



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**EI SIMBOLISMO RELIGIOSO
JUDEOCRISTIANO DEL SUFRIMIENTO
HUMANO EN CUATRO CUENTOS DE *TIENE*
LA NOCHE UN ÁRBOL DE GUADALUPE
DUEÑAS**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN
LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**PRESENTA:
BIANII ERANDI EQUIHUA GUAZO**

**ASESOR DE TESIS:
DOCTOR JORGE OLVERA VÁZQUEZ**



**SANTA CRUZ, ACATLÁN, NAUCALPAN,
ESTADO DE MÉXICO, 2021**



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.

Agradecimientos

A la UNAM, por enseñarme el valor de las letras.

Al Dr. Jorge Olvera Vázquez. Por su apoyo y sus conocimientos, ambos invaluable, que permitieron que este trabajo fuera posible.

A mi amigo, Alejandro, por sus lecturas cuidadosas y sus aportaciones a este trabajo.
Gracias por las tardes de café y por enseñarme que el sentido de la vida cabe en un símbolo.

A mis padres, por su amor, su apoyo y su paciencia.

El dolor es físico, el sufrimiento es mental. Más allá de la mente no hay sufrimiento. El dolor es esencial para la supervivencia del cuerpo, pero nadie te obliga a sufrir.

Sri Nisargadatta Maharaj

Es una consecuencia peligrosa representar al hombre cerca del nivel de las bestias, sin mostrar al mismo tiempo su grandeza. Asimismo, es peligroso dejarle ver su grandeza sin su mezquindad, más peligroso aún es mantenerlo ignorante de ambas; y siempre es beneficioso hacerlo sensible de ellas.

Blaise Pascal

La herida es el lugar a través del cual entra la luz.

Rumi

Índice

| | |
|---|-----|
| Introducción | 6 |
| 1. El simbolismo | 11 |
| 1.1. Auge y declive de los estudios sobre el símbolo a través de la historia..... | 20 |
| 1.2. Siglo XX, resurgimiento de la importancia de los estudios sobre el símbolo: algunas aportaciones multidisciplinares..... | 32 |
| 2. La vida hecha cuento: algunos apuntes sobre Guadalupe Dueñas..... | 40 |
| 2.1. Biografía..... | 41 |
| 2.2. Narrativa literaria | 45 |
| 2.3. El estilo literario: una subjetividad universal..... | 52 |
| 2.4. Géneros literarios..... | 58 |
| 3. Lucifer y el Edén: el sufrimiento humano visto a partir de dos símbolos judeocristianos en cuatro cuentos de Guadalupe Dueñas | 64 |
| 3.1. Reminiscencias paradisíacas: El Edén en la cuentística de <i>Tiene la noche un árbol</i> | 68 |
| 3.1.1. “Tiene la noche un árbol”: La idealización de la muerte como reflejo de la añoranza paradisíaca | 72 |
| 3.1.2. “Historia de Mariquita”: El paraíso estancado en las aguas del tiempo..... | 81 |
| 3.1.3. “La tía Carlota”: El monólogo del agua..... | 94 |
| 3.2. Lucifer | 102 |
| 3.2.1. Lucifer en “Tiene la noche un árbol” | 106 |
| 3.2.2. “Al roce de la sombra”: Los vestigios de la mirada..... | 111 |
| Conclusiones..... | 123 |
| Bibliografía | 125 |

Índice de figuras e ilustraciones

| | |
|--|----|
| Figura 1. Esquema del Paraíso Terrenal bíblico | 69 |
| Figura 2. Esquema del Huerto Terrenal | 70 |
| Figura 3. El monstruo de la tierra en el templo de Actopan | 77 |
| Figura 4. Esquema de las esferas celestes de Pedro Apiano, S. XV | 82 |
| Figura 5. Esquema de los espacios en el cuento de Mariquita | 83 |

Introducción

El objetivo principal de esta investigación es determinar algunos sentidos de los símbolos religiosos judeocristianos referentes al sufrimiento humano en cuatro cuentos (“Tiene la noche un árbol”, “Historia de Mariquita”, “La tía Carlota” y “Al roce de la sombra”) pertenecientes a la obra *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas. Proponemos que dichos relatos pueden ser interpretados a partir de ciertos aspectos de *El Jardín del Edén* y *Lucifer*, símbolos que aparecen en el mito bíblico del Génesis y que establecen relaciones con los cuentos seleccionados a través del *sufrimiento* como hilo conductor.

En este estudio entenderemos por *sufrimiento* un desborde violento, reiterado o duradero de la sensibilidad, que a su vez revela las fallas de autocontrol del propio individuo; su causa puede ser variada, pero su origen siempre está ligado a la finitud del hombre, consciente de ser dependiente y limitado o que al menos lo presiente. Dado que nuestra investigación está ligada a la religión judeocristiana, tomaremos en cuenta que el *sufrimiento* también abarca un aspecto simbólico que implica “ser arrastrado hacia abajo”, y es a partir de esta noción que lo relacionaremos con el *infierno* al que se dirige el propio ser humano con sus acciones. De estas últimas, nosotros tomaremos únicamente las que se relacionen con el desborde de la emoción y con la falta de autocontrol en el individuo, reflejado en los personajes.

También entenderemos que el sufrimiento brinda la oportunidad de madurez y de conciencia –siempre y cuando, el sujeto sea capaz de reconocerlo y ejercer dominio sobre él. O bien, al ignorar su existencia o sus causas, el ser humano se encontrará indudablemente en la misma situación que desea evadir, pues quedará desprovisto de la oportunidad de madurar y eso le generará frustración. Sabemos lo extensa y debatible que puede resultar nuestra definición para este término, sin embargo, la hemos propuesto de esta manera con base en los hallazgos surgidos de nuestro análisis de los cuentos de Guadalupe Dueñas, pues los personajes, creemos, muestran las características mencionadas de este aspecto universal en la especie humana.

En las obras de Guadalupe Dueñas encontramos aquellas causas que, probablemente, han sido motivo de sufrimiento desde el origen de la humanidad: la muerte, la adquisición

de la madurez y la conciencia. Estos temas se desarrollan y sintetizan principalmente a través de dos símbolos, *Lucifer* y *El Jardín del Edén*, representados fuertemente a partir de la construcción narrativa del espacio y de la relación que establece con los personajes. Por ello, hemos considerado pertinente profundizar en las reiteraciones sémicas de dichos símbolos, emblemas de la cultura occidental.

Nuestro interés profesional reside principalmente en contribuir a la revaloración de la obra de Guadalupe Dueñas dentro de las letras mexicanas, pues, a pesar del creciente interés que ha despertado actualmente esta autora, aún es poca la información que, en general, existe sobre ella, tanto biográfica como crítica. En lo que a sus textos refiere, hay relativamente escasos estudios especializados que amplíen nuestra perspectiva sobre su riquísima literatura. Asimismo, el tema que se desarrolla en esta investigación tampoco ha sido abordado con profundidad dentro de su producción literaria, a pesar de las alusiones directas en sus textos.

Tal es su ausencia en el horizonte literario que, encontrar a Dueñas mencionada como parte de los autores del Medio Siglo o en las antologías más relevantes de la literatura hispanoamericana, ya es un hallazgo. Tampoco se encuentra presente en varios de los programas universitarios de literatura mexicana; no cuenta con críticos especializados ni con biógrafos oficiales; y de su vida podríamos decir que es, más bien, una anécdota (algunos fragmentos escaparon de las pocas entrevistas que existen, otros los conocemos porque sus amigos los han compartido con cariño para dar a conocer algo de la intimidad de esta escritora).

En cuanto al aspecto editorial de sus obras, no se reimprimen constantemente. La más reciente reedición de sus textos, después de un largo tiempo, es la antología de sus *Obras completas*, lanzada por el Fondo de Cultura Económica en 2017 y que constó de 1,600 ejemplares. El número de este tiraje se vuelve pequeño si consideramos que su casa editorial es de talla internacional, o que los *Cuentos Completos* de su contemporánea, Inés Arredondo, editados por primera vez en el 2011 también por el Fondo de Cultura Económica, ya para el 2014 contarían con su segunda reimpresión y en una tirada de 3,500 ejemplares. Estas cifras nos hacen pensar que Guadalupe Dueñas, antes ampliamente reconocida por los círculos literarios y culturales más importantes, se está volviendo una desconocida para las letras mexicanas actuales. Finalmente, estas *Obras Completas*, en

sentido estricto, no poseen ningún estudio crítico; aunque sí cuentan con una muy merecida introducción de Beatriz Espejo.

Sin embargo, no queremos insinuar que ningún estudioso haya arrojado luz sobre sus textos, porque sí los hay y fueron de vasta importancia para esta investigación; aunque casi siempre sus análisis son comparaciones con la obra de otros autores: Inés Arredondo, Amparo Dávila, Angela Carter, Juan Rulfo o Juan José Arreola. Por otra parte, los temas en los que se centran son reiterativos: lo fantástico, la muerte o el erotismo. Por ello, consideramos que analizar la obra de Guadalupe Dueñas desde la perspectiva del simbolismo religioso permitirá nuevas lecturas que ayuden, siempre en la medida de lo posible, a valorar individualmente la narrativa de la jalisciense.

En cuanto a la metodología, hemos preferido utilizar la teoría narratológica, puesto que los cuentos elegidos de *Tiene la noche un árbol* se articulan por medio de recursos narrativos que destacan principalmente el significado de los espacios en relación directa con la construcción de los personajes. Sin embargo, aunque pensamos que existe un uso privilegiado de este aspecto, no excluiríamos de ninguna manera al resto de las categorías literarias (en algún momento detallaremos la relación que establece el tiempo narrativo con los espacios y las acciones), porque indudablemente el texto artístico es un tejido en el que todas sus partes están interrelacionadas y plenas de significación, y deberán ser tomadas en cuenta para fundamentar nuestra interpretación sobre los símbolos religiosos en los relatos escogidos.

Para el análisis espacial utilizamos la teoría narratológica de Mieke Bal en *Teoría de la narrativa* y los textos *El espacio en la ficción* y *El relato en perspectiva*, ambos de Luz Autora Pimentel. Tales investigaciones poseen una función doble: dan cuenta de definiciones teóricas de los términos del análisis literario y las ejemplifican por medio de su aplicación en fragmentos de textos seleccionados. Asimismo, ambas autoras dan su descripción y perspectiva de lo que el espacio literario puede ser. Esto nos resulta de gran utilidad puesto que los significados propuestos en nuestro análisis encuentran una fuerte resonancia dentro de esta categoría.

Mieke Bal define el *espacio* como el lugar de la ficción –donde los acontecimientos suceden– contemplado en relación con la percepción que se tiene de él; generalmente, la del personaje que observa el lugar y reacciona ante él. Cuando el lugar entra en relación

con un segundo elemento se “tematiza” y pasa a ser el lugar de actuación: “el cómo es aquí” que permite que sucedan los acontecimientos en la manera exacta en la que suceden. Por su parte, Luz Aurora Pimentel sintetiza a los principales estudiosos de la narratología moderna y ofrece con ello una herramienta de análisis práctica y completa para abarcar el texto.

Para el análisis de los símbolos, hemos decidido partir de las aportaciones del investigador Charles Sanders Peirce y su aproximación hacia el fenómeno sónico. Complementaremos sus estudios con las obras del filósofo Jean Chevalier, “Qué es y qué no es un simbolismo”, publicada en *Iniciación al simbolismo*, y su *Diccionario de los Símbolos*, y con las aportaciones de Gilbert Durand, específicamente las de su obra *La imaginación simbólica*. Hemos decidido también apoyarnos en el psicólogo suizo, Carl Gustav Jung, principalmente en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, debido a que su noción de *arquetipo* explicaría la universalidad del significado simbólico por medio de la persistencia de imágenes psíquicas, vertidas en representaciones constantes a lo largo de la historia del ser humano.

Dentro del ámbito propiamente literario, la importancia de los símbolos radica en que son signos con una gran capacidad irradiadora de significados entrelazados de manera coherente y armoniosa. De hecho, para Luz Aurora Pimentel, los espacios son los contenedores simbólicos más fuertes. Esta autora afirma que los mecanismos descriptivos que constituyen al espacio manifiestan las partes de los personajes que no han sido descritas explícitamente, así como la mayoría de los temas presentes en el texto.

Esto sucede porque esos elementos narrativos proyectan su significado a lo largo de todo el discurso por medio de reiteraciones descriptivas, y por esa razón encontramos manifiesto en ellos el desarrollo simbólico de una obra dada, en nuestro caso *Tiene la noche un árbol*. Por estas razones hemos decidido realizar un análisis de símbolos, porque nos permitirán interpretar y explicar un extraordinario abanico de significados contenidos en la obra de nuestra autora, a la vez que la vuelve susceptible de múltiples y nuevas lecturas.

