabajos sobre sus novelas y cuentos, sin embargo, estos no pueden compararse con aquellos que hablan de sus piezas teatrales. A continuación presentamos un análisis general de

sus principales obras narrativas. Antes que nada, se puede decir que éstas se caracterizan por su sencillez, es decir, por sus escasas complicaciones formales, ya que representa el habla cotidiana y se centra en personajes ordinarios, razón por la cual fue etiquetado muchas veces como costumbrista. Sin embargo, temáticamente, sí llegamos a encontrarnos ante situaciones ambiguas, en las cuales los personajes emprenden no un viaje real, sino uno metafísico. Como en *El sol*, donde el protagonista pasa de ser un adolescente común a un ermitaño a quien se le revela la complejidad de la existencia humana.

Es nuestra intención, pues, en este capítulo, abordar los elementos característicos de la obra de Carballido, especialmente, aquellos que aparecen en *Las visitas del diablo*. He aquí una serie de puntos proporcionados por Jorge Rufinelli, miembro del Centro de Investigaciones Lingüístico - Literarias de la Universidad de Veracruz, y su equipo, acerca de las constantes en las novelas de Emilio Carballido:

- 1.-Lugar: Provincia, teniendo la atmósfera una función importante.
  - 2.-Tiempo: Vacaciones o tiempo de ocio.
  - 3.-Personajes: Clase media. La mujer como centro de conflicto. El joven como protagonista del conflicto.
  - 4.-Organización temática: Triángulo amoroso.
  - 5.-Significación temática: Valor de la experiencia: experiencia e iluminación.
- Tipos de experiencia:
- a) Iniciación sexual
  - b) Frustración sexual
  - c) Amor como ausencia<sup>1</sup>

Con lo que respecta a la atmósfera de los escenarios como elemento influyente en el estado de ánimo de los personajes y del lector dentro de la obra de Carballido, debemos iniciar con *El norte*; quizá sea esta la novela donde más importante y simbólico se torna el puerto de Veracruz, constante en la narrativa de Carballido. Aquí Isabel y Aristeo, los protagonistas, se trasladan al puerto con la intención de vacacionar,

---

<sup>1</sup> Cf. CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO- LITERARIAS, "El sol, de Carballido: novela de iniciación" en *Teatro Crítico*, Número 3 (enero-abril), 1976

pensando, que un cambio de aires servirá para asentar su relación, pero, en realidad, la intimidad y la falta de monotonía terminan por quebrar la dependencia que habían establecido, revelando los impulsos que no se atrevían a admitir. Ello acarrea el término del romance y el viaje se convierte en un infierno, no sólo por los conflictos entre la pareja, sino porque quedan atrapados por un norte, que les impide regresar a la ciudad.

El norte es un fenómeno natural que une dos elementos opuestos, los cuales se rechazan al unirse: el agua y el viento, éste asociado a lo masculino, es decir, a Aristeo, y el agua, a lo femenino, Isabel. Ambos chocan y se lastiman, como los elementos ya mencionados. Por su parte Max, el tercero en discordia, como ocurre siempre en las novelas de Carballido, es el causante de la separación de los amantes, aparece y desaparece de modo sorpresivo, como el norte.<sup>2</sup> Dice Juan Tovar al respecto: "...les toca un norte que refleja la atmósfera de lo que ocurre y ocurrirá con la relación (bueno, no la refleja: es la atmósfera: lo exterior y lo interior forman una unidad magnífica y el norte jamás se queda volando como ocurre con los símbolos que han hecho que el símbolo sea un insulto)."<sup>3</sup> El norte, pues, es el reflejo del conflicto emocional de los enamorados que, como barcos, pierden su rumbo y se separan.

En el caso de *La veleta oxidada*, se muestra un fuerte enfrentamiento entre el campo y la ciudad. La descripción del estado de Veracruz proporciona una sensación de apacibilidad que, llevada al extremo, puede reflejar el aburrimiento experimentado por Martha, quien echa de menos las tertulias con sus amigos intelectuales. Así, en última instancia, el pueblito se convierte en el sepulcro de la voluntad de Martha. Por el contrario, para Adán, la provincia representa el regreso a sus orígenes, ya que, pese haber vivido en la ciudad y estudiado Filosofía al igual que su esposa, jamás se contamina de las aspiraciones intelectuales y artísticas de ella. No persigue sino formar

---

<sup>2</sup> Cf. RAZO SÁNCHEZ, María Isabel, *La narrativa de Emilio Carballido*, tesis de Licenciatura, México, D.F., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1987.

<sup>3</sup> TOVAR, Juan, "Presentación" en *Voz viva de México. Yo también hablo de la rosa, El norte, Te juro Juana que tengo ganas*, México, UNAM, 2002, p. 12 [en línea]:

<<[http://www.literatura.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=106&Itemid=1](http://www.literatura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=106&Itemid=1)>> Fecha de consulta: 22 de agosto de 2011

una familia en un pueblo tranquilo y comfortable. Al final, Adán se percata de que su manera de ser y la de su esposa son tan opuestas como la provincia y la capital, de manera que decide abandonarla para unirse a otra mujer. Así que Martha, de pronto, ve truncado su camino, quedándose en medio de la nada, inmóvil, como una veleta oxidada. Otro punto interesante en esta novela es la circularidad con que está escrita la historia, ya que al inicio a Martha le repugna el ritual de velación del hijo de la cocinera, puesto que el cadáver del niño es maquillado y exhibido; sin saber que, más adelante, ella misma pedirá que el cuerpo de su hijo sea expuesto de la misma manera.

En *El sol*, se nos cuenta la historia de dos hermanos que llegan de la ciudad a un pueblo para vacacionar. Mario es todavía un adolescente ingenuo e inexperto, mientras que su hermano piensa con más malicia que él, ya que es un poco mayor: “Ricardo canta a voz en cuello y hace modulaciones a la moda y gestos de la televisión: no le salen mal. Disfruta siendo galán con éxito.”<sup>4</sup> Físicamente es más atractivo y, también, más desenvuelto, lo cual le proporciona la ventaja con la gente y sobre todo, con las mujeres: “Ahora los dos la ven [a Hortensia] limpiar las jaulas. Ella se ríe como loca mientras Ricardo cuenta una película. A Mario no le hace gracia.”<sup>5</sup> Mario se instala en el pueblito unos días antes que su hermano, teniendo tiempo de familiarizarse con el ambiente; la naturaleza es un refugio al cual acude para poner en orden sus ideas y, más tarde, cuando Ricardo comete un crimen pasional y huye a la ciudad, Mario se queda y, sin poder soportar la verdad, renuncia a la vida en sociedad y se integra a los elementos naturales:

...el saber es un compromiso atroz, es aceptar algo que nos plasta y nos borra, algo que no entenderé jamás pero está irradiando y hace falta saberlo, algo excesivo, lo percibí una vez, es armonía deslumbradora, ese tejido de árbol en árbol desbaratándose o expandiéndose y esto es lo mismo pero de otra manera, un juego y una trama espantosa de relaciones creciendo desplegándose hasta el dibujo en el abanico que incluye todo y allí están las dos cuevas, los dos cadáveres en equilibrio permanente, las tinieblas hundiéndose y la geometría lineal del fuego naciendo y encendiéndose en alboradas en cada aguja y en cada roca y en los granos de polvo y en el fondo y en el centro del cielo como un golpe de sangre, de sentido, de pánico:

---

<sup>4</sup> CARBALLIDO, Emilio, *El sol*, México, Joaquín Mortiz, 1970, p. 30

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 32

--Sí. Amanece. Sí. Es así. Sí. Entiendo. Sí. No lo soporto. Sí.  
El Sol.<sup>6</sup>

El sol representa, para Mario, la fuerza incontenible de la naturaleza, la cual sobrepasa la insignificante existencia de los hombres. El sol es un motor de vida que incide en cada fragmento de la Tierra, sin que nada pueda escapar de él. Tras un momento de crisis, el sol se revela ante Mario como una luz de verdad, la única entidad trascendente en un mundo vacío.

No sólo en las novelas presta Carballido especial atención a la atmósfera, sino también en sus cuentos. Un gran ejemplo de lo anterior es *La paz después del combate*, que tiene como escenario, nuevamente, el puerto de Veracruz. En esta narración el viento recibe un tratamiento especial, ya que una y otra vez resopla en la casa de Marión, silenciosa tras la muerte de Adalberto, como si reemplazara la voz del marido: <<“Ese viento”, que siempre parecía a punto de decir algo: vocales sueltas, largas, algunas consonantes (fricativas y explosivas, diría el doctor), casi palabras.”>><sup>7</sup> El viento tiene varias facetas, por ejemplo, puede presentarse furioso y destructor, como en un tornado; también puede ser alegre y juguetón, como la imagen transmitida por los céfiros. En este caso, provoca una sensación de nostalgia, ya que da la impresión de gemir o sollozar. Esto, como reflejo del estado de ánimo de Marión, quien se siente desamparada sin el amor de su vida.<sup>8</sup>

El cuento *Las flores blancas* aborda la historia de dos amigas de toda la vida que, debido a sus respectivos matrimonios, han pasado siete años sin verse. Rosario está divorciada y vive sola, no tiene hijos; por esta razón, su amiga, Adriana, la compadece en el fondo: “Tan mala suerte la de la pobre Rosario: divorciada y sin hijos.”<sup>9</sup> Adriana piensa que, a diferencia de su querida amiga, ella sí se ha realizado como mujer, pues lleva siete

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 121

<sup>7</sup>CARBALLIDO, Emilio, “La paz después del combate” en *La caja vacía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 57

<sup>9</sup> CARBALLIDO, Emilio, “Las flores blancas” en *Ibid.*, p.108



años de casada y tiene dos hijas; aunque, en privado, confiesa a Rosario que su marido mantiene relaciones extramaritales con las prostitutas del pueblo y que ya no le presta atención. Sin embargo, ella sigue procurando ser una buena esposa y no hacer ni un solo reproche a Miguel, su esposo. Incluso, se escandaliza cuando Rosario admite haber tenido intimidad con un par de hombres tras su divorcio:

--Pero...¿cómo has podido?

--¿Te parece muy mal?

--No. No es que sea...muy mal--. (Allá en el fondo, ella lo había supuesto.) --Es que eso es muy triste, ¿no?<sup>10</sup>

Irónicamente, durante su estancia en casa de Adriana, Rosario terminará convirtiéndose en amante de Miguel. Su amiga se enterará de ello y, no obstante, disimulará durante los siete días de vacaciones que restan a Rosario.

Este cuento tiene por escenario el estado de Veracruz y, como de costumbre, el ambiente refleja las emociones de los personajes, ya que, en un principio, cuando las amigas se reencuentran y todo es felicidad, el sol brilla y hace mucho calor. Más tarde, en el momento de las confesiones, el clima se torna lluvioso y, por último, en la noche, durante el encuentro sexual de Rosario y Miguel, mientras Adriana escucha los rumores provenientes del cuarto de su amiga, la lluvia, los rayos y el frío son intensos, como símbolos de las tribulaciones de los personajes.

Tal como menciona María del Carmen Millán en su *Antología de cuentos mexicanos 2*, "Puede decirse que el tercer personaje en las novelas de Carballido es siempre el ambiente,"<sup>11</sup>. Por ello, creemos conveniente realizar un análisis simbólico de la atmósfera dentro de *Las visitaciones del Diablo* y, más aún, de los mitos que dan pie a la conducta de los

---

<sup>10</sup>*Ibid*, p.116

<sup>11</sup> Apud. PÉREZ AGUILAR, Raúl Arístides, *La ambigüedad como forma de transgresión en El norte de Emilio Carballido*, tesis de licenciatura, México D.F., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1990, p. 37

personajes, ya que desde el título de la novela se crea con el lector el pacto de misterio, terror y extra normalidad que servirán de hilo conductor en la trama. No obstante, por el momento no nos embarcaremos en la explicación del valor simbólico del Diablo y Lilith, sino que nos limitaremos a presentar la función de los elementos naturales para la representación de los estados de ánimo de los personajes y del valor de sus experiencias. No debemos olvidar que la virtud principal de Emilio Carballido fue el partir de una anécdota simple, cotidiana, para plantear problemas universales.

Así, pues, comenzaremos por presentar una síntesis de lo que acontece en *Las visitas del Diablo*, puesto que estaremos volviendo una y otra vez sobre lo mismo. Para empezar, podemos decir que en esta novela se enfrentan la prohibición y la transgresión, lo aparente y lo verdadero. Desde la perspectiva de un narrador omnisciente, cuenta la historia de Lisardo, un joven que, tras pasar varios años estudiando en el extranjero, vuelve a Veracruz, México para instalarse en casa de sus tíos. Allí se reencuentra con su prima Ángela, una muchacha bellísima imposibilitada para caminar. Surge entre ellos un afecto que pronto se confunde con el amor. Aunque Lisardo ignora las intenciones de sus tíos al comienzo, luego descubre que desean que tome por esposa a Ángela, y para ello han costeado sus estudios desde la muerte de sus padres. Pese a la fuerte atracción que siente por ella, él duda que sea lo indicado llevar a cabo el matrimonio. Aunado a esto, al poco tiempo de llegar a la casa de la familia Estrella, Lisardo presencia las apariciones nocturnas de una forma blanca a la que primero ve vagar por el patio de la casa, pero que después irrumpe en su habitación mientras él duerme, aprovechando su confusión para acariciarlo y morderlo de manera sexual. Después esta figura nebulosa huye sin que Lisardo tenga tiempo de analizar el incidente.

En cierto punto, él cree que esta “criatura” lujuriosa es el Diablo, ya que los empleados de la casa afirman haber sido testigos de apariciones diabólicas, y vive asustado por esa idea; pero más tarde pone sus sospechas en Paloma, nieta de la nana de Ángela, ya que es una muchacha cínica y desafiante, cuya sola presencia irrita a Lisardo.

Posteriormente, Ángela también es víctima de los ataques de este ser desconocido, quien la golpea y saca a rastras de su habitación durante la madrugada. Poco después de este incidente y sintiéndose cada vez más doblegado por el desazón, Lisardo acepta, en un momento de confusión, casarse con Ángela, pero luego se arrepiente de ello y comienza a evadir a la muchacha. Al notar el rechazo de su prometido, Ángela tiene una reacción histérica, la cual termina por decepcionar a Lisardo, quien, en medio de su confusión, pasa la noche con Paloma.

Cuando Lisardo se entera de que Ángela sí es capaz de caminar y que finge parálisis para no descomponer su belleza, el muchacho está casi seguro de que es ella la responsable de los ataques. La verdad sólo se descubre después de que Paloma y Lisardo pasan la noche juntos, hecho que despierta los celos de Arminda, tía del muchacho y madre de Ángela, quien ha estado deseando en secreto a su sobrino, asaltándolo por las noches. Fingiendo sonambulismo, ataca a Paloma, revelando así la atracción que siente hacia Lisardo. Una vez expuesta la relación entre ambos jóvenes, éstos deciden abandonar la casa de los Estrella y partir con rumbo desconocido.

Carballido refleja fuertes obsesiones en su obra, ya que, como mencionamos anteriormente, vuelve sobre los mismos temas una y otra vez. Por ello, regresa en esta ocasión a su natal Veracruz para narrar la historia de la familia Estrella a comienzos del siglo XX: “Era sólo una máquina con dos carros de carga que venían llenos de soldados. Se detuvo un instante y oyeron correr la voz: pasaba algo en Río Blanco. Los obreros, se decía, estaban asaltando la fábrica y la tienda de raya; el ejército iba hacia allá desde diversos puntos, desde todos en los que hubiera destacamentos.”<sup>12</sup>

Como expresó el propio Carballido al respecto de esta novela:

---

<sup>12</sup>CARBALLIDO, Emilio, *Las visitaciones del Diablo*, México, Joaquín Mortiz, 1985, p.160

Para mí, su ambiente es histórico. En *Las visitas del diablo* evito mencionar el lugar en que se desarrolla, hasta que por la matanza se llega a saber que era Orizaba y Río Blanco. Ése es el sitio, entonces, pero no es un sitio deliberadamente escogido; de alguna manera podría decirse que la novela se presentó muy gratuitamente, de golpe, completa...<sup>13</sup>

Ya en el contexto de la familia Estrella el lugar que aparece con mayor frecuencia es el patio de la casa, el cual cuenta con una vegetación muy abundante, y ello, aunado a la niebla, los vapores y la oscuridad, le brinda cierto carácter exótico e irreal, a veces atemorizante, cuando el sol cae y apenas se adivina el contorno de las hojas de las plantas: “La hoja glacial de un camedor casi lo hizo gritar [a Lisardo], pues simuló contra su cara unos dedos helados.”<sup>14</sup>

La oscuridad brinda un carácter casi sobrenatural a la atmósfera:

“Subieron [Félix y Lisardo] por las piedras irregulares y empinadas de la escalera. Se hallaron entre los gestos negros y enloquecidos de los árboles. Un resoplido furibundo les apagó el quinqué y de golpe se desplomó el torrente: todo el cielo volcado, cayendo a cubetadas sobre la casa.”<sup>15</sup>

También los sonidos que en él se escuchan, vagos, ininteligibles, le conceden cierta característica sobrenatural, fantasmal: “Lisardo iba a su cuarto cuando advirtió el hueco de la escalera al río [...]Vio hacia abajo, aquel declive oscurísimo y rumoroso, y advirtió el término de una vaga claridad. [...] Del cubo de la escalera brotaba un aire que parecía emanado de alas frías y el rezongar del agua insinuaba palabras y rezos y temblores.”<sup>16</sup>

Aquí tienen lugar las apariciones de Ángela y Arminda, que son confundidas con el Diablo. Egas, la recamarera de la casa, explica a Ricardo que la figura blanca que se aparece en el jardín es el Diablo. Por supuesto, él no cree en las historias de la jovencita, pero luego, al no poder identificar a la persona que vaga por las noches y que

---

<sup>13</sup> Apud. HERNÁNDEZ MERCADO, Amado, *Una lectura de la obra literaria de Emilio Carballido*, Tesis de licenciatura, México D.F., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000, p. 31

<sup>14</sup> CARBALLIDO, Emilio, *Las visitas del Diablo*, p.40

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.130

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 41

entra a su habitación furtivamente, aunado a la tétrica apariencia de la casa de los Estrella, comienza a temer que no se trate de un ser humano sino de una presencia sobrenatural:

Pero allá afuera, en el patio, espantaban.

–[Lisardo] ¿Espantan?

Sí. Ella [Egas] había visto una figura blanca muy fea, entre los árboles, o en la escalera, y también subiendo el río.<sup>17</sup>

Bajó [Lisardo] sin hacer ruido. A medio tramo, la banca estaba ante sus ojos y ahí, entre la luz borrosa, descubrió la figura de la joven. Vestía algo blanco. Tenía el pelo negrísimo suelto sobre la espalda. Era...no podía ser Ángela. Bajó otros pasos, el corazón saltándole en absoluto desorden. ¿Paloma?, por un momento le pareció el perfil de ésta y creyó oír una canción, muy quedo. ¿No era Paloma? Tropezó, cayó casi, se detuvo aferrándose a la pared y allí dejó en prenda un poco de la piel de su mano. Se incorporó: en la banca no había nadie.<sup>18</sup>

Hacia el final de la novela, se relata de esta manera la aparición de Arminda, dotándola de un carácter casi sobrenatural:

Entonces ocurrió aquello: la forma blanca venía despacio, con deliberación. Había surgido como filtrada a través del muro, pues desde aquí no se veía la puerta. Se había parado a espaldas de Paloma y estaba inmóvil, observándola. Empezó el corazón a galopar: Lisardo sintió el impulso de correr hacia abajo y pensó en la distancia enorme, la dimensión del patio, la escalera: mientras llegara, cualquier cosa podría ocurrir, *cualquier cosa*.<sup>19</sup>

El jardín es también el espacio donde conversan y tienen contacto físico Paloma y Lisardo:

Llegó [Lisardo]ciego al jardín y se estrelló casi contra la estatua de la ninfa ridícula, deforme, y allí cayó de rodillas recordando al azar, sin saber cómo, una frase que pronunciara siglos atrás: “A veces es muy carnal el dolor humano.” [...] Y al llegar abajo se detuvo y distinguió la figura sedente: pelo negro, ropas negras. “Va a huir”, pero Paloma sólo volvió la cara y lo vio, sin decir nada. Se sentó junto a ella.

–Buenas noches, cómplice –lo saludó.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.30

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.54

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.152

–Buenas noches, cómplice –respondió él. [...]

Y él lloró, en brazos de Paloma. Se besaron después.<sup>20</sup>

Durante el día, el jardín se presta como lugar de recreo que posibilita la interacción entre los habitantes de la casa, además de permitir el contacto con la naturaleza y favorecer la introspección. Pero, durante la noche, se torna un terreno desconocido. En el jardín, según Juan Eduardo Cirlot, tienen lugar acciones de conjunción, o bien, es un lugar en que se guardan tesoros.<sup>21</sup> Es decir, es un área de la casa predispuesta al misterio y al descubrimiento, al encuentro entre dos o más fuerzas o, bien, entre dos o más seres, lo cual lo convierte en el contexto perfecto no sólo para las actividades furtivas de los personajes, sino también para las resoluciones de estos.

La principal característica de esta parte de la casa es su abundante vegetación, acompañada de la oscuridad. Las plantas, por un lado, representan, más allá de la fertilidad, la vida inconsciente, la muerte y la resurrección.<sup>22</sup> También es “el símbolo del desarrollo de las posibilidades que se actualizarán a partir de la semilla, del germen; a partir también de la materia indiferenciada que es la tierra.”<sup>23</sup> La noche se relaciona con el principio femenino pasivo y con el inconsciente.<sup>24</sup> Jean Chevalier y Alan Gheerbrant señalan que, para los griegos, la noche engendraba lo mismo la muerte que el sueño, las angustias, la ternura y el engaño. Entrar en la noche es pasar a lo indeterminado, donde los monstruos, las pesadillas y los pensamientos oscuros se mezclan. Es la imagen de lo inconsciente.<sup>25</sup> Con base, pues, en dichas características, se puede decir que en el ambiente del patio de los Estrella predominan la duda, el terror, el peligro latente de la muerte y la vida inconsciente, donde pueden surgir toda clase de representaciones, las cuales escapan a la voluntad de las personas. En otras palabras, es un lugar caótico y desenfrenado, donde el instinto aflora.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.145

<sup>21</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *Nuevo diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978, p. 258

<sup>22</sup> COOPER, J.C., *Diccionario de símbolos*, traducción de Enrique Góngora Padilla, México, G. Gili, 2002, p. 184

<sup>23</sup> CHEVALIER Jean y Alan Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, trad. De Manuel Silva, Barcelona, Herder, 1988 p. 1049

<sup>24</sup> CIRLOT, *Op.Cit.*, p. 390

<sup>25</sup> CHEVALIER, *Op. Cit.*,p. 553

El jardín no es la única parte de la casa que contribuye a crear el ambiente sobrenatural. Las recámaras de Ángela y Lisardo son lugares igualmente importantes, pues en ellas tienen lugar las agresiones de Arminda hacia su hija y sobrino:

Decidió ver, por fin, [Lisardo] y salió de la cama sin calzarse y sin más ropa que la interior, pues la conservaba para dormir. [...] Se arriesgó a salir un paso, luego otro, pisando desagradablemente el frío rugoso y húmedo de las piedras. No había nadie. Miró el aire grisáceo, pegajoso de la humedad. Se dio la vuelta para entrar. Entonces sintió, de pronto, la presencia: con el rabo del ojo, un bulto blanco y en seguida contra su cuerpo, alguien o algo que lo estrechaba en un abrazo caliente ¿de un segundo, de dos, de cuatro? [...] Gritó. Fue involuntario, fue instantáneo y sonó ajeno, oyó su propio grito, como salía de sus labios y vio, sintió más bien, que la presencia escapaba, la forma blanca...<sup>26</sup>

--[Ángela] Me despertó un ruido...Era...--Calló. Abrió los ojos, incrédula de sí misma. Miró en torno, miró el buró y el pastel. Y gritó las palabras, una tras otra: --Quiso golpearme, tiró la rosa al suelo, envenenó el pastel. Yo le arrojé el frasco de agua bendita y se fue, se fue dando gritos.<sup>27</sup>

Toda la casa es oscura y húmeda, cubierta de niebla y lluvia, con escaleras que suben y bajan de manera laberíntica:

La molestó el tuteo [a Paloma]. Entró, el hombre la ayudó con los bultos y caminó por delante: de aquel vestíbulo enlosado hacia el patio lleno de árboles borrosos. No subió la escalera amplia, pasó de largo y en el rincón bajó de pronto por otra escalera, angosta y metida entre dos muros, larga, que se hundía imprevistamente hacia abajo del suelo.<sup>28</sup>

Otro ejemplo:

Paloma empezó a subir; la luz de la cocina iluminaba apenas el empinado declive. Tropezó, se detuvo: la pared de la izquierda era muy áspera, de piedras escasamente repelladas; los escalones, un tanto irregulares. De allá abajo llegaba una letanía confusa que mascullaba el río. Luego arriba, a aquel patio cuyo tamaño no era posible adivinar. Sentía, más que veía, la masa de los árboles. La niebla se

---

<sup>26</sup> CARBALLIDO, Emilio, *Las visitaciones del Diablo*, p.39

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.110

<sup>28</sup> *Ibid.*,p.10

amorataba con el atardecer y de las hojas escurría el ruido de goterones aislados. ¿A dónde estaba Juan?<sup>29</sup>

La niebla simboliza lo indeterminado, ya que se considera una fase evolutiva, donde las formas aún no se distinguen, o bien, el momento en que las viejas formas van borrándose para ceder el paso a otras nuevas. También representa la mezcla del fuego, aire y agua, la cual antecede a toda determinación, en el sentido bíblico, esto correspondería al caos de los orígenes.<sup>30</sup> Por otro lado, las escaleras, simbólicamente, representan el paso de un nivel a otro.<sup>31</sup> Igualmente, pueden significar el cambio de un modo de ser a otro, así como el desplazamiento de lo irreal a lo real, de la oscuridad a la luz. En este mismo contexto, su significado se extiende hasta convertirse en las vías idóneas para llegar al otro mundo a través de la muerte. La escalera sirve para comunicar, pues, el cielo y la tierra. Específicamente, las escaleras de caracol, o bien, aquellas demasiado estrechas, simbolizan lo misterioso, lo desconocido.<sup>32</sup> A este último tipo pertenecen las escaleras que comunican las diversas habitaciones de la casa con el patio, de modo que llevan a los personajes de un lugar íntimo y relativamente seguro, a otro lleno de incertidumbre y miedo, favorable para acontecimientos sobrenaturales, donde descubren su verdadero ser o su verdadero estado, tanto emocional como físico.

La casa es tétrica y antigua. A pesar de las galas y lujos que son descritos dentro de ella, constantemente hace pensar en una fortaleza:

No resultó fácil hallar el comedor. A más del piano, los candiles, las ventanas encortinadas de terciopelo, la sala tenía varias puertas: él [Lisardo]entró y salió por las que daban al patio; subió al segundo piso, volvió a bajar. Después, junto al vestíbulo, encontró esa pequeña antesala. Por una puerta entornada vio de nuevo los candiles y el piano, pero aquí, a la derecha, descendía otra escalera subterránea.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.11

<sup>30</sup> CHEVALIER, *Op. Cit.*, p. 741

<sup>31</sup> CIRLOT, *Op.Cit.* p. 110

<sup>32</sup> cf. COOPER, *Op. Cit.*

<sup>33</sup> CARBALLIDO, Emilio, *Las visitas del Diablo*, p. 23



Debido a dichas características, para Lisardo la casa representa una prisión, no logra arraigarse a ella, a pesar de sus intentos, se siente fuera de lugar, como si estuviese obligado a permanecer ahí contra su voluntad. Ángela tiene el mismo sentimiento respecto del lugar en que vive, a pesar de que ella misma se ha condenado a estar siempre encerrada, llega el momento en que explota y decide abandonar su posición de prisionera:

--Hija, qué bien hiciste en bajar a cenar. Te pusiste...preciosa.

--Lo haré siempre. Voy a comer aquí. Y a desayunar. Ya no quiero volver al cuarto: para dormir, si acaso.

¿Lo oyes, mamá? No quiero, voy a vivir con todos ustedes.<sup>34</sup>

En el caso de la habitación de Ángela, se encuentra decorada como un lugar sacro, repleto de velas; la joven siempre se encuentra rodeada de cojines y encajes, casi inmóvil, como si se tratase de una imagen sagrada: "Ángela estaba erguida, en medio de una nube de cojines, arrebujada hasta el cuello. Sobre cada buró de mármol, dos quinqués. En el tocador, frente al espejo, un candelabro con cinco velas encendidas. En la mesita, otro quinqué. El cuarto de Ángela era la primer impresión realmente luminosa que ofrecía la casa."<sup>35</sup>

De hecho, este es el modo en que sus padres y allegados quieren verla, como si debiese ser un ejemplo de virtud en vez de una persona. Así que el entorno de Ángela coincide con la imagen que debe proyectar ante la sociedad pero, a la vez, es donde desarrolla cierta intimidad con Lisardo y también donde oculta sus aficiones:

Ángela lo recibía temprano por las tardes, pero pronto notaron ambos que no tenían casi nada de qué hablar. Lo incómodo era que empezaba a brotar entre los dos una tensión de cierto tipo que él no deseaba definirse. Los silencios crecían y él se sentía ligado a ese sillón, junto a la cama de la joven y pensaba "mejor me voy". Entonces charlaba, monologaba, contaba cosas vagas de Europa y ella ponía interés, pero un vacío estaba siempre detrás, devorando cuanto dijeran; era como si un tema profundo, inaccesible a las palabras, rondara cerca de ellos, queriendo manifestarse y ellos no supieran, o se negaran a advertirlo.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 139

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.12

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 35

Puede decirse que la habitación de la joven es el área en que pelean la prohibición y la transgresión, esto la hace más susceptible a los ataques de Arminda, puesto que ella es un ser ambiguo y, al irrumpir en la recámara de su hija, pretende castigar las libertades que ésta se ha tomado con Lisardo, al tiempo que muestra una parte desconocida de sí:

De golpe, Arminda estaba en el umbral, viéndolos y ellos no se habían dado cuenta. Él tuvo un pequeño sobresalto, pero frenó el impulso hipócrita de soltar la mano de Ángela. Ella, en cambio, fue retirándola con naturalidad ficticia.

–Me está leyendo la suerte –dijo.

–La iglesia condena la astrología. Además, ¿cómo van a creer en esas cosas?