La división de nuestro estudio se presenta en tres capítulos. El primero revisa brevemente la historia de los estudios sobre el simbolismo: el auge de la importancia de la imaginación simbólica como medio de conocimiento; su caída a causa de la búsqueda de un conocimiento por medios más directos; la prohibición institucional de la práctica abierta del ejercicio simbólico por temor a su capacidad de “desocultamiento”; y el resurgimiento de

su importancia como herramienta cognoscitiva, plasmado en estudios teóricos con la llegada del siglo XX. También revisaremos las teorías de varios autores que proponen que la capacidad simbólica del hombre fue el precedente que permitió la civilización, pues fue la herramienta de conocimiento de su entorno. En este primer capítulo retomamos también la definición que Eliade propone para *religión*, debido a la íntima relación que guarda con el concepto de *símbolo*.

El segundo capítulo narra los aspectos más importantes de la vida de Guadalupe Dueñas para nuestra investigación; esto con la finalidad de dar testimonio de la profunda importancia que tuvieron sus influencias literarias y religiosas para su escritura. También se presenta una breve revisión estética de su obra, los géneros que se le han atribuido, y algunas transformaciones que tuvo su narrativa a lo largo de su vida literaria. Algunos aspectos podrán parecer casi anecdóticos, sin embargo, todo pretende dirigirse hacia un solo sentido: mostrar las latencias religiosas que encontramos en Guadalupe Dueñas y cómo afectaron a su producción artística.

Por último, en el tercer capítulo se interrelacionan teoría y análisis y se exponen los conceptos de *sufrimiento*, *Edén* y *Lucifer*, así como las significaciones que la psicología de la religión y la simbología religiosa les han atribuido. Estas concepciones –junto con sus explicaciones– se ligan temáticamente con cada cuento, pues el análisis explica los significados de tales signos y muestra cómo se desenvuelven dentro de los textos seleccionados. Con este estudio pretendemos contribuir un poco al abordaje de la obra de Guadalupe Dueñas desde nuevas perspectivas para que se vuelvan a escuchar sus letras dentro de la literatura mexicana y dentro de la memoria colectiva, porque ciertamente *no morirá del todo*.

1. El simbolismo

El proceso simbólico ha sido un fenómeno importante e indispensable para el ser humano desde tiempos antiguos. Los investigadores del tema afirman que gracias a él, el hombre pudo fraguar su conocimiento y concebirse diferente de las demás especies; también sostienen que es una herramienta que le permite conocerse a sí mismo. Estas afirmaciones son tan certeras que, a pesar de los miles de años de evolución de nuestra especie, la importancia del proceso simbólico continúa vigente; es por ello que en este apartado pretendemos enfocarnos en una aproximación al estudio del símbolo.

Nuestro primer acercamiento a la manifestación simbólica será mediante la teoría de los signos de Charles Sanders Peirce. El proceso semiótico propuesto por el filósofo estadounidense será la base que sostenga nuestro análisis, puesto que nos permitirá explicar ordenadamente el desarrollo que siguieron las significaciones sugeridas en este trabajo para *El jardín del Edén y Lucifer*. Para ello, nos centraremos primeramente en el aspecto del *interpretante* o signo creado, ya que Peirce propone que es este último el que permite que el sujeto genere nuevos sentidos. Retomaremos también a varios teóricos de relevancia dentro de los estudios del simbolismo y con sus aportaciones profundizaremos en el proceso mismo de la interpretación de algunos de los alcances semánticos de los símbolos religiosos judeocristianos en los cuatro cuentos elegidos de la obra de Guadalupe Dueñas, *Tiene la noche un árbol*, desde panoramas distintos.

El estudio del símbolo, desde una perspectiva semiótica, surgió gracias a las investigaciones del científico y filósofo norteamericano, Charles Sanders Peirce (1839-1914), quien fundó y cimentó las teorías modernas que existen sobre el fenómeno sígnico. Mauricio Beuchot apunta que Peirce no sólo se dio a la tarea de definir el signo, sino que también se dedicó a “describir el acontecimiento o proceso semiótico y a dividir los signos de manera muy minuciosa, buscando de ellos sus definiciones y descripciones más exactas”.¹ Nosotros retomaremos de nuestro filósofo la definición de *signo* y describiremos la relación triádica que él mismo derivó de éste, y que explica cómo es que el objeto se vuelve parte de la cognición de quien lo percibe. Peirce nos dice:

¹Mauricio Beuchot, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 135.

Un signo, o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento del representamen*. [...] La palabra *Signo* será usada para denotar un Objeto perceptible, o solamente imaginable, o aun inimaginable en un cierto sentido. Un Signo puede tener más de un Objeto. Pero puede considerarse que el conjunto de Objetos constituye un único Objeto complejo. [...] El Signo puede solamente representar al Objeto y aludir a él. No puede dar conocimiento o reconocimiento del Objeto. Esto es lo que se intenta definir en este trabajo por Objeto de un Signo: vale decir, Objeto es aquello acerca de lo cual el Signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo.²

A partir de la definición anterior, podemos entender el *signo* o *representamen* como aquella representación de un *objeto* real, imaginario o abstracto (Peirce propone como *objeto* todo aquello que sea susceptible de ser abarcado por un *representamen*) que transfiere determinados aspectos de aquello que representa a quien lo recibe. Cuando el *objeto* – abarcado por un signo o *representamen*– cobra sentido en la mente de un sujeto, se vuelve un signo *interpretante*. El signo o *representamen* puede referir a múltiples *objetos*, y esta multiplicidad de *objetos* es susceptible de ser organizada en jerarquías, lo que nos permite dar continuidad y concordancia al sentido.

El sentido será posible sólo si el *sujeto* ha tenido interacción con el *objeto* representado, ya que el *representamen* por sí mismo no proporciona información. Entonces, para que surja el *interpretante*, que dota de sentido al *representamen*, es necesaria la experiencia del sujeto con el *objeto* aludido; sin esto no se logrará la función comunicadora. Peirce denominará *relación triádica* a este proceso de correspondencias entre los elementos mencionados –el signo o *representamen*, el *objeto* y el *interpretante*– y explica por medio de esa relación, cómo es que un objeto se vuelve susceptible de convertirse en sentido para un sujeto.

La *relación triádica* es la que conduce al *proceso semiótico*. Éste, a su vez, permite que la asociación de signos y la producción de significados sea infinita. A esto, el fundador del pragmatismo lo nombró *semiosis ilimitada*. El *proceso semiótico* y la *semiosis ilimitada* resultan de particular importancia para comprender cómo es que la manifestación simbólica

²Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, pp. 22-23.

genera sus inagotables sentidos. Peirce nos ofrece, también, una clasificación del signo a partir de la relación de cercanía que establece el *representamen* con el *objeto* representado, de la cual surgen tres categorías: *icono* (signo que opera por similitud de características entre signo/objeto), *índice* (signo que en relación signo/objeto tiene un vínculo causal, directo y real, como el humo y el fuego).³

Y *símbolo*, que nuestro filósofo define como “un Signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto. En consecuencia, el Símbolo es, en sí mismo, un tipo general o ley, esto es, un Legisigno”.⁴ Por lo tanto, el símbolo indica una relación de arbitrariedad y de convención entre el objeto y el signo que lo representa, pues no hay nada en el *objeto* que motive al *representamen* que lo sintetiza. De las tres categorías establecidas, ésta es la más compleja.

El símbolo construye su sentido a partir de relaciones *no causales* y *no motivadas* entre el *representamen* y el *objeto*; por lo tanto, recrear un signo *interpretante* de un símbolo es un proceso complicado. Para que el símbolo opere semánticamente, el sujeto debe conocer los significados más inmediatos o denotados del *representamen*; luego, los sentidos que éste cobre dependerán de su contexto. Otra de sus características es que aunque los significados del símbolo pueden expandirse interminablemente, no llegan nunca a oponerse entre sí debido a “la asociación de ideas generales que operan en conjunto”, ya que todas las características que se desprenden del objeto logran cohesionar sus sentidos porque son contiguas. El sujeto establece, entonces, su primer contacto con el símbolo a partir de la arbitrariedad y de la convención. Luego, esa base estable, directa⁵ y denotada, es la que permite que las significaciones connotadas surjan. Y en estas últimas centraremos principalmente esta investigación.

Cuando el *interpretante* opera y transforma las experiencias previas del sujeto con el objeto en nuevos sentidos, y el sujeto se percata de que estos últimos se actualizan cada que su experiencia incrementa, entiende que el *símbolo* es un elemento capaz de comprimir las realidades del mundo y de proyectarlas en una cadena semántica inagotable. Debido a esta

³Beuchot, *op. cit.*, p. 150.

⁴Peirce, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁵Entenderemos por comunicación directa la que se da gracias a la capacidad del ser humano de entender un determinado *representamen* como un *interpretante denotado* de manera casi inmediata.

cualidad suya, el filósofo, Jean Chevalier, apunta que el símbolo (o la parte del proceso semiótico en el que el *sujeto* se apropia del *representamen* al crear un *interpretante*) “se opone a todas las ortodoxias dogmáticas, [...] a toda reducción de los fenómenos, a su reducción a una sola causa, a un solo aspecto, a un solo sentido”,⁶ ya que con cada nuevo sentido incrementa la realidad del sujeto. Este signo apunta a un sentido no causal construido colectivamente y se expande cada vez que el sujeto vuelve a entrar en contacto con él.⁷

Por esta razón, Jean Chevalier nos dice también que “es una experiencia personal, subjetiva, pero en connivencia con el estímulo, en acuerdo con aquello que la provoca”.⁸ Esto quiere decir que algo dentro del símbolo mismo motiva la experiencia simbólica y ésta, al tratarse de una experiencia personal, adquiere matices subjetivos que incrementan su capacidad de significar, únicamente durante la experiencia simbólica y sin intención de modificar los significados que tengan los signos en cuestión dentro del torrente lingüístico.

Hemos visto que el símbolo parte de la arbitrariedad y de la convención, y adquiere su significación inagotable cuando entran en operación las experiencias previas que el sujeto haya tenido con el objeto abarcado por un *representamen* y crea nuevas aristas de significado: nuevos *interpretantes*. También hemos señalado que el símbolo tiene la particularidad de expresar sentidos connotados y subjetivos en circunstancias específicas, que amplían su espectro de significación, sin modificar los más utilizados o convencionales.

El estudio del fenómeno simbólico nos ha llevado a rescatar las etimologías que le dieron voz a su término: σύμβολον, “*symbolon*” y συμβάλλειν, “*symbalein*”. El *symbolon* era la mitad de una moneda, u objeto similar, que servía para que dos personas pudieran reconocerse al unir de nuevo las dos partes del objeto. Ignacio Cabral nos dice que “si una persona era bien atendida en una casa en la que estaba como huésped, y quería corresponder en un futuro dándole el mismo tratamiento a su anfitrión, se partía una

⁶Jean Chevalier, “Qué es y qué no es un simbolismo” en *Iniciación al simbolismo: terceras jornadas de estudio sobre el pensamiento heterodoxo en San Sebastián*, Barcelona, Obelisco, 1986, p. 16.

⁷Es importante aclarar que para este trabajo hemos tomado un solo aspecto, un mínimo fragmento de los símbolos seleccionados, lo cual responde a cuestiones pragmáticas, pero de ninguna manera pretendemos obturar la naturaleza simbólica inagotable.

⁸Chevalier, *op. cit.*, p. 18.

moneda y cada uno se quedaba con una mitad; cada parte recibía el nombre de *symbolon*, así, en el futuro ambas personas se podían reconocer uniendo las dos mitades”.⁹

El acto de partir la moneda y reunirla alcanzó la metáfora, lo cual posiblemente le otorgó su sentido actual. Esto se explica en la definición propuesta por el filósofo Jean Chevalier, quien retoma la etimología del término a partir del verbo, *συμβάλλειν*, “*symballein*”, y privilegia la *acción* de reunir las dos partes. Él nos dice que:

El símbolo revela a la vez al ‘otro’ a través del objeto que nos estimula, y nos revela a nosotros mismos.

Simbolizar, es, por tanto, entrar en simbiosis según la etimología misma de la palabra, ‘ir juntos’, ‘arrojarse juntos’ (‘símbolo’ viene, en efecto, de dos palabras griegas, *syn* y *tobalein*, que significan ‘arrojarse juntos’). Por esta acción sobre el conjunto de nuestro psiquismo, por este emerger y despertar de nuestro consciente y de nuestro inconsciente que provoca, el símbolo cede un gran poder, una cierta virtualidad creadora. [...]