Parecía un poco disgustada...<sup>37</sup>

Aunque la joven sabe en el fondo que “el Diablo” es en realidad su madre, se aferra a la idea de que Arminda es una madre sacrificada, incapaz de faltar al sacramento del matrimonio y, sobre todo, de rivalizar con su hija. Así que cuando la sorprende en una de sus caminatas nocturnas y la ataca, envenenando el pastel que Lisardo le obsequió, la joven decide continuar con la farsa de que el Diablo deambula por la casa, atormentando a sus habitantes.

...*Porque creo que fue el diablo.* No podía ser la madre esa figura loca que cometía gestos simbólicos, envenenaba el pastel, pisoteaba la flor y huía lanzando gritos al ser golpeada por el frasco de agua bendita. Era menos aterrador y más decible pensar que había venido el Diablo.<sup>38</sup>

Volviendo a la lista antes mencionada de características en la obra de Carballido, debemos hacer énfasis en que la novela transcurre durante las vacaciones, ya que Lisardo se instala en casa de sus tíos tras haber pasado varios años estudiando en Europa. Al llegar, no consigue acostumbrarse al ocio y la monotonía que impregnan la vivienda de sus parientes:

---

<sup>37</sup> *Loc cit.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.155

Él [Lisardo] pensaba que ahora sentía nostalgia del italiano y del francés, y algo muy grato y orgulloso de hablarlos. Que se aburría mortalmente, que se sentía desarraigado y solo. Que no tenía nada que tratar con ella [Ángela] o con su belleza. Tiró una piedra al río.<sup>39</sup>

No logra hallar placer en el descanso y la comodidad que le ofrecen:

Fue agradable advertir que por las tardes el sol entraba casi hasta la mitad de su cuarto: una mancha rectangular que las ramazones del patio llenaban de temblores y timideces. La hora de la siesta: Lisardo no tenía sueño y estar tendido así le llenaba la mente con reflexiones inoportunas, que no quería formularse. Caminó por el cuarto:

--Ésta va a ser mi vida —dijo en voz alta. No supo luego qué lo había movido a decir eso, pero se sintió exasperado.<sup>40</sup>

Incluso se queja de las desagradables “vacaciones” que lleva con Arminda, aunque ésta, acostumbrada a perder el tiempo en frivolidades, no le da la menor importancia al desasosiego de Lisardo:

--Estoy un poco ...desorientado, tía. La casa es muy grande y yo no hago nada. La ciudad, casi no la conozco. En mi cuarto se podría trabajar admirablemente bien, pero... ¡No tengo trabajo que hacer! No estoy acostumbrado a la ociosidad.

—El trabajo es una maldición bíblica. Disfruta de la ociosidad, mientras puedes.<sup>41</sup>

Arminda, Félix, Ángela, todos ellos están inmersos en la rutina de ser infelices, de culparse unos a otros por su malestar sin hacer nada para remediarlo. Los días en la residencia Estrella transcurren lentamente, iguales entre sí, consumiendo de aburrimiento a sus habitantes. Así, Arminda comenta a Lisardo durante la única vez que asisten a una velada en el casino: “¿Estás contento? Para mí, después de tanto tiempo de encierro...Ya no sé cuánto, he perdido la cuenta...Es volver a vivir, a respirar, a convivir con mis semejantes. No puede ser que la vida se consuma entre cuatro paredes...”

También Félix se siente desanimado por las eternas peleas con su esposa, con los problemas que debe afrontar en la fábrica de telas. Parece que ni siquiera sus amores

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.48

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.72

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 70

clandestinos lo satisfacen. Aunque durante casi toda la novela se muestra distante de los asuntos de la casa y de sus semejantes, encuentra un cierto momento de desahogo con Lisardo, mientras brindan por el supuesto compromiso entre el joven y Ángela: “Hemos tenido escasas oportunidades de hablar, tú y yo. Tengo tanto problema a veces con la fábrica. Pero en el fondo, soy un hombre propenso a estar alegre.”<sup>42</sup> Comenta también “Tengo tantos problemas. Allá y acá, tú conoces a Arminda, que no es fácil.”<sup>43</sup>

Poco a poco, Lisardo se da cuenta de que lo que él considera vacaciones, para su parientes constituye el día a día, la rutina de sus vidas. El tiempo parece haberse detenido cuando Ángela quedó inválida. En las pocas semanas que Lisardo pasa en casa de sus tíos, comienza a sentirse tan cansado y aburrido como si llevara años siendo su huésped. Su voluntad casi se quiebra hasta aceptar ser esposo de Ángela y vivir a merced de Arminda y Félix. Las vacaciones que debieron representar alivio y reposo para Lisardo se convierten en un infierno, tratando de escapar del control de sus familiares.

En *El sol*, como ya hemos visto, los hechos se desarrollan también durante el periodo vacacional de Mario y Ricardo, quienes se trasladan al lugar de descanso sin saber que allí se convertirán en rivales y que Hortensia arrastrará a Ricardo al asesinato, mientras que Mario tendrá una ruptura con el mundo.

También en *El norte* el viaje a Veracruz precipita el rompimiento entre Isabel y Aristeo, quienes se involucran en un desafortunado triángulo amoroso con Max, un joven marinero al que conocen en el puerto. En *Las flores blancas* las vacaciones de Rosario en casa de Adriana dan pie a la infidelidad de Miguel. De hecho, aunque al principio ambas mujeres se muestran entusiasmadas con la idea de vivir bajo el mismo techo por una semana entera, la convivencia se torna una pesada carga después de que Rosario y Miguel sostienen relaciones sexuales. *La veleta oxidada* es quizá la novela que más

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.131

<sup>43</sup> *Ibid.*,p.127

se asemeja a *Las visitas del diablo*, al menos en cuanto a la percepción de sus protagonistas tras la mudanza a provincia. Martha, al igual que Lisardo, se siente apartada para siempre de sus pretensiones intelectuales y de su estilo de vida agitado allá, en el rincón de la República donde se supone debe ser feliz. No logra adaptarse a los planes sencillos y, a sus ojos, hasta conformistas de Adán.

Otra de las constantes reconocidas en la obra de Carballido es que el centro de conflicto se halla en la mujer. En todos los casos aquí mencionados, es ella quien desencadena la acción en el relato: la mujer deseada, la mujer amada, la mujer incomprendida, la mujer abandonada. Y ello da pie a la aparición del triángulo amoroso. En *El sol*, los hermanos se enfrentan por el amor de Hortensia, quien finalmente los llevará a encontrarse con su destino: Ricardo se convierte en un asesino y Mario, en un sabio ermitaño. El despertar a la sexualidad se traduce en una revelación acerca de la vida.

En *El norte*, tanto Aristeo como Isabel experimentan plenamente su sexualidad por vez primera y, curiosamente, así como el sexo los unió, también los separa, al involucrarse Isabel con Max mientras vacaciona con Aristeo. Nuevamente aparece el triángulo amoroso, el conflicto causado por una mujer. Al final, el muchacho parece estar buscando un rumbo nuevo, mientras que Isabel probablemente vuelva a su vida de antes, a adormecerse viendo películas para no pensar en su futuro. Ella es el motor de la acción, pero quien sufre una transformación es Aristeo.

En *Las flores blancas*, los dos personajes femeninos desencadenan la acción, mientras que Miguel simplemente interviene para hacer evidente el distanciamiento entre las amigas, las diferencias de opinión entre ellas, que acarrearán una ruptura en su amistad, aunque ninguna de las dos lo diga abiertamente. Aquí, sin embargo, no vemos transformación en los personajes, ya que al final continúan fingiendo normalidad, disimulando lo que saben. Este no es un relato de autodescubrimiento ni de iniciación.

En *La veleta oxidada*, nuevamente están los personajes femeninos en el centro de la historia. Vemos la fuerte oposición entre la sencillez de Nieves y las poses intelectuales de Martha, así como entre la provincia y la ciudad. Si bien Martha no se encuentra vacacionando en el pueblo de su esposo, para ella su estadía en él tiene un carácter de irrealidad, se rehúsa a creer que esa pueda ser realmente su vida, que esté arrumbada en un rincón de provincia, como un ama de casa tradicional. Los meses que pasa en la ciudad son como un regresar a su hábitat natural, volver a ser quien antes era. Sin embargo, tras este breve lapso entre su círculo intelectual, debe acudir al lado de su marido, sólo para darse cuenta de que éste ha embarazado a la sirvienta y que ya no desea seguir viviendo con ella. Humillada, todavía tendrá que rebajarse más, suplicándole perdón a Adán, admitiendo que no tiene talento alguno y que está dispuesta a ser la mujer sumisa que él necesita. Por supuesto, es muy tarde para convencer a Adán, y ella se transforma, a fin de cuentas, en una pueblerina más, llevando a cabo el ritual acostumbrado para enterrar a los recién nacidos. Aquí no es el varón quien experimenta la transición, ya que Adán no cambia de hábitos ni vocación, solamente de mujer. Martha, en cambio, descubre su lugar en el mundo, se da cuenta de que no encontrará el éxito en la literatura y se rinde ante su futuro.

*La paz después del combate* presenta también un conflicto que nace a raíz del triángulo amoroso, de la necesidad de elegir entre dos mujeres, las cuales llevarán la carga de la historia, incluso al final, cuando se reencuentran tras la muerte de Adalberto. Marión es una pobre empleada huérfana que, al verse desamparada, recurre al matrimonio como salida, quedando a merced de un hombre irresponsable y poco afectuoso. Adalberto, por su parte, tiene por esposa a Paloma, mujer frívola y egoísta, incapaz de satisfacerlo emocionalmente. Al conocerse, quedan prendados de inmediato uno del otro y, al poco tiempo, se vuelven amantes, abandonando cada uno a su respectiva pareja, no sin recibir réplica de estos: Julio, esposo de Marión, amenaza con matar a ambos, deseo que olvida pronto, mientras que Paloma finge un intento de suicidio, sin éxito, para después jurar no conceder jamás el divorcio a Adalberto, desprestigiándolo también profesionalmente con el fin de acarrearle la bancarrota. Sin embargo, los

enamorados no se dejan amedrentar y continúan viviendo juntos por muchos años, hasta que Adalberto muere. Para ese entonces, curiosamente, todos sus conocidos pensaban que Marión era la esposa legítima y ni siquiera conocían a Paloma.

En muchos aspectos, son personajes maniqueos, ya que los protagonistas, “los buenos”, defienden su amor frente a los “malos”, y no obtienen la felicidad sino hasta después de haber vencido todos los obstáculos. Sin embargo, la innovación del autor, puede decirse, consiste en la inversión de los papeles clásicos, puesto que Marión es la amante, la inmoral, y Paloma la esposa oficial, decente. Es una disputa entre el amor y la institución del matrimonio. Siendo el amor un sentimiento vital fundado en la prohibición y la transgresión de las normas. En este caso, está satanizado por la moral de la sociedad, aunque el lector tenga conciencia de que, en realidad, los personajes hacen lo correcto al abandonar a sus cónyuges.

La misma situación se repite en *Las visitas del diablo*, donde, aparentemente, el amor puro e inmaculado está representado por la relación Ángela-Lisardo, mientras que Paloma es una mentirosa e hipócrita que se opone a los planes de la noble Ángela. No obstante, la narración da un giro inesperado para mostrarnos que no existen personajes planos, acartonados, y que nada es lo que parece. Ello se debe al cuidado con que está delineada cada faceta de los protagonistas. Pues posteriormente vemos los voraces apetitos de Ángela y sus exagerados caprichos, mientras se descubre el lado débil de Paloma, cuya vida se vio oscurecida por la mala relación con su madrastra y la muerte de su padre.

Ángela es el único personaje de la obra al cual el narrador describe físicamente con detalle. Resalta por su belleza física: “Ángela estaba linda, un cromo, un rostro perfecto, blanco,

casi traslúcido entre las flamas temblonas que la rodeaban.”<sup>44</sup>. Su hermosura es la razón de que, en cierto punto, Lisardo crea que está enamorado de ella:

Algo como ternura o desconsuelo desbarató un nudo en el pecho de Lisardo. Vagamente pensó en la Sirenita, de Andersen, y los ojos se le llenaron de lágrimas, porque un hombre no puede amar un pescado, aunque tenga forma exquisita de mujer. “Ángela de la Anunciación, Ángela luminosa”: se mordió los labios por no pensar “la amo, la amo” y haciendo trampa se dijo que no sabía por qué lloraba. Tuvo el impulso de correr al jardín, la idea de tocarla exaltó su virilidad: pero no bajó a verla.<sup>45</sup>

La belleza de Ángela es casi perturbadora, sobrenatural, etérea: <<Era muy blanca, “como una lámpara de porcelana iluminada por dentro con una luz rosa, un hada, un fantasma, una ilusión, Ángela, qué nombre tan perfecto”, porque así la veía el joven...>><sup>46</sup> Ella explota su apariencia física y quiere hacer creer a todos que es cándida y dulce, adoptando actitudes infantiles, especialmente cuando se encuentra a solas con Lisardo:

-¿Qué me trajiste? –preguntó con la voz de una niña mimada. Se rió, traviesa--: Le dije a Juan que trancara, para oírlos llegar. También porque tenía un poquito de miedo –luego, infantilmente sería--: Me traje a Egas a acompañarme...”<sup>47</sup>

Con ello pretende ser vista como un ser de fantasía o bien, como una niña, dejando de lado su condición de mujer, junto con las pasiones y deseos inherentes a ésta. Intenta deshumanizarse, apartando de sí las actitudes y debilidades propias de las personas. Por ejemplo, oculta su gusto por la pornografía y esconde que sí es capaz de caminar. Más allá del temor al ridículo debido al contraste entre su belleza y su manera de andar, se encuentra el anhelo de comportarse estoicamente, como una estatua que no siente dolor alguno. De cierta manera, el desplazarse de un lugar a otro en brazos de Juan resulta menos lamentable, transmite un dolor menor que tambalearse con dificultad por

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.132

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.103



toda la casa. De hecho, en apariencia, Ángela toma con humor y resignación su parálisis, a la llegada de su primo le explica: "--¿Te acuerdas qué bien sabía yo subir a los árboles? Pues no sabía tan bien: una vez me caí --hizo un gesto cómico de caída, con una mano--. Y no volví a caminar."<sup>48</sup>

Sin embargo, en el fondo, siente un profundo resentimiento hacia la vida y hacia sus familiares, quienes han continuado con sus vidas, mientras que ella pretende permanecer intacta, como la niña que cayó hace diez años de un árbol, o como un ángel que no puede cambiar porque no es humano. Así que, finalmente, explota contra su madre:

--[Arminda a Lisardo] ¿La oyes lo que dice? Parece como si culpara a alguien. Ella se ha hecho esta vida, ella optó por pasar los días enteros en su cuarto y por no salir a la calle...

--[Ángela]¿Para qué iba a salir? ¿Para que me dejaran tirada en el coche, como un abrigo viejo? ¿Para ver a papá y a ti platicando con sus amistades? ¿Para que las mías me tuvieran lástima?<sup>49</sup>

Aunque dice estar harta de la lástima de sus allegados y procura, supuestamente, no provocarla con lamentaciones, en realidad la alimenta con sus caprichos infantiles. Si bien no lo dice abiertamente, y hasta se muestra pudorosa ante el más leve contacto físico con su primo, la esperanza de Ángela es que Lisardo la haga su esposa, y busca conmoverlo con sus actitudes de desamparo: "Pobre mamá. Antes salía mucho. Le encantan las reuniones, la sociedad. Pero la tengo encerrada; creo que le da vergüenza pasearse y divertirse mientras yo estoy aquí tirada..."<sup>50</sup> Cuando el joven, con dificultad, la lleva en brazos hasta el jardín, lo único que dice para confortarlo en su torpeza es: "Peso mucho, soy un peso para todos."<sup>51</sup> Y, por si fuera poco, la imagen endeble que de ella tiene Lisardo, se refuerza al verla alejarse cargada por Juan: "Lo vio tomarla, sin esfuerzo. Parecía más frágil, más etérea, estrechada por la figura oscura y poderosa del hombre."<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> *Ibid.*,p.20

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.140

<sup>50</sup> *Ibid.*,p. 74

<sup>51</sup> *Loc. Cit.*

<sup>52</sup> *Ibid.*,p.78

Así, va conduciendo al muchacho hacia la frontera entre la ternura y el amor, convenciéndolo de que la atracción que siente por ella ha nacido de él y que no se debe a las insinuaciones de Ángela, a sus ganas de ser protegida por alguien dentro de su pequeño mundo. Finalmente, la máscara de perfección y hermosura de Ángela se cae cuando ve perdidas las esperanzas de unirse en matrimonio con Lisardo, después del incidente en que éste descubre las lecturas obscenas de la muchacha. Aquel rostro perfecto, aquel cabello reluciente y bien peinado se transforman en la penosa imagen de unas ruinas frente al hombre que representaba todas las expectativas de Ángela:

[Lisardo]Vio los platos caer al suelo sin percibir el ruido: sólo oía esa nota entrecortada y animal emitida por la garganta perfecta. Luego ella alzó la cara y tenía los ojos chorreantes y locos, extraviados. Y alzó las manos lentamente, metió los dedos entre el pelo y lo jaló, con violentos girones, sin dejar de gritar, desbaratando el peinado, arrancando mechones renegridos.<sup>53</sup>

Tras presenciar esta conducta desquiciada en la que sería su prometida, Lisardo descubre que no es amor lo que por ella siente, sino un profundo deseo de poseer lo intangible, lo celestial, todavía piensa mientras observa a la muchacha mesarse los cabellos: “A veces es muy carnal el dolor humano.”<sup>54</sup> Así, cuando descubre que la divinidad de su prima es solamente una pose y que, en realidad, es tan humana como cualquier otro, que es capaz de amar y de odiar intensamente, pierde el interés en ella.

Por otro lado, Paloma resulta inquietante para Lisardo, quien, de hecho, en un principio la culpa de los ataques contra Ángela y contra él mismo. Es la nieta de Toña, la nana de Arminda y Ángela; tiene veinte años, es huérfana. Sólo es descrita físicamente de modo parcial: [Arminda]Tienes un pelo tan negro y tan bonito...¡Félix!, aquí está Paloma. Crecer, no has crecido mucho, pero te has puesto bien linda. ¡Félix! Creo que está en su despacho. Qué ojos tan grandes tienes...<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.141

<sup>54</sup> *Loc. cit.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.12

Paloma viste siempre de luto, aunque, aparentemente, no lo hace por demostrar al mundo su dolor por la muerte de su padre:

--¿Cuándo se quita el luto? --preguntó Lisardo, por decir algo, implicando en el tono: “Ya no debe usted seguir triste.”

--Cuando tenga dinero para comprarme muchos vestidos. Si ando de negro, nadie nota que éste es el único.<sup>56</sup>

Sin embargo, probablemente no sea sino un mecanismo de de defensa ante los Estrella, quienes siempre la han visto como inferior: “...Y convivir con esa familia que siempre fue tan buena, con los Estrella, que me regalaron muchos vestidos viejos de Ángela y me permitieron venir de vacaciones, para que su niña tuviera a quien pegarle, y a quien negarle sus juguetes...”<sup>57</sup> La joven desprecia a sus empleadores porque le parecen superficiales e hipócritas, en especial Ángela, con sus actitudes infantiles: “...hay en Ángela cosas que apruebo y otras que me molestan y considero...idiotas. Digamos que no me gusta la forma en que ella quiere que la veamos.”<sup>58</sup> En el fondo, Paloma es un ser sensible, endurecido por la vida complicada que llevó al lado de su padre y su madrastra, esta es una parte de su pasado que no le gusta recordar, puesto que la vuelve vulnerable ante las agresiones del mundo: “Mi padre era difícil porque supo que mi madrastra lo engañaba, y yo también lo supe, y los dos disimulamos hasta el fin. Sufríamos los dos.”<sup>59</sup>

Paloma tiene un carácter fuerte y se complace en causar confusión en los demás, especialmente en Lisardo, así, por ejemplo, cuando éste le pregunta la razón por la cual tuvo relaciones con él, se limita a responder “Las mujeres somos criaturas misteriosas”<sup>60</sup>, sin dar una causa concreta. Nunca manifiesta ningún interés sentimental en el joven, ni siquiera al ser cuestionada por él al respecto: “(Lisardo)--¿Me quieres? --No, vanidoso...”<sup>61</sup> En un principio, sólo busca la complicidad de Lisardo por considerarlo más consciente que a los otros integrantes de la familia, de cierta forma, ambos son marginados por los Estrella, ella, siendo tratada como sirvienta sin sueldo, y él, cambiando su afecto por el

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 34

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 62

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.106

<sup>59</sup> *Ibid.*,p.65

<sup>60</sup> *Ibid.*,p.146

<sup>61</sup> *Loc. cit.*

apoyo económico de sus tíos. Al final, siendo ambos víctimas de las circunstancias, se unen a sabiendas de que nada tienen en común, a excepción de su soledad, y huyen dejando atrás sus vidas bajo el yugo de la familia Estrella:

“(Lisardo) ...Pensaba en una historia...dos personas sin nada en común, ni simpatía siquiera, que se harían daño y se destruirían al menor contacto, y lo saben. Y sin embargo...

--¿Se aman? ¿Se llamaría eso amor?

Él no contestó. Apretó los dientes.

--Llore, cómplice, llore --dijo ella. (Paloma)”<sup>62</sup>

Como vemos, Ángela es en realidad una manipuladora experta y su supuesta candidez no es sino una pose que adopta para alcanzar su meta de casarse con Lisardo. Además, es cobarde y no quiere asumirse como una adulta, prefiriendo atarse a los brazos de Juan, quien la transporta por toda la casa. Asimismo, Paloma es una persona discreta y, pese a los resentimientos que guarda a los Estrella, no revela a Lisardo el secreto de Ángela hasta que él mismo lo sospecha. Inicialmente su plan no era robarse a su prometido; se involucra con él en un mero arranque de sentimentalismo, sabiendo que él tampoco la ama. De hecho, las circunstancias los obligan prácticamente a marcharse juntos, sin que ninguno esté seguro de sus sentimientos. También para Lisardo la relación con Paloma se presenta de manera repentina, de pronto se ve envuelto en ella y no tiene la fuerza para escapar. Su naturaleza es débil e insegura. Ya que realizó sus estudios en Europa bajo el patrocinio de sus tíos, Arminda y Félix, se siente obligado a hacer ciertas concesiones en el trato con sus parientes, incluso en las cosas más mínimas, como aceptar propuestas de trabajo:

(Arminda) —...Y los Arocha quieren una gran fuente, de preferencia con una estatua y muchos juegos de agua y... todo eso. ¿Qué te parece?

Lisardo tomó tres o cuatro cucharadas seguidas, murmurando entre una y otra:

--Es una sorpresa muy agradable. Qué bueno. Eso está...muy bien. Le agradezco mucho...

--Supongo que te ha de gustar hacer ese tipo de trabajo, muy artístico...

--En general me inclino a hacer cosas...un poco más...útiles. Pero eso...está muy bien.

Y trataba de luchar contra un sentimiento glacial, vagamente exasperado...<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup>*Ibid.*, p. 144

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 71

Así que accede a codearse con sus amistades frívolas y a permanecer semanas enteras encerrado en su habitación, sin hacer nada, convertido en el juguete de sus tíos. No tiene certeza de lo que busca en la vida y, por ello, prefiere evadir los problemas en vez de enfrentarlos. Nunca acaba de definir sus sentimientos por Ángela, los cuales cabalgan entre la lástima, la ternura y el deseo; además, se siente en la obligación moral de casarse con ella en agradecimiento al apoyo económico brindado por sus tíos. En una conversación sostenida con Félix accede, sin darse cuenta, al matrimonio con su prima:

(Félix) –A ti, ¿te repele la idea de unirme...a una joven lisiada?

–¿Repelerme? Tío, Ángela es bella, yo la he querido siempre. Esto que usted me dice ahora...se lo agradezco más que cuanto ha hecho por mí. Preocupado por responder a tono, arrastrado por la exasperación de aquella escena tan prevista y sin embargo inesperada, agredido por el tino de las palabras que lo envolvían, tan sorprendentes al tomar forma, y envuelto por la opresión de la cueva, Lisardo no midió el alcance de lo que había dicho.<sup>64</sup>

Y, posteriormente, cuando Félix le exige aclarar la situación con Ángela, Lisardo prefiere ausentarse de la casa todo el día, temeroso de adquirir un compromiso irrompible con la joven: “El corazón de Lisardo dio un vuelco y averiguó de pronto por qué escapaba diariamente: no quería verla, ni pensar ni saber nada. No quería darse cuenta de que sufría. Sin embargo, la que traían allí era su *prometida*, aunque tan solo Félix y él lo supieran.”<sup>65</sup>

Por otro lado, su relación con Paloma comienza con un sentimiento de irritación, debido a la insolencia y sarcasmo de la muchacha

(Paloma) --¿Y de veras va a casarse con Ángela? ¿O no?

Él casi dio un salto:

--Nunca se ha puesto a consideración esa idea –Y había enrojecido totalmente.

Ella lo vio, exagerando una expresión de extrañeza:

--¿Disimula para mí o para usted mismo? Para usted, ¿verdad?

Él se ahogaba de indignación:

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 129

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 139

--Nunca le di derecho para...Es usted hipócrita, es usted falsa. Desde el primer día, finge y está tratando de...¿Qué es lo que quiere? ¿Qué se propone? ¿Indignarme? <sup>66</sup>

No obstante, más adelante, surge entre ellos una gran atracción sexual que culmina en el coito; sin embargo, él jamás da indicios de sentir algún afecto por ella, simplemente la toma como pretexto para abandonar la casa de sus tíos. La relación entablada no es sino producto de la soledad y el temor que experimentan ambos en casa de los Estrella. Se aferran el uno al otro como náufragos, como únicos sobrevivientes de Félix, Arminda y Ángela, que engullen la voluntad de quienes los rodean. :<<Y él lloró, en brazos de Paloma. Se besaron después. Ella tenía los ojos empapados también, por alguna causa propia. Se besaron, se apretaron desesperadamente, “niños perdidos en el bosque, Hansel y Gretel”, pensó ella. “No quiero estar solo esta noche”, pensaba él.>><sup>67</sup> He aquí otro ejemplo: <<”Paloma está esperando en el jardín.” Pero no quiso ir. Temió también encontrarse con la banca vacía. “No la quiero. Creo que me da igual ella u otra.”>><sup>68</sup>

Lisardo es una persona sumamente pasional, constantemente se excita por roces momentáneos con las manos y el cabello de Ángela, lo mismo sucede cuando contempla el escote del camión de Paloma o la silueta de Egas, la recamarera, a pesar que ésta es apenas una adolescente escuálida; incluso acude a una casa de citas. Aunque al principio la aparición del “diablo” lo atemoriza, después hasta siente placer al recordar el encuentro: “Y al sentimiento sobrenatural que su experiencia con la figura incógnita le había causado, se unió un golpe viril de sangre, un involuntario apetito por la presencia del súcubo.”<sup>69</sup>

Aunque cree ser un hombre muy experimentado, nunca adivina las verdaderas intenciones de Arminda, demostradas a través de pequeños detalles e insinuaciones, a las que Lisardo sede de manera inconsciente, por mera amabilidad, como ejemplo está la conversación que sostienen en la heladería:

---

<sup>66</sup>*Ibid.*, p. 63

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 145

<sup>68</sup>*Ibid.*, p. 151

<sup>69</sup>*Ibid.*, p. 54

–De vieja, voy a ser una foca grasienta y horrible. ¿No me ves gorda?

--No. Está usted muy...guapa.

–Adulador.

Sirvieron. Ella tomó la primer cucharada y casi gimió.<sup>70</sup>

En *Las visitas del diablo* no solamente se presenta el triángulo amoroso, ya que interviene un cuarto personaje en juego: Arminda, quien asedia a su sobrino de manera furtiva, esto a causa de la nula atención que su marido, Félix, le presta. Veamos a continuación la manera en que se entretajan las relaciones entre estos cinco personajes.

En un principio Lisardo no siente más que afecto y una ligera lástima por su prima, sin embargo, con el transcurso de las semanas, las actitudes que ella toma para con él, su aparente ternura e inocencia, aunadas a su impresionante belleza, lo hacen creer que verdaderamente la ama. No obstante, a pesar de que accede a casarse con ella, jamás aclara la relación existente entre ambos, lo cual provoca la irritación de Félix:

--¿Qué piensas hacer hoy? –La voz agria de Félix.

–¿Hoy? Trabajar.

–Te estoy hablando de Ángela

--Sí, claro.

–Me contestas como si hablara de naderías. ¿Pues qué te estás creyendo? No voy a soportar ver sufrir más a esa muchacha<sup>71</sup>

La razón por la que jamás formaliza el compromiso con Ángela es que no está verdaderamente enamorado de ella. Simplemente la admira por su belleza y, porque, de cierta manera, según lo que los padres de la joven desean hacerle creer, piensa que es estoica y buena, que podría llenar el vacío existencial que siente y proporcionarle alguna estabilidad: “Tiene ahora un carácter maravilloso: dulce, paciente, sufrida...Antes del

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 70

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 148

Luego se presenta el incómodo incidente con Ángela en la mesa, cuando la muchacha pierde control de sí y termina llorando y arrojando platos al suelo. Muestra a su “prometido” una cara desconocida y lamentable, que termina por decepcionar a Lisardo: <<“una azucena que se marchita, una rosa que se deshoja, pero Dios mío, qué bella es”>><sup>77</sup> Se percata de que Ángela es sólo una envoltura bonita para una situación dolorosa. A fin de cuentas, andando el tiempo, ella terminará siendo como Arminda y él como Félix, aburridos y desesperados los dos, odiándose. Para aliviar un poco el dolor de esta certeza, se involucra con Paloma, y casi de inmediato se da cuenta de que tampoco esa relación lo satisface. Se halla acorralado por las posibilidades de su futuro: “...abajo aguardaban también la aventura y una vida distinta, desconocida; él debía decidir, mientras volaba la moneda, si iba a escoger el águila o el sol.”<sup>78</sup>

En realidad, no contempla la opción de casarse con Paloma, pero, después de que ésta enfrenta a Arminda y se descubre la obsesión malsana de la tía por el sobrino, el orgullo e indignación lo obligan a escapar cuanto antes del alcance de sus parientes y, al estar también Paloma involucrada en ello, parece natural que salgan juntos de allí, aunque no deja de sentirla como algo ajeno: “Él apretaba inconscientemente la mano de Paloma y sentía una inquietud, un sufrimiento, porque no pertenecía a esa estación, ni a esa mujer...ni sabía a quién pertenecía.”<sup>79</sup>

Pero su condición de aventurero termina por convencerlo de que es esa nueva vida lo que necesita, de que nada puede ser tan decepcionante como el proyecto que sus tíos habían forjado para él:

Una mujer que viajaba de pie dio su niño a Paloma mientras se acomodaba en el hueco que los hombres le hicieron. Luego les convidó pulque: traía un garrafón bien grande, forrado de paja, de la boca del cual bebieron ella y los dos hombres. Lisardo bebió dominando el asco, bebió también Paloma y hablaron

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 141

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 152

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 161



todos de la vida, que estaba cara, y de las cosas cada vez más difíciles. Volvieron a beber y ahora Lisardo sintió gusto en el líquido espeso y en la gente. Y vio de golpe que algo estaba rompiéndose (¿o ligándose?) dentro de él.<sup>80</sup>

De modo que la experiencia en casa de los Estrella, con el deseo y el temor y la culpa, resulta, de hecho, catártica para Lisardo, quien no conocía su verdadera personalidad ni sus proyectos de vida hasta la huída al lado de Paloma. Los años transcurridos en Europa fueron sólo un bosquejo de un plan insospechado todavía. Para él, la vida transcurría entre universidades y mujeres, pero, muy dentro de sí, presentía que ese no era su sitio: “De repente me daba una nostalgia desesperada de hablar mi propio idioma; iba yo a refugiarme con unos estudiantes catalanes, pero...no era el acento, no eran los giros nuestros.”<sup>81</sup> Creció en un ambiente intelectual y elitista, lleno de soledad; por ello, de cierta manera, esperaba sentirse a gusto con su familia, mas luego descubrió que en ellos no existía el cariño desinteresado sino que, por el contrario, lo habían auxiliado con el propósito de casarlo con la hija inválida. Además, se percató de que son frívolos y pretenciosos, que todas sus acciones giran en función de su imagen pública. Paso a paso, Lisardo va descubriendo su verdadero ser, escapando de la casa en que sus parientes lo tienen aprisionado y, en contraste con esa red de mentiras en que lo han envuelto, se topa con la sencillez y amenidad de la gente común, perteneciente a otro estrato social, cuyas preocupaciones no van más allá de sobrevivir el día a día:

“La Alameda era entonces un parque muy extenso, muy descuidado, algo sombrero. [...] Lisardo veía pasar las horas y se dejaba absorber por el ambiente. Llevaba libros, que no leía; seguía en cambio, con atención de maniático, los juegos de los niños que echaban barcos en las fuentes, o los idilios de criadas y soldados...”<sup>82</sup>

Así, al fin de la novela, vemos a Lisardo resignado y, hasta puede decirse, entusiasmado con la idea de llevar un estilo de vida completamente distinto al que

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 163

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 48

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 136

acostumbraba. Rápidamente se hace a la idea de estar al lado de Paloma, de adoptar sus hábitos y sus gustos, pese a las advertencias de Toña, abuela de la muchacha: “¡Pero Paloma es vulgar, es...una cualquiera! Paloma es como yo, ¿Qué vale, a quién le importa? Tu familia es tan...fina.”<sup>83</sup> Renuncia, pues, a las exquisiteces y falsedades para escoger la libertad, el derecho a decidir su suerte y a conocerse sin tener que fingir ante los demás. Inicia su camino junto a Paloma sin tener el menor indicio de dónde terminarán. Y ello lo hace feliz:

Arrancaron de nuevo. Él echó un brazo sobre el hombro de Paloma y murmuró con pasión:

*Chi vuol esser lieto, sia:  
di doman non c e certezza*<sup>84</sup>

--Yo no voy a aprender idiomas—dijo ella.

--Quiero decir...--Tuvo un miedo supersticioso de traducir, de hacer explícita la primera línea--. Me acordé porque pienso, ¿a dónde vamos, qué va a pasar mañana?

--No sé—dijo Paloma.<sup>85</sup>

Ángela sufre porque quiere ser amada por alguien, quien sea, Lisardo es la opción más viable simplemente por la cercanía y por la deuda que tiene con Félix y Arminda. El error de la joven es no mostrar quién es en realidad, pretender ser adorada como un ser sobrenatural. Paloma, por su parte, no busca el amor precisamente, no sabe si pueda ser querida por alguien. Como ella misma confiesa a Lisardo, llegó a casa de los Estrella porque “Ella debía escoger entre la madrastra y el hermano, que siempre le habían tenido celos...o venir con la abuela...”<sup>86</sup> y de la misma manera se va de allí, por inercia, porque es la mejor alternativa en ese momento. No sabemos si, al partir con Lisardo, permanecerá con él o se separarán. El futuro es incierto.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 157

<sup>84</sup> El que quiera ser dichoso, séalo:  
no hay certidumbre en el mañana.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 164

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 62

accidente no era así. Es raro, hasta más bonita se ha puesto.”<sup>72</sup> Aunado a esto se halla la cuestión económica, ya que, si bien Lisardo no aspira a heredar toda la fortuna de los Estrella para vivir sin trabajar, sí es consciente del pago por adelantado que ellos han realizado al costear sus estudios. Sabe que lo más lógico sería el matrimonio con su prima. Como si, de cierta manera, su destino estuviese ya trazado. Pero hay algo en esa vida que le resulta absurdo: tener que casarse con una mujer que le escogieron, renunciar a sus ambiciones como arquitecto y hundirse en el monótono trabajo de la fábrica, igual que Félix; verse obligado a convivir con las amistades frívolas y estúpidas de sus parientes. “Lisardo fue alejándose en forma imperceptible: empezaban a dolerle los pómulos de tanto reír ficticiamente.”<sup>73</sup>

Lisardo posee un carácter mucho más aventurero y apasionado, tiene ganas de vivir, de conocer cosas nuevas; extraña su vida de estudiante nómada y despreocupado: “Fueron días de lentísimo acomodo espiritual. En las noches, apenas se dormía, llegaban a París o Roma, venía la modelo de pintores, que había sido su querida los últimos meses. Abría los ojos y, de momento, no sabía dónde estaba ni por qué, y veía con molestia y asombro la afectación de los objetos que lo rodeaban.”<sup>74</sup>

Como ya se ha dicho, al comienzo de la novela Lisardo siente un profundo desprecio hacia Paloma, debido a la mala fe de la muchacha, pues a él “...no le gustaba la gente doble.”<sup>75</sup> No obstante, con el paso de los días y tras conversar en varias ocasiones, va creándose, contra la voluntad de Lisardo, cierta complicidad entre ambos, incluso descubre una faceta suya que le era desconocida. Así, cuando su tío propone establecer los términos de la relación con Ángela: <<Veía el trabajo con que lograba Félix organizar sus frases. Y él sentía la imposibilidad de decir algo más adecuado. “Está pidiendo mi mano”, murmuraba una vocecilla burlona en el fondo de su cabeza. “La hora de pagar la cuenta”, coreaba otra, y él trataba de acallarlas...>><sup>76</sup> No sólo ve cumplido el vaticinio de Paloma, sino que se adopta el mismo tono sarcástico de la muchacha para burlarse de las circunstancias, de sí mismo, de su triste suerte.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 90

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 128

Y, alrededor de estos jóvenes, se encuentran Arminda y Félix, causantes de la inmensa necesidad de afecto en Ángela y del sentimiento de culpa de Lisardo por no amarla. Sin embargo, ellos mismos sufren y viven atrapados en una relación destructiva, en un matrimonio que no sirve más que para guardar las apariencias.

Arminda, la tía política de Lisardo, una señora de mediana edad, resiente la indiferencia y constantes infidelidades de Félix, su marido. Por ello, se encuentra permanentemente preocupada por su aspecto, en especial, desea lucir más joven y busca siempre un halago de parte de su sobrino:

--(Arminda) ¿Estoy guapa? ¿Me conservo? Anda, dímelo.

--(Lisardo) Está muy guapa, muy joven, muy atractiva.

--¿De veras?

--De veras.

--Eso pienso. No estoy ciega, me comparo. Entonces... ¿por qué? Tú, como hombre, has de entenderlo.

¿Por qué? --Bebió-- ¿Tú entiendes por qué? [El engaño de Félix]<sup>87</sup>

Arminda se siente abandonada por Félix, y esto va despertando en ella una fuerte atracción por Lisardo, la cual debe permanecer oculta, pues atenta contra la moral. Así, al término de la novela y tras verse descubierta en sus asedios, reprocha al sobrino el haber dado motivos para su obsesión, si bien se justifica con su supuesto sonambulismo, tratando de demostrar que no actuó conscientemente y que es todo producto de una confusión aunque, en un principio, refleja la angustia que siente ante la posibilidad de que el muchacho se marche, dado el deseo que él ha despertado en ella:

(A Lisardo) ¿Verdad que no vas a irte? --Empezó a sollozar, sin transición. Las palabras entonces brotaron entre dientes, ajenas del todo a su voluntad--: No te me acerques, yo no sé lo que has hecho conmigo, yo no sé cómo has podido portarte así. Me veías todo el tiempo, me abrazaste al volver del casino, me decías frases de doble sentido, me perseguías como un demonio. ¿Qué pretendías de mí? ¿Qué querías de

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 98

nosotros? Y perseguías a Ángela...Yo empecé a soñar...Empecé a soñar...Yo no sé por qué estoy aquí. No sé cuándo llegué. No sé lo que hago aquí.<sup>88</sup>

Arminda se muestra celosa de otras jóvenes que rodean a Lisardo, en especial Paloma y Ángela, cuyas conductas califica de inadecuadas. Al regreso del casino, a altas horas de la noche, cuando Ángela demanda la compañía de Lisardo, Arminda recomienda al joven: "No te demores mucho con ella. Por supuesto, eres un caballero y ella es tu prima, pero..."<sup>89</sup> En esa misma ocasión Paloma sale al encuentro de ambos en uno de los corredores de la casa, para alzar su camino, y es reprendida por Arminda:

--Una reunión preciosa --la observó--: No deberías andar así. Se ve...un poquito incorrecto que salgas por la casa en bata de dormir.

--Con este chal enseñó menos que con un vestido de baile.

--Yo lo decía por...es cuestión de modales, de costumbres. Hasta mañana, Lisardo.

Sin embargo, estas actitudes no despiertan en Lisardo ninguna sospecha sobre los sentimientos de su tía, ya que no la cree capaz de algo semejante. Ella, por su parte, al enterarse de la clase de relación que existe entre Paloma y su sobrino, no duda en luchar con ella por el muchacho, descubriendo de golpe sus verdaderas intenciones con Lisardo y precipitando la partida de éste.

Arminda debe lidiar, en primer lugar, con la indiferencia de su marido, obligándose a disimular hasta el fin, con tal de no dar de qué hablar a sus conocidos y, después, al entusiasmarse con Lisardo, debe ocultar su pasión para no ofender a su esposo ni a su hija. Aparentemente, Félix es el culpable de sus desatinos. Sin embargo, puede ser que no toda la responsabilidad sea del marido.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 154

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 103

Es cierto que Félix le falta al respeto a su esposa ignorándola y sosteniendo relaciones con otras mujeres, sin importar que todo su círculo de amigos esté enterado de sus aventuras:

—Se largó Félix, ¿verdad?

--Sí, tía

--Con la gorda mantecosa, la Werner, ¿verdad?

---...No...tía. Con los Dumesnier

--No quieras taparlo. Si todo mundo lo sabe. Qué bueno. Así no estará importunando con que es muy tarde y podremos quedarnos cuanto queramos.<sup>90</sup>

En realidad, Félix pretende incomodar y sobajar a Arminda como desquite de los malos ratos que ella le hace pasar. En el fondo, se siente frustrado por la total incomprensión de su esposa, quien ostenta un recato excesivo y asfixiante: “Arminda no me ha entendido nunca. Es una mujer...tan católica.”<sup>91</sup> Su carácter es incompatible con el de su mujer y, sin embargo, se resiste a dar por terminado el matrimonio, prefiriendo vivir en una guerra constante. A esto mismo pretende condenar a su hija, Ángela, al forzar la unión con Lisardo, a pesar de que éste no está seguro de sus sentimientos y, bajo la recomendación del mismo Félix, probablemente terminará buscando aventuras fuera del matrimonio: “Es una gran desgracia lo de Ángela, aunque para un marido...no sé –guiñó un ojo-- .No tendrás quién te observe en las fiestas, o ande en las calles recogiendo chismes. El lugar de una mujer está en su casa y el de uno...en todas partes”<sup>92</sup>

Para Félix las mujeres y, en especial, las esposas, no son sino meros trámites necesarios para la vida social que sólo se sacan de vez en cuando para las reuniones importantes, como objetos bonitos pero inútiles, que deben permanecer arrumbados mientras el hombre hace su vida de manera independiente. Él mismo propone a Lisardo: “Y tendrás en tu casa una mujer muy bella, muy dulce...Y podrás viajar solo por la República, tal vez al extranjero...”<sup>93</sup> De hecho, aun a sabiendas, desde la llegada de Lisardo, que su intención era comprometerlo con Ángela, él mismo le recomienda que visite una casa

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 97

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 131

<sup>92</sup> Loc. cit.

<sup>93</sup> Loc. Cit.

de citas: “Félix le había dado las llaves de la casa y algunas direcciones. En la primera que escogió, el burdel tenía piano. [...] Al día siguiente, Félix ya sabía su excursión y le pedía detalles con risotadas furtivas.”<sup>94</sup>

Félix y Arminda, si bien coinciden en el deseo de guardar a toda costa las apariencias, son diametralmente opuestos en su naturaleza: mientras que Félix es cínico y grosero, Arminda se reprime hasta el extremo; por ello, en vez de encarar a su esposo, prefiere acosar a su sobrino. El mismo Lisardo se admite, al respecto de la relación de sus tíos, que “un marido negligente puede crear demasiados problemas de conciencia a una señora escrupulosa”<sup>95</sup>

Lo anterior nos lleva al problema de la culpa, otra constante en la obra del autor veracruzano. Por algo señala Juan Tovar en su introducción a las obras de Carballido: “Nada tan fácil como culpar al medio de las desgracias de un personaje que está luchando contra él: Carballido sabe que la culpa es algo menos fácil de delimitar, que nadie es culpable, pero todos son culpables, y en primer lugar la víctima aparente.”<sup>96</sup>

Así, Ángela desea que Lisardo la ame porque cree que sus padres no lo hacen, y no se da cuenta de que no se puede forzar a nadie a querer o a odiar. Así, sus asfixiantes asedios empujan a Lisardo a los brazos de Paloma. Ésta, por su parte, arrastra sus frustraciones sin accionar en concreto contra nadie y, un buen día, se topa con la oportunidad de compartir una noche con Lisardo, y escapa con él porque no tiene otro lugar a dónde ir ni una compañía mejor. El muchacho, a su vez, no ama a Paloma, no quiere irse con ella, no planeó desvirgarla; pero tampoco desea quedarse en casa de sus tíos, contraer matrimonio con su prima y tener una vida aburrida y asfixiante. Tiene finalmente que decidir la mejor opción para él, sin importar a quién perjudique. Ángela se siente sola porque su madre prefiere rezar y adornar capillas que dedicarle tiempo, y Arminda se refugia en la iglesia y en frivolidades porque su marido no la toma en

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 119

<sup>96</sup> TOVAR, Juan, *Op. Cit.*, p. 12 [en línea]:

cuenta; pero él no soporta las beaterías de su esposa ni su falta de comprensión. En suma, podemos decir que todos tienen sus motivos para actuar de la manera en que lo hacen y las decisiones de unos terminan por afectar a los otros.

Lo mismo ocurre en *El norte*, donde Isabel cede ante las provocaciones de Max para después sentir remordimientos a causa de la traición hacia Aristeo, pero, aún así, el lector no pone toda la responsabilidad de la ruptura en ella, existe, si se puede, una cierta compasión hacia la adolescente que se casó a la fuerza con un militar muchos años mayor que ella y que durante todo su matrimonio no pudo llevar una vida sexual plena, encontrando apenas un poco de satisfacción en su noviazgo con un jovencito. Aristeo, por otro lado, no buscaba amor de pareja en Isabel, sino que, de cierto modo, ve en ella a una madre, puesto que es una mujer madura que le brinda apoyo, además, obviamente, de los beneficios económicos que para él representa la relación, por ejemplo, las vacaciones en Veracruz. La separación definitiva es el fin lógico e inminente en la historia de Isabel y Aristeo, y no sólo por la diferencia de edades, sino porque cada uno llega a la vida del otro incompleto, roto, y no logran repararse mutuamente, al contrario, se hieren de modo más profundo; aunque, para Aristeo, dicha ruptura presenta la posibilidad de un futuro mejor y, para ella, la relación entre ambos le deja al menos el recuerdo de una pasión intensa:

[El final] del Norte subraya más el hecho de que estar vivo, despierto, no es nada fácil ni agradable, pero siempre resulta preferible al limbo de tres películas diarias en que Isabel vivía antes de Aristeo, al desperdicio inmóvil de posibilidades. Aristeo, por su parte, llega a una gran amplificación de lo mismo: a aseverarse, a asumirse entero, a un contacto instintivo e intenso con el cosmos.<sup>97</sup>

En *La veleta oxidada* podemos considerar, pues, que si el matrimonio de Adán y Martha no funciona, es debido a la complejidad de sus caracteres y a sus conflictos internos. Ella tiene derecho a creerse talentosa, y él, a desear una familia feliz. Marión y Adalberto, en *La paz después del combate*, rompen sus matrimonios, sin embargo, hay

---

<sup>97</sup> Ibid., p.29



que reconocer que sus respectivas parejas no hicieron lo necesario por hacerlos felices cuando estuvieron juntos. En *Las flores blancas* Adriana hace lo necesario para sostener su matrimonio, a pesar de la falta de cooperación de Miguel; en el fondo, juzga a Rosario por no haber sabido retener a su esposo. Rosario se consume en su soledad y quizá se da cuenta de la desaprobación con que la mira Adriana, por ello sucumbe a la tentación que Miguel pone frente a ella.

Como podemos ver, la narrativa de Emilio Carballido es muy compleja y, por tanto, no nos es posible analizarla en su totalidad en unas cuantas páginas, por ello, nos enfocaremos en el estudio de *Las visitaciones del diablo*. En el capítulo siguiente abordaremos la naturaleza del erotismo, elemento importante en dicha novela.

## Capítulo II

### Naturaleza del erotismo

Como se ha anticipado desde el comienzo de este trabajo, observamos en *Las visitaciones del diablo*, además de los conflictos constantes en la obra de su autor, el problema del erotismo y cómo se manifiesta en los personajes. De modo que en este capítulo debemos comenzar por plantear la naturaleza del erotismo, para ello hemos de basarnos en el ensayo homónimo de Georges Bataille. Dicho autor sostiene que el erotismo se mide en relación con la prohibición y los preceptos morales que determinan la buena y mala conducta. Asimismo, relaciona la experiencia erótica con la religión, ya que, para él, el placer se halla en transgredir los límites no solo sociales, terrenales, sino también cósmicos, puesto que el hombre, en su desamparo, desea extenderse a la *continuidad*, es decir, al estado en que el *ser* alcanza la infinitud y perfección. De hecho, los conceptos de prohibición y transgresión emergen dentro de la novela de Carballido que estamos estudiando, dentro de un ambiente en que la religión y los ritos pretenden marcar la pauta para el comportamiento de los individuos.

Hablamos de erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales. El erotismo deja entrever el *reverso* de una fachada cuya apariencia correcta nunca es desmentida; en ese *reverso* se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan *vergüenza*<sup>98</sup>

En otras palabras, el erotismo es la realización de los deseos ocultos, inconfesables, que salen de lo ordinario y de las reglas que intentamos seguir día tras día. El erotismo son las verdades que avergüenzan porque quiebran la cáscara de armonía en que la sociedad se desarrolla, en la cual la lubricidad y la violencia no tienen lugar, puesto que amenazan el orden y la organización según la cual el hombre lleva su vida, lo vuelven egoísta y procura el bien personal sobre el común, frenando así el avance de la civilización.

---

<sup>98</sup> BATAILLE, Georges, *El erotismo*, trad. de Antoni Vicens y Marie Pauln, México, Tusquets, 2005, p. 115

Partiendo, pues, de lo anterior, hemos de analizar el comportamiento de los personajes en *Las visitas del diablo* con base en los conceptos de Bataille, que descansan entre los contrastes de civilidad y animalidad, permitido y prohibido.

Es importante aclarar que, para Bataille, más allá de lo correcto e incorrecto socialmente, el problema se centra en aquello que, dentro de la cosmovisión del cristianismo, es considerado por el hombre como *sagrado* o *profano*. Para ello debemos atender primero a las prohibiciones y el modo en que éstas se ven transgredidas. En realidad, las punciones y temores del ser humano dan pie al surgimiento de tales conceptos.

Comencemos, pues, por exponer aquello que atemoriza al *ser* quien, a pesar de su presunción e insistencia por sobresalir como protagonista de la vida en la Tierra, no deja de saberse finito, vulnerable. Su primer y mayor temor es la muerte, él sabe que la naturaleza está creando y destruyendo continuamente su propia obra. La muerte es condición para el nacimiento, dentro del ciclo interminable de la vida. Ello genera su horror hacia ella, la resistencia a aquello que lo atrae de por sí, casi instintivamente. Pero *el ser* es contradictorio y, al mismo tiempo que rechaza la muerte puesto que implica el término, la clausura de la existencia, sabe también, en el fondo, o, mejor dicho, espera, que tras el fin de esta vida agitada haya todavía un estado más sublime y perfecto. Para él, que se sabe un ser discontinuo, incompleto, la única posibilidad de alcanzar la continuidad viene al momento de morir, como si se uniese con el universo indefinido. La *continuidad* a que el *ser* aspira es aquella que solo se encuentra al momento de perecer, donde la corporeidad tan endeble se transforma en potencia pura, de hecho, es este el principio del *más allá* cristiano. Y es este el origen del dilema, ya que, si bien *el ser* se opone al aniquilamiento necesario para la vida y por ello reacciona con horror ante la muerte, sabe también que ésta representa la vida espiritual perenne, pero le huye porque en el plano material implica la desaparición, el precipitarse a un abismo.

Habíamos ya mencionado que la teoría de Bataille halla su germen en la cosmovisión cristiana, la cual contrapone la figura de Dios y la del Diablo, el bien y el mal y, como veremos más adelante, el espíritu a la materia. Asimismo, la muerte y la vida, la infinitud y la finitud se disputan la voluntad de los seres. Bien dijo Jesús, la encarnación de la palabra divina: “Mi reino no es de este mundo”<sup>99</sup> y, con ello, lanzó la promesa de encontrarse con él y con su padre después del fallecimiento, fuera de esta existencia tan corrupta e incompleta. Mientras Dios es el paso hacia la continuidad, el Diablo encadena al *ser* a la discontinuidad, puesto que arrastra al *ser* al uso indebido del cuerpo, no como albergue del alma, sino como vehículo para la satisfacción propia, es decir, como el libre albedrío rebelado contra el mandato de Dios que, recordemos, fue la causa de la caída de Satán y la expulsión del hombre del Paraíso. Quizá lo anterior quede más claro si recurrimos a una cita de Jeffrey Burton Russell en su obra *El diablo*:

El cuerpo, como el resto del universo material, es la buena creación de un Señor bueno [...] es la morada del espíritu y es adoptado por el mismo Señor en la persona de Jesús. Al fin del mundo, el cuerpo resucitará. Todo esto lo afirma el Nuevo Testamento, pero también afirma una contraposición entre cuerpo y espíritu. [...] El Nuevo Testamento es ambivalente en el tema del cuerpo: a veces lo considera parte del mundo material y fuente de tentación, en contraposición al espíritu y al reino de Dios. [...] Aunque la tradición cristiana evitaba los extremos llevaba dentro una desconfianza hacia la carne que con el tiempo se hizo evidente en las actitudes de la Iglesia respecto al cuerpo y el sexo.<sup>100</sup>

La figura diabólica, pues, representa la oposición a Dios y a sus designios en el sentido de que evita que el *ser* consagre no sólo su comportamiento, sino su cuerpo, a la voluntad divina. La materialidad no es en sí negativa, puesto que el mismo Dios se encarnó en la persona de Jesús para traer la redención al mundo; el problema surge cuando el *ser* se siente dueño de su corporeidad y deja de desear el bien que le espera en el *más allá*, prefiriendo los placeres terrenos y efímeros: “El Diablo, pues, para combatir al cristianismo que promete la felicidad eterna sólo después de la muerte, debía recurrir, entre otras astucias, a la de hacer creer a los hombres [...] que se puede preparar y obtener en el futuro una especie

---

<sup>99</sup> Juan 18:36

<sup>100</sup> RUSSELL, Jeffrey Burton, *El Diablo. Percepciones del mal, de la antigüedad al cristianismo primitivo*, trad. Rufo G. Salcedo, España, Laertes, 1995., p. 236

de paraíso en la tierra, un reino de la felicidad terrestre.”<sup>101</sup> Dios, a través de las enseñanzas de Jesús, brinda a los mortales pautas de comportamiento, las cuales garantizan la gloria una vez concluida la vida física. El bien y el mal moral se diferencian gracias a la *prohibición*.

Ahora bien, para que la prohibición exista debe haber un antecedente que demuestre la nocividad de la falta. Es necesario partir de una experiencia pasada con resultados desfavorables, es decir, del sentimiento de culpa y arrepentimiento que acarrea el desviarse de los mandatos de Dios, aceptados por el común de la gente como buenos y correctos para poder así tender un cerco alrededor de dicha situación; el cerco sería la prohibición, mientras que la herida abierta y temida por sus efectos alarmantes, es la transgresión. De modo que la transgresión es partícipe e incluso anterior a la prohibición. Ambas son inseparables, no existe la una sin la otra. Guardan una relación de causa-efecto. La transgresión es el complemento esperado de la prohibición y, como tal, requiere de reglas que la encaucen de modo que afecte lo menos posible el orden social. Por ejemplo, sabemos todos que la violencia es algo negativo, que no debemos caer en ella y, sin embargo, presenciamos la preparación de los ejércitos para las guerras y la consumación de éstas sin que resulte un acto repulsivo. Ello se debe a que la guerra es una violencia organizada, que responde a ciertos lineamientos y, por tanto, se puede llevar a cabo, transgrediendo la prohibición sin aniquilarla. La prohibición sigue ahí, intacta, manoseada apenas bajo su consentimiento.

Bataille, puesto que halla el eje del erotismo en la ética planteada por el cristianismo, atiende a los conceptos de *sagrado* y *profano*. Las prohibiciones se agrupan dentro del mundo de lo *profano*, mientras que lo *sagrado* está constituido por ciertas transgresiones posibles, por ejemplo, aquellas llevadas a cabo durante las fiestas y la adoración a los dioses. En este respecto, podemos decir que la prohibición señala de manera negativa el objeto sagrado, puesto que le impone una valla de protección ante cualquier transgresión. La prohibición, pues, despierta el miedo hacia la cosa sagrada,

---

<sup>101</sup> Loc. cit.

pero este terror no hace que el hombre se aleje de ella, por el contrario, la desea aún más, fervientemente, se siente atraído hacia ella por la voluntad de adorarla, pasando incluso por encima de su propio temor. Dentro de la prohibición se halla oculto un halo llamativo, atrayente; éste es el carácter divino. Rudolf Otto, en su obra *Das Heilige*, describe de manera similar a la de Bataille, las emociones que despierta lo *sagrado* ante el ser. Quizá plantear alguno de sus conceptos nos ayude a reforzar el pensamiento de nuestro teórico francés:

En su libro, Rudolf Otto se esfuerza por reconocer los caracteres de esta experiencia terrorífica e irracional. Descubre el *sentimiento de espanto* ante lo sagrado, ante ese *mysterium tremendum*, ante esa *maiestas* que emana una aplastante superioridad de poderío; descubre el *temor religioso* ante el *mysteium fascinans*, donde se despliega la plenitud perfecta del ser. Otto designa todas estas experiencias como numinosas (del latín *numen*, <<dios>>), como provocadas que son por la revelación de un aspecto de la potencia divina. Lo numinoso se singulariza [...] como algo radical y totalmente diferente; [...] ante ello, el hombre experimenta el sentimiento de su nulidad, de <<no ser mas que una criatura>>. <sup>102</sup>

Es decir que el hombre percibe lo *sagrado* como algo infinitamente superior a él, algo capaz de arrasarlo, pero también de completarlo. Otro teórico de nombre Roger Caillois, también apela al temor que el *ser* experimenta ante la contemplación de lo *sagrado*: "... [lo sagrado] dispone para atraer de una especie de fascinación. Constituye a la vez la tentación suprema y el más grande de los peligros. Terrible, impone la prudencia; deseable, invita al mismo tiempo a la audacia."<sup>103</sup> Y añade que <<lo sagrado es siempre, más o menos, "aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir.">><sup>104</sup> Reconoce, entonces, al igual que Bataille, no solo el hecho de que la aproximación a la *continuidad*, expresada por lo *sagrado*, significa, para el *ser*, la renuncia a la existencia corpórea, sino también que lo *sagrado* encierra en sí tanto esplendor como peligro. Lo anterior porque, retomando a Bataille, aunque no estemos dispuestos a admitirlo, la divinidad a la que adoremos estará siempre rodeada no sólo de las transgresiones permitidas, sino también de aquellas prohibidas; en realidad, lo divino es la mezcla entre lo profano y lo sagrado:

---

<sup>102</sup> ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973, p. 17.