El símbolo es capaz de aprender el sentido velado de las cosas. [...] Hace resumen de aquello de más íntimo en un ser, es decir, su inconsciente al mismo tiempo que su consciente, lo social y lo cósmico, lo religioso y lo divino.¹⁰

De acuerdo con Jean Chevalier, el símbolo se manifiesta cuando el hombre, a partir de su experiencia y sensibilidad, se reconoce en “algo” exterior a él y juntos –sujeto y objeto simbolizante– se arrojan hacia una parte “desconocida”, hacia las profundidades del ser reflejadas en lo otro. En ese proceso de arrojarse, el hombre se dirige a una verdad, un universal válido para todo ser humano; por ello, el símbolo siempre revela algo trascendente, porque muestra los aspectos esenciales del individuo y los más humanos.

Dicho proceso (el “arrojarse”) implica, desde nuestro punto de vista, una acción “violenta”, ya que se trata de algo que “ocurre” incluso si el sujeto se encuentra desprevenido y que lo transforma para siempre. Sería complicado decir que se puede incitar deliberadamente este proceso, además, una vez que el sujeto se ha arrojado no hay posibilidad de volver atrás, puesto que éste sufre una modificación existencial gracias a aquello que se ha descubierto en su inconsciente y que brota en la realidad consciente.

Por esta razón es que Jean Chevalier le atribuye al símbolo la capacidad de unir la parte consciente con la parte inconsciente en nosotros, porque hace emerger de “ese abismo” un nuevo conocimiento, un nuevo fragmento del ser que lo expande. En ello radica su

⁹Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995, p. 28.

¹⁰Chevalier, *op. cit.*, pp. 17, 27.

“virtualidad creadora”, que el hombre utiliza para explicar y modificar el mundo y a sí mismo. En este sentido, el símbolo es un puente entre el hombre y el mundo, porque aunque el mundo exterior esté despojado de subjetividad y sea indiferente ante el individuo, él siempre se verá reflejado –en mayor o menor medida– en todo lo que percibe fuera de sí.

Cuando el hombre asimila una experiencia, aparentemente ajena a sí mismo y la vuelve parte suya porque se identifica o se reconoce en ella, el símbolo se ha manifestado, puesto que una parte suya no reconocida se le ha revelado y le ha vuelto a pertenecer. Los antiguos griegos ya habían reflexionado acerca de esta clase de reconocimiento al proponernos el término *aletheia*, cuyo significado es “desocultamiento”. Pues aquello que se revela no es otra cosa que uno mismo frente a lo otro.

Complementaremos la definición anterior –que parte de la etimología–, con la que nos propone Peter Munz, quien retoma al lingüista y filósofo, Ferdinand de Saussure, y acerca el objeto de nuestro interés hacia el terreno de la lingüística. Él retoma la terminología de Saussure y define el *signo denotado* como “la relación directa entre significado y significante”, mientras que el proceso por el cual el *símbolo* adquiere sentido:

Es un tipo de sustitución totalmente distinto: un símbolo es más específico y preciso en su significado que la cosa simbolizada. Mientras que el signo quiere decir la cosa que significa y la cosa significada es el significado del signo, el símbolo no tiene una relación tan sencilla con aquello que simboliza. Como símbolo tiene un significado más específico que la cosa simbolizada, éste se beneficia de la retroalimentación y recibe de su símbolo un significado nuevo, más específico del que originalmente poseía.

Una cosa es el significado de su signo, pero un símbolo es el significado de su cosa. El signo *deriva* su significado de la cosa a la que representa; el símbolo le otorga significado a la cosa que simboliza. [...] Como resultado no puede decirse que la cosa simbolizada sea significado del símbolo, sino sólo que el símbolo es el significado de la cosa simbolizada.¹¹

Para comprender lo anterior, pondremos como ejemplo el signo *jardín*. La primera acepción de su significado denotado dice: “Terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales”.¹² Cuando el signo *jardín* se comporta como símbolo, la intención no será comunicar sus características de *terreno con plantas ornamentales*, sino que significante y significado –retomando a Saussure– se vuelven en conjunto un nuevo *signo* que

¹¹Peter Munz, *Cuando se quiebra la rama dorada*, trad. de Federico Patán, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 12-13.

¹²DRAE, “jardín”, Real Academia Española, <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=jard%C3%ADn>

desprenderá a su vez nuevos sentidos mediante otros varios *signos* con sus respectivos significantes y significados, ya que el símbolo está en constante retroalimentación semántica. Como el símbolo *jardín* ya no referirá directamente al significado denotado, sino que habrá construido uno nuevo sobre otros varios, diremos que es *connotado*.

El símbolo, nos dice Munz, invierte además el proceso por el cual se da el significado, pues en un contexto comunicativo en el que se pretende que el receptor entienda las características más inmediatas de un signo determinado, el *jardín* como *significante* recreará como *significado* al objeto que le corresponde. Por su parte, el símbolo *jardín* [Terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales] disparará los significados de otros signos como parte de su propio significado: paraíso, fertilidad, microcosmos, civilización, por mencionar algunos ejemplos; esto sucederá de manera interminable.¹³

A continuación, para profundizar un poco más en este entendimiento, tomaremos en cuenta algunas características que Gilbert Durand, también en términos saussurianos, le ha atribuido al símbolo:

Hay casos en los que el signo debe perder su arbitrariedad teórica: cuando remite a abstracciones, en especial a cualidades espirituales o morales que es difícil presentar en “carne y hueso”.

[...] Para significar la Justicia o la Verdad el pensamiento no puede abandonarse a lo arbitrario, ya que estos conceptos son menos evidentes que los basados en percepciones objetivas. [En el caso del símbolo] el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible.¹⁴

Durand no discute la arbitrariedad y convencionalidad del signo, más bien propone que no todos los signos operan de la misma manera a causa de la necesidad del hombre de representarse el mundo en su aspecto material y en uno más abstracto. Por ello se ha valido de signos *directos* e *indirectos*. Los signos directos tienen la capacidad de representar *en alguna mente* (y de forma casi automática) objetos materiales y fenómenos que son verificables por medio de la sensación y la percepción; en consecuencia, el signo que los representa es *arbitrario* e *indicativo*. Esto debido a que remite directamente a estos objetos y fenómenos, y los presenta a la mente aunque no estén presentes o manifiestos.

¹³Este proceso se explica con la semiosis ilimitada de Peirce; aunque cabe aclarar que, si bien, todo proceso simbólico implicará un proceso de semiosis ilimitada, no toda semiosis ilimitada es simbólica, puesto que ésta es parte natural de nuestros procesos de pensamiento y puede dispararse con el signo más sencillo y encadenarlo con otros signos de sencillez similar, o bien, con otros de mayor complejidad.

¹⁴Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, pp. 11-12.

La otra forma de representación sgnica de la que nos habla Durand es la *indirecta*, y se da cuando la cosa no puede presentarse “en carne y hueso” ante la percepción o la sensibilidad, o es imposible de constatar y su significado parece inaccesible, como el más allá después de la muerte. El símbolo sería entonces un signo indirecto que le permite al sujeto expresar significados personales trascendentales, relacionados con sus experiencias, a través de él, o verdades inenarrables y universales como el amor. El signo directo brinda una comunicación más práctica, mientras que el indirecto da cuenta de otro tipo de experiencias.

Esto quiere decir que la conciencia, para Durand, dispone de distintas gradaciones al momento de aprehender el significado y tiene formas diferentes de exteriorizarlo. Si éste remite a una cosa concreta, o a “algo” verificable, se trata de un signo directo y adecuado; por el contrario, si el significado es una realidad inefable –o imposible de presentar– hablamos de un símbolo. Por esta razón, la convención y la arbitrariedad no estn presentes en todos los signos lingüísticos, particularmente cuando éstos operan dentro del arte y de la interpretación. Tanto para Durand, como para Chevalier, el símbolo remite a cualidades espirituales, inconscientes o metafsicas, *motivadas* en parte por el signo que las representa, y que responden a *ciertas necesidades de sentido* en el sujeto que lo percibe.

Esta motivación podría verse en los símbolos utilizados en los mitos y en el arte a lo largo de la historia, en ellos encontraremos motivos repetidos, repetidas correspondencias y alusiones, incluso si las culturas que los crearon no tuvieron contacto entre ellas. También es cierto que la tradición encuentra en ciertos símbolos una veta ya explorada sobre la condición humana¹⁵ y que al tratarse de un recurso que es capaz de ser resignificado, la producción de nuevos sentidos que extiendan nuestros horizontes, nuestro conocimiento sobre el mundo y sobre nosotros mismos, es posible utilizando un mismo motivo simbólico una y otra vez. Todo ello se da gracias a que los signos huyen de la petrificación y reactualizan sus significaciones mediante su permanente retroalimentación semántica. No

¹⁵Debemos aclarar algo: no queremos decir que la literatura sea una hierofanía sólo por contener símbolos religiosos o alusiones a mitos y cuentos populares, pues eso sería caer en un reduccionismo simplista. Nos referimos más bien a que la literatura puede aspirar a convertirse en símbolo, y así revelar algo trascendente o verdadero sobre la existencia humana. Es precisamente este planteamiento el que nos permitirá describir algunos símbolos del cristianismo en un texto literario.

obstante, si los significados en el arte dejan de actualizarse, ya por el paso del tiempo, ya por el uso, se transforman en otro tipo de construcciones retóricas, como la alegoría.¹⁶

Por lo anterior, Gilbert Durand,¹⁷ en concordancia con Chevalier, establece al símbolo como un signo capaz de un aspecto *no convencional* y *no arbitrario*, y de un significado inagotable. Es un signo *no convencional* porque sus sentidos son infinitos y porque en su elaboración connotada interviene el sujeto, quien a partir de sus experiencias hilará los *significados* para explicarse verdades inefables, sin buscar producir un cambio lingüístico; por lo que éstos no serán de uso común ni afectarán el significado general de un significante determinado. Es *no arbitrario* porque dentro de este proceso, su significante no es algo dado sin relación con aquello que significa; se le atribuye, más bien, la capacidad de motivar su significado al contener dentro de sí algo “verdadero” sobre la condición humana.

Durand también nos dice que el símbolo, al ser capaz de motivar sus significados, es *suficiente e inadecuado*. Es *suficiente* debido a que el *significante*, lo único conocido en él, conduce al significado porque lo encarna. Es *inadecuado* porque es incapaz de representar el significado en su totalidad, sólo lo vuelve concebible mediante fragmentos. Y al tratarse de un signo en el que *significante* y *significado* son continuos, la relación entre ellos es una *epifanía*, pues aunque no logra *representar* la “irrepresentable trascendencia”, hace aparecer un sentido “secreto” mediante su *representación*. Así revela o “desoculta” lo verdadero.

En tanto que el símbolo revela lo invisible o inefable, su *significado no puede ser captado por el pensamiento directo*. Éste, al contrario del signo directo, que refiere inmediatamente a su significado, remite a todo tipo de cualidades no representables y completamente abstractas; porque la psique y el comportamiento del hombre no son completamente reductibles a signos con acepciones concretas. El símbolo revela lo verdadero y por ello Durand lo describe como *indirecto e inabarcable*. También se nos aclara que el *significado* del símbolo *nunca se da fuera del proceso simbólico*, y este atributo refuerza el motivo por el cual es *no arbitrario*. Su significado práctico da cabida, por un momento, a otro que habla de experiencias trascendentes.

¹⁶Helena Beristaín, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010, p. 26. En esta investigación vamos a entender por *alegoría* “La representación concreta de una idea abstracta (por ejemplo, un esqueleto con una guadaña es alegoría de la muerte)” o la cruz es la representación alegórica del cristianismo.

¹⁷Durand, *op. cit.*, pp. 22-23.

Esto quiere decir que el *significante* de un símbolo, resultado de un proceso simbólico, remite por extensión a todo tipo de cualidades no representables, y éstas pueden ser significadas por cualquier cosa del universo concreto. Por ejemplo, la palabra *tristeza* como denotado, transmite un significado específico al sujeto que la recibe e interpreta. Pero la literatura, y el arte en general, nos enseñan que si el poeta nos dice: “¡Oh, dulces prendas por mi mal halladas,/ dulces y alegres cuando Dios quería,/ juntas estáis en la memoria mía/ y con ella en mi muerte conjuradas”,¹⁸ nos revela un concepto que la palabra *tristeza*, por sí sola, no logrará abarcar.

De este modo se tendrá que expandir su sentido por medio de la explicación de la fragilidad del ser humano ante las inclemencias del mundo, revelada por la muerte del ser amado, terrible no sólo por la pérdida, sino porque recuerda la finitud de uno mismo. Por todo lo anterior, si el analizador se ve envuelto en un proceso simbólico, el significado del símbolo no podrá ser unívoco.

1.1. Auge y declive de los estudios sobre el símbolo a través de la historia

En este apartado nos proponemos esbozar una posible génesis de la noción del símbolo y una brevísima revisión histórica de la importancia, decadencia y revalorización de su estudio, desde la antigüedad inmemorial hasta nuestros días. Hemos decidido centrarnos únicamente en las épocas que nos han parecido de mayor relevancia para nuestro trabajo, ya que tanto la historia de su estudio como sus teorías, son muy amplias. Haremos esto tomando como marco de referencia a la institución del momento con la finalidad de delimitar mejor nuestro estudio, pues sabemos que en todas las etapas de la humanidad ha estado latente la capacidad creadora y reveladora del símbolo; sin embargo la importancia de su estudio tuvo altibajos.

Nos interesa también poner de manifiesto la importancia que dicho signo ha tenido para el hombre, desde que se concibió diferente de las demás especies que lo rodean y fue capaz de crearse a sí mismo como individuo, como ser religioso, y como ser social y cultural. Se cree que desde antes de que éste comenzara el ejercicio del pensamiento y se diferenciara de los animales, ya había mostrado indicios de haber presentado los símbolos

¹⁸Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 2001, p. 52.

en lo que lo rodeaba; y en buena medida, pudo crear una cultura gracias a eso. Mircea Eliade, por ejemplo, ha ubicado las primeras manifestaciones del símbolo desde antes que el hombre fuera capaz de comunicarse o de que tomara conciencia plena de sí:

Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser.¹⁹

Entonces, el proceso simbólico, innato al ser humano, se pudo haber dado en dos etapas: primero, el hombre fue susceptible de percibir través de sus sentidos aquellos elementos y fenómenos externos a sí mismo –el clima, el fuego, la comida, los movimientos celestes, la muerte, el nacimiento de las plantas o animales– y los comparó con su propia experiencia vital y con sus preocupaciones humanas. Luego, en una segunda etapa, la humanidad, a partir del desarrollo del pensamiento, fue capaz de poner de manifiesto sus observaciones, sus preocupaciones y deseos –sus símbolos– a través de la escritura, de pinturas, de historias, de gestos rituales y de mitos.

Esta segunda etapa del proceso simbólico suele ubicarse en el Paleolítico, cuando el hombre comenzó a crear las herramientas para adaptarse y sobrevivir a su medio; Blanca Solares lo señala de la siguiente manera: “A través de los símbolos, desde el Paleolítico, se escenifica el drama de la muerte y de la renovación perpetuas de la naturaleza y de la vida contenidas y expresadas en el mito y el ritual”.²⁰ Esto quiere decir que la presencia del símbolo permite al hombre dotar de sentido a los elementos que lo rodean y de esta manera, comprenderlos y aprehenderlos.

Mircea Eliade y Blanca Solares, indican que este proceso nació junto con el hombre y pudo quedar manifiesto cuando la humanidad adquirió la facultad de la abstracción. Ésta le fue otorgada, posiblemente, tras observar los ciclos perpetuos de la naturaleza, es decir, tras volverse consciente de los símbolos que se le mostraban. A partir de lo dicho hasta ahora podemos afirmar que el símbolo es un “proceso” congénito y universal en el ser humano, y

¹⁹Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, trad. de Carmen Castro, Madrid, Taurus, 1979, p. 12.

²⁰Blanca Solares, “Presentación” en *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, México, UNAM, 2005, pp. 10-11.

una herramienta que responde a su necesidad de dotar de sentido al mundo. Gracias a él, el hombre antiguo pudo encontrar un orden oculto en su medio agreste y a la vez, ordenarse él mismo –creando “cosas”.

Existen estudiosos, como Anne Baring, que atribuyen el comienzo de la capacidad de abstracción del ser humano a la observación de las fases lunares, lo cual es importante porque es a partir de la capacidad de abstracción que se inicia como tal la producción del significativo del símbolo. La autora nos dice:

Es posible que se desarrollase una habilidad para pensar de modo abstracto a partir del discernimiento de cuatro fases lunares en vez de tres. La cuarta fase invisible debió de comprenderse como la dimensión invisible en la que la nueva vida se gesta, y desde la que la luna pasada renace como luna nueva. [...] Cuando la fase de oscuridad lunar se incluye como parte esencial del ciclo continuo de la luz, se hace necesaria la capacidad de mantener en la mente una imagen de lo que no es, de hecho, visible. Meandros y espirales constituyen la evidencia de un pensamiento abstracto.²¹

La misma Anne Baring comenta que los inicios de la comprensión abstracta pudieron haber tenido lugar con la observación del misterio del nacimiento, “que es también el misterio de lo no manifiesto convirtiéndose en manifiesto en la totalidad de la naturaleza”.²² Ella propone que, tras una observación minuciosa, el hombre del paleolítico comprendió que lo no visible, no necesariamente está privado de existencia, sino que es una manera de las formas del ser.

La capacidad de abstracción es importante porque permitió el desarrollo de la conciencia y la reflexión sobre lo invisible, y de esta manera, el ser humano penetró en el ritmo de los ciclos naturales; en los patrones de lo que no se ve, pero se gesta. Así encontró redundancias sobre su existencia en los procesos y ciclos de la naturaleza, y halló que en ellos se puede asimilar y analogar el resto de sus experiencias con la realidad.

Tras adquirir esta facultad, el hombre comenzó un proceso de síntesis, en el que comprimió un conocimiento incalculable en un contenedor (por ejemplo, la escritura o la pintura) que, al ser observado, dispara una parte de este conocimiento: hablamos del símbolo. Finalmente, para culminar las reflexiones en torno a la importancia del

²¹Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 39-40.

²²*Ibidem*, p. 27.

simbolismo durante el Paleolítico, vamos a resaltar la vastedad que tuvo la vida simbólica para el hombre arcaico con las siguientes palabras de Mircea Eliade:

El hombre de las sociedades en que el mito es algo vivo vive en un mundo ‘abierto’, aunque ‘cifrado’ y misterioso. El ‘mundo’ habla al hombre y, para comprender este lenguaje, basta conocer los mitos y descifrar los símbolos. [...] El hombre también está abierto, pues, comunica con el mundo porque utiliza el mismo lenguaje: el símbolo. Si el mundo le habla a través de sus astros, sus plantas y sus animales, sus ríos y sus rocas, sus estaciones y sus noches, el hombre le responde con sus sueños y su vida imaginaria, sus antepasados y sus tótems.²³

Debemos entender por *apertura* la capacidad del ser humano de concebir lo que no se conoce a través del símbolo. Éste era el lenguaje con el que él y el mundo entablaban conversación, la manera en la que se entendían y se respondían. El hombre antiguo no consideraba que el mundo estuviera cerrado ante sí, ni que fuera algo inerte, sino más bien dinámico, en perpetuo movimiento y relacionado totalmente con él. Él mismo también se concebía abierto y sensible,²⁴ aprendía de la naturaleza, de las estaciones, de los ciclos cósmicos, y se apropiaba de estos conocimientos por la relación tan íntima que encontraba en ellos con su propia humanidad.

Esta *apertura* es universal porque atañe a todo ser humano, y, aunque la sensibilidad sea distinta en cada uno de los hombres, la preocupación por ciertas cosas no ha cambiado tanto como se podría pensar a pesar del paso del tiempo. Estamos seguros, por ejemplo, de que los cazadores del paleolítico, sin importar su localización espacial o temporal exacta, se preocupaban por cosas en común. En este sentido muchos estudiosos, tanto de la religión como del folclor, se han preguntado ¿por qué distintos pueblos en distintos lugares y épocas, hayan tenido contacto entre ellos o no, llegan a preocupaciones similares? Vladimir Propp nos dice que esto atiende a cuestiones culturales y medios de producción semejantes.²⁵

Por ejemplo, los agricultores se preocuparán por la fertilidad de la tierra, porque salga el sol y haya lluvias, los cazadores, por aumentar su pericia al momento de utilizar sus

²³Mircea Eliade, *Mito y realidad*, trad. de Luis Gil, Barcelona, Kairós, 2013, pp. 137-139.

²⁴Con “sensible” nos referimos a que el humano percibe por medio de los sentidos, que se ven influidos por las emociones, que muchas veces son contradictorias, así como por la experiencia vital. Precisamente por ello, parte de la complejidad humana la podemos ver reflejada en símbolos que pueden tener significaciones contrarias, pero no incoherentes. Veremos posteriormente que la apertura del símbolo no fue bien vista por algunos pensadores a lo largo de la historia.

²⁵Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 2008, p. 20.

armas arrojadas. El hecho de que en la pintura rupestre se repitan constantemente las representaciones de animales rodeados de cazadores que tratan de alcanzarlos con sus lanzas, nos transmite una preocupación común entre estos hombres por dominar su entorno, por sobrevivir. Este ejemplo muestra una preocupación en común de una época determinada que encontró su expresión en la pintura rupestre, pero qué tanto se ha desvanecido la preocupación por dominar nuestro entorno en la actualidad; ¿acaso ha desaparecido el miedo a enfrentarnos a lo que nos rodea? Los sentidos que encierra un símbolo parecen ser “para todos y para siempre”.

Ciertamente el hombre del Paleolítico recibió, atento, los símbolos que se le presentaban, y la conversación simbólica entre el hombre y el mundo continuó y fue relevante porque significaba su supervivencia. Sin embargo, en el tránsito a las épocas subsiguientes inició la decadencia de la importancia simbólica; tal parece que esto pudo deberse a que el ser humano comenzó a desarrollar con mayor agudeza su capacidad de pensamiento y, en consecuencia, se le presentaron nuevas necesidades y nuevos cuestionamientos sobre su entorno y cómo habitarlo.

La infinita apertura del símbolo –así como sus diversos y, aparentemente, contradictorios significados– parece haber representado un obstáculo para el nuevo razonamiento del hombre, para su nueva necesidad latente de buscar conceptos directos, objetivos y comprobables, capaces de explicar los fenómenos que comenzaban a delinearse como algo ajeno a él. Sin embargo, el hecho de que el conocimiento por medio del símbolo se presentara como algo negativo, tuvo serias consecuencias en la sensibilidad y descartó los métodos de conocimiento que no arrojaran resultados mensurables.

Algunos autores, como Gilbert Durand, ubican el comienzo de la caída de la importancia simbólica durante el período helenístico. Parece ser que la crisis para el conocimiento obtenido a través del proceso simbólico comenzó cuando Aristóteles desarrolló sus premisas dialécticas y lógicas, tras la búsqueda de un pensamiento directo y categorizado. Apunta Durand que fueron especialmente las premisas poéticas de este autor las que iniciaron más notablemente la “crisis simbólica”. La creación artística comenzó a basarse en la mera imitación de la naturaleza, vista como ajena al ser humano, y por lo tanto con capacidad de ser descompuesta en partes que tienen relación entre sí y no ya

propriadamente con él. Esto ceñía al hombre a un modelo predeterminado y limitaba, tanto su interacción con la naturaleza, como la interpretación que pudiera dar de ésta.

Si comparamos las premisas aristotélicas con la forma hipotética de los hombres del Paleolítico para concebir el mundo, notaremos que la experiencia simbólica –como reveladora de lo invisible o de lo desconocido a través de la sensibilidad y la imaginación dentro de un proceso individual, variable, no comprobable, y difícil de explicar o definir– se opone a un ideal sobre la búsqueda objetiva del conocimiento universal, que sea válido para todo los sistemas de pensamiento (incluidas la teología y las humanidades).²⁶

Tras algunos siglos, las reflexiones aristotélicas de la realidad y del arte tomaron fuerza e influyeron profundamente en las épocas venideras. La Edad Media, por ejemplo, encontró en Aristóteles gran sustento. Nuestra siguiente revisión de los estudios sobre el símbolo involucra todo este período y se centra, particularmente, en las aportaciones del cristianismo. En esta época, por razones políticas, se pretendió acotar la significación del símbolo para institucionalizarla, es decir, se le atribuyó un significado “oficial” que desembocó en la alegorización del símbolo cristiano, la cual otorga un solo significado connotado a un signo parcialmente *directo* y éste se instituye como legítimo.