<sup>103</sup> CALLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, trad. Juan José Domenchina, México, FCE, 1984, p. 15

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 13

En el estadio pagano de la religión, la transgresión fundaba lo sagrado, cuyos aspectos impuros no eran menos sagrados que los puros. Lo puro y lo impuro componían el conjunto de la esfera sagrada. El cristianismo rechazó la impureza. Rechazó la culpabilidad, sin la cual lo sagrado no es concebible, pues sólo violar la prohibición abre su acceso.<sup>105</sup>

Mary Douglas sostiene también que una característica de la religión primitiva es no establecer una distinción clara entre la santidad y la impureza, para ello toma la siguiente cita de Mircea Eliade: “La ambivalencia de lo sagrado no es únicamente de orden psicológico (en cuanto atrae o repele), sino que obedece también a un orden de valores; lo sagrado es al mismo tiempo <<sagrado>> y <<profano>>.”<sup>106</sup>

*Las visitas del diablo* es una obra cargada de un fuerte valor simbólico. Establecimos que ciertas áreas de la casa de los Estrella dan lugar a la vacilación, a la indeterminación; estado parecido al descrito por Bataille dentro de las religiones paganas. De hecho, durante la ceremonia realizada por el padre Mario con el fin de ahuyentar las supersticiones de los Estrella, llega un punto en que lo *sagrado* y lo *profano* parecen mezclarse en el ánimo de los personajes:

Las mujeres rezaban y Lisardo sentía que estaba en otra época, en un mundo brumosos y lleno de fuerzas no clasificadas, donde el bien y el mal y la luz y la sombra eran lo mismo, cuerpo del mismo Dios, rasgos distintos del mismo rostro incomprensible, fuerzas igualmente adorables y cambiantes según las circunstancias. Pensaba en ciertas ruinas y en la gastada antigüedad de muchas piedras.<sup>107</sup>

Según Geertz Clifford, esto ocurre porque el rito es parte fundamental de la religión, es necesario para entender los preceptos de ésta. Expliquemos paso a paso el fundamento de dicha afirmación: debemos comenzar por establecer que lo *sagrado*

---

<sup>105</sup> BATAILLE, *Op. Cit.*, p. 127

<sup>106</sup> Apud. DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, España, Siglo XXI, 1973.

<sup>107</sup> CARBALLIDO, Emilio, *Las visitas del diablo*, p. 120

lleva siempre implícito un sentido de obligación, es decir, no sólo estimula la devoción, sino que la exige; hasta el punto de fundamentar la existencia humana. Los aspectos morales y estéticos de una cultura suelen agruparse en el término *ethos*, mientras que los aspectos existenciales, cognitivos, quedan englobados en el de *visión del mundo*. El *ethos* en una persona educada como parte de una sociedad por la cual se ve forjada e influenciada, de acuerdo con los valores comunes a su entorno, se refiere a su carácter, su modo estético y moral, así como su calidad de vida. Por otro lado, la *visión del mundo* consiste en la manera en que dicha persona entiende la realidad, la manera en que se la representa, su concepto de naturaleza, de la sociedad, de sí misma, etc.

Mediante el rito religioso el *ethos* se hace intelectualmente razonable, ya que se convierte en el representante de un modo de vida implicado por la *visión del mundo*, mientras que esta *visión del mundo* se hace emocionalmente aceptable al ser, puesto que queda representada como la imagen de un estado de cosas real, expresada por dicho modo de vida.

La religión es, en sí, “un intento (de tipo más bien implícito y directamente sentido que explícito y conscientemente pensado) de conservar el fondo de significados generales en términos de los cuales cada individuo interpreta su experiencia y organiza su conducta.”<sup>108</sup> Pero estos significados sólo se pueden almacenar en símbolos, los cuales se “dramatizan” a través de los rituales o los mitos en que son mencionados, representando, para aquel que los recibe, un resumen de lo que se conoce con respecto a la manera en que es el mundo, y la manera en que uno debe comportarse en él. El supuesto poder de los símbolos proviene de su capacidad de identificar un hecho con un valor, tienen la capacidad de ordenar la experiencia.

Un sistema religioso se conforma por un conjunto de símbolos sagrados dentro de un todo organizado, los cuales representan, para los creyentes, un conocimiento genuino,

---

<sup>108</sup> GEERTZ, Clifford, “Ethos, visión del mundo y análisis de los símbolos sagrados” en Marco V. Rueda (dir.), *Cosmos, hombre y sacralidad. Lecturas dirigidas de antropología religiosa*, Ecuador, Abya-Yala, 1997, p. 92



establecen los términos en que la vida debe ser vivida. “En los ritos y mitos sagrados, los valores son presentados no como preferencias subjetivas humanas, sino como las condiciones impuestas para la vida dentro de un mundo con una estructura específica.”<sup>109</sup>

De modo que, al presenciar el rito de la bendición de la casa, Lisardo se transporta a un punto primitivo del sentimiento religioso, en el cual aún estaban asociados el bien y el mal, como dos polos con el mismo origen. Esta es la esencia del erotismo.

El cristianismo dejó de considerar lo *profano* como parte de lo *sagrado* haciendo que, por así decirlo, lo “sagrado impuro”, aquello que implicaba la *transgresión*, tal como la muerte y el sexo, quedara adscrito a lo *profano*. Así, el Diablo, aunque de origen divino, por ser él mismo una creación divina, se convirtió en el dios de la transgresión, en el sentido más negativo de la palabra, puesto que aquí ya no se toma en cuenta que la *transgresión* forma también parte y es, incluso, requisito de lo *sagrado*. Ahora el Diablo es el estandarte de todo lo malo y lo dañino, asusta porque atenta contra el orden y la decencia, no busca sino la ruina del *ser*. En la novela de Carballido que estamos analizando vemos evocar una y otra vez la figura del Diablo como responsable del caos, por ejemplo, cuando Arminda irrumpe en la recámara de Lisardo:

...no se decidió a pensar, con claridad, en lo que había experimentado la noche anterior. ¿El diablo? Ésas eran estupideces. ¿Sí? Sí. Estupideces. ¿Habría soñado? Y si no había soñado: tendría que admitir entonces que la figura aquella era un demonio...<sup>110</sup>

Lo mismo ocurre cuando Arminda, celosa de su propia hija, la ataca mientras ésta da uno de sus paseos nocturnos, y Ángela, al contar lo sucedido, sólo explica: “El diablo. Fue el diablo. No lo soñé. Fue el diablo.”<sup>111</sup> El sólo mencionar al Diablo produce temor entre los habitantes de la residencia Estrella, ya que se le considera embajador de todo lo que atenta contra los valores o, mejor dicho, las prohibiciones establecidas por el cristianismo.

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 98

<sup>110</sup> CARBALLIDO, Emilio, *Las visitaciones del diablo*, p.42

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.110

Un lado de lo profano se alió con el hemisferio de lo puro; el otro, con el hemisferio impuro de lo *sagrado*. El mal que hay en el mundo profano se unió con la parte diabólica de lo *sagrado*, y el bien se alió con la parte divina. El bien, fuese cual fuese su sentido de obra práctica, recogió la luz de la santidad. La palabra <<santidad>>, primitivamente, designaba lo *sagrado*, pero luego ese carácter quedó ligado a la vida consagrada al bien, y consagrada al bien al mismo tiempo que a Dios.<sup>112</sup>

En palabras de Georges Minois: “Cuanto más se ha asimilado al dios con lo Absoluto, más poderoso es, más bueno, más universal, y más necesidad tiene del diablo.”<sup>113</sup> Éste engloba todo aquello que atenta contra el bienestar social, contra la civilización y la moral. La evocación de lo *sagrado impuro* hace que las personas se sientan perturbadas ante la idea de estar cerca de él. Este fenómeno lo plasma Carballido en *Las visitas del diablo*, cuando llegan al padre Mario los rumores de lo que ocurre en casa de los Estrella, éste se muestra reacio a admitir la presencia diabólica, aunque accede a realizar la bendición de la casa:

Una mañana les llegó una visita intempestiva: el padre Mario. En cuanto estuvo a solas con Arminda, le preguntó qué había ocurrido, ya que Toña le había llevado a la iglesia unas vagas y extraordinarias versiones de...Vaciló en definirlo, como si fuera poco serio, para un cura, creer en apariciones satánicas.”<sup>114</sup>

--Anoche pensé algo...Para tranquilizar un poco esas ideas tan...esas ideas que he oído en esta casa. Vamos a bendecirla.

Lisardo escuchó aquello y sintió, por un instante, un familiar hálito oscuro, lleno de sugerencias irreales, que a menudo lo había asaltado por las noches. Arminda sólo asintió en silencio, parecía que un pequeño susto sorprendido le cerraba los labios, mientras observaba el rostro del padre.<sup>115</sup>

Aquí, el sacerdote manifiesta una postura de negación que el filósofo William James detectó en el pensamiento cristiano, para él, la necesidad de rechazar la idea del mal

---

<sup>112</sup> BATAILLE, *Op. Cit.*, p. 128

<sup>113</sup> MINOIS, Georges, *Breve historia del diablo*, Madrid, Espasa, 2002, p. 12.

<sup>114</sup> CARNALLIDO, Emilio, *Las visitas del diablo*, p. 115

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.119

como parte de la obra de Dios responde a la existencia de una “mente sana”, es decir, de una mente que no acepta conductas o pensamientos alejados de las leyes divinas, de aquello que es puro y benéfico.

Si admitimos que el mal es parte esencial de nuestro ser y la clave para la interpretación de nuestra vida, nos topamos con una dificultad que siempre ha resultado onerosa en las filosofías de la religión. [...] Dios no es necesariamente responsable de la existencia del mal. El evangelio de la mente sana resueltamente vota a favor de esta visión. [...] El mal es enfáticamente racional, y *no* ha de recuperarse, ni preservarse ni consagrarse dentro de ningún sistema de la verdad. Es pura abominación ante el Señor, una irrealidad extraña, un elemento perdido, que ha de expulsarse y rechazarse...y lo ideal, lejos de ser co-existivo con lo real, es un mero extracto de lo real, señalado por su liberación de todo contacto con este elemento enfermo, inferior y excremental.<sup>116</sup>

Así que, en el pensamiento cristiano, lo sagrado oscuro no sólo no se halla bien definido sino, incluso, desterrado de la esfera del pensamiento, ya que se considera que el ámbito de lo sagrado se reduce únicamente a lo que atañe al dios del bien. No obstante – y esto constituye uno de los grandes abismos en la estructura del cristianismo – , sí se acepta que existe el mal en la Tierra y, de hecho, suele hacerse responsable de él al Diablo. Ello, más allá del problema de si Dios es causante o no de la desgracia humana, tema que no hemos de abordar aquí, evidencia el desacuerdo sobre la naturaleza de Satán y el Diablo en el Antiguo y Nuevo Testamentos, respectivamente.

Con respecto a lo anterior, Jeffrey Burton Russell establece que el cristianismo en el Nuevo Testamento sintetiza las tradiciones apocalíptica y rabínica del judaísmo. Para este autor, la figura diabólica en el Nuevo Testamento sólo es comprensible si se le ve como contrapartida de Cristo. La tesis allí defendida es que los poderes de las tinieblas, comandadas por el Diablo, están en pugna con el poder de la luz: “Dios ha sido partido en dos: el buen Señor y el malvado diablo, la deidad queda desequilibrada y el concepto del buen Señor

---

<sup>116</sup> Apud. DOUGLAS, Mary, *Op. Cit.*, p. 219

pierde identidad por la abolición de su antítesis: *Sine diabolo nullus Dominus.*<sup>117</sup> La misión de Jesús, por la cual adoptó forma humana y descendió al mundo, es salvar a los hombres del poder del Diablo y, si dicho peligro no existiera, la presencia de Jesús quedaría injustificada. Por otro lado, no existe explicación aparente acerca del origen del Diablo, según lo observa Russell:

El origen de Satán no es examinado en el Nuevo Testamento. Unos pocos textos parecen equipararlo al jefe de los ángeles caídos, a una de las creaciones del buen Señor cuyo pecado, como el de Adán, se debió al mal uso de la libre voluntad. Por otra parte, la lucha cósmica entre el Reino de Dios y el de Satán, que deriva directamente de la literatura apocalíptica e indirectamente del mazdeísmo, convierte al diablo casi en un principio cósmico independiente del buen Señor. Casi, porque el judaísmo apocalíptico y el cristianismo se detienen en la frontera del dualismo e insisten en la unicidad de Dios. En consecuencia, la posición del diablo es anómala en el Nuevo Testamento.<sup>118</sup>

Ahora bien, a continuación bosquejamos una definición de la naturaleza y alcances diabólicos en la cosmovisión de varias religiones, con el objeto de comprender un poco mejor el problema ante el cual nos hallamos, esperando que ello ayude a evidenciar las distintas concepciones de la esencia del Diablo. Para ello, hemos de basarnos, principalmente, en el ensayo de Georges Minois, *Breve historia del diablo*.

Podemos comenzar por analizar el origen del nombre que recibe en el Antiguo Testamento, el cual se rastrea hasta la raíz hebraica *stn*, que significa “oponerse”, “ir en contra de.”<sup>119</sup> Así que la naturaleza de Satán o del Diablo<sup>120</sup> consiste en ser un adversario ante los designios divino, es decir que está supeditado al poder de Dios, no es independiente de él.

---

<sup>117</sup> RUSSELL, *Op.Cit.*, p. 229

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 232

<sup>119</sup> Cf. ELIADE, Mircea, *The encyclopedia of religion*, v. 14, New York, Macmillan library reference USA, 1993

<sup>120</sup> En el presente trabajo hemos de utilizar ambos nombres para referirnos al mismo sujeto, distinguiéndolos de la siguiente manera: Satán para el Antiguo Testamento, Diablo para el Nuevo Testamento.

Antes de entrar de lleno a describir al Diablo cristiano, es necesario precisar los atisbos que hay de él en otras religiones más antiguas. Si bien no se establece una frontera tajante entre el bien y el mal, el enfrentamiento entre el dios Set y Horus, en Egipto, tiene tintes de la batalla entre Dios y el Diablo, ya que la descripción física monstruosa de Set, así como su asociación con las sequías y, más aun, su actuar alevoso al despedazar a su hermano Osiris, revelan una esencia malvada. El orden se restituye sólo tras el combate en que Horus, hijo de Osiris, resulta vencedor. Con todo, pese a ciertos rasgos físicos coincidentes con los de Satán, no puede decirse que Set sea por completo el representante del mal, ya que es la deidad protectora de los egipcios en caso de guerra.<sup>121</sup> Russell coincide con Minois cuando dice que

La oposición entre Horus y Set se percibía como una serie de contrarios: cielo contra tierra, fertilidad contra esterilidad, vida contra muerte, tierra contra mundo subterráneo; pero nunca, al menos nunca hasta el periodo tardío en que el mito original había sido alterado, se trata del puro bien contra el puro mal<sup>122</sup>

En términos generales, el combate es muy recurrente en la mitología de Babilonia la cual contiene la idea del ser malvado, rebelado contra los dioses, con el fin de obtener la omnipotencia y desatar el mal en la tierra. En concreto, existe uno en el cual el país es amenazado por un dragón gigante de nombre Labbu, cuya cola es capaz de barrer un tercio de las estrellas. Al final, el monstruo es vencido por un héroe-dios que, tras su hazaña, se alza como rey. No obstante, tampoco aquí se alcanza a formar el Diablo en su totalidad, puesto que la responsabilidad del mal en dicha cultura parece ser soportada por los dioses y los hombres, siendo el ser indisociable del mal.

Un ánimo similar al de los babilonios aparece entre los griegos, cuyas divinidades no eran sino superhombres que sucumbían ante los mismos arrebatos que los humanos, aunque sus furores se veían maximizados por su poder. Eran agentes tanto del bien como del mal, si bien puede reconocerse en la lucha de Zeus y Dionisos contra los Titanes un enfrentamiento entre las fuerzas espirituales y las materiales. También

---

<sup>121</sup> Cf. MINOIS, *Op. Cit.*

<sup>122</sup> RUSSELL, *Op. Cit.*, p. 85

vuelve a aparecer la batalla entre el hombre-dios y el monstruo, por ejemplo, en los episodios del Minotauro y la Hidra, que son vencidos por Teseo y Hércules, respectivamente. Por su parte, Aristóteles y Jenócrates reflexionaron acerca de los *daimones* que, para ellos, podían ser de dos naturalezas: buenos y malos, pudiendo encarnarse en los cuerpos.<sup>123</sup>

El pueblo hebreo, por su parte, no brinda importancia a Satán en el Antiguo Testamento, de hecho, el mismo Yahvé dista de aquel descrito en el Nuevo Testamento, pues impone a su pueblo terribles pruebas, por ejemplo, la lucha sin razón contra Jacob. A partir del siglo VIII a.C., se hallan reflexiones morales que pretenden dilucidar el problema del mal en Yahvé; probablemente influenciadas por los pueblos vecinos, promueven la existencia de servidores espirituales a los que son asignadas todas las tareas desagradables y que atentan contra el bienestar del hombre, sin que dichos ángeles dejen de pertenecer a la corte de Dios. Sin embargo, su acción más directa se observa entre los siglos VI-V a.C., en el libro de Job, donde Satán, con el permiso de Dios, vaga sobre la tierra acusando a los hombres y manipulando los medios para castigarlos. De su mano recibe Job las calamidades, aunque, como observa Minois, aquí *el satán* “es un título y no un nombre personal”<sup>124</sup>, de modo que forma todavía parte de la corte de Dios y su actuar está restringido por éste. El papel de Satán fue modificándose en el imaginario judío hasta convertirse en un ser más autónomo y peligroso. Probablemente, dicha transformación esté relacionada con el ascenso al poder de los sacerdotes, quienes pretendieron exonerar a su dios de la responsabilidad del mal, descargándolo todo en Satán.

Como habíamos mencionado, los mitos de combate de otras religiones contribuyeron a la formación de la figura del Diablo como hoy la conocemos. Es probable que la referencia hacia dichas criaturas sobrenaturales se deba a factores políticos, puesto que la pérdida de la independencia en Israel turba y aflige a los creyentes, orillándolos a trasladar las visiones proféticas, que no se cumplen en la realidad, al plano divino, el

---

<sup>123</sup> Cf. MINOIS, *Op.Cit.*

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 25

cual comienza a expresarse como revelación o apocalipsis. Así, las imágenes de monstruos, combinadas con el ya existente personaje de Satán, darán paso al surgimiento paulatino del Diablo como explicación del mal moral, aunque su autoridad no sea reconocida aún dentro del Antiguo Testamento.

Otro de los antecesores del Diablo es Ahrimán, divinidad mazdea. La reforma de Zoroastro, alrededor del 600 a.C., dio origen a los conceptos de la religión mazdea. Según dicho sacerdote, existía un dios supremo, Ahura Mazda, y dos espíritus gemelos, uno bueno y otro malo, Spenta manyu y Ahra manyu (Arhimán), respectivamente. Arhimán codicia terriblemente la luz de Ahura Mazda, éste, para impedir que se la arrebatase de modo definitivo, crea al mundo, bueno en esencia, como auxiliar; no obstante, Arhimán contrataca creando a los seres malvados, con lo cual se desencadena una lucha entre el bien y el mal. Con el tiempo, esta idea va depurándose hasta alcanzar el monoteísmo, para el cual, la presencia del Diablo es indispensable.

La personalidad diabólica como la conocemos actualmente, en realidad tuvo su origen en los textos apócrifos de las sectas judías disidentes halladas en las grutas de Qumram que, si bien no llegaron a formar parte de la Biblia, sí fueron asimilados por los primeros textos cristianos. Algunas de estas obras, escritas entre el 210 y 60 a.C., tienen como personaje central a Enoc: *Libro de los Guardianes*, *Libro de los gigantes*, *Libro de Enoc*; en ellos se intenta dar solución al problema del mal explicando que los ángeles, arrobados por la belleza de las mujeres, conciben con ellas a los gigantes, de naturaleza malévolos y destructiva, quienes riegan el mal por el mundo. Dichos ángeles, a su vez, al igual que Prometeo, enseñan a los hombres la metalurgia. Finalmente, Dios castiga a los gigantes y a los ángeles rebeldes, a los primeros, arrojándolos a la fosa, y a los segundos, los convierte en estrellas que caen del cielo. Aquí se plantea un nexo entre el mal, el sexo y el dominio de la técnica por parte de la humanidad.

Existen otros libros apócrifos nacidos también en los ambientes sectarios judíos durante el siglo I a.C., en los cuales Satán adquiere mayor importancia, entre ellos están los

*Libros de Adán* de los cuales han pervivido versiones armenias y siríacas. Establecen que Satán habló a través de la serpiente tentadora y que la razón de su caída son los celos, ya que fue creado antes que Adán y Eva, negándose, por tanto, a adorarlos. De modo que, al ser expulsado a la Tierra, consigue su venganza seduciendo a Eva. Los *Libros de Adán* contienen la raíz del movimiento gnóstico, ya que el *Apocalipsis de Adán* muestra a Yahvé como un ser malvado y celoso que pretende mantener a Eva y Adán bajo su dominio, negándoles el acceso al conocimiento, en cambio, existe un dios trascendente e incognoscible, cuyos verdaderos fieles serán salvados por la llegada de un “iluminador”. De modo que la caída del Diablo a causa del pecado del orgullo, idea aceptada tanto por el cristianismo como por el islam, tiene un origen gnóstico.

La influencia irania se deja sentir en los manuscritos de Qumram y en las sectas apocalípticas judías. Los esenios dicen ser los auténticos defensores de Dios. Sostienen la existencia de dos espíritus creados por Dios: el príncipe de la luz y el de las tinieblas, ambos se preparan para el enfrentamiento final, en el cual el mal será finalmente destruido. Ello acarreará el fin del mundo descompuesto y el nacimiento de uno nuevo, poblado por unos cuantos elegidos. Los esenios se consideran los indicados para acabar con las tinieblas. Es dentro de su literatura que el Diablo adquiere las características que habrán de definirlo en el Nuevo Testamento como ángel caído a causa del pecado y enemigo de Dios.<sup>125</sup>

Dentro del Nuevo Testamento, quien más atención presta a Satán es Juan, quien pone en boca de Jesús, durante la última cena, las siguientes palabras: “Desde ahora, apenas hablaré más que con vosotros, porque llega el príncipe de este mundo. Ciertamente, no tiene ningún poder sobre mí; pero viene a fin de que el mundo sepa que amo a mi padre.”<sup>126</sup> Así que Satán se convierte en el amo y señor de este mundo, teniendo a la humanidad entera bajo su poder.<sup>127</sup> De hecho, durante la estancia de Jesús en el desierto, Satán le presenta varias tentaciones, entre ellas, lo desafía a convertir una piedra en pan, con el fin de

---

<sup>125</sup> Cf.. *Ibid.*

<sup>126</sup> Apud. MINOIS, *Op.Cit.*, p. 39

<sup>127</sup> Cf. *Ibid.*



aliviar su hambre, mas el hijo de Dios rehúsa hacerlo, a pesar de haber transformado el agua en vino y multiplicado el alimento para la muchedumbre. Le responde: “Está escrito: no sólo de pan vive el hombre.”<sup>128</sup> De ello se deduce, pues, que “el verdadero alimento del hombre es espiritual: su vida se mantiene por las palabras que salen de la boca de Dios, o sea, la verdad. [...] El Diablo sumergido en la materia es padre de mentiras. Jesús le contrapone el espíritu y la verdad.”<sup>129</sup> Sin embargo, la prueba más importante, quizá, porque evidencia el poderío del Diablo sobre la tierra, es aquella en que conduce a Jesús a lo alto de una colina y le ofrece poder ilimitado sobre todos los reinos existentes: “Yo te daré toda esta potestad y el esplendor de estos reinos, porque me han sido dados y yo los doy a quien quiero.”<sup>130</sup> El diablo es, en efecto, rey de este mundo, dicho título se lo ha concedido el propio Dios, mas él no está conforme con poseer tal riqueza, sino que aspira a ser adorado.<sup>131</sup> Así que, como monarca del mundo, la presencia del Diablo debe ser aceptada en tanto que explica míticamente el mal en la Tierra. Él es piedra angular del pensamiento cristiano aunque, en el plano de la moral y la organización social, que rechazan el erotismo y lo profano, se le niegue para no perturbar el orden establecido. Así lo considera William James en fragmento citado anteriormente.

En *Las visitas del Diablo*, fuera del escepticismo del padre Mario, quien cree que, como representante de Dios en la Tierra, tiene negada la creencia en el mal, y Félix, quien se burla de las supersticiones de su esposa, “En mi vida escuché tantas estupideces. Un montón de rancheras ignorantes, ni siquiera. ¿Cómo van a salirme con que el diablo y no sé qué tantas necedades?”<sup>132</sup>, la mayoría de los personajes, en algún momento, recurre al Diablo para explicar los infortunios ocurridos en la casa, en especial porque se hayan vinculados a situaciones sexuales o violentas, que constituyen transgresiones al orden social, sumándose al lado de lo profano, en el cual el hombre civilizado suele agrupar al erotismo y, por supuesto, al Diablo, como corruptor.

---

<sup>128</sup> Mateo, 4:4

<sup>129</sup> *Loc. cit.*

<sup>130</sup> *Loc. Cit*

<sup>131</sup> Cf. PAPINI, Giovanni, *El Diablo*, México, Época, 2008

<sup>132</sup> CARBALLIDO, Emilio, *Las visitas del diablo*, p. 11

El Diablo está ligado a la corporeidad, es padre de la lujuria, pecado capital, y ésta, que representa para el *ser* la renuncia a la vida armónica en sociedad, a la pulcritud y orden, se conecta con el erotismo, se convierte en su hermana grosera, que no atiende sino a la inmediatez, al placer efímero y genital, que no pone en consideración las sensaciones de vida y muerte, no lleva al *ser* a perderse y encontrarse, desarmarse, renunciar a sí en el encuentro con otro cuerpo como lo hace el erotismo, no despierta zozobra alguna entre la continuidad y discontinuidad. Ambos, de cualquier modo, erotismo y lujuria, están encasillados en el mal, es decir, en lo profano.

La única manera de legitimar lo profano que, en este caso, más que lujuria o erotismo como conceptos, se refiere a la sexualidad como comportamiento, es poniéndolo al servicio del bien social. Ello se consigue a través del matrimonio, por un lado, minimizando el erotismo hasta convertirlo en un simple medio de reproducción; por el otro, tenemos el desprecio hacia las mujeres públicas, quienes convierten su sexualidad en un arca abierta al mundo.

Con respecto a la mala opinión de la sociedad sobre las meretrices, quienes no sólo ejercen su sexualidad libremente, sino que, además, lucran con ella, existe también un ejemplo en *Las visitas del diablo*, ya que Arminda se escandaliza al enterarse de que Lisardo frecuenta casas de citas, pues ofende su pudor de esposa:

Tal parecía que Arminda se había enterado, también. Todo el día mantuvo gestos vagamente glaciales y mecánicos al hablar con Lisardo y en la cena mencionó que había visto por la calle “a una de esas perdidas”. Deberían arrestarlas, dijo, por atreverse a caminar entre las demás mujeres. “Y lo peor es que *todas* están enfermas, de enfermedades horribles”, y veía fijamente al sobrino mientras decía esto.<sup>133</sup>

Arminda no acepta la idea de disponer de su sexualidad fuera de las estructuras sociales consideradas aceptables y que “legalizan” lo *profano*. Georges Bataille señala también que la prohibición del sexo es consecuencia de la división del trabajo en la

---

<sup>133</sup>*Ibid.*, p.29

estructura social: “Sólo podemos decir que, en oposición al trabajo, la actividad sexual es una violencia que, como impulso inmediato que es, podría perturbarlo; en efecto, una colectividad laboriosa, mientras está trabajando, no puede quedar a merced de la actividad sexual.”<sup>134</sup>

Así, en la sociedad de comienzos del siglo XX que enmarca *Las visitas del diablo*, se considera el matrimonio como una institución imprescindible en la vida humana, no sólo porque controla la relación entre prohibición-transgresión y habilita las actividades profanas, sino porque, además, facilita la productividad laboral. Y decimos que permite la profanación porque otorga reglas y condiciones al acto sexual, como explicaremos más adelante. Por ello Arminda y Félix se empeñan en mantener un matrimonio que no les da satisfacción alguna. Por un lado, Félix está todo el día fuera de casa, apenas si vuelve para cenar. Arminda le reprocha: “Vienen muchos [pájaros] que cantan: calandrias, cenzontles...Si estuvieras más con nosotras, los oirías.”<sup>135</sup> La mayor parte de su tiempo lo acapara el trabajo: “...tengo tanto problema a veces con la fábrica...”<sup>136</sup>

Por otro lado, ambos tomaron los votos del matrimonio para cumplir con las imposiciones sociales que exigen legitimar el coito a través del casamiento. Sin embargo, de acuerdo con la teoría de Bataille, después de la ceremonia y la consumación carnal de la misma, el sexo pasa del estado *profano* al *sagrado*, de la aventura al tedio. El punto crucial del matrimonio es, entonces, ese primer momento de desenfreno en que se efectúa la transición, cuando lo “ilegal”, por así decirlo, se convierte en “legal”. Pero, luego de esa *profanación* máxima y extenuante, las cópulas se apilan unas tras otras convirtiéndose en rutina y terminando por fastidiar a los participantes. La monotonía, pues, termina por apagar cualquier ardor y el matrimonio se convierte en un vínculo casi insoportable. Así lo observamos en Arminda y Félix: “El matrimonio había tornado a su habitual intimidad distante, a sus cortesías indiferentes y a sus agresiones breves y distraídas, rutinarias.”<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> BATAILLE, Georges, *Op. Cit.*, p. 35

<sup>135</sup> CARBALLIDO, Emilio, *Las visitas del diablo*, p.16

<sup>136</sup> *Ibid.*,p.31

<sup>137</sup> *Ibid.*,p.124

Al final, el matrimonio resulta un fracaso, ya que la restricción del sexo es imposible, porque el erotismo, ese punto en que se vulnera el mundo de lo *sagrado*, debe ser intenso, tajante y definitivo, no puede debilitarse hasta un nivel no perjudicial dentro de un acto mecánico; si así lo hiciese, no le restaría más que la muerte, última consecuencia de tal desequilibrio. Por ello, es natural que, después de tantos años de matrimonio, Félix y Arminda estén hartos uno del otro, que quieran evadir su realidad; Félix busca la compañía de otras mujeres, mientras que Arminda se refugia en la religión, intentando negarse a sí misma que todavía puede sentir atracción hacia un hombre más joven.

El hombre trata de negar el erotismo sensual del amor hasta reducirlo a una razón benéfica del deseo. Así, pues, el amor hacia el compañero sensual convierte la sensualidad en ternura, y ello atenúa la violencia de la carne. Por otro lado, la violencia de la pasión arruina las relaciones tiernas. Ello se ve ejemplificado perfectamente en *Las visitaciones del diablo*. En el primer caso, Paloma y Lisardo se empeñan en fingir un cierto vínculo sentimental que justifique su encuentro sexual:

[Lisardo]--¿Qué vamos a hacer?

--No sé. Desayunar como si nada. Vernos como si nada. ¿O qué quieres hacer?

Empezó a vestirse.

--Tienes razón. No. Mira...No sé. Es que...

--¿Sí?

--Nada.