Gilbert Durand afirma que cuando el Occidente medieval adoptó el cristianismo como religión y el aristotelismo como filosofía oficial de la cristiandad, éste privilegió de manera absoluta al pensamiento directo y a la conceptualización en perjuicio de la imaginación simbólica.²⁷ Esto inició con la declaración de la existencia de un cristianismo oficial, promovido por el emperador Constantino durante el concilio de Nicea (S. IV). La historia nos dice lo siguiente:

Según cuentan las crónicas, mientras Constantino marchaba con sus soldados hacia el campo de batalla [durante el conflicto conocido como la batalla del puente Milvio], **vio una cruz en el cielo, junto al sol, que interpretó como una señal divina**. Tras aquella visión, el emperador tuvo un sueño en el que volvió a ver la cruz flotando en el aire, pero con una inscripción en griego donde ponía: *Ev τούτω νίκα*, que en latín se expresa como: *In hoc signo vinces* (IHSV)

²⁶ Es importante aclarar que no estamos en contra del pensamiento fundado por Aristóteles, y que reconocemos que gracias a sus aportaciones fue posible el descubrimiento de las ciencias duras; lo que nos interesa recalcar, en todo caso, es que el tipo de pensamiento que requiere el símbolo no puede ser explicado por medio de los planteamientos aristotélicos y que las herramientas, tanto físicas como mentales, que utilizamos como especie responden a las necesidades que surgen a partir del entorno que se nos presenta.

²⁷ Durand, *op. cit.*, p. 36.

y que significa: “con este signo vencerás”. **Mandó entonces pintar en los escudos de su ejército el famoso crismón o lábaro**, que es una cruz compuesta por las letras griegas χ y ρ , que son las iniciales de Cristo en griego. La cruz cristiana sustituyó a las águilas imperiales de las insignias de los soldados, pasó a formar parte del estandarte de los emperadores romanos y también apareció en las monedas de la época.²⁸

La historia de la batalla del puente Milvio tuvo gran impacto en el Imperio Romano, pues éste buscaba una religión oficial con fines militares que posteriormente tendría influencia para la consolidación de un poderío, tanto imperial como de doctrina religiosa.²⁹ Posterior a este acontecimiento en el puente Milvio, Constantino convocó a un sínodo de obispos en la ciudad de Nicea para discutir la homogeneidad del cristianismo. Fue en el Concilio de Nicea donde se estableció la naturaleza de Cristo como Hijo de Dios y redentor de la humanidad a través de su sacrificio, y donde se estableció también la primera doctrina cristiana uniforme.³⁰

Los padres de la Iglesia, apoyados por Constantino, revisaron en el Concilio las diversas interpretaciones existentes en torno a la vida de Jesús, y eligieron la más adecuada para afianzar el cristianismo como una política religiosa, pues además el número de seguidores del culto cristiano aumentaba considerablemente dentro del Imperio. Por lo tanto se requería autorizar la práctica de esta religión y establecer las pautas bajo las cuales se llevaría a cabo. Y para evitar otras interpretaciones sobre la lectura oficial de la Biblia y de la vida de Cristo, dada por la Iglesia y el Imperio, se persiguió a la competencia y se convirtieron en ilegales aquellas otras lecturas bíblicas que salieran de los significados establecidos.³¹

Antes de que Constantino tuviera su sueño revelador sobre la que sería la religión oficial del Imperio y hubiera un cristianismo oficial, éste había tenido varias vertientes, cada una con creencias distintas, entre ellas, el cristianismo personal en el que la vida de Jesús es el modelo de la vida del hombre (en él, Jesús somos todos y no hace falta

²⁸ José Miguel Viñas, “La cruz de Constantino”, *El Tiempo*, <https://www.tiempo.com/noticias/actualidad/la-cruz-de-constantino.html>

²⁹ Diferenciamos doctrina religiosa del término *religión*, ya que entendemos la primera como la enseñanza oficial de cierto credo, mientras que el segundo es dinámico y se encuentra en perpetua resignificación.

³⁰ Gabriela Briceño V., “Concilio de Nicea”, *Euston*, <https://www.euston96.com/concilio-de-nicea/>

³¹ Matthias von Hellfeldt, “El cristianismo se convierte en religión del Estado del imperio Romano”, *Deutsche Welle*, <https://www.dw.com/es/el-cristianismo-se-convierte-en-religi%C3%B3n-del-estado-en-el-imperio-romano/a-4298473>

institución alguna); el cristianismo egipcio o gnóstico (donde el Logos o Jesús es el mediador personal entre el humano común y Dios); el cristianismo griego o neoplatónico (en el cual, el mal del mundo no es eterno sino que poco a poco se transformará en bien debido a la ley de que todo en el mundo se hace perfecto al paso del tiempo).³² Por mencionar algunas.

El apunte sobre el Concilio de Nicea no es para demeritar al cristianismo, pues en él se basa nuestro primer acercamiento a los símbolos seleccionados; tampoco se trata de juzgar la decisión del propio Constantino. Más bien, intentamos explicar que ante un panorama político tan delicado no era posible permitirse el lujo de la interpretación o del ejercicio religioso sin una doctrina establecida, y que esta situación derivó en el cese de la vida abiertamente simbólica como herramienta cognoscitiva.

Constantino eligió sólo una de la multiplicidad de vertientes del cristianismo, conservó sólo una interpretación –la lectura más conveniente para el Imperio– y la convirtió en institución (en la cual, él tenía influencia); esto le permitió ejercer poder sobre una población romana cada vez más abiertamente cristiana. Todas las demás lecturas tuvieron que ser censuradas, las interpretaciones de los símbolos y de los pasajes bíblicos que no coincidieran con el nuevo dogma oficial, fueron destruidas, y quienes lo cuestionaran, eran perseguidos y asesinados.

La historia de Constantino resalta la importancia que tuvo para la Iglesia Cristiana el detener la “imaginación simbólica”, pues se temía que alguien pudiera interpretar los símbolos religiosos cristianos y llegar a conclusiones distintas a las que ya estaban dadas, y éstas perjudicaran la imagen de la Iglesia como *única intermediaria* entre Dios y los fieles. Sabemos que el símbolo es capaz de conducir a significados verdaderos, por ello cualquier otra interpretación que no fuera la oficial era considerada como pecado y se calificaría como sacrilegio.

Esto fue determinante para la decisión de reducir a alegorías los símbolos religiosos. Gilbert Durand comenta a este respecto que “como cuerpo sociológico, una iglesia ‘divide el mundo en dos: los fieles y los sacrílegos’; sobre todo la iglesia romana que, en el momento culminante de su historia, sosteniendo con mano firme la ‘espada de dos filos’, no

³²Arthur John Hopkins, *Alchemy child of greek philosophy*, Nueva York, Columbia University Press, 1934, pp. 36, 37.

podía admitir la libertad de inspiración de la imaginación simbólica”.³³ De lo dicho anteriormente podemos comprender que en esta época, el sentido trascendente podía buscarse sólo en el dogma cristiano, que ya había definido a los símbolos con acepciones específicas; y como consecuencia el símbolo comenzó a vaciarse, a perder su poder catalizador, y fue quedando solamente como *signo directo*.

Políticamente fue necesario reducir la capacidad epifánica del signo al que hemos dedicado este apartado, y convertirlo en icono o alegoría con fines institucionales. La consecuencia de esto fue, además de la ya mencionada reducción de la sensibilidad simbólica, la paulatina sistematización y dogmatismo del significado del símbolo así como su analogación con la alegoría, lo cual repercutió severamente en la vida espiritual de los hombres, quienes ya difícilmente aceptarían este proceso como medio de conocimiento. Gilbert Durand lo ilustra de la siguiente manera:

Una espiritualidad concreta se esfuma cuando los iconos son secularizados y reemplazados por la alegoría. [...]

Ahora bien; en las épocas de reacción dogmática y de rigidez doctrinaria, en el apogeo del poder papal con Inocencio III o después del Concilio de Trento, el arte occidental es esencialmente alegórico. El arte católico romano es dictado por la formulación conceptual de un dogma. No conduce a una iluminación; se limita a *ilustrar* las verdades de la Fe, dogmáticamente [pre]definidas.³⁴

Es decir que la experiencia de lo sagrado, cuyo sentido puede ser abstraído sólo parcialmente y por medio del pensamiento *indirecto*, se pretendió definible y capaz de representarse en relación de equivalencia con el icono y la alegoría que la representaban. La espiritualidad se volvió una doctrina, siguiendo a Gilbert Durand, de definiciones y de representaciones, que acabó con la posibilidad de conocimiento inmanente que brinda el símbolo. Lo que siguió fue la absoluta desvalorización de su esencia en pro de una institución, y la permanencia de la interpretación oficial a lo largo de los siglos que no aceptaba competencias, y donde las hubiera, las tachaba de herejías o de contrarias a las “verdades de la Fe”.

No obstante, una de las aportaciones más importantes para el estudio del símbolo viene del cristianismo, y podría decirse que las bases de la metodología para su lectura se dan gracias a él. El cristianismo también sintetizó el pensamiento griego sobre la búsqueda de

³³Durand, *op. cit.*, p. 39.

³⁴*Ibidem*, p. 44.

una unidad de conocimiento bajo premisas establecidas para llegar a una verdad. Esto fue puesto en práctica al momento de dar lectura exegética de la Biblia –en la que se considera que el intérprete no tiene nada que ver con el objeto, sino que sólo lo describe– y traducirla al latín, para lo cual era necesario establecer una serie de requisitos para la correcta lectura e interpretación de pasajes y textos sagrados:

1. La importancia del todo y de las partes.³⁵ Esto quiere decir que, para comprender el significado de un pasaje, de un símbolo o de la totalidad de un texto, debía existir una coherencia o redundancia tanto en la microestructura de un escrito (oraciones sintácticas dentro del párrafo) como en su macroestructura –entre los párrafos u otros libros dentro de la Biblia. Esto permitió a los padres de la Iglesia encontrar correspondencias, por ejemplo, entre Cristo y Adán, y entre la Virgen María y Eva.

2. La necesidad del estudio de la retórica. Se debían conocer “las grandes figuras del discurso, los tropos de la retórica, si se quiere interpretar correctamente los textos. [ya que] Los grandes teóricos de la concepción clásica [...] fueron casi siempre profesores de retórica”.³⁶

3. La obligación de tener conocimientos de gramática, sintaxis y etimologías. Por ejemplo, San Agustín, ciertamente los utilizó para la exégesis y compiló sus reglas en su libro *De doctrina christiana*, texto utilizado durante toda la Edad Media.³⁷

Si bien, el sentido del símbolo se vio afectado a causa del dogmatismo cristiano, también es cierto que el cristianismo hizo aportaciones de gran valor para su interpretación. La principal es, quizás, considerar al texto por sí mismo, a la vez que como su propio límite de lo que se puede interpretar. Además, dilucidó las maneras de verificar la factibilidad de una lectura por medio de la coherencia, que surge por la concordancia, la reiteración o redundancia de los temas, por medio de las estructuras sintácticas, y de las figuras retóricas. Estas aportaciones siguen vigentes y se continúan utilizando hoy en día para el análisis del texto literario.

Pues bien, terminó la Edad Media, y la necesidad de sistematización y la búsqueda de resultados mensurables y objetivables continuó creciendo. Dio comienzo el siglo XVII –siguiente apartado en nuestra revisión de la historia del estudio del símbolo– y con él, el

³⁵Jean Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?*, trad. de Antoni Martínez Riu, Barcelona, Herder, 2008, p. 23.

³⁶*Ibidem*, pp. 23-24.

³⁷*Ibidem*, pp. 25-26.

Racionalismo. Con esto, todo conocimiento obtenido a través de procesos, como el simbólico, sufrió una desvalorización más radical. En esta época, la censura no fue causada por las mismas razones que tuvo la Edad Media, en la que aún se lo consideraba un peligroso medio de conocimiento profundo, sino por todo lo contrario: se le juzgaba como una ocurrencia derivada de la imaginación desenfrenada.

Ahora el método científico, surgido del cartesianismo, sería el que determinara la validez del saber. Con Descartes, el conocimiento surgido a través de procesos simbólicos perdió su lugar completamente, aún en la filosofía, pues para él, la sensibilidad y la imaginación no pueden más que instigar a errores, y no puede considerarse conocimiento algo que no es comprobable y en lo que influyen las emociones o la sensibilidad. Esto lo señala con más claridad Gilbert Durand:

Lo que instaura Descartes es, en verdad, el “reino” del algoritmo matemático. [...] El cartesianismo asegura el triunfo de la iconoclastia, el triunfo del “signo” sobre el símbolo. Todos los cartesianos rechazan la imaginación, así como también la sensación, como inductora de errores. Es verdad que para Descartes sólo el universo material se reduce a un algoritmo matemático, gracias a la famosa analogía funcional: el mundo físico no es sino figura y movimiento, vale decir, *res extensa*; además, toda figura geométrica *no es sino una ecuación algebraica*. Pero semejante *método de reducción* a las “evidencias” analíticas se presenta como *el método universal*.³⁸

Para la época de la Ilustración el símbolo como forma de conocimiento se volvió un enemigo, ya no por su capacidad de “desocultamiento” –o por su capacidad de inducir experiencias con lo Sagrado– a la que en algún momento temió el cristianismo “oficial” de la Edad Media, sino por considerársele una antítesis del conocimiento mismo, pues los racionalistas creían que sólo aquello comprobable y avalado por el método científico lo podía otorgar. Acotamos estas afirmaciones a la norma vigente durante la época, sin negar que, de modo menos aceptado, el proceso simbólico continuara vivo.

En consecuencia, y de forma general, el símbolo como vía de entendimiento se ridiculizó, al igual que cualquier otra disciplina o conocimiento que no se ciñera a la nueva visión del mundo. Tal pensamiento se sentía tan seguro en su labor de alejar, poco a poco, las tinieblas de la ignorancia y la superstición, que todo lo que no cupiera dentro de su sistema terminó por semejarse a una creencia en lo sobrenatural, y fue estigmatizado como

³⁸Durand, *op. cit.*, p. 27.

consecuencia de una imaginación liviana y caprichosa que sólo puede tener como resultado el error.

Daremos ahora un salto hacia el siglo XIX, heredero directo de toda la tradición racionalista. En cuanto a lo científico, esta época se esmeró en hacer cada vez más comprobables, objetivables y “evidentes” los datos y descubrimientos arrojados por las diferentes ramas de estudio. Ahora esta postura sería la única verdadera, oficial y autorizada para valorar los datos y descubrimientos proporcionados por todas las áreas del conocimiento humano, continuamos hablando de manera general. Tal llegó a ser su validez, que muchas otras disciplinas, como las humanidades, trataron de imitar su modelo; se buscaba la precisión en la descripción de las partes, del funcionamiento, y hasta la predicción de los comportamientos humanos, artísticos o filosóficos.

Gilbert Durand nos dice respecto de este panorama:

Así se inaugura la era de la explicación científicista que, en el siglo XIX, bajo las presiones de la historia y su filosofía, se transformará en positivismo.

Esta concepción “semiológica” del mundo será la oficial en las universidades occidentales y en especial en la universidad francesa, hija predilecta de Auguste Comte y nieta de Descartes. No sólo el mundo es pasible de exploración científica, sino que la investigación científica es la *única* con derecho al título desapasionado de conocimiento.³⁹

Vamos por partes, de ninguna manera tratamos de demeritar los avances que las épocas revisadas dieron a la humanidad, tampoco es nuestra intención atacarlas. Lo que nos interesa es poner de manifiesto el detrimento que tuvo el conocimiento adquirido gracias a los procesos simbólicos; lo que es más, aún ahora resultaría complicado dar absoluta credibilidad a alguien que, por ejemplo, reciba determinados conocimientos mediante la *intuición* o los obtenga de sus antepasados a través de sus sueños.

Tampoco desacreditamos el método científico, pues es precisamente su grado de certeza y verificación lo que permite que cualquier ser humano pueda partir de una hipótesis y aterrizarla en puntos o conclusiones ordenados y jerarquizados, mensurables y comprobables. Sin embargo, en el terreno de las humanidades, en el estudio o práctica de cualquier arte, el método científico abandona al sujeto. Lo más preciso, en este sentido, es decir que el método científico sirve de pista de vuelo, pero el proceso a partir del cual se

³⁹*Ibidem*, p. 28.

crea una obra de arte, o por el cual se intenta predecir una conducta humana, son reacios a reducirse a una fórmula matemática. El ser humano resultó ser más complejo de lo que los racionalistas habían calculado.

Para terminar nuestro recorrido histórico y retomar a continuación algunas de las aportaciones que para nosotros resultan importantes para la teoría del símbolo, diremos que la inmanencia del estudio simbólico estuvo latente a lo largo del siglo XIX y finalmente eclosionó en el siglo XX, cuando la humanidad volvió a tomar conciencia de la importancia del estudio de las imágenes simbólicas. Gilbert Durand nos dice que esto fue gracias a la etnología, pero el mérito se le atribuye mayormente a la psicología: “El inmenso mérito de Freud y del psicoanálisis, [...] es haber devuelto vigencia a los valores psíquicos, a las imágenes, expulsadas de las ciencias naturales por el racionalismo aplicado”.⁴⁰

1.2. Siglo XX, resurgimiento de la importancia de los estudios sobre el símbolo: algunas aportaciones multidisciplinarias

En este apartado nos interesa rescatar, particularmente, algunos de los aportes realizados a la teoría del símbolo por el psicólogo suizo Carl Gustav Jung, (1875-1961); principalmente, sus teorías sobre el arquetipo y el inconsciente colectivo, pues éstas resultaron en grandes logros, tanto para la Psicología como para el estudio mismo del símbolo. Podemos decir que retomaron y sintetizaron la importancia que tienen el mito y la religión para el ser humano, además de que sirvieron de apoyo para las investigaciones de la naciente Historia de la religión en el siglo XX, así como de disciplinas posteriores, como la Psicología de la religión. Para comprender el alcance de los hallazgos de Carl G. Jung, partamos de la elaboración teórica que hizo sobre el *arquetipo*, término que pulió durante toda su vida académica, y del cual uno de sus comentaristas nos dice que:

El arquetipo es un constructo propuesto por Jung para explicar las “imágenes arquetípicas”, es decir, todas las imágenes oníricas y fantásticas que presentan una especial similitud con motivos universales propios de las religiones, mitos, leyendas, etc. Los arquetipos son tan universales como las emociones. Aunque las figuras arquetípicas más características son la persona, el *animus*, la sombra, el sí-mismo, otras imágenes, presentes en sueños y fantasías pueden estar imbuidas de significado arquetípico cuando poseen un fuerte significado emocional [...]. En su última elaboración del tema, Jung describe el arquetipo como una tendencia

⁴⁰*Ibidem*, p. 54.

innata a generar imágenes con intensa carga emocional que expresa la primacía relacional de la vida humana.⁴¹

C. G. Jung llegó a desarrollar la teoría del arquetipo, de estas imágenes universales de gran carga emocional, al notar ciertas similitudes entre los testimonios de los pacientes que asistían a su terapia. Estas similitudes se presentaban en lo que mencionaban sus pacientes entre sí sobre sus vivencias y sus sueños, y estos últimos, a su vez, tenían gran semejanza con imágenes y símbolos de mitos y religiones que, difícilmente podrían ser del conocimiento de las personas tratadas por Jung. Fue entonces que se preguntó si estos fenómenos tendrían alguna relación con el *inconsciente*, concepto que había estudiado de Sigmund Freud y de Carl Gustav Carus.⁴² Así que no tardó mucho en atar los cabos y dedicó su vida a estudiar esas imágenes que se repiten en la psique de la gente, y que en ocasiones funcionan como mensajes que manda el cuerpo para su propia curación.⁴³

Jung también notó que la coincidencia de las imágenes descritas por sus pacientes en relación con los mitos y los símbolos religiosos no era mera coincidencia, ni se trataba de casos aislados; existían demasiadas similitudes para tratarse de una casualidad. Fue precisamente este pensamiento el que terminó por convencerlo de la existencia de una construcción arquetípica que permite la aparición de símbolos universales, es decir, símbolos válidos para toda la humanidad, y que se han manifestado desde los tiempos primigenios hasta la actualidad. Esto nos deja ver que el símbolo permite tanto aspectos personales como colectivos; sociales y metafísicos.

De ahí que nuestro psicólogo afirme que “las imágenes fantásticas aparecidas en los pacientes [...] tienen, inequívocamente sus analogías más próximas en los tipos mitológicos. Por eso, hay que suponer que corresponden a ciertos elementos estructurales *colectivos* (y no personales) del alma humana y que se transmiten por *herencia*, como los

⁴¹Polly Young-Eisendrath y Terence Dawson (Ed.), *Introducción a Jung*, trad. de Silvia Horvath Alavaster, Madrid, Cambridge University, 1999, pp. 443-444.

⁴²Carl Gustav Jung, “Acerca de la psicología del arquetipo del niño” en Carl Gustav Jung y Karl Kerényi, *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid, Siruela, 2004, p. 97. “Aunque diversos filósofos, como Leibniz, Kant y Schelling, ya habían llamado claramente la atención sobre el problema del alma oscura, fue un médico quien se sintió obligado, por su universal experiencia científica y médica, a remitir a lo *inconsciente* como esencial fondo anímico. Fue Carl Gustav Carus, relevante predecesor de Eduard von Hartmann”.

⁴³Cosmovenantor, “Alquimia, magia o ciencia – Documental completo en español”, video de Youtube, 37:02-39:14 min., 27 de enero de 2013, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Qn575e7OOIU&t=2368s>

elementos morfológicos del cuerpo humano”.⁴⁴ Baste señalar que la universalidad del arquetipo es lo que nos permitirá realizar un análisis literario por medio de la utilización de distintos símbolos del cristianismo como base.

Una vez que C. G. Jung se dio cuenta de la relación que existía entre el arquetipo y las profundas emociones de sus pacientes, dedujo que no se trata solamente de un mensaje de sanación del cuerpo o de un mero significado retórico, sino que además es la forma en la que ciertas emociones emergen desde la profundidad del inconsciente, como si se tratara de un lenguaje que éste utiliza para comunicarse con la parte consciente del individuo sin importar realmente su grado de escolarización, edad, sexo, raza o religión. De ahí que tengamos ejemplos ilustrativos de niños de cinco años que tienen pesadillas con monstruos o dragones, mismos que el psicólogo moderno puede llegar a comprender como la manifestación de conflictos emocionales por problemas ignorados que requieren un análisis particular para cada situación.⁴⁵

Entonces, a causa de la naturaleza universal de estas imágenes, Jung consideró necesario describir una categoría distinta al inconsciente, que es de corte individual, y creó así el término *inconsciente colectivo*, el cual:

No es de naturaleza individual, sino general, es decir, a diferencia de la psique personal, tiene contenidos y formas de comportamiento que son iguales *cum grano salis* en todas partes y en todos los individuos. [...] Los contenidos del inconsciente colectivo son tipos arcaicos o –mejor aún– primigenios, imágenes generales existentes desde tiempos inmemoriales.⁴⁶

En la teoría sobre el arquetipo de Jung, existen imágenes universales (arquetipos) localizadas, en primer lugar, en el inconsciente del individuo, pero que al ser compartidas por toda la humanidad se les puede identificar como *inconsciente colectivo*. Sin embargo, su manifestación será personal y estará sujeta a las vivencias y experiencias que el sujeto tenga con ellas. El arquetipo es, entonces, un símbolo de naturaleza psíquica y emocional que contiene, no sólo información para el bienestar psicológico del paciente, sino que de

⁴⁴Jung, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁵Jordan B. Peterson, “Slaying the dragon within us”, video de Youtube, 51:35- 55:47 min., 26 de enero de 2016, recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=REjUkEj1O_0&t=4s

⁴⁶C. G. Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, vol. 9/1, trad. de Carmen Gauger, Madrid, Trotta, 2002, pp. 4, 5.

acuerdo con Jung, se trata de una fuente inagotable de conocimiento universal sobre las preocupaciones existenciales del ser humano, heredadas a través de sus distintas experiencias a lo largo de la historia, codificadas en sueños, mitos, cuentos, y en el arte, y siempre en íntima relación con la religión, pues ésta es la que da origen a tales estructuras representativas de dicha experiencia.

Por lo anterior, Jung advierte que el símbolo, o las manifestaciones individuales del arquetipo, juega un papel fundamental para el ser humano por al menos dos razones. Primero, se trata de la proyección de uno mismo y de sus prejuicios, y en ese sentido, es una revelación. Esto, porque ante la presencia del símbolo, el sujeto puede lograr hacer una introspección sobre sí mismo que le mostrará una parte de su condición existencial, antes oculta, y sus *prejuicios*, anteriormente inconscientes y sólo perceptibles a través de estas imágenes, pasarán a ser de carácter consciente. Cabe señalar que este punto dará parte de su sustento al análisis de símbolos de nuestra investigación.