La vio cubrirse con las ropas que recogía del suelo. La vio peinarse. La vio llegar al borde de la cama, con el aspecto y el gesto de que nada hubiera ocurrido: sintió miedo, como si fuera de golpe a hacerse irreal el fragmento de noche que compartieron. Saltó del lecho, la abrazó. Volvieron a besarse. Ciñéndola por los hombros caminó junto a ella, hasta la puerta.<sup>138</sup>

El salir juntos de la casa de Ángela es la manera en que pretenden legitimar su relación, se retiran como héroes triunfantes sobre quienes buscaron oponerse a su

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.147

amor. Mientras hace sus maletas, Lisardo recalca a Toña: “Toña...yo no la quiero [a Ángela] – fue difícil emitir esto, más aún agregar--: quiero a Paloma.<sup>139</sup>

En el caso contrario, cuando la pasión estropea las relaciones netamente afectivas, vemos a Lisardo enternecerse por la aparente debilidad de Ángela, aunque, dentro de él, no deja de punzar cierto deseo enardecido de poseerla:

Él pasó los dedos por los cabellos largos, lustrosos: no se permitió más. Por alguna causa, no quería hacer ningún gesto decisivo. [...] Seguía tallando la cabellera y sentía que ambos eran más y más conscientes de aquella actitud en que estaban a medio envolver. Dejó la mano quieta, sin retirarla.<sup>140</sup>

Ambos resienten ese afecto que ya no es de primos, una pasión que se va postergando, o que van postergando por temor a sobrepasar los límites. Despierta en Lisardo un sentimiento de culpa por someter a esa belleza perfecta, casi sobrenatural, a sus impulsos animales: “La palma de ella estaba sudando; las dos de Lisardo también y sentía vergüenza de que el tibio contacto de esa piel entre sus dedos le hubiera despertado la sexualidad.”<sup>141</sup> Esta actitud es completamente comprensible desde la perspectiva de Bataille, ya que, para él la belleza es deseable en tanto niega la animalidad, ya que en ella sólo pueden apenas presentirse o adivinarse las partes animales y es justamente este segmento salvaje al que deseamos tener acceso. La belleza, pues, es un constructo cultural de aquello que es codiciado porque es benéfico; es, en sí, una manifestación más de la civilización, ya que representa la capacidad del hombre para abstraer y apreciar las cosas buenas. Por otro lado, es desdeñado cualquier rastro de animalidad porque rompe por completo con el orden, reduce a los seres humanos a bestias, incapaces de respetar las prohibiciones y, por consiguiente, de reconocer lo sagrado. Si *el ser* no atiende a ninguno de estos dos conceptos, entonces no puede aspirar a la continuidad aunque, recordémoslo, *el ser* es, a su pesar, discontinuo y, por ello:

La imagen de la mujer deseable, la primera en aparecer, sería insulsa –no provocaría el deseo—si no anunciase, o no revelase, al mismo tiempo, un aspecto animal secreto,

---

<sup>139</sup> *Ibid.*,p.157

<sup>140</sup> *Ibid.*,p. 77

<sup>141</sup> *Ibid.*,p.35

más gravemente sugestivo. La belleza de la mujer deseable anuncia sus vergüenzas; justamente, sus partes pilosas, sus partes animales. El instinto inscribe en nosotros el deseo de esas partes. Pero, más allá del instinto sexual, el deseo erótico responde a otros componentes. La belleza negadora de la animalidad, que despierta el deseo, lleva, en la exasperación del deseo, a la exaltación de las partes animales.<sup>142</sup>

Puede afirmarse también lo opuesto: que el instinto animal resulta atractivo sólo si se halla oculto bajo un grueso ornamento. El hombre desea encontrar esa parte animal y, a la vez, contradictoriamente, no puede sino huir de ella; tal como Lisardo quiere aproximarse a Ángela pero se frena para no caer por completo, para no perderse. El menor atisbo de animalidad resulta repugnante para quien persigue la belleza; la buscamos para corromperla. En sí, el acto sexual, los órganos de la reproducción, son desagradables a la vista incómodos, puesto que exhiben la carne viva; los genitales no cuentan con adorno alguno que logre enmascarar su función. Los sexos masculino y femenino nos calan en lo más hondo, que es nuestra naturaleza primitiva, nos convierten en simples mortales, bestias como tantas otras, dispuestos para dos fases inevitables: la reproducción y la muerte. Por ello los genitales horrorizan, porque nos recuerdan a cada instante la fragilidad de nuestra vida.

La emoción, pues, consiste en desnudar al otro, en despojarlo de sus ropas, de su belleza. Nos excita la fealdad escondida tras esa máscara inmaculada porque el horror nos atrae, forma parte del erotismo. Así, Lisardo se siente entusiasmado por la dificultad de alcanzar la intimidad de su prima, sin embargo, cuando llega a conocerla realmente, en sus secretos más afrentosos, se siente decepcionado:

En aquella ocasión atardecía. Lisardo cerró el libro mientras Ángela encendía la luz en el buró. Se hizo un silencio en que se vieron sin decir nada. Él, imprevistamente, la tomó por la mano y ella tembló, como un venado desprevenido; él iba a soltarla pero ella le detuvo los dedos y así quedaron viéndose un rato, sin decir nada. [...]

--¿De veras te gusta el libro? --preguntó él, con voz áspera, por encausar el silencio hacia otros temas. [...]

--Juan me lee... libros así, como éste.

---

<sup>142</sup> BATAILLE, *Op.Cit.*, p. 149

–Una tarde llegué y él te leía, y lo oí. [...] Anda, dame el libro y vamos a seguir donde él se haya quedado.

Ella dudó aún, pero Lisardo la veía con afecto y malicia, y sonreía. Ángela entonces buscó entre las almohadas y muy despacio hizo aparecer un tomo. [...]

Lisardo tomó el libro: era *La orgía romana*, uno de los volúmenes pornográficos ilustrados que la biblioteca escondía en lo alto de sus estantes [...]

Lisardo, sin atreverse a entender del todo, dejó correr las hojas y las figuras desnudas se dejaron entrever al paso de sus dedos. Cerró el libro, vio a la muchacha con asombro, con un tan evidente desconcierto que ella entendió el error y se volvió de espaldas, mientras empezaba a gritar:

--¡Vete y déjame sola! ¡Déjame! ¡Vete ya! ¡Vete. Vete. Vete!

Y él salió muy despacio, llevándose el volumen entre las manos. Cuando llegó al corredor lo arrojó con violencia contra los árboles.<sup>143</sup>

Y aquí ambos se dan cuenta del error tan grande que fue conocerse profundamente, penetrar en la intimidad del otro. Más aún, al contemplar la rabieta de Ángela, donde pierde toda compostura, Lisardo se aterroriza y se deprime por el posible futuro que lo esperará al lado de su prima. Ello lo arrastra hasta Paloma. Si bien en un primer momento ninguno de los dos siente amor o afecto por el otro, al final vemos surgir una vaga esperanza, una cierta promesa de felicidad: “Y él se rió al fin, y ella también se rió, a carcajadas, y los vecinos se pusieron contentos, por solidaridad, y dijeron que aquellos jóvenes se querían mucho.”<sup>144</sup> Se conforman con la idea de estar juntos y hasta parece que comienzan a quererse, que han sobrepasado aquel momento de zozobra que los llevó a dormir juntos una noche.

La forma más significativa de la necesidad del desequilibrio y equilibrio alternados es el amor violento y tierno de un ser por otro. La violencia del amor lleva a la ternura, que es la forma duradera del amor, pero introduce en el ansia de los corazones el mismo elemento de desorden, la misma sed de desfallecer y el mismo regusto de muerte que hallamos en el ansia de los cuerpos. Esencialmente, el amor eleva el gusto de un ser por otro a un grado de tensión en que la privación eventual de la posesión del otro —o la pérdida de su amor—no se resiente menos duramente que una amenaza de muerte. Así, su fundamento es el deseo de vivir en la angustia, en presencia de un objeto de valor tan

---

<sup>143</sup> CARBALLIDO, Emilio, *Op.Cit.*,p 135

<sup>144</sup> *Ibid.*,p.163

grande que el corazón le falla a quien teme su pérdida. La fiebre sensual no es el deseo de morir. Asimismo, el amor no es el deseo de perder, sino el de vivir con el miedo de la posible pérdida, manteniendo el ser amado al amante al borde del desfallecimiento: sólo a este precio podremos sentir ante el ser amado la violencia del arrobamiento.<sup>145</sup>

Y así, en consecuencia, tras la chispita de cariño encendida entre ambos, aparece la duda y el temor de encontrarse nuevamente solos ante el mundo despiadado, crece la necesidad de mantener la presencia del otro:

Lisardo sintió un rubor creciente por haber hablado en italiano y deseó que no lo hubieran oído sus vecinos. Las ruedas, sin embargo, seguían repitiéndole:

*Chi vuol esser lieto, sia:  
di doman non c e certezza.*

Y los del arpa y la guitarra, cantaban:

*Árbol de la esperanza,  
mantente firme...*

Y él apretó la mano de Paloma.<sup>146</sup>

Así, la adoración de una divinidad como de un ser humano lleva implícito un toque de temor que, a la vez, extasía. El éxtasis es el límite del goce. Sí, el placer requiere un límite, el cual, normalmente es impuesto por el horror, pero éste, muchas veces, en vez de repeler, atrae al sujeto de manera tal que lo rebasa, se convierte en un acto inconsciente. El horror nos obliga siempre a actuar a pesar de nosotros, no podemos controlar nuestra reacción frente a aquello que nos atemoriza. El horror es siempre irracional, insoportable, parecido en gran medida al sentimiento de muerte. De igual manera, nos precipita al placer. Los individuos deben sentir que están quebrantando las normas para poder extender su goce, muchas veces se requiere una situación escabrosa para poder estimularse. Por ello, en *Las visitaciones del diablo*, Lisardo se excita al recordar el asalto de Arminda, la supuesta aparición demoniaca. Y así también, a pesar del temor de ser descubierto por sus parientes en su desliz con Paloma, no puede evitar sentirse arrobado por el recuerdo de los momentos que acaban de compartir:

---

<sup>145</sup> BATAILLE, *Op.Cit.*,p. 246

<sup>146</sup> CARBALLIDO, Emilio, *Las visitaciones del diablo*, p.164



Volvió al calor de la cama. El aire amanecido que había entrado le volvía perceptible un olor femenino (“Paloma, Paloma, yo nunca entiendo nada, Paloma”) que flotaba sobre la almohada y entre las sábanas revueltas. “Egas va a ver las manchas de sangre”, pensó, mientras iba quedándose dormido.<sup>147</sup>

Paloma encuentra la complicidad que tanto deseaba de Lisardo sólo después de pasar la noche con él; acorralados como están por el miedo de ser desenmascarados: <<...dio “buenos días” a los tíos. No pudo dárselos a Paloma: sólo la vio, le sonrió: ella también a él. Sintieron brotarles una corriente que los envolvía y vibraba y los transformaba en cristal.>><sup>148</sup>

En la cita anterior, podemos aterrizar el postulado de Bataille, según la cual el ser, que es discontinuo, sólo puede hallar continuidad en la muerte. Esta era la base de las religiones antiguas, para las cuales era de vital importancia el sacrificio, en él, se daba muerte a una víctima y, quienes presenciaban el acto, eran partícipes de esa vuelta a la continuidad. En este acto sangriento se les hacía evidente *lo sagrado*. Recordemos que *lo sagrado* se fundamenta en las transgresiones permitidas ¿Por qué permitía y aceptaba el hombre el sacrificio como parte de su religión? Porque se aterraba entonces, y aún ahora, de la muerte, sin embargo, estaba dispuesto a aceptar una pequeña “probadita” de muerte, un vistazo rápido a aquello que detestaba pero que le podía revelar la continuidad que anhelaba y temía a la vez.

El sacrificio, si es una transgresión hecha a propósito, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella. A ese ser se le da muerte. Antes que se le dé muerte, estaba encerrado en la particularidad individual. Tal como dije en la <<Introducción>>, su existencia resulta entonces discontinua. Pero, en la muerte, la víctima es llevada de nuevo a la continuidad del ser, a la ausencia de particularidad. Esa acción violenta, que desprovee a la víctima de su carácter limitado y le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada, es querida por su consecuencia profunda. Es deliberada como la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.148

<sup>148</sup> *Loc. cit*

quien la acomete, está desposeída de su ser. Pierde, con su pudor, esa barrera sólida que, separándola del otro, la hacía impenetrable; bruscamente se abre a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde fuera<sup>149</sup>

De modo que, durante el acto sexual, se alcanza también, de cierta manera, la sensación de muerte, de infinitud. Asimismo, al acometer al ser deseado, se lo está privando de su individualidad; se convierte en posesión del amante tanto como de la continuidad del universo, por un instante, pierde sus propósitos propios, para fundirse en una meta conjunta, en un proyecto no de un solo individuo, sino de una comunidad entera; buscando la integridad, la saciedad; el desprendimiento de ese cuerpo ya no es nada más suyo, sino que queda a merced de otro ser. Mantener coito significa, ante todo, otorgar, permitir ser invadido por un cuerpo ajeno.

Debemos recalcar que el goce del sexo no viene del acto en sí, sino de la emoción de estar haciendo algo indebido, transgresor, así como del asedio y el deseo de corromper lo bello. La sexualidad, pues, no es sino la consecuencia o, mejor dicho, la materialización de la lujuria, del impulso de quebrantar las normas avergonzando a los espectadores y los propios participantes. El erotismo, en cambio, si desea lo profano, la transgresión, se debe a una inquietud existencial, al deseo de alcanzar la continuidad, sabiendo que no es posible y, ante todo, conlleva un enfrentamiento entre el deseo de vivir y la inminencia de la muerte.

En la novela de Carballido, Lisardo se siente extasiado en la contemplación de la mujer que no ama, pero que, al menos por unas horas, lo dejó violentarla a placer, ayudándolo a experimentar ese paso de muerte que desea dar, pero que no se atreve a llevar a cabo; esto, a través de la transgresión, de la profanación de la belleza:

Estaba ya de pie, desnuda; él admiraba aquellos senos pequeños, veía con placer el contorno de las piernas y ese triángulo oscuro, breve, que él había desgarrado; un

---

<sup>149</sup> BATAILLE, *Op.Cit.*,p. 95

orgullo de macho primitivo lo hizo tocarla allí, “mi propiedad, virgen, mía, yo” y luego fue pasando los dedos por el vientre y rozó con delicadeza los pezones (recordó apenas unos dedos acariciando una rosa, los olvidó)...<sup>150</sup>

Hasta aquí, pues, hemos observado cómo el concepto de erotismo propuesto por Bataille se hace presente en la obra de Carballido mediante las *prohibiciones y transgresiones*, las cuales, como ya sabemos, se fundamentan en la idea de lo *sagrado* y su contrario, lo *profano*. Según la moral basada en cristianismo, lo *sagrado* se asimila a Dios y a todo lo socialmente aceptable, mientras que lo *profano* se relaciona con el Diablo e, inherentemente, con las acciones contrarias al bien común. Ahora bien, hemos analizado el modo en que se estructuró el mito del Diablo, desde sus inicios en las culturas griega y egipcia, pasando por sus modestas intervenciones en el Antiguo Testamento, hasta su presencia constante en el Nuevo Testamento. En el capítulo siguiente hemos de explicar qué es un mito, cuáles son sus orígenes en la imaginaria humana y, sobre todo, su función en las organizaciones religiosas y sociales, para poder así ejemplificar la reinterpretación de Lilith, la mujer malvada, en *Las visitas del diablo*.

---

<sup>150</sup> CARBALLIDO, Emilio, *Las visitas del diablo*, p.147

## Capítulo III

### El mito como bagaje cultural

En este capítulo nos adentraremos en la definición de mito y de sus elementos constituyentes, tomando como base la teoría del antropólogo francés Gilbert Durand. Sin embargo, será necesario también repasar las ideas de otros autores a fin de que el concepto quede lo más claro posible. Para ello recorreremos los intrincados caminos de la psicología, la antropología y la estética, ya que cada disciplina rescata algún elemento de valor en el mito dentro de la vida del hombre.

Con lo anterior abriremos el camino para analizar el modo en que el mito influye y se manifiesta en los personajes de *Las visitas del diablo*. Una cuestión de peso en dicha obra es el erotismo, puesto que los personajes están en constante conflicto con los conceptos de *sagrado* y *profano*. Recordemos que en el erotismo están involucrados los preceptos del cristianismo, dentro del cual es importante la figura del Diablo. Las características que se le otorgan tradicionalmente son relevantes en la novela que analizamos, por ello las abordaremos en este capítulo. Hemos de ver que algunas veces es utilizado como chivo expiatorio para las conductas socialmente inaceptables, mientras que en otras se niegan su existencia y poder como oponente de Dios. En *Las visitas del diablo* también puede reconocerse la presencia del mito de Lilith, cuyas conductas son similares, como veremos más adelante, a las de algunos personajes femeninos, en los cuales identificamos remembranzas míticas relacionadas con esta mujer malvada.

Es posible reconocer la reutilización de la figura de Lilith y del Diablo en la novela de Carballido porque según Durand, el arte es el ámbito que se presenta de forma más latente el mito, ya que éste nace del ser humano con el fin de entenderse a sí mismo y de reconocerse dentro de una narración que se transforma en eje de una cultura determinada. El arte es el conducto por el cual el hombre expresa sus ideales estéticos

pasando por alto cualquier intento de racionalización. En palabras del teórico francés: “<<el hombre es la obra>>, con su estilo y su mensaje. De ahí la afirmación de la primacía absoluta de la obra en su singularidad creadora, sobre todas las formalizaciones, sobre todos los sistemas de explicación reductores.”<sup>151</sup> Es decir que el conocimiento absoluto de la obra, la ciencia de la cultura, debe rechazar “un orden de estructuras <<infraestructurales>>, preestablecidas respecto de la obra, pues es la obra la que crea y produce estructuras y formas armónicas, contrarias o conflictivas.”<sup>152</sup>

Toda obra posee una *dinámica de las tensiones estructurales*, esto es, una red de estructuras heterogéneas y dispares, que a veces resultan antagónicas, pero se unifican dentro de dicha red, la cual constituye el centro de la obra, y ésta sólo logra ser entendida a través de tal tensión.

Si bien la obra sólo puede explicarse a través de sí misma, bajo las líneas a que ella da pie, también es cierto que la mitocrítica puede hacer evidente en un autor, una obra o una época, los mitos principales y las transformaciones significativas de éstos, y también “tiende a extrapolar el texto o el documento estudiado, a abarcar, más allá de la obra, la situación biográfica del autor, pero también a alcanzar las preocupaciones socio o histórico-culturales.”<sup>153</sup> Por tanto, busca el significado de la obra propiciando la confrontación del universo mítico arraigado en el lector, como parte de su comprensión, con el universo mítico que emerge de la lectura de una obra en especial. Para llevar a cabo tal análisis, es preciso elegir las capas estructurales a estudiar, ya que el número de áreas de explicación de una obra es indefinido. Así, por ejemplo, en una misma novela –refiriéndonos al caso específico de la literatura, pues es el material con que trabajamos en la presente tesis-, puede el crítico decidir estudiar el tema político, de diferencia de estratos sociales o géneros, etc. En este caso llevaremos a cabo una lectura de la conducta de los

---

<sup>151</sup> DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, intr., trad. y notas de Alain Verjat, Anthropos, editorial del hombre y Universidad Autónoma Meropolitana, México, 1993, p. 134

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 134

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 346

personajes femeninos, la cual delata una antigua y arraigada percepción de la mujer como ser sobrenatural asociado al mal.

Durand afirma que el limitado número de mitos posibles fuerza las constantes reinenciones míticas “los géneros literarios o artísticos, los estilos, las modas, los idiotismos, responden igualmente a esos fenómenos de intensificación y de resurgencia mitológicas. Todo ocurre como si la lectura – de donde deriva la escritura que la recoge– constituyese un sistema de tres parámetros.”<sup>154</sup> Sin embargo, antes de avanzar hacia los tres tiempos de descomposición en las reelaboraciones míticas, es forzoso describir el efecto de rebote en que la lectura o interpretación de un mito propicia una reinención por parte del receptor, quien se convierte así en creador.

Hemos llegado al punto en que es necesario recurrir al psicoanálisis para esclarecer los procesos mentales que llevan al ser humano a crear, transformar y conservar mitologías enteras. Ello porque “el método psicoanalítico puede ser aplicado tanto en el campo individual de la clínica como en el campo social de la cultura; el fundamento radica en que existe una analogía esencial entre la estructura de una persona y las organizaciones sociales y las creaciones del espíritu.”<sup>155</sup>

Los autores Gustavo Corra y Lía Ricón en su ensayo “Mito y personalidad psíquica ¿Quién estructura a quién?”, definen al mito como “una creación fantástica que intenta responder a los cuestionamientos básicos del hombre, el origen de la vida, la muerte, la violencia del ser humano con su medio, las diferencias sexuales, la ausencia y la pérdida de lo amado, la intrascendencia del ser.”<sup>156</sup> Consideran que, tanto en el ámbito personal como familiar e incluso comunitario, el ser humano repite incesantemente dichas respuestas hasta el punto en que adquieren el título de verdad, pues fundamentan la existencia del hombre, siendo el relato oral donde logran su mayor expresión.

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 343

<sup>155</sup> Apud. CORRA, Gustavo (coord.), “Mito y personalidad psíquica ¿Quién estructura a quién?” en *Mitos y psicoanálisis*, Argentina, Asociación Psicoanalítica Argentina, 2005, p. 22

<sup>156</sup> *Loc.Cit.*

Según lo anterior, existen dos ligaduras entre el mito y la personalidad, las cuales permiten la retroalimentación de ambos. Estos procesos fueron descritos por Freud como mecanismos de defensa y son llamados *proyección e identificación*. El primero de ellos consiste en expulsar de uno mismo y localizar en otro una serie de cualidades, sentimientos o deseos que no son reconocidos como propios y, a la larga, apreciarlos como ajenos. Es por ello que esta defensa puede llegar a tener alcances masivos. Jean Laplanche y J.B. Pontalis afirman que “gran parte de la concepción mitológica del mundo, que se extiende a las religiones más modernas, no es otra cosa que *psicología proyectada al mundo exterior*.”<sup>157</sup> Hay que precisar que no sólo las partes del yo percibidas como negativas son expulsadas hacia el otro, sino también aquellas valoradas como positivas. De modo que un individuo puede colocar fuera de sí las cualidades que valora y respeta. Este mecanismo hace posible la existencia del mito y de la religión.

Así, la *proyección* sirve para unir al sujeto y al mito. Por tanto, el mito puede influir en el individuo. Este proceso es conocido como *identificación*, y permite acudir al mito y tomar de él los elementos propios que fueron proyectados allí, ya sea por considerarlos despreciables o admirables, propiciando la creación de pautas de comportamiento primordiales para la vida en sociedad.

Desde el punto de vista de la antropología, Raphael Patai y Robert Graves consideran los mitos como “fábulas que forman un fuero sagrado gracias al cual se autoriza la continuidad de instituciones, costumbres, ritos y creencias antiguos en la *religión* donde son corrientes”.<sup>158</sup> Es decir que los mitos ligan a los miembros de una comunidad religiosa, quienes comparten el sentir y conocimiento respecto a la deidad a la cual adoran, y dicha adoración se afianza a través de una narración acerca del nacimiento o ascensión del dios. Como ya habíamos establecido, el mito puede dar pie a una religión porque los individuos a ella adscritos proyectan en la deidad las características dignas de alabanza de las cuales no

---

<sup>157</sup> Apud. *Ibid.*, p. 22

<sup>158</sup> GRAVES, Robert y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, trad. Luis Echávarri, España, Alianza, 1986, p. 9

se creen poseedores. Por ello la divinidad es siempre superior al creyente, causando temor y respeto en él.

Patai y Graves consideran que los mitos quedan siempre engastados en la religión, puesto que sirven para legitimarla mediante la aprehensión de la narración mítica como una verdad absoluta y arrobadora que supera la mortalidad del hombre. Jung piensa de manera similar puesto que, para él, la religión, más allá de ser un fenómeno histórico o sociológico, posee un profundo significado psicológico. De hecho, la considera “una experiencia <<numérica>> que invade y controla al sujeto humano. [...] La persona es la <<víctima>>, no la <<creadora>> de esta experiencia.”<sup>159</sup> Es decir que el individuo, mediante el proceso de *identificación*, observa las cualidades proyectadas en la deidad como extrañas, ajenas a él e inigualables.

En el caso aquí estudiado, efectivamente, el mito aparece como soporte del sistema religioso. Los personajes de *Las visitas del diablo* aceptan el papel del Diablo como contrincante de Dios. Así, según la cosmovisión cristiana presente en la novela de Carballido, ambas fuerzas, el bien y el mal representan poderes que desde el origen de la religión se han enfrentado, dando curso a la vida de los hombres. Los personajes proyectan en el Diablo sus comportamientos censurables, mientras que reconocen a Dios como creador de luz y bondad, siendo el único que puede vencer la maleficencia.

Hemos dicho que mediante la *proyección* e *identificación* el hombre sustenta la adoración a los dioses a partir del mito. Para Mircea Eliade “el mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del tiempo, *ab initio*. Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o Héroes civilizadores.”<sup>160</sup> Asimismo, “el mito es [...] el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo. [...] El mito fundamenta la verdad absoluta.”<sup>161</sup> Sin

---

<sup>159</sup> Apud. MORRIS, Brian, *Introducción al estudio antropológico de la religión*, trad. Mikel Aramburu Otazu, España, Paidós, 1995, p. 208.

<sup>160</sup> ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973, p. 84

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 85



embargo, la verdad de las tradiciones míticas no debe ser equiparada con el valor que se le concede a la noticia histórica ya que, de hecho, las narraciones míticas se encuentran más allá del problema de si un evento realmente aconteció o no.<sup>162</sup>

Hans-Georg Gadamer considera que para entender lo anterior, es necesario remontarse a la antigua Grecia, donde surgió la palabra mito. Proviene de *mythos*, que significa <<discurso>>, <<notificación>>. Así que, etimológicamente, el término no se detiene en aclarar si lo que se cuenta es cierto o no y, mucho menos, si tiene relación alguna con lo divino. Pero, andando el tiempo, *mythos* y *mythein* son sustituidos por *logos* y *legein*, y es entonces cuando comienza la disputa acerca del carácter falso o verdadero del mito, ya que *mythos* se transforma en un tipo especial de discurso opuesto a *logos*, al cual se le atribuye un carácter más demostrativo y explicativo que a *mythos*. Este último, pues, se transforma en denominación de todo aquello que únicamente puede ser narrado, escapando al escudriño, como las historias de los dioses.

Originalmente, *logos* significaba <<contar>> o <<reunir>>, de manera que se vinculaba al ámbito de los números. Es por esta característica que termina oponiéndose al término *mythos*, ya que el *logos*, la *ciencia*, es el saber que descansa en la prueba y la fundamentación. Ya a partir del siglo V en la antigua Grecia comenzó a considerarse *mythos* como un concepto retórico exclusivamente útil para designar los modos de exposición narrativa, y la narración no pretende probar, sino simplemente convencer, ser creíble. De manera que la verdad del mito no se alcanza mediante el análisis y, por tanto, no constituye una ciencia, no está relacionada con el *logos*.

Sin embargo, los griegos reconocían que lo que los poetas narraban, a comparación de lo que informaban los historiadores, poseía ciertos elementos de verdad universal, esto porque “Los mitos [...] son historias <<halladas>>, o mejor: dentro de lo conocido desde hace largo tiempo, desde antiguo, halla el poeta algo nuevo que renueva lo viejo. En cualquier caso, el mito es lo

---

<sup>162</sup> Cf. *Ibid.*

conocido, la noticia que se esparce sin que sea necesario ni determinar su origen ni confirmarla.”<sup>163</sup> Sobre lo anterior, Gilbert Durand sostiene que “más que narrar, como lo hace la historia, el papel del mito parece ser repetir...”<sup>164</sup> Ello porque el mito encuentra, en cada época y contexto social, una manera de resurgir, conservando siempre su estructura primordial.

Los mitos, pues, “son respuestas consumadas en las cuales la existencia humana se comprende a sí misma sin cesar. Lo racional de tales experiencias es justamente que en ellas se logra una comprensión de sí mismo.”<sup>165</sup> En este sentido afirma Gilbert Durand que el mito alcanza mucho más allá de la persona, de sus comportamientos e ideologías,<sup>166</sup> ya que la enlaza con su medio y con sus semejantes, haciéndolo partícipe de una verdad que lo rebasa, escapando a cualquier razonamiento. Así, por ejemplo, para un creyente de una determinada religión, el mito acerca del dios al que venera se convierte en una verdad irrefutable, pues es fundamento de su devoción y, por tanto, de su actuar con relación a los preceptos de la fe que profesa. Por otro lado, aunque un mito carezca, digamos, de actualidad en una cultura y un momento histórico específicos, no por ello se vuelve incomprensible para sus nuevos receptores, quienes son capaces de interpretarlo como receptáculo de cultura, digno de alcanzar representación en los ámbitos del arte o de las ciencias, como ocurrió con muchos mitos griegos dentro del psicoanálisis freudiano. Esto demuestra que el ser humano es capaz de reconectarse con una narración que pone en juego no sólo el fundamento de una creencia antigua, sino la sensibilidad ante una circunstancia extraordinaria o intrincada, vivida por los personajes mitológicos e interpretada por el lector moderno de manera simbólica.

Por tanto, es válido abordar *Las visitas del diablo* desde la perspectiva de la mitocrítica, destacando la presencia del mito cabalístico de Lilith, ya que los mitos trascienden más allá de la religión o el momento histórico. En trasfondo de la mujer insumisa y por ende, malvada, toca aún fibras sensibles en la sociedad actual, donde el sexo femenino continúa luchando contra los estigmas impuestos por el patriarcado.

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>164</sup> DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la Arquetipología general*, trad. de Víctor Goldstein, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 370

<sup>165</sup> GADAMER, Hans-Georg, *Mito y razón*, pról. Joan-Carles Melich, España, Paidós, 1997, p. 22

<sup>166</sup> Cf. DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis*.