Puesto que, aunque el arquetipo es universal, sus manifestaciones sólo pueden ser individuales, Carl G. Jung también considera que el mundo exterior al ser humano no es tan objetivo como se piensa, pues:

Todos los fenómenos naturales mitificados, como el invierno y el verano, las fases de la luna, los periodos de lluvia, etc., están muy lejos de ser alegorías de esas experiencias objetivas, sino que son, antes bien, expresiones simbólicas del drama interior e inconsciente del alma, un drama que a través de la proyección, de su reflejo en los fenómenos de la naturaleza, se vuelve aprehensible para la conciencia humana. La proyección es tan completa que han sido necesarios varios milenios de civilización para separarla, si quiera, en cierta medida, del objeto exterior.⁴⁷

Toda percepción y acción humana quedará empapada de la sensibilidad, de las emociones y pasiones del sujeto que las realiza; el arte, los mitos y los sueños, por mencionar algunos ejemplos. Al tratarse de una constante universal que se manifiesta de forma individual, Jung consideró que se requería una explicación, y su respuesta fue la proyección a través de los símbolos, esto explica por qué el hombre tiende a lo simbólico y expresivo de manera casi innata. Esta afirmación no niega ni excluye la objetividad científica o sus logros, simplemente, el método científico tiende a recurrir al signo denotado –lenguaje artificial

⁴⁷*Ibidem*, p. 6.

para el pensamiento de Carl Jung— en pos de un método repetible y de un análisis certero, y por ello se requieren otros métodos para explicar los fenómenos en los que interviene lo sensible.

Los estudios realizados por Carl Jung influyeron profundamente en la consolidación de la Historia de la religión, que nació durante el siglo XX y que actualmente se imparte como una materia académica en la Universidad de Chicago, Estados Unidos. Uno de sus exponentes más importantes fue Mircea Eliade, (1907-1986); el objetivo de este investigador, y colega de Jung, fue estudiar las religiones a partir de una sistematización, hecho posible gracias a la comparación de los elementos afines entre ellas —símbolos, ritos y mitos—, y que mostraban sus aspectos en común. Mircea Eliade definió el término *religión* de la siguiente manera:

Es una pena que no tengamos una palabra más precisa que *religión* para designar la experiencia de lo sagrado. [...] Pero quizá es demasiado tarde para buscar otro nombre y *religión* puede ser una palabra útil todavía, siempre y cuando tengamos bien en claro que no implica necesariamente creer en Dios, dioses, espíritus, sino que se refiere a la experiencia de lo sagrado y, por lo tanto, está relacionado a las ideas de existir, de tener significado y lo *verdadero*.⁴⁸

Mircea Eliade ahondó aún más en esta definición y estableció que la religión es una *hierofanía*. “Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de *hierofanía* (del griego *hieros*: sagrado y *phainomai*: manifestarse), que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más de lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que *algo sagrado se nos muestra*”.⁴⁹ Hemos decidido utilizar el término *religión* como lo propone Mircea Eliade, como todo aquello en lo que se manifieste una *hierofanía*, o como la experiencia de lo sagrado, debido a que éste refiere a lo verdadero, lo existencial y lo significativo que implica una manifestación de este tipo, además de que puede aplicarse a diversas doctrinas religiosas, como el cristianismo.

Nuestro investigador estaba consciente de que el término *religión* no puede reducirse a lo que la gente entiende comúnmente por él, es decir, una doctrina con un contenido

⁴⁸Mircea Eliade, *La búsqueda*, trad. de Dafne Sabanes de Plou y María Teresa La Valle, Buenos Aires, Megápolis, 1971, p. 7.

⁴⁹Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. de Luis Gil, Madrid, Guadarrama, 1973, pp. 14-15.

dogmático, basado en la fe y en la que prima el culto a un dios o idea. Es por eso que la definición que nos proporciona es de gran importancia, pues nos permite explicar los símbolos que hemos elegido partiendo del cristianismo como su origen, pero evitando el culto a cualquier ideología o doctrina. Así, estos quedan deslindados de ella y pueden mantener la universalidad de sus significados.

Eliade también considera que una de las formas en las que se manifiesta lo sagrado es a través de los símbolos, que por definición, y en complemento al punto anterior, no pueden ser encasillados como ideología o alegoría. Finalmente, a partir de lo que el autor establece como *religión*, se puede afirmar que tiene en cuenta que los mitos, los cuentos populares, el arte y la literatura, son susceptibles de manifestar una hierofanía. De esta manera, los descubrimientos de C. G. Jung y de Mircea Eliade pueden ser incluidos en el terreno meramente literario, pues autores como Demetrio Estébanez Calderón describen la relación entre el símbolo y sus distintas manifestaciones de la siguiente manera:

El símbolo, en cuanto signo, evoca una realidad que trasciende el objeto simbolizante, y comporta un sentido oculto y misterioso que apela al fondo irracional del *inconsciente*, del sentimiento y de la emoción. Por ello, en el término simbolizante no se percibe o intuye directa, ni racionalmente, el término o el concepto simbolizado. Esa intuición es puramente emotiva, es una emoción ‘envolvente e *irracionalmente* implícitadora’ de ese concepto simbolizado; todo símbolo es ‘siempre un foco de indeterminaciones y entrevistas penumbras’ (C. Bousoño, 1970). Tal vez por eso, el lenguaje simbólico sea un componente esencial de la expresión mítica y religiosa, y explique la coincidencia entre determinados símbolos que aparecen en religiones de ámbitos culturales diferentes, y los utilizados por los místicos y los poetas: símbolos universales como el agua, la luz, el fuego, la noche y las tinieblas.⁵⁰

Como puede verse, la definición proporcionada por Estébanez Calderón no dista mucho de las que hemos revisado anteriormente, aunque ésta pertenezca de lleno al ámbito literario y a pesar de que todas las anteriores provienen de distintas áreas de estudio. Esto nos ayuda a comprender cómo es que el símbolo se configura como algo vivo, como un fenómeno que no se puede definir arbitrariamente, sino que más bien se describe; claro está que cada rama resaltará lo que le resulte más pertinente y enriquecedor.

Por otro lado, queremos aclarar que los apartados de este capítulo que esbozan algunos aspectos históricos sobre los estudios del símbolo ofrecen un panorama basado únicamente

⁵⁰Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999, p. 993.

en la institución como punto de referencia; en ese sentido, lo que hemos calificado a lo largo de dichos apartados como “auges o declives” de la importancia simbólica para los estudiosos, ha sido siempre desde una visión canónica y lo que ésta validaba o no. No pretendemos abarcar todos los ámbitos de los estudios simbólicos, que son vastos y variados, por ejemplo los efectuados por ocultistas, místicos o por movimientos literarios particulares, porque resultaría imposible.

Tampoco queremos insinuar que la vida simbólica particular haya cesado en algún momento, ni que el símbolo haya dejado de manifestarse, prueba de ello son las obras artísticas y literarias, por mencionar algo. Sin embargo, no es posible dentro de este trabajo dar cuenta de los significados simbólicos particulares en cada una de ellas, o de las corrientes artísticas a las que pertenecen; por ello hemos optado por una revisión general, centrada más bien en la inquietud teórica que ha generado la experiencia simbólica y lo que los estudios sobre el simbolismo han llegado a significar para las distintas épocas: cómo éstas los han elevado o denostado, siempre en relación con los preceptos ideológicos del dogma vigente, ya sea éste político, ideológico o religioso.

Por último, es importante mencionar que, junto a la importancia que tuvo la psicología para el resurgimiento de la trascendencia de los estudios simbólicos, el siglo XX produjo, en general, grandes avances sobre este asunto. Los estudios de esta época reconocieron nuevamente la importancia de la vida simbólica y le devolvieron relevancia a su “virtualidad creadora”. Gracias a esto, el avance de las distintas disciplinas que se valen de él pudieron tener progresos, y los seres humanos pudieron nuevamente conocer distintos aspectos de sí mediante el proceso simbólico como herramienta sin ser perseguidos o estigmatizados en un nivel institucional; porque ahora sabemos que un sujeto no puede acceder directamente ni a sí mismo ni a los fenómenos que se le presentan, sino sólo a través de estas imágenes reveladoras.

Esto sucede porque una cosa es el ser biológico, cuyo cuerpo material se encarga automáticamente de mantenerlo con vida –por medio de la respiración, de los latidos del corazón o del procesamiento de los alimentos–, y otra cosa muy distinta es la psique y forma de actuar del ser humano ante la vida sensible, llena contradicciones, de la que es muy complicado dar cuenta. Precisamente por este último aspecto, el símbolo no puede

sistematizarse totalmente, pues su manifestación es individual y subjetiva, y su capacidad de operación se da únicamente dentro de sujeto y mediante su sensibilidad.

El símbolo no es subjetivo totalmente, ni se rige totalmente por la arbitrariedad. Es complejo porque reúne dentro de sí la complejidad del ser humano, sus preocupaciones y deseos, y los vuelve manifiestos ante éste. El símbolo le permitió al hombre volverse hombre, y construir civilizaciones, y sobrellevar las paradojas de su vida. Es el medio de comunicación entre él y su mundo, y entre el inconsciente y la conciencia; lo que éste comunica es verdadero y sustancial, aun ante la realidad, en la que el hombre construye significados que pretenden describirla objetivamente, sin poder evitar que algo de sí mismo se desoculte en ello. Gilbert Durand sintetiza la importancia del símbolo en la siguiente cita:

La razón y la ciencia sólo vinculan a los hombres con las cosas, pero lo que une a los hombres entre sí, en el humilde nivel de las dichas y penas cotidianas de la especie humana, es esta representación afectiva por ser vivida, que constituye el reino de las imágenes. [...]

En el irremediable desgarramiento entre la fugacidad de la imagen y la perennidad del sentido, que constituye el símbolo, se refugia la totalidad de la cultura humana, como una mediación perpetua entre la Esperanza de los hombres y su condición temporal.⁵¹

Consideramos pertinente proponer una definición para el término *símbolo*, para establecer cómo vamos a entenderlo en esta investigación. Después de la revisión realizada en este capítulo lo entenderemos como *el signo que permite el reconocimiento de un fragmento del sujeto en el detonador de la experiencia simbólica –ya sea éste un objeto, un acontecimiento, un hecho artístico, o una experiencia– quien, al mismo tiempo puede explicar esta manifestación, en apariencia escindida de sí, porque es capaz de asimilarla y analogarla con su experiencia, gracias a su percepción sensible y a las huellas de sí mismo que deja ante el mundo que describe*. Esta apropiación de dicha manifestación le permite adquirir conocimiento de una parte, antes oculta, de su ser y suele contener aspectos universales de todo ser humano.

⁵¹Durand, *op. cit.*, pp. 133, 140.

2. La vida hecha cuento: algunos apuntes sobre Guadalupe Dueñas

“Nací en Guadalajara, soy tapatía de ascendencia española y árabe; mi mamá cantaba, mi papá comía gato –en las pausas–. Fuimos catorce hermanas. No me conviene decir que soy la mayor, pero soy la primogénita, descontando a mi hermana Mariquita, la del bote.”⁵² Siempre entre el humor y la solemnidad, siempre cargada de un luto extraño, Guadalupe Dueñas impregnó su obra literaria con fragmentos de su propia vida. Por esta razón hemos decidido retomar su biografía para este trabajo, junto con el contexto histórico-literario que dio cabida a su escritura.

Posteriormente, esbozaremos algunas características, tanto estilísticas como de los géneros en los que se han catalogado sus creaciones, con la finalidad de delinear ciertos alcances semánticos en su obra que darán mayor precisión a los sentidos surgidos de esta investigación. Por ejemplo, la biografía de nuestra autora revela un aspecto que hemos decidido destacar por la relevancia que implica para nosotros: su profunda formación religiosa, a la que a veces ella se aferraba y que a veces –más bien– parecía perseguirla, pero que no la abandonó jamás.

Sabemos que fue iniciativa de su padre inscribirla en una escuela de monjas en Morelia, sabemos también que, por iniciativa propia, se retiró casi al final de su vida sin volver a recibir a nadie en su casa –por aproximadamente diez años– para poder prepararse para su muerte; de muchas maneras la religión tuvo una repercusión insondable en ella, y por ello, muy probablemente algunos temas cristianos hayan encontrado forma en sus cuentos, ya como recursos literarios, ya como cuestionamientos, o bien, como una explicación que ella misma perfilara respecto de la naturaleza opaca del ser humano.

Sobre los géneros que utilizó para configurar su escritura y sobre su estilo, podemos decir que nacen, en parte, como consecuencia del canon literario vigente en la época: una narrativa que exalta las sensaciones, siempre a medio camino de la poesía; en parte, como el resultado de sus propias latencias, de sus preocupaciones. Así, sus mecanismos literarios, sus géneros predilectos y sus vivencias, reafirman la pertinencia del sufrimiento como el eje

⁵²Guadalupe Dueñas, “Autopresentación” en *Guadalupe Dueñas; está de moda...!*, Gerardo de la Cruz (Ed.), México, Conaculta-INBA, 2012, p. 35. [Ed. electrónica disponible en “Acervos de Literatura”, https://issuu.com/bellasartes.gob.mx/docs/guadalupeuenas_estademoda]

central de nuestro trabajo, pues éste fue una obsesión constante en su narrativa y una experiencia continua en su propia vida.