Durand piensa, como Eliade, que todos los relatos culturales contienen la reinención de algún mito, de manera explícita o implícita, y también “Jung descubrió que determinados personajes mitológicos [...] son universales llenos de imágenes [...] capaces de dar cuenta de la universalidad de determinados comportamientos humanos”.<sup>167</sup> En palabras de Gilbert Durand:

Pienso que toda obra humana, desde la más humilde hasta la Gran Obra, ofrece a la lectura del creador, en primer lugar, y luego a la del intérprete o del aficionado, vivos y entrañables rostros en que uno puede reconocer como en un espejo sus propios deseos y sus propios temores, pero en el que, sobre todo, estos rostros y su contemplación hacen surgir en el horizonte de la comprensión aquellas <<grandes imágenes>> inmemoriales que no son otra cosa que las que nos van repitiendo eternamente los relatos y las figuras míticas.<sup>168</sup>

Así, pues, la universalidad del mito radica en el reconocimiento del hombre de sí mismo dentro de los elementos constituyentes de la narración, la cual, como hemos dicho, no necesita ninguna corroboración histórica, ya que la repetición incesante le otorga una veracidad superior a la de la crónica precisa. El mito es, dentro de un sistema de creencias, una verdad que no se cuestiona, pues ello equivaldría a una renuncia de la fe. Por otro lado, el mito cuenta con ciertos elementos nucleares fácilmente reconocible, los cuales permiten que, con el paso del tiempo, se modifique, sin perder los rasgos centrales que le brindan integridad: “Cada gobernante que reforma las instituciones nacionales o [...] se ve obligado a hacer reformas, tiene o bien que escribir un concilio para la vieja constitución religiosa, o bien que crear una nueva; y esto implica la manipulación o una redacción completamente nueva de los mitos.”<sup>169</sup> Sin embargo, no debe tomarse <<nuevo>> en su sentido literal, sino atendiendo a las partes componentes del mito, las cuales, como ya señalamos, pueden repetirse de manera implícita o explícita, lo cual brindaría a la reelaboración en cuestión la apariencia arcaica o innovadora que aquí discutimos. Así, pues, sin importar los cambios en la superficie, siempre hay algo del mito que pervive y se desliza en las narraciones nuevas.

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>169</sup> GRAVES, *Op.Cit.*, p. 12

Como veremos en el capítulo siguiente, han aparecido numerosos relatos en diversas culturas que encasillan a la mujer como una criatura maligna. Muchos de estos monstruos son representados de manera semejante, e incluso dicho parecido se explica por la cercanía entre dos o más culturas. Algunas veces se trata de tradiciones continuadas. Asimismo, pueden existir numerosas versiones de un mismo mito, correspondientes a etapas históricas diferentes.

Cualquier individuo, no es necesario que se trate de un artista, es capaz de transmitir y renovar un mito, esto porque “hay una abundancia tal de lo que debe ser narrado y de lo que acontece, que es inagotable.”<sup>170</sup> El narrar un mito implica libertad para seleccionar a partir de un determinado punto de vista que resulte significativo y conveniente.<sup>171</sup> Pueden existir innumerables versiones de un mismo mito, algunas de las cuales se plasman de manera formal a través de la literatura.

En el caso que nos atañe, existe un mito engastado en una obra literaria. Los mitos, principalmente, se transmiten de manera oral y pueden llegar a asentarse en la literatura. Por ello, para Gilbert Durand resultan insuficientes los análisis biográficos del autor de una narración escrita para explicar el valor estético o la importancia de ésta. Es necesario remontarse al mito que dicha obra está reescribiendo:

Se requieren motivos más poderosos que los del egotismo o del egoísmo para justificar una conducta, aunque sólo fuera una conducta literaria. Hay que dar al mito un poder muy superior al que reparten los caprichos del ego. Sólo la mitología, que concede el *numen*, la omnipotencia divina o sagrada a los resortes míticos, puede, a fin de cuentas, plasmar el conjunto de las motivaciones de una obra humana.<sup>172</sup>

Según este teórico, tanto el literato como el hombre común, recurren a un fondo antropológico mucho más profundo que la anécdota personal al momento de manipular un mito ya por demás conocido. Este fondo antropológico teorizado por Durand guarda

---

<sup>170</sup> GADAMER, *Op. Cit.*, p. 32

<sup>171</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>172</sup> DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, p. 118

una gran semejanza con el concepto de *inconsciente colectivo* propuesto por Jung. A continuación una definición del autor francés:

Este fondo primordial, para el individuo, es a la vez la herencia cultural, la herencia de las palabras, de las ideas y de las imágenes, que encuentra, lingüística y etnológicamente, depositada en su cuna, y también la herencia de aquella supercultura (y decimos supercultura, ya que cualquier cultura tiene necesariamente su origen en las estructuras *—limitadas—* del comportamiento humano, de las actitudes fundamentales de la especie zoológica *Homo sapiens*), que constituye la naturaleza de la especie humana con todas sus potencialidades de especie zoológica singular.<sup>173</sup>

La naturaleza humana así entendida constituye el <<armamento>> con que toda persona está equipada desde su nacimiento, y se compone de gestos, actitudes e imágenes singulares, los cuales desarrollan de manera selectiva de acuerdo con el entorno en que el individuo se desenvuelve. Es decir que, independientemente de la educación que reciba, cuenta con un fondo común a todos los seres humanos, el cual puede explotar o no, en función de sus necesidades sociales. De esta naturaleza específica se derivan las manifestaciones culturales que componen la supercultura, y en la cual haya su origen cualquier cultura.<sup>174</sup>

Como ya habíamos mencionado, para explicar la supercultura Durand echa mano de las teorías jungianas acerca del *inconsciente colectivo*, las cuales esbozaremos a continuación:

El inconsciente colectivo contiene toda la herencia espiritual de la evolución de la humanidad, reproducida constantemente en la estructura de cada individuo. Su mente consciente es un fenómeno efímero que cumple todas las adaptaciones y orientaciones provisionales. El inconsciente, por otro lado, es la fuente de las fuerzas instintivas de la psique y de las formas o categorías que la regulan, o sea, los arquetipos.<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> *Loc. Cit.*

<sup>174</sup> *Cf. Ibid.*

<sup>175</sup> MORRIS, *Op. Cit.*, p. 209

Los arquetipos, pues, son formas e imágenes de naturaleza colectiva que existen en todo el mundo y aparecen, por un lado, en los mitos de cualquier cultura y, por otro, sobreviven también como productos del consciente de cada individuo.<sup>176</sup> En palabras de Durand: <<Jung define los arquetipos como “esquemas o potencialidades funcionales que moldean inconscientemente el pensamiento”>><sup>177</sup> Se trata de fuerzas psíquicas perennes y universales. El arquetipo, “como dijo claramente Jung, es un <<sueto vivo>>, un motivo psíquico que nunca deja indiferente y que anima verdaderamente la psique.”<sup>178</sup>

Así, pues, según ambos teóricos, uno antropólogo y otro psicoanalista, el hombre cuenta con una reserva de datos culturales, pensamientos y maneras comunes a todos los congéneres que, sin embargo, no se desarrollan de manera igual en ellos, sino que responden al contexto social y a la situación personal del individuo. Durand considera al arquetipo como “una gran llamada a las imágenes universalizables, porque está vinculado —más allá de las lenguas y de los escritos— a los gestos (a la sensomotricidad elemental del niño humano, a la gramática de las pulsiones, [...] a los reflejos dominantes que son marcas del género *Homo*, de la especie *sapiens*).”<sup>179</sup>

No obstante, antes de abordar el arquetipo, Durand se encarga de definir un concepto no reconocido por Jung, pero que juega un papel fundamental dentro de la mitocrítica propuesta por el antropólogo francés: el esquema. Éste es “el más inmediato para la representación figurativa, se deduce directamente en el inconsciente reflejo del cuerpo vivo y es la raíz de la figuración simbólica.”<sup>180</sup> Otra noción angular en la teoría de Durand, son las “dominantes reflejas”. Según este autor, hay una relación estrecha entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas: “Existe un acuerdo entre naturaleza y cultura; dicho acuerdo entre las pulsiones reflejas del sujeto y su medio, arraigan, de manera imperativa, las grandes imágenes en la representación, y las lastran de una felicidad suficiente para perpetuarlas.”<sup>181</sup> Esto, como ya hemos dicho, a reserva del contexto social e histórico del sujeto.

---

<sup>176</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>177</sup> DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p.32

<sup>178</sup> DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, 108

<sup>179</sup> *Ibid.* p. 108

<sup>180</sup> DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 25

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 55

Según Durand, existen apenas tres reflejos dominantes que desarrollan y orientan la representación simbólica hacia una clasificación racionalizada de cuatro o cinco elementos, ya que cada reflejo demanda una materia y una técnica, es decir, un material imaginario y unos utensilios específicos. Dos de dichos impulsos se presentan ya en el recién nacido. El primero de ellos se basa en la posición del cuerpo, vertical u horizontal. De ahí brota la conciencia de las dimensiones espaciales, las cuales, posteriormente, se traducirán en los símbolos de ascensión y caída, recurrentes en el imaginario del hombre o, mejor dicho, en lo que aquí hemos llamado supercultura, origen de innumerables mitos.

En segundo lugar, está la nutrición, la cual, por un lado, brinda la conciencia de las dimensiones del cuerpo, la capacidad de movimiento y, específicamente, en este estadio tan básico del desarrollo, de la postura que debe adoptarse para recibir el alimento. Por otro lado, la relación establecida entre madre e hijo durante la lactancia, despliega energía vital y simula el movimiento de succión llevado a cabo en el coito. Para Durand, pues, el mito es una creación humana ineludible, puesto que se origina a partir de preocupaciones y acciones básicas, instintivas.

El esquema es la unión entre las dominantes reflejas y las representaciones, es decir, un “tema”, por así decirlo, que engloba subtemas específicos, los cuales estarían representados por los arquetipos. Son un impulso encaminado a cuestiones determinadas, susceptibles a divisiones más precisas, sin que, por ello, cada una de sus partes, dejen de tener un germen común. Por ejemplo, Durán señala que existe un “esquema del ciclo”, y un arquetipo que lo contiene y representa es la rueda, puesto que gira y vuelve a comenzar una y otra vez; por otro lado, la serpiente es utilizada como un símbolo del ciclo, puesto que dicho animal cambia constantemente de piel, iniciando y cerrando etapas. Así, el esquema, el arquetipo y el símbolo, de mayor a menor, encierran el mismo tema que es el ciclo.

Ahora bien, los arquetipos son “sustantificaciones de los esquemas. Intermediarios entre los esquemas subjetivos y las imágenes suministradas por el entorno.”<sup>182</sup> Durand opina, con base en Jung, que los arquetipos son la “fase preliminar, zona matricial de la idea.”<sup>183</sup> Asimismo, “los arquetipos se relacionan con imágenes muy diferenciadas por culturas, y en las cuales varios esquemas vienen a superponerse.”<sup>184</sup>

Un requisito primordial para los esquemas y arquetipos es el trayecto antropológico, que es “el intercambio, en el nivel de lo imaginario, entre pulsiones subjetivas y asimiladoras, y las motivaciones objetivas del entorno social.”<sup>185</sup> Es decir, se trata del espacio de transición entre los reflejos dominantes, encaminados hacia las experiencias personales, y las influencias o, mejor dicho, reminiscencias, de la cultura específica en que se desenvuelve el sujeto.

Ahora bien, “mientras que el arquetipo está en la senda de la idea y la sustantivación, el símbolo está simplemente en la del sustantivo, del nombre.”<sup>186</sup> Es decir que el arquetipo impacta en un rango mayor al del símbolo y, de hecho, es el punto de partida de éste. “Lo que diferencia precisamente el arquetipo del simple símbolo es generalmente su falta de ambivalencia, su universalidad constante y su adecuación al esquema.”<sup>187</sup>

El esquema, pues, es la primer categoría, la más primitiva, se fundamenta en las pulsiones comunes a los seres humanos, que responden, por así decirlo, a las demandas del exterior, reflejando inquietudes profundas que, a su vez, se agrupan en arquetipos, ideas concretas y más pequeñas que el esquema del cual se desprenden. Por su parte, el símbolo ha pasado ya por una suerte de encasillamiento, es un convencionalismo ligado a uno o varios arquetipos en especial, a partir de imágenes procesadas y admitidas por la mayoría de los individuos. En palabras de Durand: “Los

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>183</sup> *Apud. Loc. Cit.*

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 64

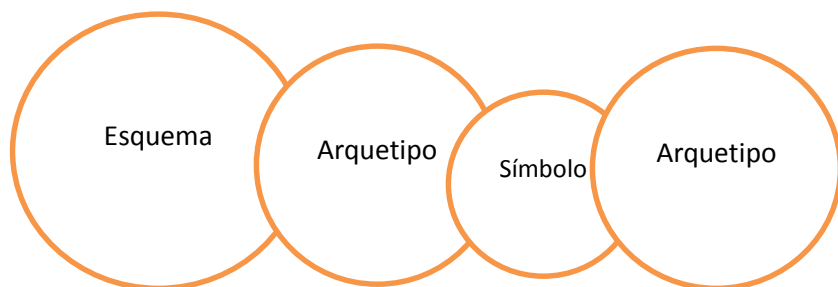
<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 43

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 64

<sup>187</sup> *Loc. cit.*



símbolos [...] son variaciones sobre un arquetipo.”<sup>188</sup> El símbolo, esencialmente, logra poner en palabras las ideas englobadas en el arquetipo. La relación entre estas tres categorías va de mayor a menor, englobando una a otra. El símbolo, por ser la más pequeña y, de cierta manera, una simplificación de las anteriores, puede entrar en relación con distintos arquetipos.



El mito, entonces, se convierte en un “sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato.”<sup>189</sup> Y se dice “bajo el impulso de un esquema” porque, como ya vimos, es éste la raíz de todo el aparato simbólico, y a su merced trabajan arquetipos y símbolos. Estos últimos no son sino concretizaciones de las dominantes reflejas insertas en las motivaciones de la vida social, es decir, esquemas.

En tanto que en los esquemas se halla el germen de la organización social, Durand afirma que “así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o [...] el relato histórico y legendario.”<sup>190</sup> Sin embargo, según el punto de vista freudiano que citamos al inicio de este capítulo, no sólo el mito impacta en el individuo sino que, de hecho, es éste quien formula el mito de acuerdo a sus deseos y temores, permitiendo así el intercambio entre ambos polos, entre lo mortal y lo inmortal, lo particular y lo universal; donde uno es el origen del otro.

Durante todo este capítulo hemos confrontado el punto de vista de varios autores acerca de la razón del ser del mito, y hallamos coincidencias en sus ideas, con respecto

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 65

<sup>190</sup> *Loc. Cit.*

a la función social que éste desempeña como fuerza de cohesión entre los miembros de una comunidad, los cuales comparten referentes culturales. Durand, quien es considerado fundador del método de análisis llamado mitocrítica, la cual aplicaremos en el presente trabajo, no difiere de dicha opinión:

Cuando afirmo que el mito constituye la dinámica del símbolo, no sólo quiero decir que hace subsistir los símbolos a través del <<drama>> discursivo que anima, por la conflagración de los antagonismos y los análisis <<dialécticos>> [...] con los que alimenta el simbolismo. Quiero decir sobre todo que, dentro de la duración de las culturas y de las vidas individuales de los hombres [...] es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia, y no a la inversa.<sup>191</sup>

Considera, al igual que Eliade y Gadamer, que el mito, para ser tenido por cierto, no depende de la corroboración histórica, sino de la creencia de sus adeptos, ya que no descansa en las pruebas arqueológicas, sino en la identificación del hombre con sus supuestos antepasados, esto porque las personas desean repetir las hazañas y el tiempo de los dioses. Ello los hace sentir protagonistas de la cultura que comparten con sus congéneres. Nuestro autor afirma que “el mito va por delante de la historia, da fe de ella y la legitima...”<sup>192</sup>

De hecho, para Durand, el mito no está condicionado por la historia ni por alguna lengua en especial. Y es que el mito nace de las dominantes reflejas, o lo que Jung llamó inconsciente colectivo, aquellas pulsiones universales que conectan a los seres humanos a lo largo y ancho del planeta, sin importar en qué lengua se relaten los mitos. Por ello, en la actualidad podemos entender y apreciar las narraciones míticas de culturas antiguas, aunque no las escuchemos en su lengua original: “lo que importa en el mito es el nivel arquetípico fundado en el isomorfismo de los símbolos.”<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, p. 32

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 33

<sup>193</sup> *Loc. Cit.*

La obra literaria que halla su material de trabajo en un mito no debe su valor únicamente a la lengua o el estilo en que está escrita, sino también a la correcta utilización de los símbolos y arquetipos como soporte de la verdad universal que expone, ya que en ellos reposa la identificación del individuo con la narración mítica:

El poema no es esclavo de su sintaxis ni tampoco de sus mecanismos fonéticos: lo cual se demuestra con el hecho de que —como en el caso del mito— la gran poesía, la que escapa del simple <<juego de palabras>> de los retóricos y poetastros, puede traducirse. Pasa de la lengua de los gramáticos y lingüistas de estricta observancia al metalenguaje de los símbolos universalizables. Lo que une a Homero con Mallarmé [...] no es la sintaxis, ni la fonética: es la omnipresencia del símbolo y la mitología del <<verbo>> humano.<sup>194</sup>

Es cierto que el mito requiere de la lengua para existir, para tomar forma y permanecer en el conocimiento de un pueblo, sin embargo, la narración mítica puede pasar de una lengua a otra sin que los sistemas gramaticales o fonéticos de éstas guarden semejanza alguna. La pericia del narrador no se observa solamente en los recursos estilísticos, sino también en el mantener los esquemas, arquetipos y símbolos.

Por ello, Durand insiste en la importancia del mito para la literatura, la cual es susceptible de ser interpretada no solo desde la perspectiva afectiva o biográfica del escritor, sino tomando también en cuenta el sentir de una sociedad, los esquemas que reconoce dentro de una obra literaria:

La obra maestra abre el mito personal a una mitología colectiva experimentada por un pueblo en lo más hondo, y justifica un método de análisis que, yendo más allá de la psicocrítica, desemboca en una verdadera mitocrítica que subraya los rasgos mediante los cuales una obra maestra consagra el devenir o las intensificaciones culturales de una sociedad humana.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.104

<sup>195</sup> *Ibid.*, p.244

Ahora es momento de explicar en qué consiste este método capaz de dar cuenta de los esquemas latentes en un pueblo en una época determinada, segmentando la supercultura de la cual, como ya vimos, se desprenden todas y cada una de las culturas. El término mitocrítica fue acuñado a fines de los sesenta, siguiendo el modelo de psicocrítica, y define un método de crítica artística --en este caso, específicamente literaria-- que se centra en el entendimiento del relato mítico inherente a la obra. Para ello, pretende convertirse en una síntesis de los métodos de crítica artística antiguos y nuevos.

Tal como mencionamos con anterioridad, existen tres parámetros para penetrar en una obra literaria que reutiliza un mito: en primer lugar, la sincronicidad estructural del relato; luego, la diacronicidad literaria, que se refiere al hilo de los acontecimientos dentro del relato en una relación causa–efecto y, por último, la temporalidad cronológica, la cual evidencia la confrontación de sincronicidad entre la lectura del lector y la del autor pasado.

Para llegar al entendimiento de dichos parámetros es necesario tener en cuenta que, en el relato literario, cada secuencia leída es un mitema, ésta es la unidad míticamente significativa más pequeña y “este <<átomo>> mítico tiene una naturaleza estructural.”<sup>196</sup> Este mitema puede ser utilizado de dos maneras distintas de acuerdo con la ideología, las censuras y represiones de una época en particular. Es decir, que puede manifestarse de manera patente, a través de la repetición explícita de sus contenidos homólogos, tales como personajes, situaciones, etc.; o bien, de modo latente, donde el lector advierte una similitud entre la obra nueva y el mito ya conocido, mediante la repetición de su esquema intencional implícito, disimulado por contenidos alejados. Cuando este segundo caso se presenta, el relato tiende a la parábola, al apólogo; mientras que la redundancia patente tiende al estereotipo. El mitema manifiesto pretende hacer versos antiguos sobre pensamientos nuevos, por el contrario, el mitema latente busca ropajes

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 344

nuevos para cubrir temas viejos. En un caso, se puede decir, hablamos de denotación y, en otro, de connotación.

En el caso de *Las visitas del diablo*, hablamos de una redundancia latente del mito, ya que en ningún momento se hace una referencia explícita a Lilith. Sin embargo, los mitemas, es decir, las situaciones y los símbolos, como abordamos en el capítulo 1, apuntan hacia una interpretación de la mujer como ser sobrenatural y perturbadora de la paz.

Ahora bien, los tres tiempos para acercarse a una obra, descomponiendo los estratos mitémicos, se definen de la siguiente manera:

- 1) En primer lugar, una relación de los <<temas>>, es decir, de los motivos redundantes, u <<obsesivos>>, que constituyen las sincronicidades míticas de la obra.
- 2) En segundo lugar, se examinan, con el mismo espíritu, las situaciones y las combinatorias de situación de los personajes y decorados.
- 3) Finalmente, se utiliza [...] la localización de las distintas lecciones del mito y de las correlaciones entre una lección de un mito con otros mitos de una época o de un espacio cultural.<sup>197</sup>

El primer paso, entonces, consiste en detectar los mitemas, es decir, los episodios de la obra similares a un mito en específico, posteriormente, es necesario analizar la función de los personajes, ambientes, etc., poniendo especial atención en su valor simbólico, puesto que contribuye a aclarar la semejanza entre el mito original y su reescritura. Por último, se comparan las diversas interpretaciones de un mito, seccionándolo en los mitemas que lo constituyen, de una época a otra. Asimismo, es posible medir la importancia de un mito u otro en determinado periodo histórico.

---

<sup>197</sup> *Ibid.* , p. 346

En el presente trabajo hemos de llevar a cabo el primer y segundo pasos para demostrar que, en *Las visitaciones del diablo* se observa una reinterpretación del mito de Lilith, si bien éste no se presenta de manera puntual, sino simplemente deja entrever algunas características de la mujer malvada de la Biblia, para configurar el problema del erotismo en el género femenino. Sin embargo, nos abstendremos de realizar la última fase propuesta por Durand, ya que no corresponde al objetivo de esta tesis. Si bien mencionaremos a algunas criaturas fantásticas cuyas características son similares a las de Lilith, será con el fin de evidenciar la semejanza de concepciones acerca de la mujer entre una cultura y otra, lo cual se explica por la existencia del inconsciente colectivo, el cual hace posible la aparición de creencias similares en diversas civilizaciones.

## Capítulo IV

### La mujer como representación del mal

Como ya establecimos, el mito es un elemento de cohesión entre los miembros de una comunidad, que muchas veces establece no sólo valores sociales o reglas de conducta, sino que también fundamenta la historia de un pueblo, explicando el nacimiento de sus dioses.

También mencionamos que los componentes de los mitos o mitemas, son comunes a muchas civilizaciones, quienes los utilizan según los valores que desean resaltar para justificar sus tradiciones. Por tanto, no es extraño encontrar relatos similares dentro de culturas diversas.

Ahora bien, dentro de este “inconsciente colectivo”, en términos de Jung, quizá la figura más importante sea la de la Gran Madre, puesto que se asocia siempre a la fertilidad, a la agricultura y la espiritualidad. Esta Gran Madre es desbaratada en un sinfín de símbolos que resaltan en ella tanto sus lados positivos como los oscuros.

Erich Neumann, en su obra *La Gran Madre*, al igual que Durand y, por ende, que Jung, parte de la teoría de que el inconsciente colectivo se fragmenta en arquetipos, los cuales hacen asequible este material que constituye el germen de toda cosmovisión y estos, a su vez, se manifiestan a través de símbolos, que son la visibilidad manifiesta correspondiente a la invisibilidad latente del arquetipo. Estos símbolos son ilimitados, pero no constituyen más que variaciones sobre un mismo tema.

Entonces, el Gran Femenino no aparece desde el comienzo completamente armado, sino que su germen se halla en un sinfín de símbolos dispersos, hasta que finalmente

se le da forma dentro de la adoración religiosa como la figura mítica de la Gran Madre, a la cual se le han dedicado muchos ritos. Sin embargo, es importante aclarar que dicha figura está inmersa en una constelación simbólica y que tiene muchos rostros tanto bondadosos como perversos: hadas, demonios femeninos, sirenas, brujas, etc.

Neumann reconoce la existencia de un período primitivo del arquetipo en el que aún no se habían distinguido las características positivas de las negativas. Por tanto, era imposible atribuirle una forma específica. Pero después, cuando la conciencia de la colectividad maduró un poco y fue capaz de distinguir matices, se pudo hacer una división entre los símbolos resultantes de un mismo arquetipo. Así, las figuras se tornaron cada vez más específicas hasta convertirse en una divinidad femenina.

Este estado primitivo de la conciencia es representado por el Uroboros, la serpiente que engulle su propia cola. Este símbolo es un <<Gran círculo>> que engloba los opuestos: positivo y negativo, hombre y mujer, consciente e inconsciente, como tal, expresa la totalidad de la psique pero también el caos.

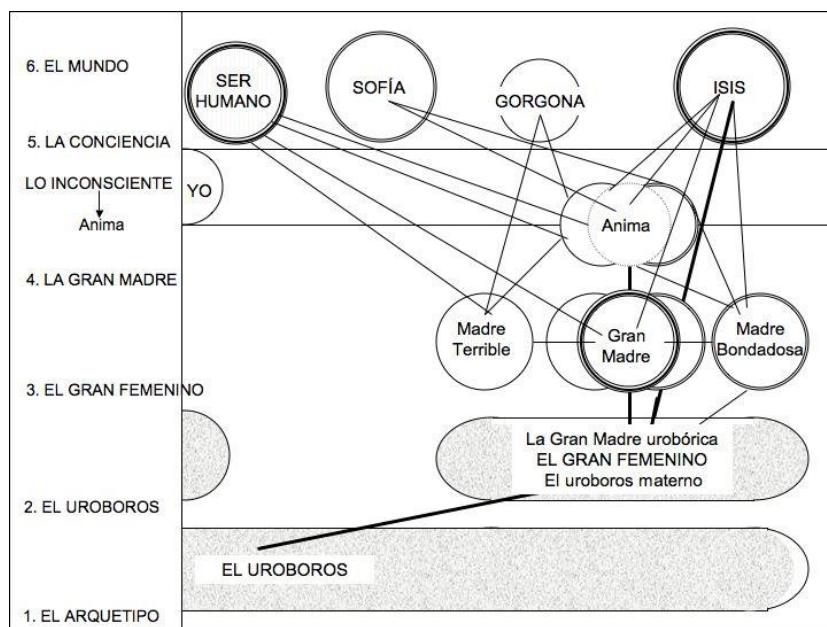




Ilustración 1

Dibujo realizado por Theodoros Pelecanos, en el tratado alquímico titulado Synosius (1478)

De esta totalidad caótica que es la psique se desprenden el <<Gran Femenino>> y el <<Gran Masculino>>. El Gran Femenino, que es el concepto del cual nos ocuparemos aquí, es el <<uroboros materno>>, que a su vez se subdivide en tres figuras: 1) La Madre Bondadosa, que agrupa todas las cualidades positivas; 2) La Madre Terrible, que contiene sólo los elementos negativos y 3) La Gran Madre, quien tiene características buenas y malas. Estas tres figuras atraviesan el estrato del inconsciente, dentro del cual se ubican del lado del *ánima*. Jung, al plantear el concepto del *inconsciente colectivo*, hizo una separación entre el estado de vigilia y el sueño, dando al primero, identificado con la masculinidad, el nombre de *animus*; mientras que el segundo, correspondiente al carácter femenino, bautizó como *ánima*. De ésta se desprenden seres fantásticos y ensoñaciones relacionadas con la Gran Madre.



Como podemos ver en el esquema anterior, de esa totalidad que es el Uroboros, se desprende el Gran Femenino, el cual se fractura en tres concepciones distintas acerca de la mujer. Ésta ha sido identificada con la inconsciencia e irracionalidad, opuesta a la practicidad del hombre. La mujer es un ideal, una construcción que ayuda a explicar el mundo. Por tanto, el *ánima*, que según Jung comprende a la parte etérea del pensamiento humano, es decir, la parte femenina, se divide en un sinnúmero de figuras, las cuales contienen en mayor o menor grado elementos negativos y positivos.

A esta división prosigue la distinción entre el carácter femenino elemental y el carácter femenino transformador. En el carácter elemental, el individuo se asume como infantil, como carente de autonomía. Podemos decir que el arquetipo de la Gran Madre en su carácter elemental engloba las funciones de acoger, proteger y alimentar. La mujer está ligada a la concepción y gestación, por ello, se representa a través de símbolos rudimentarios del contener: “El símbolo central de lo femenino es el *recipiente*. La ecuación simbólica fundamental: mujer=cuerpo=recipiente se corresponde con la que

tal vez sea la experiencia básica elementalísima que tanto las mujeres como varones tienen de lo femenino.”<sup>198</sup>

La percepción del cuerpo femenino como recipiente se fundamenta de manera básica en dos experiencias: el coito y la gestación, ya que en la primera, el hombre penetra en su interior y en la segunda, brinda albergue al niño que crece en dentro de ella. Por tanto, la mujer no es un recipiente cualquiera, sino un recipiente de vida. Incluso, si combinamos la primitiva ecuación *cuerpo= mundo* con la ecuación *mujer=cuerpo=recipiente*, obtenemos lo siguiente: *mujer=cuerpo=recipiente=mundo*. Es decir, el Gran Femenino, en cuanto creador de vida y motor del mundo, prevalece sobre lo masculino, al igual que lo inconsciente sobre lo consciente: “El <<Gran femenino>> no es sólo el creador y el protector de la vida, sino que comprende los opuestos, la unión del cielo y la tierra, día y noche, vida y muerte, la que garantiza la vitalidad del mundo.”<sup>199</sup>

Sin embargo, hemos de reconocer un aspecto negativo de este carácter elemental, donde la madre que engendra, es la misma que devora, que quita la existencia reabsorbiendo en su seno la misma vida que creó. Es una imagen exacerbada de la Tierra, que descompone sus frutos para hacer brotar otros nuevos.

El carácter elemental negativo se manifiesta en símbolos proyectados,<sup>200</sup> los cuales no provienen de la relación natural entre madre e hijo, sino que halla su origen en la experiencia interna, en la angustia y el temor que despierta esa amenaza que es el

---

<sup>198</sup> Neumann, Erich, *La gran madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, trad. Rafael Fernández de Mauri, España, Trotta, 2009.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>200</sup> Recordemos que en el capítulo anterior definimos la *proyección* como el proceso mediante el cual el individuo fija fuera de sí características que no reconoce como suyas. En este caso, se trata de rasgos negativos que conviene expulsar del arquetipo de la Gran Madre.

Gran Femenino, con su poder arrasador presente en todos los fenómenos del inconsciente. En palabras de Neumann:

La realidad simbólica de la Madre Terrible toma prestadas la mayoría de sus imágenes del carácter elemental negativo de lo femenino que se manifiesta en imágenes nacidas en los mundos de la imaginación y la fantasía, y no en el mundo real. Este hecho resulta comprensible por ser este Terrible Femenino un símbolo de lo inconsciente.<sup>201</sup>

Como producto del inconsciente colectivo atemorizado por la presencia de este todo, de



este Gran Femenino poderoso e inconmensurable, surgen en diversas culturas del mundo monstruos espeluznantes que rondan en nuestras pesadillas nocturnas. Y hablamos del terror nocturno porque justamente lo desconocido, lo inconsciente, está asociado a la noche, y ésta siempre se relaciona con la mujer.

Un ejemplo muy claro de esta Madre Terrible devoradora es Kali, “la oscura”, deidad hindú que actualmente continúa siendo adorada. Durante la primavera, se celebra una fiesta en su templo, la cual simboliza la regeneración de la naturaleza:

...cada día fueron degollados en su interior unos veinte búfalos, doscientas cincuenta cabras y un número igual de cerdos. Bajo el altar de sacrificio se abría un foso profundo, relleno con arena fresca; la arena absorbía la sangre de los animales decapitados y era renovada dos veces al día, pero la parte empapada por la sangre se enterraba en cada ocasión bajo tierra: como fertilizante. [...] El jugo vital, la sangre, tenía la misión de fertilizar y

---

<sup>201</sup>*Ibid.*, p. 155

renovar las fuerzas de la vieja diosa de la tierra dispensadora de todo alimento [...] con vista a la nueva campaña agrícola.<sup>202</sup>

Aún en nuestros días el templo de Kali en el Kâlîghât de Calcuta es famoso por los sacrificios de animales que en él se realizan. Kali es la madre que quita la vida a sus hijos. Por ello, es representada de manera monstruosa. En la imagen siguiente, se acentúa el terror que despierta y la relación que guarda con otras deidades producto del inconsciente colectivo, pues una de sus manos está extendida al frente mientras que la otra acaricia con ternura una cobra, al tiempo que muestra sus feroces colmillos. Y a pesar de su fealdad, esta deidad es una representación de lo materno, ya que la decadencia y la muerte van forzosamente unidas al nacimiento. Reclama la sangre de su descendencia para que nuevos hijos puedan nacer. Es la Madre Naturaleza exacerbada, sanguinaria. Si bien posee la cualidad de gestar y asesinar, dista mucho aún de la figura de Lilith, la cual no sólo se identifica con el ciclo de nacimiento y muerte, sino que conlleva juicios morales que intentan dictar el comportamiento humano.



---

<sup>202</sup>*Ibid.*, p. 156

En la cultura egipcia también se desarrolló el culto hacia una diosa que relacionaba la figura de la madre con la muerte. En el fondo de los sarcófagos egipcios se encuentra plasmada Nut, la diosa del cielo, quien con los brazos extendidos acoge al difunto. Si bien esta es una diosa del renacimiento, también encierra un aspecto letal, ya que es la representación del firmamento nocturno, de la oscuridad, del término de la vida y de lo desconocido. Es la madre que sepulta a sus propios hijos, que atestigua una y otra vez el fallecimiento de su progenie. En este aspecto, como veremos más adelante, es semejante a Lilith, sin embargo, esta última debe su suerte a un castigo impuesto tras desafiar a Dios. Más adelante abordaremos de modo específico el carácter malévolo de Lilith y de otras diosas que se caracterizan por aterrorizar a los mortales. Por ahora, debemos concentrarnos en la definición del Gran Femenino.



**Ilustración 2 Nut. Sarcófago de una sacerdotisa de Isis**



**Ilustración 3 Nut. Sarcófago de Arsu**

La presencia materna es de suma importancia en el desarrollo del ser humano, sin embargo, en la cultura occidental actual, resulta completamente ajena esta faceta letal de la diosa madre. Ello se debe a la ascensión de las deidades masculinas, impulsadas por los valores patriarcales imperantes, que fueron reprimiendo la parte negativa del Gran Femenino, cuyos rastros ya sólo pueden hallarse en la época primitiva, aunque continúen pulsando en nuestro inconsciente.

Hasta aquí hemos hablado del carácter elemental de este Gran Femenino antes que se divida en las diversas figuras de la Gran Madre. Pero ahora es necesario determinar en qué consiste el carácter transformador. En la faceta elemental del arquetipo femenino, vemos cómo la mujer es motor de cambios físicos, materiales, el principio y el fin de la vida; pero en su carácter transformador, lleva a cabo cambios más trascendentales, que transmutan un orden superior. Y mientras que en el carácter elemental se da prioridad al Gran Femenino, a cuya sombra el individuo no es más que un infante desvalido, en el carácter transformador se efectúa un desplazamiento: lo que es transformado pasa a

ocupar el primer plano, pero el Gran Femenino continúa siendo trascendente como <<Gran círculo>>, como principio y fin de dicha transformación. El carácter elemental se asocia a la naturaleza, mientras que el carácter transformador desemboca en el plano de la cultura, en el mundo espiritual.

Lo anterior no significa que en el carácter transformador la mujer deba estar alejada de elementos animales o vegetales, sino que éstos dejan de representar únicamente la fertilidad, para convertirse en símbolos del cambio, de la magia, lo cual deviene en la figura de la hechicera y la sacerdotisa, indispensables para el establecimiento del culto y por ende, de la organización social.

Así, por ejemplo, el árbol, producto de la Madre Naturaleza, que antes era sólo el símbolo de la vida, para el judaísmo y el cristianismo, posteriormente, simboliza también el conocimiento. Neumann señala particularmente la importancia del árbol Sephirot en la Cábala, el cual representa a la divinidad:

Fui yo quien plantó ese <<árbol>>, para que todo el mundo pudiera deleitarse en él, y con él construí una bóveda sobre todas las cosas y le di por nombre <<Todo>>, pues Todo pende de él, y Todo emana de él, y todas las cosas lo necesitan, y lo miran y sienten ansia de él, y de él proceden las almas.<sup>203</sup>

En esta cita del libro Bahir se hace evidente el carácter del árbol como representación del cosmos, que lo hace manifiesto ante la humanidad. Ahora bien, dentro del cristianismo, en el relato del Génesis, el árbol representa no sólo del conocimiento, sino también del orden que es alterado por la mujer. Dios se entiende como una entidad masculina creadora del mundo, encargado del equilibrio en la Tierra, mientras que Eva es el personaje que violenta dicha armonía, acarreando el castigo no sólo para ella sino también para su compañero y el resto de la humanidad.

---

<sup>203</sup> Apud. *Ibid.*, p. 245



Aquí, donde el árbol ya no es una representación de la naturaleza sino de Dios, la mujer es la fuerza que trastoca a la divinidad. Ella es la encarnación de la tierra, de la naturaleza, la cual puede dar la vida y al mismo tiempo cegarla, maldecirla con su atrevimiento. La mujer entra en contacto con lo divino de un modo en que el hombre no puede hacerlo.

Si bien dentro del carácter elemental reconocimos a la mujer como madre, como recipiente de vida, en el carácter transformador esta cualidad de gestar se halla ligada a la magia. En el Génesis, como ya mencionamos, ella violenta el mandato divino, ejerciendo su libre albedrío en vez de acatar las instrucciones sin cuestionar al Creador. Ella explota esta cualidad otorgada al ser humano, y con ello echa a andar el camino de la raza humana. Eva es una figura poderosa, ya que encarna la curiosidad y el desafío. De un momento a otro modifica el destino de su descendencia. El fruto es el objeto mágico, el medio de transformación.

En otras culturas, no obstante, el papel de la mujer como hechicera es más marcado, ya que es capaz de lanzar encantamientos lo mismo para el bien que para el mal, con la intención firme de favorecer o perjudicar a quienes la rodean.

De las figuras femeninas cargadas de mana de la Antigüedad Clásica, la que mejor representa este principio transformador es Medea. [...] Era originalmente una diosa, pero en el mito ceñido de patriarcalismo se convierte en una <<bruja>>.<sup>204</sup>

Medea, por ejemplo, usa lo mismo su magia para favorecer a Jasón que para destruirlo. En un ataque de cólera es capaz de quitar la vida a sus propios hijos y escapar por medios mágicos. Ella trasciende y domina la fuerza de la naturaleza dentro de ese caldero que se vuelve un símbolo de su auténtico poder. La mujer es un recipiente y tiene en sus manos otro recipiente con el cual es capaz de dominar los elementos.

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 282

Asimismo, “el caldero de la transformación es idéntico al recipiente sacrificial cuyo contenido en sangre precisa la sacerdotisa para alcanzar sus fines mágicos.”<sup>205</sup>

La mujer no sólo es sinónimo de procreación sino también de la transmutación y el rito. De la misma manera en que es capaz de hacer surgir un ser humano de ella, puede también crear maravillas o desgracias dentro de su caldero. O puede reclamar sangre para ponerse en contacto con los dioses y producir una transformación mágica. Ella es el conducto por el cual lo mortal se convierte en inmortal, lo natural en sobrenatural; lo mismo para el bien que para el mal. Incluso en muchos relatos de la antigüedad, la mujer logra concebir por medios mágicos, entrando en contacto con la lluvia, la luna, las flores o algún animal sagrado; evidenciando así su relación con la divinidad, misma que parece estar negada para el hombre.



Ilustración 4 Anthony Frederick Augustus Sandys, Medea

En la etapa del desarrollo de la conciencia humana donde el pensamiento científico no se hallaba consolidado aún, que la figura de la hechicera o la sacerdotisa adquirió mayor importancia dentro de su comunidad. Sólo ella era capaz de interactuar con fuerzas inaccesibles para el hombre: “la sacerdotisa de la naturaleza, la bruja, concibe nuevos dioses de los dioses antiguos. Durante mil años fue el único médico del pueblo...”<sup>206</sup> Así, el varón recurre a la sabiduría inconsciente de la mujer

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 284

<sup>206</sup> SAMPERIO, Guillermo, “Damas fantásticas: imaginario literario” en *El búho*, noviembre de 2002 (número 36), p.

Como mencionamos anteriormente, para Jung el inconsciente constituye una naturaleza primigenia, una fuerza punzante que acarrea vestigios del pasado de la raza humana. Él reconoció en este abanico de legados dos facetas: masculino y femenino. Al primero llamó *animus* y al segundo, *ánima*. El lado masculino está ligado a la vigilia, al mundo de los sentidos, mientras que el femenino es manifiesto durante el sueño, y por ello se acerca más a la espiritualidad, a los dioses. El varón, pues, ante la imposibilidad de explicar ciertos fenómenos naturales o combatir enfermedades desconocidas hasta entonces –ya que nos remontamos a las civilizaciones más antiguas -- debía recurrir a la mujer, a su inconsciente sabiduría que desbocaba en el rito y en el culto a los dioses. Por tanto, la mujer es una fuerza originaria, inspiradora.

El hombre entra en contacto con esa parte femenina mágica, con el *ánima*, a través de los mitos, de los relatos fantásticos, los cuales están plagados de hechiceras, sacerdotisas, ninfas, mujeres vampiro, etc. Y estas figuras míticas aparecen siempre vinculadas con la noche, con la luna y con el recipiente mágico.

Ahora bien, hemos reconocido en *Las visitas del diablo* este carácter transformador del Gran Femenino, puesto que la mujer es quien manipula a su antojo al varón, llevándolo a creer en la presencia de seres demoníacos que asechan por las noches la casa de la familia Estrella. La mujer infunde terror pero al mismo tiempo seduce, es un objeto de deseo, precisamente por lo breve de sus apariciones, las cuales despiertan en el hombre la incertidumbre de haberse encontrado en la vigilia o en el sueño, convirtiéndolo así en un ser indefenso ante esta fuerza femenina capaz de traspasar el límite entre consciente e inconsciente.

Carballido echa mano de la mitología al conformar las atmósferas en que tienen lugar las apariciones de Arminda. Como se mencionó en el primer capítulo de este trabajo, la estructura de la casa Estrella es propicia para despertar la sensación de alerta, de que algo sobrenatural puede acontecer de un momento a otro. Ello se debe a que todos los elementos que aparecen repetitivamente a lo largo del relato contienen ese germen

inconsciente que ha acompañado a las figuras femeninas de la transformación, a las hechiceras y los espíritus malignos. Hablamos de la noche, la luna, el agua, la vegetación, etc. Debido a esta construcción del espacio, la evocación de las mujeres malvadas de la mitología despierta en el inconsciente el sobresalto y el temor.



**Ilustración 5 Hécate**

Existen muchas figuras mitológicas femeninas que se identifican con el carácter transformador y que desde la antigüedad han despertado terror, al tratarse de seres de destrucción que amenazan la civilización. Por ejemplo, Hécate, una diosa de la mitología griega, cuyas apariciones están ligadas a la noche, por ello se le conoce como la señora de los delitos nocturnos y de la magia. Sale de caza por las noches y es capaz de hacer daño a quien se interponga en su camino. Tiene serpientes por cabello, carga siempre una antorcha y va acompañada por una jauría de perros. Sus hijas tienen la parte inferior del cuerpo idénticas a la de asnas.

Vamos acercándonos un poco más al constructo de la mujer monstruosa, combinada con partes de animales, en un acto de deshumanización. Las mujeres bestia se encargan de atormentar a los seres humanos, irrumpiendo en los poblados y arrebatando la vida a sus habitantes. Viven apartadas y sólo pueden deambular durante la noche. Esta característica será parte importante del mito de Lilith y de la novela que estamos analizando, como explicaremos más adelante.



Ilustración 6 Lamia con bebé en brazos

Dentro de la mitología griega encontramos también a las Lamias, espíritus bebedores de sangre que secuestran a los niños. Según las narraciones cabalísticas, Lilith también rapta a los recién nacidos para asesinarlos. Ella tiene su origen en Kiski-Lila, el demonio nocturno sumerio que habita en el árbol de Inanna. Con posterioridad, la etimología popular convirtió la partícula Lil en Lilu, que significa “noche”. Es posible que ésta

diera lugar al término asirio babilonio Lilitu, “espíritu del viento”.

Y de allí procede el nombre de Lilith, quien comparte dicho carácter nocivo y ctónico, No obstante, Lilith no representa únicamente la voluntad desbocada y temible de la mujer, sino su asociación con fuerzas demoníacas, que atentan contra el orden de los mortales y el divino.<sup>207</sup>

Lilith es apenas mencionada en el Antiguo Testamento (Isaías 34:14), donde se la ubica viviendo entre bestias y demonios. En la literatura rabínica (siglo I a VI d. C.) aparece

Ilustración 7 Lilith. Relieve babilónico



como un espíritu nocturno que posee cara de mujer y alas de ave. (Talmud Babilónico Erubin 100b, Niddah 24b, Shabbat 15b y baba Bathra 73b).

---

<sup>207</sup> Cf. LURKER, Manfred, *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios*, trad. Daniel Romero Álvarez, España, Paidós, 1999, p. 129

Un texto midrásico correspondiente a siglo 11 d. C., llamado *El alfabeto de Ben Sira*, combina la figura de Lilith con las tradiciones rabínicas de “la primera Eva”, la cual habría sido creada al mismo tiempo que Adán y con el mismo material. Su esposo la rechazó debido a su actitud desafiante y fue reemplazada por una mujer más sumisa (Génesis Rabbah 17:7, 18:4 y 22:7). Con esta narración se busca reconciliar la discordancia entre los dos relatos de la Creación, ya que en el primero de ellos Dios moldea a hombre y mujer con el mismo barro, mientras que en el segundo, roba a Adán una costilla durante el sueño para crear con ella a su compañera. Así, de acuerdo con *El alfabeto*, Lilith, primera esposa de Adán, se rehusó a copular estando recostada debajo de él y, finalmente, pronunció el nombre de Dios y huyó volando del Paraíso. Los ángeles Sennoy, Sensenoy y Semangelof trataron de convencerla de volver, pero ella se negó, asegurando haber copulado con los demonios y amenazando con atacar a las mortales durante el parto y matar a los recién nacidos.<sup>208</sup>

Lilith no tiene gran relevancia dentro de la Biblia hebrea o el Talmud, ya que estos libros se enfocan en ejemplificar y fomentar el deber ser, las cualidades deseables en los individuos, sin ahondar en el problema del mal y su origen. En cambio, la Cábala, tratando de explicar la relación entre la divinidad y la creación, plantea su progresiva manifestación en el mundo, como contracara de la virtud, habiendo surgido el bien y el mal desde el comienzo de los tiempos.

El judaísmo normativo, por así decirlo, se ha opuesto a la adoración de figuras sagradas menores, paralelas al concepto de Dios único, que sean representadas materialmente como parte del culto. En el medioevo, la corriente del judaísmo predominante era la rabínica, en la cual, los filósofos y teólogos se esforzaban por mantener puro el concepto de Dios, apartándolo de las explicaciones míticas que pudieran dar paso a cuestionamientos, y de las representaciones antropomórficas, para

---

<sup>208</sup> Cf. ELIADE, Mircea, *The encyclopedia of religion*, v. 14, New York, Macmillan library reference USA, 1993

así lograr un entendimiento claro si no de la naturaleza, al menos sí del papel de Dios en el destino del pueblo judío.<sup>209</sup>

Por el contrario, la Cábala representa la materialización de las tendencias místicas del judaísmo. Su desarrollo abarca principalmente del siglo XII al XVII. Sus primeras manifestaciones se dieron en Francia. Aproximadamente en 1180 apareció el primer libro de los cabalistas: el libro Bahir, el cual se compone de reflexiones teológicas supuestamente expresadas por autoridades de la época talmúdica. Sobra decir que los planteamientos de este libro escandalizaron a los eruditos de su tiempo, ya que asociaban la existencia del mal con Dios. Por ejemplo, este fragmento que habla sobre Satanás:

Esto nos enseña que hay en Dios un principio denominado <<mal>> que se encuentra al norte de Dios, ya que está escrito [Jer. I:14] <<A partir del norte se abre el mal>>, esto es, todo el mal que se precipita sobre los habitantes de la Tierra procede del norte. Y ¿Qué principio es este? Es la forma de la mano [bajo las siete formas sagradas que representan a Dios bajo la forma del hombre primitivo], y posee muchos mensajeros, y todos se llaman <<mal>>, <<mal>>...Y ellos son los que precipitan al mundo en culpabilidad, pues el *Tohu* procede del norte, y *Tohu* equivale a maldad que enloquece a los hombres, hasta hacerlos pecar, y toda la inclinación maligna del hombre procede de allí.<sup>210</sup>

El origen del mal era para los cabalistas un problema fundamental, mismo que la filosofía judía no se había ocupado de resolver hasta entonces. Precisamente la necesidad de explicar la naturaleza del mal hizo que estos místicos se enfocaran en detallar el carácter divino. Para ello recurrieron a la imagen mítica de las diez sefirot, es decir, las potencias de Dios que encierran en sí el arquetipo de todo ser y que dan sentido a la existencia del hombre. Como dice Scholem: “En un nuevo plano de

---

<sup>209</sup> Cf. SCHOLEM, Gershom, *La cábala y su simbolismo*, trad. José Antonio Pardo, México, siglo XXI, 1991, p. 95

<sup>210</sup> Apud. *Ibid.*, p 101

experiencia y contemplación místicas reaparecen las estructuras míticas concentradas no ya en las personas de los viejos dioses, sino en el mundo único del árbol-sefirot.”<sup>211</sup>

Saliendo de su posición oculta, Dios se manifiesta en sus potencias en el tronco y las ramas del árbol teogónico-cosmológico, y hace repercutir su poder en nuevas esferas continuamente, abarcando aspectos positivos y negativos, masculinos y femeninos, de modo que “el rigor y el mal quedan asociados [...] a las categorías de lo femenino, mientras que el lado derecho da cuenta de la bondad y misericordia divinas: atributos de lo masculino.”<sup>212</sup>

La Cábala, de marcado carácter místico, apartándose del judaísmo rabínico, presta atención a los temores y creencias del hombre corriente, dando cabida a un sinnúmero de rituales de protección contra las ampliamente reconocidas fuerzas del mal que abundan en la Creación. Por ejemplo, Scholem describe el siguiente ritual que se hizo popular en los círculos cabalísticos:

En un funeral con la tumba abierta, antes del deslizamiento del cadáver, diez judíos bailan en corro alrededor del muerto y recitan un salmo que en la tradición judía es catalogado generalmente como defensivo contra los demonios (salmo 91) o alguna otra oración. Después de la marcha en derredor se coloca una piedra sobre el sarcófago y se recita el siguiente versículo (Génesis, 25:6): <<A los hijos de las concubinas que tenía Abraham les dio regalos y los hizo partir.>> Este extraño baile mortuario es repetido siete veces.<sup>213</sup>

El significado de este rito se relaciona con las concepciones cabalísticas acerca del carácter sagrado del semen, el cual debía ser expulsado sólo durante el acto sexual entre hombre y mujer, de otro modo, si el varón llegaba a eyacular durante los sueños eróticos o como resultado de la masturbación, su semen podía ser utilizado por Lilith y sus consortes para procrear demonios. Se cuenta que después que Abel fue asesinado

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 111

<sup>212</sup> COHEN, Esther, *La palabra inconclusa: en sayos sobre Cábala*, México D.F., UNAM, 1994, p. 101

<sup>213</sup> SCHOLEM, *Op. Cit.*, p. 169



por Caín, Adán ya no quiso sostener más relaciones sexuales con su mujer, por lo cual fue víctima de los súcubos que acudieron a él e incitándolo a la cópula, concibiendo a los demonios llamados *nig'é bené Adam*, “espíritus malignos procedentes del hombre.” Así pues, para los cabalistas, la unión de hombre y mujer bajo los límites que la religión impone, merece todo su respeto, por el contrario, el mal uso del poder generador es una falta mayúscula, ya que no origina descendencia para el lado sagrado de la Creación, sino para el lado oscuro, para lo demoníaco.

Durante el siglo XV Abraham Sabba, cabalista de origen español, difundió la idea de que todos los hijos demonios que un hombre ha engendrado durante su vida se hacen presentes después de su muerte, para ser partícipes del funeral, tal como los hijos legítimos.

Pues todos aquellos espíritus que han realizado su cuerpo a partir de una gota de semen suya le consideran como su padre. De este modo, debe sufrir castigo por ello principalmente el día del entierro; pues cuando se le lleva a enterrar, le rodean todos como abejas y exclaman: “Tú eres nuestro padre” y gimen y se duelen tras el ataúd, porque ahora perderán su hogar y se los atormentará junto con los otros demonios, que flotan (sin cuerpo) en el aire.<sup>214</sup>

Lilith ha perdido ya su condición de mortal y esposa de Adán. Tras fornicar con los demonios y dar a luz criaturas de la oscuridad, se ha convertido en un demonio femenino que asecha al hombre en sueños para engendrar hijos del mal y causar desgracia en la Tierra. Ella es una enemiga de la humanidad, puesto que se niega a procrear con Adán y extermina a los hijos de éste con Eva. Tal como pasa con Hécate y las Lamias, su cuerpo es imaginado con partes de animales, acentuando su carácter bestial.

Como habíamos planteado anteriormente, existe un número de mitos limitado, razón por la cual estos reaparecen en distintas culturas, pero representan siempre los mismos

---

<sup>214</sup> Apud. *Loc. Cit.*

temores ancestrales del hombre. Desde tiempos inmemoriales el lugar de la mujer en la sociedad ha estado restringido a la crianza de los hijos y las labores del hogar, sin embargo, el varón le ha temido secretamente debido a que ella encierra el misterio de la maternidad, el poder de crear vida, y por ello, como hemos visto, es identificada con la naturaleza, la cual puede beneficiar o perjudicar al hombre, comprometiendo así la pervivencia de una civilización. La mujer en sí misma representa la transformación, lo desconocido y, por tanto, está asociada con la oscuridad.

Según la teoría de Durand, la reescritura del mito puede llevarse a cabo ya sea mediante el uso de los mitemas, es decir, recurriendo a los elementos fundamentales de la historia, sin desenmascarar del todo el mito al que se recurre, o bien, utilizar explícitamente los mismos nombres de los personajes o lugares míticos. En el caso de *Las visitaciones del Diablo*, vemos a la mujer asociada al mal, al príncipe de las tinieblas, hasta el punto de confundirse con uno mismo. Los personajes de la novela llaman “diablo” a las apariciones que deambulan por la casa a mitad de la noche, sin embargo, descubrimos al final que se trata de Arminda y Ángela, quienes buscan satisfacer tras el crepúsculo aquellos deseos que los prejuicios las han hecho reprimir. Ellas perturban el orden de la casa y siembran inquietud en sus habitantes, principalmente en Lisardo. Tejen una complicada telaraña para confundirlo y atraparlo. Por tanto, podemos decir que dentro de la novela que aquí analizamos, representan el lado oscuro de la Creación, están asociadas con el mal y causan la desgracia de los hombres. Dichas características las asemejan a Lilith, aunque el nombre de ésta jamás sea mencionado en el relato. Se trata, pues, de una reutilización de la estructura mítica.

Podemos considerar que Arminda se identifica con el carácter transformador de la Gran Madre, puesto que no solamente efectúa cambios físicos entre los miembros de su familia, sino espirituales. Ella posee ciertos rasgos de la madre-muerte, la madre que quita la vida a sus hijos, puesto que envenena el pastel de Ángela, sin embargo, no lo hace con el fin de propiciar un nuevo nacimiento, no representa los ciclos de la naturaleza. Ella propicia una transformación en el modo de pensar y de sentir, parece ir

absorbiendo la voluntad de quienes la rodean hasta convertirse en una entidad desconocida y temible para varios de los habitantes de la casa Estrella.

Arminda busca una manera de liberar los deseos que su condición de esposa y madre le impiden realizar en su vida diaria. Por ello se presenta durante las noches en la habitación de Lisardo, infundiendo miedo en él, de entrada, pero luego el muchacho llega a sentirse realmente excitado por ese ser aparentemente sobrenatural:

Y al sentimiento sobrenatural que su experiencia con la figura incógnita le había acusado, se unió un golpe viril de sangre, un involuntario apetito por la presencia del súcubo. Trató de rechazarlo, pero ahí estaba el recuerdo de aquellas piernas, y la presión sobre su muslo, y aquella mano desesperada, y los dientes<sup>215</sup>

Arminda despierta en él una pasión retorcida, ya que aunque le teme, llega a desear que la noche caiga para volver a encontrarse con ella, para ser víctima de sus asaltos: “Tardó mucho en dormirse. Cuando lo hizo, regresó el diablo a visitarlo, pero le dio más placer que miedo.”<sup>216</sup> Al igual que Lilith, Arminda se esconde en la oscuridad para incitar a los hombres, desviándolos del bien y de la “legalidad”. Aun a sabiendas de que Ángela quiere casarse con Lisardo, Arminda no se detiene para provocar a su sobrino, ya sea mientras está despierto o dormido, ya que él llega a sentirse vinculado con ese extraño ser que lo visita por las noches, creando desasosiego en su espíritu. Esta misma confusión lo hace dudar entre irse o permanecer en la casa de los Estrella.

Arminda atenta contra la institución del matrimonio al desear a un joven que no es su esposo y también al evitar el casamiento de su hija tras la fuga de Lisardo acompañado por Paloma. Asimismo, despierta la lujuria del sobrino e intenta envenenar a Ángela cuando cree que ésta tiene una relación amorosa con Lisardo. Arminda, como Lilith, se alía con el lado oscuro, deja que la confundan con el Diablo para ejercer su voluntad

---

<sup>215</sup> CARBALLIDO, Emilio, *Las visitaciones del diablo*, p.54

<sup>216</sup> *Op. Cit*, p. 55

durante las noches. Ella vive en las sombras, ya que no puede mostrar sus intenciones a plena luz del día.

De cierta forma, Arminda se revela ante la opresión de su esposo, quien públicamente tiene aventuras con otras mujeres, en esa vida secreta que lleva durante las noches, cuando ataca a Lisardo. Ella, al igual que Lilith, mediante el erotismo busca y expresa su libertad. En el fondo no acepta someterse al régimen de su marido y así, en la oscuridad, en el mundo de la inconciencia y del sueño, se acerca al lado oscuro, rompiendo los convencionalismos sociales. Su cuerpo deja de ser un cuerpo para la colectividad, un cuerpo que cumple con las exigencias de la civilidad y que sirve sólo para traer hijos al mundo y educarlos bajo las normas de la comunidad. Ella descubre que su cuerpo encierra en sí lo prohibido, que es un arma para vulnerar el orden que la oprime y conseguir lo que desea, desconociendo los lazos que la unen con Félix, Ángela y Lisardo. Por las noches se muestra desenfrenada y voraz, seduciendo hombres durante el sueño y atacando a las mujeres que se le interponen.

Arminda es imaginada por Lisardo como un fantasma, una mancha blanca y volátil, escurridiza. Es un demonio, medio mujer y medio bestia, tiene garras y dientes: "...[Lisardo]se sentó lentamente al borde de la cama, pasándose las yemas de los dedos por los arañazos que tenía cerca de la ingle y apretando, en el hombro, el moretón del mordisco."<sup>217</sup> Es un súcubo que se aprovecha del deseo reprimido de Lisardo, quien no se atreve a abordar directamente Ángela ni Paloma, aunque siente atracción por ambas. Arminda representa, al igual que Lilith, las pasiones ilícitas, el sueño prohibido de los varones que sirve para acrecentar y fortalecer el lado oscuro. Decimos esto porque Arminda va envolviendo al joven en un laberinto, lo manipula hasta hacerlo desear sus ataques nocturnos. El muchacho no sabe ya si desea estar con su prima o con la nieta de Toñita, no sabe si prefiere irse o quedarse y, sobre todo, no comprende por qué sus familiares le resultan tan odiosos. Poco a poco se descubre a sí mismo sarcástico y burlón ante las actitudes de los Estrella, rechazando sus costumbres.

---

<sup>217</sup>*Ibid.*, p. 43

Arminda siembra el desasosiego en toda la familia: por un lado, sus absurdas demandas provocan paulatinamente el distanciamiento de Félix, quien prefiere estar en la fábrica o con otras mujeres, asegurándose siempre de que su esposa se entere de ello, como una especie de venganza. Ángela se aísla en su habitación en vez de convivir con su familia y vive acomplejada por las secuelas de su accidente. Paloma, recién llegada a la casa Estrella, además de lidiar con la muerte de su padre y la mala relación con su madrastra, es corroída por un infantil deseo de venganza hacia Ángela y sus padres, quienes siempre la consideraron inferior, y aun en su etapa adulta, la hacen realizar labores domésticas sin pagarle. En el fondo, resiente también que su abuela haya prestado más atención a las Estrella, en vez de encargarse de la crianza de su nieta al perder ésta a su madre. Cuando escapa con Lisardo y éste le pregunta los motivos que tuvo para robar dinero a sus tíos, responde: “Es poco por la vida de mi abuela, por la leche que escatimó a sus propios hijos. Por los sueldos que nunca me dieron.”<sup>218</sup> Arminda es un demonio que engulle la felicidad de todos, creando el caos en sus espíritus. Aquí, pues, más que la desobediencia a la voluntad de Dios, podemos considerar el lado oscuro dentro de esta familia como el distanciamiento entre sus miembros y el resentimiento que les impide vivir en paz, tratando siempre de desquitarse unos contra otros, consumiéndose en la dinámica de mostrar al mundo una fachada distinta a la realidad. Todos esconden sus verdaderos deseos y se hunden en un ambiente nebuloso y ficticio que al final sólo les acarrea infelicidad.

Habíamos mencionado como una característica del carácter transformador, la facultad de provocar cambios por métodos mágicos, ya sea haciendo uso de un caldero o de alguna pócima. En el caso que nos atañe, podemos considerar el rito de la misa y la bendición de la casa como eventos que predispone a sus habitantes para la creencia en lo sobrenatural. Recordemos cómo los elementos de dicho rito transportan a Lisardo a otra época, a un momento en que el bien y el mal se funden en una misma naturaleza. También el padre Mario y la servidumbre parecen estar convencidos de que la bendición detendrá los acontecimientos trágicos en esa casa. El sacerdote, al acceder a

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 163

ahuyentar “las ideas” inquietantes de los miembros de la familia Estrella, hace válida la presencia de un ser sobrenatural entre ellos. Arminda y Ángela aprovechan las supuestas apariciones diabólicas para disfrazar sus caminatas nocturnas. Asimismo, Arminda vierte sobre el pastel de su hija un frasco de láudano, utilizando esta sustancia como veneno, como una pócima que aleje a Ángela de Lisardo. Así que esta madre de familia tiene en sus manos el poder de la transformación espiritual y lo sobrenatural.

Ángela, por su cuenta, también confunde los sentimientos de Lisardo con sus modales infantiles y su aparente inocencia. Del mismo modo, busca despertar la lástima de quienes la rodean y hacer sentir culpables a sus padres por su discapacidad. Ella esconde su verdadera personalidad detrás de una imagen angelical perfectamente construida, pero en realidad es lasciva, se esconde en su habitación, como en una cueva, para liberar su lujuria, vive en la penumbra, al igual que Lilith, y sólo por las noches revela su fealdad, sus defectos. Es nocturna, como su madre, merodea por la casa como un fantasma. Aunque nunca ataca físicamente a Lisardo, sí logra colarse entre sus deseos, muchas veces, por las noches, el joven se ve tentado a irrumpir en la habitación de Ángela. Estando junto a ella, se siente exaltado por la idea de tocarla, y ni él mismo logra entender por qué esa criatura tan pura y luminosa despierta esos apetitos en él. La muchacha también logra convertir a Juan, el empleado de la casa que se encarga de transportarla, en su cómplice. Él lee para ella las novelas que el padre Mario le tiene prohibidas y muy probablemente, también es el encargado de proveerla con pornografía. Incluso vemos a Juan desesperado cuando no se halla cerca de Ángela: “Juan buscaba razones para acercarse a ver, de tiempo en tiempo, si Ángela seguía bien.”<sup>219</sup> Esta joven, pues, que aparenta ser tan cándida, es en realidad una seductora que va atrapando a los hombres lentamente, sin mostrar sus intenciones verdaderas, en la oscuridad. Como Lilith, los manipula sin que ellos sean conscientes de lo que ocurre.

Como vimos anteriormente, Lilith es temida no sólo por violentar a los varones en el sueño, sino también por atacar a las madres y sus recién nacidos. En *Las visitaciones del Diablo*, Paloma menciona que ella, Ángela y Arminda, fueron amamantadas por

---

<sup>219</sup>*Ibid.*, p. 112

Toñita, quien descuidó a sus propios hijos para dedicarse a las Estrella. La mayoría de sus hijos murieron de hambre mientras el sustento les era arrebatado por Arminda y Ángela: “Abuelita tuvo doce hijos. Le vivieron cuatro.”<sup>220</sup> Así que, de cierta manera, ellas son culpables también de haber acabado con las vidas de esas criaturas. Ello entra en su comportamiento rapaz. Lentamente van absorbiendo la voluntad de quienes las rodean y, en el caso de los hijos de Toñita, su egoísmo terminó por quitarles también la vida. Arminda, como Lilith, da a luz hijos para el mal, en el sentido que Ángela reproduce el mismo comportamiento seductor y caprichoso de su madre, que termina por hacer infelices a los demás. Ella preserva la vida de su hija quitándosela a otros niños, tal como la primer esposa de Adán, quien asesina bebés humanos para vengar a todos sus hijos demonios que son exterminados por los ángeles.

Antiguamente los hogares judíos donde una mujer acababa de dar a luz llevaban a cabo un ritual de protección: debían trazar en la pared y con carbón un círculo que contenía las palabras “Adán y Eva ¡Fuera Lilith!”. De esta manera se impedía la entrada de Lilith en esa casa. En el caso de que ella desobedeciera dicho mandato, al acercarse al niño, éste, aun dormido, comenzaría a reír. Entonces, para ahuyentar a Lilith, la madre debería golpear los labios del bebé con un dedo.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup>*Ibid.*, p. 22

<sup>221</sup> Cf. HAMUI Sutton, Silvia, *Cantos judeo-españoles: simbología poética y visión del mundo*, Nuevo México, Gaon Books, 2008



Ilustración 8 Chet Zar, "Lilith"

Existían también amuletos que se colgaban sobre la cuna del bebé. Como se ve en la imagen siguiente, Lilith es representada como un demonio de feroces fauces, las cuales evidencian su voracidad. Aquí aparece rodeada de nombres sagrados, los cuales la someten.



Ilustración 9 amuletos del siglo XIX



Así, la maldad de Lilith sólo es contrarrestada por la unión lícita entre hombre y mujer. En el mito, vemos que este ser perverso es sustituido por Eva, la nueva esposa de Adán, creada por Dios con un material distinto de aquel con que fue hecha su antecesora. En un principio, ambos viven en el Edén, bajo la protección divina, mientras que Lilith permanece en el exilio, al lado de las fieras. Ella debe escabullirse en la oscuridad y es repudiada, sufriendo la muerte de cien de sus hijos cada noche. De este modo paga el precio de su libertad. En la novela de Carballido, Lisardo parte acompañado de Paloma, alejándose de las mujeres Estrella, quienes trataron de enredarlo en sus hilos. Si bien a lo largo de la novela Ángela y Arminda aparentan ser modelos de buena conducta, mientras que Paloma es mordaz e incluso vulgar, al final se revela que madre e hija son lujuriosas e intentan seducir a Lisardo aunque tengan que luchar una contra otra. Al lado de Ángela, el joven tendría comodidad económica, pero se convertiría en el títere de su tío y sufriría los constantes acosos de Arminda. Mientras que, fugándose con Paloma, de pronto comienza a tomar gusto por la vida sencilla, la gente humilde y el trabajo. Esto lo hace sentirse libre y hasta feliz. De manera que esta unión, que a los ojos de Toñita, Arminda, Ángela y Félix, es errónea y sólo acarreará la ruina de ambos jóvenes, termina siendo el modo de romper con la disfuncional dinámica de los Estrella, quienes, por el contrario de Lisardo y Paloma, continuarán llevando una vida de conflicto.

Como ya habíamos mencionado, el triángulo amoroso es una constante en la obra de Carballido. En *La paz después del combate*, por ejemplo, los protagonistas abandonan a sus cónyuges, a las parejas con quienes contrajeron matrimonio de manera legal, para vivir felizmente como fugitivos, formando una nueva familia. Lo mismo ocurre en *Las visitas del Diablo*, donde el lado oscuro no está representado por Paloma y Lisardo sino por la familia Estrella. El mito de Lilith, la mujer malvada, no se esconde tras la nieta de Toñita y su aparente autosuficiencia, por el contrario, Ángela y Arminda, que parecían mujeres ejemplares, resultan la encarnación de este demonio femenino.

Una de las grandes virtudes del autor veracruzano es partir de un escenario común para desarrollar una trama de índole universal. En este caso, aborda el arquetipo de la

Gran Madre, resaltando el carácter transformador en el mito de Lilith, la mujer malvada de la Biblia. Parte de la renovación del mito consiste en invertir el comportamiento esperado de los personajes, es decir, la división tradicional entre “buenos” y “malos”, ya que lo más natural sería creer que es Paloma quien llega a romper la armonía de la casa, mientras que Ángela y Arminda representan la candidez y las buenas costumbres. El mito de la primer esposa de Adán es abordado al señalar características suyas en las Estrella. A pesar de la sutileza con que éstos se presentan, podemos reconocer las estructuras que son semejantes entre Lilith, Arminda y Ángela.

## CONCLUSIONES

Como hemos visto hasta ahora, en *Las visitas del Diablo* Carballido parte de una anécdota sencilla: un joven llegando a casa de sus tíos tras una larga ausencia, pero retoma un antiguo mito acerca de la naturaleza de la mujer y su influencia en el hombre. Poco a poco, los personajes femeninos dejan de ser simples mujeres provincianas y se transforman en seres mágicos y malvados.

El autor veracruzano comienza a predisponer al lector desde la descripción de la casa Estrella, la cual se nos presenta como un lugar oscuro, laberíntico y repleto de símbolos. Es este el ambiente propicio para que “el Diablo” haga su aparición. Curiosamente, a pesar de que es común identificar al Diablo como una entidad masculina, en esta novela, la forma blanca que deambula por el jardín y que irrumpe en la habitación de Lisardo, es asociada con la feminidad. Aunque durante los ataques nocturnos jamás se describe a detalle al agresor, es fácil asumir que se trata de una mujer. El muchacho está seguro desde el principio de que es obra de una aparición femenina y así continúa hasta el desenlace, donde se descubre que la responsable de los asaltos es Arminda y que Ángela era quien paseaba por las noches en el patio de la casa. Y, ¿por qué el Diablo ha de ser una mujer? Porque la naturaleza femenina, desde las civilizaciones más antiguas, se ha asociado con la magia, debido a la facultad de llevar vida dentro de sí. La mujer es poseedora de lo extraordinario. Poco a poco se la identifica con la transmutación, con el poder de dar y arrebatarse la existencia. Mediante ella se explica el mal en el mundo. Los conceptos del bien y el mal son fundamentales para comprender el pensamiento cristiano, perspectiva en la que se fundamenta la teoría de Bataille acerca del erotismo, la cual utilizamos para analizar el comportamiento de los personajes femeninos en *Las visitas del diablo*.

La clave de esta novela es el erotismo, el cual va más allá del sexo; se trata de algo más complicado. Los únicos personajes que sabemos sostienen relaciones sexuales a lo largo del relato son Paloma y Lisardo, quienes se convierten en amantes a partir de

un momento de confusión. En adelante, no los vemos sentir arrepentimiento por esta acción, su comportamiento errático se debe al temor de ser descubiertos, y de las consecuencias que ello pueda acarrear, ya que Félix y Arminda, quienes los han acogido en su casa, creen que el joven se casará con Ángela. El hecho de que escapen juntos parece deberse a la falta de opciones. En un primer momento, no puede hablarse de amor entre ellos, hasta el instante en que están en la estación de trenes y comienzan a sentirse cómodos el uno con el otro.

Ángela y Arminda viven limitadas por lo que ellas consideran “buenas costumbres”, lo cual les impide relacionarse con Lisardo como desean abiertamente. Madre e hija deben aprovechar la oscuridad de la noche para desahogar su pasión. En su mente, repasan una y otra vez ese momento que aún no sucede. Y en cada vuelta parece más intenso y más dulce el encuentro. Saben que está prohibido para ellas llevar a cabo sus deseos y esto hace crecer su ansiedad. La anticipación y la espera hacen de ésta una experiencia erótica.

El erotismo requiere que la prohibición sea transgredida para existir. Y dicha prohibición está sustentada por los preceptos de la religión, la cual considera dos planos: lo profano y lo sagrado. Éstos, en el inicio, cuando el hombre aún no creaba una figura que representara el mal, constituían ambos la totalidad de lo sagrado. Posteriormente, la necesidad de explicar el mal en el mundo hizo que los polos se separaran, aliándose uno al bien y el otro al mal.

Para el cristianismo, el mundo de lo profano está lleno de prohibiciones, las cuales responden a intereses colectivos. El sexo, por ejemplo, fuera de la institución del matrimonio, dentro de la cual se cumple con la misión de preservar la especie, es una fuerza incontenible que desvía a las personas de sus obligaciones, absorbiendo su tiempo en placeres egoístas. El sexo, en tanto que constituye una prohibición, está asociado al mal, es decir, al Diablo.

El erotismo consiste en el deseo de lo prohibido. Debe tenerse conciencia de que una acción no podrá realizarse sin traspasar los límites del bien, sin coquetear con el Diablo, lo cual despierta terror, pero al mismo tiempo ejerce una atracción irresistible. El erotismo es un paso en falso, es saber que se puede perder todo, hasta la vida en un momento, pero ello no elimina las ganas de morir, de entregarse a una fuerza que va más allá de lo comprensible.

No hay erotismo sin miedo ni imaginación, ya que el deseo implica anhelar lo que está del otro lado, suponer, conjeturar. Por ello decimos que va más allá del sexo, de la acción. El temor que despierta no es un temor terrenal, por ejemplo, el miedo a ser descubierto por un cónyuge o uno de los padres, sino a perder la existencia.

Así, Ángela y Arminda saben que no es correcto desear a Lisardo, que el relacionarse con él podría condenarlas. Y aún Ángela guarda alguna esperanza, ya que podría legitimar su unión con él mediante el matrimonio. Pero Arminda no tiene posibilidad de realizar sus deseos sin perder todo. Sus antojos la consumen lentamente sin que pueda hallar otro desahogo que el rezo.

Hasta aquí queda claro por qué las mujeres de la familia Estrella sienten ese lazo con lo prohibido, con el Diablo, pero es necesario aún explicar por qué Lisardo nunca duda que aquella figura que lo ataca sea un ser femenino, aunque no haya podido verlo bien.

Satán es el oponente de Dios, y como tal, debe ir en contra de sus preceptos. Dios predica la vida después de la muerte, la cual es mucho más importante que la existencia en la Tierra. Para poder aspirar a ella, hay que mantenerse alejado del pecado, de los placeres carnales que corrompen el alma. Satán, en cambio, ofrece el

gozo inmediato, sin tener que esperar a la muerte. Su misión es desviar al hombre de la rectitud y hacerlo caer en pecado.

El mejor ejemplo de lo anterior es el relato del Génesis, donde Dios prohíbe a Adán y Eva acercarse al árbol que se halla al centro del Edén, ya que éste contiene el conocimiento. Ellos, como parte de su creación, deben creer en él sin cuestionamientos. Para evitar caer en las tentaciones terrenas, es necesario que las desconozcan. Pero Satán halla la forma de convencerlos de lo contrario. Eva termina cayendo en pecado al transgredir la prohibición. Ella provoca la expulsión del Edén y queda asociada al mal.

Pero antes y después del Génesis han existido historias donde la mujer causa la perdición del género humano. Cada cultura tiene la necesidad de explicar los males que los aquejan, sus miedos y aspiraciones. Por tanto no es extraño que Lisardo, personaje central de *Las visitas del diablo*, asocie las extrañas situaciones en que se ve inmerso con lo femenino.

Como mencionamos anteriormente, la característica fundamental que diferencia a la mujer del hombre es el poder de engendrar, y esta facultad la coloca en un rango prácticamente divino, ya que crea vida, al igual que los dioses. Entonces, es natural que el género masculino quede asombrado ante esta capacidad de hacer brotar vida a partir del propio cuerpo. La mujer parece estar en contacto con fuerzas superiores que le permiten llevar a cabo dicho sortilegio. Por ello, desde la antigüedad ha existido la figura de la hechicera, de la curandera, de la sacerdotisa, quienes pueden comunicarse con los dioses. Y más todavía, existe un sinfín de criaturas mágicas de sexo femenino, las cuales participan tanto de la dicha como de la desgracia de la humanidad.

Existen deidades femeninas que favorecen al hombre, ya que son asociadas a la agricultura y la prosperidad. Sin embargo, debido a la perenne necesidad de explicar el

mal en el mundo, según la percepción de las diversas culturas, muchas otras se relacionan con la muerte y la guerra. Hay también monstruos que asechan en la oscuridad, que devoran y atormentan. Todas estas figuras femeninas encarnan los miedos del hombre, como el sexo, la enfermedad y la muerte; representan las características que una civilización reconoce como negativas y desea expulsar fuera de sí. Para ello debe colocar estos atributos en una entidad ajena a ella, malévolas.

Lo anterior lo logra a través del mito, cuya función consiste en unificar las creencias de un pueblo en una narración que explica el surgimiento de dicha comunidad o de sus dioses. Con ello se propicia la identificación de los individuos no sólo con el héroe del relato, sino también entre ellos. Así, todos comparten los mismos referentes y la misma identidad.

El sistema patriarcal desea hacer notar la superioridad del hombre, exagerando las características supuestamente negativas de la mujer, condenándola por las acciones de las criaturas malvadas de los mitos. Así, estas narraciones adoctrinan a la comunidad acerca de los peligros que la mujer puede acarrear. Pero estas enseñanzas no se limitan a un lugar o una época determinados, sino que son comunes a diversas culturas y logran darle la vuelta al mundo. Aunque sus protagonistas tengan nombres y características diferentes, en el fondo, intenten enseñar la misma lección, transmitir el mismo conocimiento. Aunque una civilización perezca, el mito no se extingue, sino que muta y se extiende a otras cosmovisiones. Cada cultura resalta en él aquellos preceptos que considera valiosos.

Entre todos los mitos acerca de hechiceras y criaturas sobrenaturales asociadas con la mujer, reconocemos en *Las visitas del diablo* el mito de Lilith, la mujer malvada del judaísmo, cuya presencia se siente con mayor fuerza dentro de la Cábala. Ella es el opuesto de Eva, es decir, se contrapone a lo socialmente aceptado, a las virtudes deseables en una mujer como madre y esposa.

Lilith exige igualdad, asegura tener los mismos derechos que su marido, quiere ser libre para disfrutar de su cuerpo sin que éste quede sometido a la voluntad del hombre. Prefiere escapar y copular con los demonios que ceder a las demandas de Adán. Ella es una amenaza para el orden social. Representa a la mujer independiente que goza su sexualidad, que elige la vida dura, fuera de la ley, al desobedecer a su esposo. Personifica la lujuria.

Por ello debe ser castigada: los hijos que ha procreado con los demonios serán asesinados noche con noche. Ella, en venganza, ataca a los bebés humanos. Sin embargo, Lilith no puede obrar libremente, sino que es relegada a la oscuridad y rechazada por los mortales, quienes lanzan conjuros para mantenerla alejada. Ella es un fantasma nocturno que corrompe a los hombres en el sueño. Por eso Lisardo, al no poder ver a la persona que lo agrede, de inmediato da por sentado que es una mujer. Sin embargo, no se atreve a pensar que sea un miembro de la familia quien lo ataca, sino que sospecha de esa una entidad demoníaca femenina.

Ahora, bien, es cierto que Lilith consigue librarse del yugo de Adán, pero tampoco es completamente libre. Sus acciones siguen restringidas por el castigo que Dios le impone. Mientras cien de sus hijos mueren cada noche ella tiene limitados sus ataques hasta los ocho días de nacidos en los varones y veinte días para las niñas. Para concebir seres demoníacos debe presentarse ante los varones durante el sueño, ya que no hay otra manera de copular con un mortal. A fin de cuentas, Lilith vive apartada, ese ha sido el costo de su independencia. Esa es la lección que el mito brinda a las mujeres: si se rebelan ante el orden social, se verán condenadas a la soledad y al rechazo.

En *Las visitas del Diablo*, Arminda y Ángela, al igual que Lilith, vagan en la oscuridad, ya que no pueden manifestar abiertamente sus deseos. La madre se ve



forzada a seducir al sobrino durante sus ataques nocturnos, en sus conversaciones diurnas apenas se advierte algún rasgo de coquetería, el cual puede confundirse con una intensa necesidad de aprobación. La hija, por su parte, así como Lilith vive apartada en una cueva, se aísla en su habitación para leer libros pornográficos, que distan mucho de las lecturas impuestas por el padre Mario. Y aunque ambas logran confundir los sentimientos de Lisardo, despertando lo mismo su temor que su deseo, al final son exhibidas y despreciadas por él, quien parte del brazo de Paloma. Ellas se quedan en la soledad, en esa casa inmensa y tétrica.

Por tanto, podemos concluir que Carballido sí reutiliza el mito de Lilith, aunque le da un giro presentándonos a unos personajes no abiertamente rebeldes, sino ocultos tras la fachada de una exagerada religiosidad. A primera vista, parecería que Arminda es la esposa virtuosa y abnegada y Ángela, una muchacha cándida y tímida, educada también para complacer a su marido. Ambas como representaciones de Eva, la segunda esposa de Adán, a quien si bien se le atribuye el haber cortado el fruto del árbol prohibido, acarreando para ella y su esposo la expulsión del paraíso, ello se debe más a su curiosidad que a auténtica maldad. Paloma, por otro lado, es mucho más cínica, desde el primer momento provoca a Lisardo, se burla del joven para después tener relaciones sexuales con él y terminar huyendo en su compañía. Su relación con Lisardo surge de manera accidental. Sin embargo, al final los vemos conformes y hasta felices con el futuro que les espera.

La relación auténtica no es aquella aprobada por los padres de Ángela, la que será bendecida a través del matrimonio, sino el romance improvisado y fugitivo de los desheredados, de los huérfanos, Lisardo y Paloma. Ellos no se hablan de amor, no legalizan su relación, y sin embargo los vemos felices al final del relato, compartiendo el alimento con los campesinos, mientras Arminda, Félix y Ángela, con su abolengo y sus buenas costumbres, permanecen infelices.

Aquí Carballido propone un retorno a la simplicidad, a las situaciones honestas, directas, que nada tienen que ver con Diablos ni con súcubos, sino con seres humanos que expresan su sentir. Paloma es una muchacha franca, que no esconde su desagrado por la gente pretenciosa, por los refinamientos excesivos. Lisardo, acostumbrado a desenvolverse en ambientes intelectuales, a hablar en lenguas extranjeras, de pronto se ve contagiado por su sencillez, y se siente cómodo con su nuevo “yo”, con ese Lisardo rodeado de gente humilde. Se halla libre de las ataduras impuestas por sus parientes, de las amistades de Arminda, que aspiraban a estándares europeos. Y allí, bebiendo pulque en un tren destartalado, por primera vez en toda la novela, se sabe feliz. Ya no tiene ese vago sentimiento de vacío, la necesidad de estar en otra parte, de seguir siendo Lisardo y no sólo una extensión de sus tíos.

A lo largo de este trabajo se han hecho evidentes las constantes en la escritura de Carballido, por ejemplo, el apego a su natal Veracruz, que siempre toma como punto de partida para narrar historias acerca de la gente de provincia, de sus costumbres y, sobre todo, sus prejuicios. Fundamentalmente, se enfoca en retratar las situaciones escandalosas: una mujer mayor que se involucra sentimentalmente con un adolescente, un patrón que se enreda con la criada, un crimen pasional, una señora respetable que desea a su sobrino, un hombre que abandona a su mujer para fugarse con su amante, etc. Y al centro de todas las historias, está el amor y la manera en que complica la existencia humana. El amor que sufre, que espera, muy pocas veces, el amor correspondido.

En ocasiones se ha encasillado a Carballido como costumbrista, ya que retrata escenas cotidianas de la provincia, sin embargo, justamente su afán por abordar los sentimientos humanos, hacen que trascienda hacia algo más universal. Los pueblos, las ciudades en que se desarrolla la acción, son solamente un escenario, un pretexto.

En este caso, por ejemplo, mientras relata los acontecimientos en casa de los Estrella, nos habla acerca de la posición de las mujeres en la sociedad, de los prejuicios que

limitan sus acciones, de cómo el género femenino ha sido asociado con lo sobrenatural y, en específico, con el mal. Trae a nosotros remembranzas de un antiguo mito acerca de una mujer rebelde que terminó por transformarse en un demonio, siendo ello su liberación y su castigo a la vez.

En gran parte de la obra de Carballido, vemos esta preocupación por mostrar aspectos de la vida femenina, sobre todo la manera en que la mujer expresa sus sentimientos, en este mundo tan hostil, tan práctico, tan masculino. El autor veracruzano no muestra mujeres abiertamente rebeldes, impetuosas. Sus heroínas simplemente trastocan el orden social en su pequeño ámbito, muchas veces con el solo reconocimiento de su fuerza, de las posibilidades que tienen.

Se ha dicho en muchas ocasiones que él escribió la primer obra de teatro feminista en México, con *Rosa de dos aromas*, donde las protagonistas se unen para sacar de la cárcel al hombre que engañó a ambas, pero luego surge una verdadera amistad entre ellas, y descubren que son independientes y emprendedoras, que no necesitan un marido para sobrevivir ni educar a sus hijos. Si bien aquí es más notoria la transformación de la mujer, desde un papel sumiso hasta la autonomía, no debemos dejar de lado el resto de la obra de Carballido. En general, su labor como dramaturgo es ampliamente reconocida, dejando de lado las virtudes de su narrativa. Pero en ningún momento deja de preocuparse por la posición de la mujer en la sociedad. Por ello en este trabajo hemos buscado evidenciar la maestría con que entreteje la anécdota con el bagaje cultural, de manera que resulte cercana para el lector. No existe duda de la riqueza en la escritura de Carballido, la cual, a pesar del tiempo, se mantiene fresca y vigente.

## Bibliografía:

### Básica:

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, trad. de Antoni Vicens y Marie Pauln, México, Tusquets, 2005.

CALLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, trad. Juan José Domenchina, México, FCE, 1984.

CARBALLIDO, Emilio, *El sol*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

-----“La paz después del combate” en *La caja vacía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

-----*Las visitas del Diablo*, México, Joaquín Mortiz, 1985.

CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO- LITERARIAS, “*El sol*, de Carballido: novela de iniciación” en *Teatro Crítico*, Número 3 (enero-abril), 1976

CHEVALIER Jean y Alan Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, trad. De Manuel Silva, Barcelona, Herder, 1988.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Nuevo diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.

COOPER, J.C., *Diccionario de símbolos*, traducción de Enrique Góngora Padilla, México, G. Gili, 2002.

COHEN, Esther, *La palabra inconclusa: en sayos sobre Cábalas*, México D.F., UNAM, 1994.

CORRA, Gustavo (coord.), “Mito y personalidad psíquica ¿Quién estructura a quién?” en *Mitos y psicoanálisis*, Argentina, Asociación Psicoanalítica Argentina, 2005.

DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, España, Siglo XXI, 1973.

DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, intr., trad. y notas de Alain Verjat, Antrophos, editorial del hombre y Universidad Autónoma Meropolitana, México, 1993

-----*Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la Arquetipología general*, trad. de Víctor Goldstein, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973.

-----The encyclopedia of religion, v. 14, New York, Macmillan library reference USA, 1993.

GADAMER, Hans-Georg, *Mito y razón*, pról. Joan-Carles Melich, España, Paidós, 1997.

GEERTZ, Clifford, "Ethos, visión del mundo y análisis de los símbolos sagrados" en Marco V. Rueda (dir.), *Cosmos, hombre y sacralidad. Lecturas dirigidas de antropología religiosa*, Ecuador, Abya-Yala, 1997.

GRAVES, Robert y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, trad. Luis Echávarri, España, Alianza, 1986.

HAMUI Sutton, Silvia, *Cantos judeo-españoles: simbología poética y visión del mundo*, Nuevo México, Gaon Books, 2008

HERNÁNDEZ MERCADO, Amado, *Una lectura de la obra literaria de Emilio Carballido*, Tesis de licenciatura, México D.F., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000.

MINOIS, Georges, *Breve historia del diablo*, Madrid, Espasa, 2002.

MORRIS, Brian, *Introducción al estudio antropológico de la religión*, trad. Mikel Aramburu Otazu, España, Paidós, 1995.

NEUMANN, Erich, *La gran madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, trad. Rafael Fernández de Mauri, España, Trotta, 2009.

PAPINI, Giovanni, *El Diablo*, México, Época, 2008.

PÉREZ AGUILAR, Raúl Aristides, *La ambigüedad como forma de transgresión en El norte de Emilio Carballido*, tesis de licenciatura, México D.F., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1990.

RAZO SÁNCHEZ, María Isabel, *La narrativa de Emilio Carballido*, tesis de Licenciatura, México, D.F., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1987.

RUSSELL, Jeffrey Burton, *El Diablo. Percepciones del mal, de la antigüedad al cristianismo primitivo*, trad. Rufo G. Salcedo, España, Laertes, 1995.

SCHOLEM, Gershom, *La cábala y su simbolismo*, trad. José Antonio Pardo, México, siglo XXI, 1991.

TOVAR, Juan, "Presentación" en *Voz viva de México. Yo también hablo de la rosa, El norte, Te juro Juana que tengo ganas*, México, UNAM, 2002.

### **Complementaria:**

HAMUI, Silvia, "Narrativas del mal impresas en el cuerpo de Lilith", *Centro de documentación e investigación de la comunidad Ashkenazí en México*, septiembre de 2012 (cuaderno 4).

KÜNG, Hans, *El judaísmo. Pasado, presente, futuro*, trad. Víctor Abelardo Martínez de la Pera y Gilberto Canal Marcos, España, Trotta, 2004.

LURKER, Manfred, *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios*, trad. Daniel romero Álvarez, España, Paidós, 1999.

MUCHEMBLED, Robert, *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*, trad. Federico Villegas, México, FCE, 2002.

YOUNG, Serenity, *Encyclopedia of women and world religion*, volume 2??, New York, Macmillan reference USA, 1999.

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>2-10</b>
<b>Capítulo I: Un recorrido por la obra de Carballido</b>	<b>11-48</b>
<b>Capítulo II: Naturaleza del erotismo</b>	<b>49-74</b>
<b>Capítulo III: El mito como bagaje cultural</b>	<b>75-93</b>
<b>Capítulo IV: La mujer como representación del mal</b>	<b>94-121</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>122-130</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>131-133</b>