2.1. Biografía

Guadalupe Dueñas de la Madrid nació en Guadalajara, Jalisco, un 19 de octubre entre 1910 y 1920. Existen dudas sobre el año exacto de su nacimiento porque nunca fue deseo de la escritora esclarecer su edad, así como tampoco lo fue tener una biografía oficial, pues “¿Qué biografía puede tener una criatura de Dios?”⁵³ Sin embargo, todo lo referente a su vida ha sido tema de interés para los estudiosos de su obra. Por ejemplo, Beatriz Espejo, quien antologó sus *Obras completas* en 2017, propone que debió haber nacido entre 1908 y 1912. Otros investigadores, como César Güemes y Ericka Montaña, asentaron la fecha en 1907; por su parte, Maricruz Castro Ricalde considera que debió ser 1908, ya que el hermano menor de Dueñas, Manolo, mencionó que ella tenía 94 años el día de su muerte.⁵⁴

La tapatía falleció el 10 de enero del 2002, en la Ciudad de México, donde vivió casi toda su vida. No obstante, la mayor parte de su infancia la pasó en el internado del Colegio Teresiano de Morelia, Michoacán, en el que –podría decirse– inició su formación tanto religiosa como literaria, pues todas las niñas debían llevar un diario con sus pecados, y ella lo llenaba con poemas. Esta vida de convento fue idea de su padre, que tenía un fuerte apego religioso y quizás un poco de culpa por haber cambiado el sacerdocio por una jovencita de ojos verdes; pues tal como el hermano de tía Carlota, “él iba para cura” hasta que conoció a Guadalupe de la Madrid, madre de Lupita Dueñas, quien lo alejó de un futuro prometedor dentro de la doctrina cristiana.

Sobre sus estudios académicos, sabemos que Guadalupe Dueñas no fue a la universidad de manera formal, aunque esto no le impidió tener una sólida formación literaria porque su disciplina para los cursos y talleres de escritura era rigurosa. Algunos de sus maestros fueron Emma Godoy, Alfonso Méndez Plancarte –que también era su tío–, Agustín Yáñez y Juan José Arreola. Sabemos también que a inicios de la década de los

⁵³Éstas fueron las palabras que dijo a Leonardo Martínez Carrizales cuando declinó su oferta para una biografía. Leonardo Martínez Carrizales, "Guadalupe Dueñas, 1920-2002" [En línea]. *Revista de la Universidad de México. Nueva época*, Abril 2002, No. 10648, p. 60.

<<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=756&art=15313&sec=Columnistas> > [Consulta: 14 de enero, 2020].

⁵⁴Maricruz Castro Ricalde y Laura López Morales, “Introducción. Un mundo cerrado y de fantasías siniestras” en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, México, Conaculta-UNAM, 2010, p. 14.

sesenta recibió la Beca del Centro Mexicano de Escritores, gracias a la cual conoció a algunos de sus amigos de por vida, como Miguel Sabido. Sin embargo, la jalisciense había empezado a publicar sus cuentos en suplementos periodísticos y en revistas como *Ábside*, *Metáfora*, *Revista Mexicana de Literatura*, y *América*, desde tiempo atrás, pues de acuerdo a Maricruz Castro Ricalde, ella comenzó su oficio de escritora a partir de 1954.⁵⁵

Mucho se puede decir de la autora a pesar de la falta de documentos oficiales, pues su familia y sus amigos han compartido fragmentos de su vida, casi como una anécdota; que manejaba terriblemente, que siempre vestía de negro, que las perlas nunca faltaban en su cuello, que un día un tigre se metió debajo de su cama, que era amante del cine y que sus manos eran bellísimas, por mencionar algo. Aunque, ciertamente la conocemos también por el trabajo que dejó como testimonio y como un maravilloso aporte a la literatura.

Sus tres obras literarias más importantes son *Tiene la noche un árbol*, *No moriré del todo* y *Antes del silencio*.⁵⁶No obstante, su trabajo no se limitó solamente a la creación, sino que fue vasto y variado, desde la adaptación para la televisión, la censura cinematográfica y la asesoría teatral, hasta escribir artículos para la revista *Kena*. Maricruz Castro Ricalde la describe como una “participante activa de algunos de los cenáculos más relevantes de la cultura en México, en la segunda mitad del siglo XX”⁵⁷y con justa razón.

En 1954, la tapatía comenzó a asistir a “Las tertulias del mate”, reuniones culturales realizadas por los hermanos Méndez Plancarte y el sacerdote Octaviano Valdés, que congregaban a los intelectuales mexicanos más importantes desde 1932. “Las citas dominicales celebradas en la casa del sacerdote católico Octaviano Valdés convocaron, a lo largo de casi media centuria, a figuras académicas, políticas y eclesiásticas principalísimas”.⁵⁸ Nuestra escritora fue una de las pocas mujeres que frecuentaron esas reuniones, y gracias a ellas conoció a su maestra, Emma Godoy.

Desde 1958 hasta finales de los años setenta, cada miércoles se impartió un taller literario en su propia casa bajo la dirección de Fausto Vega, posteriormente coordinado por Agustín Yañez e impartido en casa de Margarita López Portillo. Este grupo estaba integrado por mujeres cuentistas, ensayistas, novelistas y poetas, que realizaban la labor de

⁵⁵*Ibidem*, p. 13.

⁵⁶*Ibidem*, p. 14.

⁵⁷Maricruz Castro Ricalde, “Guadalupe Dueñas: entre la elocuencia y el silencio” en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, México, Conaculta-UNAM, 2010, p. 47.

⁵⁸*Ibidem*, p. 54.

creación literaria, a la vez que desempeñaban su papel de críticas, pues eran ellas –sus propias integrantes– quienes se aconsejaban para mejorar la calidad de su escritura. Entre los miembros que formaron parte de este taller se encontraban Mercedes Mancero, Carmen Andrade, Ester Ortuño, Margarita López Portillo, Ángeles Medieta Alatorre, Alicia López Portillo, Beatriz Castillo Ledón, y Margarita Urueta.⁵⁹

También a partir de los años cincuenta, y durante veintidós años, fue censora cinematográfica en la Oficina Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación. Y desde 1962, al terminar la Beca del Centro Mexicano de Escritores, trabajó con Ernesto Alonso – el productor más importante en aquel momento– como guionista para la televisión. Uno de sus primeros trabajos en este rubro fue la adaptación de su propio cuento, “Guía en la muerte”, para una serie televisiva llamada “Las momias de Guanajuato”. Sobre ésta, contó a Beth Miller:

Por ejemplo hubo una serie de trece historias que se llamó *Las momias de Guanajuato*. Me inspiró un museo de Guanajuato, el de las momias, que es un museo terrorífico. Están allí disecados una serie de personajes. Esta obra es fantástica, nada histórica. Yo inventé una posible historia de cada una de las gentes que aparecen en el museo. Estas historias formaron la serie de televisión, *Las momias de Guanajuato*. Hay una sobre una mujer que enterraron viva y que se volteó en la caja, rompiéndose las manos para tratar de escapar. Ahora las momias están tras un cristal, pero hace quince o veinte años estaban en un salón, muy a la mano, como sucede en muchos museos medio primitivos.⁶⁰

Otras de sus adaptaciones fueron “La sunamita” –homónimo del cuento de su amiga, Inés Arredondo– y “Leyendas de México”. Entre sus guiones se encuentran también escritos de Edgar Allan Poe, William Faulkner, y Henry James, pues le interesaban especialmente la literatura inglesa y alemana de horror.⁶¹ Realizó además guiones para telenovelas, para más de treinta; una de ellas fue *Carlota y Maximiliano*, una de las primeras telenovelas históricas mexicanas, según apunta Maricruz Castro Ricalde,⁶² y censurada por el peligro de desvirtuar la historia debido a que eran ellos los héroes románticos de la trama. Respecto de esta censura, Dueñas declaró en una entrevista: “No fue aceptado porque mi ideología no corresponde a la oficial. Yo quería hacer historia, no política”.⁶³

⁵⁹Beth Miller y Alfonso Gonzales, *26 autores del México actual*, México, B. Acosta Amic, 1978, pp. 171-172.

⁶⁰*Ibidem*, pp. 161-162.

⁶¹*Ibidem*, p. 164.

⁶²Castro Ricalde, *op. cit.*, p. 48.

⁶³Miller, *op. cit.*, p. 161.

La jalisciense trabajó asimismo para el Instituto Mexicano del Seguro Social, invitada por su amiga, Griselda Álvarez Ponce de León, gobernadora de Colima, y primera mujer en desempeñar un cargo así en la historia de México. Ella, junto con otras cuatro personas, decidían qué obras se montaban en los teatros de esta institución. En este período “se difundieron no sólo las piezas clásicas de la dramaturgia universal, sino trató de impulsarse el conocimiento de creadores contemporáneos en aquel entonces como Carlos Solórzano o Luisa Josefina Hernández”.⁶⁴ También colaboró con Margarita López Portillo, cuando ésta fue nombrada titular de Radio, Televisión y Cinematografía, y lo hizo sin recibir ningún cargo oficial o remuneración alguna.

Respecto del recibimiento de la crítica hacia su obra, desde 1955, Emmanuel Carballo la había incluido ya en *Cuentistas mexicanos modernos* y Luis Leal, en su *Breve Historia del Cuento Mexicano*, en el que solamente cuatro narradoras mujeres eran mencionadas.⁶⁵ Gracias a sus publicaciones en *Ábside* se ganó el saludo de Alfonso Reyes, y el joven José Emilio Pacheco escribió su “Soneto a Lupita Dueñas”. Y en 1959, *Tiene la noche un árbol* recibió de parte del gobierno del estado de Jalisco el premio José María Vigil por mejor libro del año.

Sobre su vida íntima, sabemos que fue amiga de Miguel Sabido hasta la muerte. Él la describe como “sintética, directa, aparentemente perversa y siempre desconcertante, totalmente despiadada con los demás pero, especialmente, consigo misma. Y, en el fondo, un torrente de ternura.”⁶⁶ Muchos fueron los escritores que compartieron amistad con ella; entre ellos, Pita Amor, Vicente Leñero, Julio Torri, Rosario Castellanos, e Inés Arredondo. Con ella y con Miguel Sabido continuó reuniéndose por mucho tiempo más, aún después de terminada la beca.

Tenía una íntima amistad con Margarita López Portillo, amiga suya desde la infancia, y parentesco materno con el presidente Miguel de la Madrid Hurtado. De hecho, fue debido a esa cercanía que decidió no publicar su novela *La máscara de un ídolo*, cuyo primer título iba a ser *Memoria de una espera*, pues, como reveló su hermano Manuel, no quería faltar al respeto a sus amigos, ya que en esa obra mostraba la descomposición del individuo a causa

⁶⁴Castro Ricalde, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁵Castro Ricalde y López Morales, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁶Miguel Sabido, “Pita, la hechicera cotidiana” en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, México, Conaculta-UNAM, 2010, p. 42.

del poder.⁶⁷ Las amistades de Dueñas, como puede verse, siempre rozaron los círculos más importantes, tanto de la literatura como de la política. Nunca se casó ni tuvo hijos pero su opinión al respecto parece ser clara:

Debo reiterar que no me he casado, ni conozco las delicias de la maternidad. Esto es una limitación, así lo dicen; además es cierto, pero ayuda, porque según esta moda del psicoanálisis se adquieren inmejorables, casi perfectos complejos que la apartan a una de la sana razón, y claro, en lugar de cuidar criaturas vengo a Bellas Artes a dar conferencias.⁶⁸

Al final de su vida, Leonardo Martínez Carrizales le pidió que le concediera algunas entrevistas para escribirle una biografía, sin embargo, al poco tiempo de haber aceptado, Dueñas declinó la oferta porque consideraba que era un acto de pura vanidad y que no tenía sentido que una criatura de Dios pretendiera que se escribieran libros sobre su vida; no, ella necesitaba prepararse para su muerte. Sus amistades cuentan que después de dar una deslumbrante fiesta para entregar la *plaquette* “Antes del silencio”, se encerró en su casa y no volvió a recibir a nadie hasta que la muerte le arrebató la pluma de la mano.

2.2. Narrativa literaria

En este apartado haremos un recorrido por las principales obras literarias que Guadalupe Dueñas desarrolló a lo largo de su vida, nos referimos a *Tiene la noche un árbol* (1958), *No moriré del Todo* (1972) y *Antes del silencio* (1991); asimismo, abordaremos brevemente dos obras poco conocidas: *Memoria de una espera* (inédita) e *Imaginaciones* (1977). Esto con el fin de determinar algunas temáticas reiterativas en sus obras y de explorar un poco de la evolución y el desarrollo que tuvo como escritora. Posteriormente, revisaremos los distintos géneros narrativos que a éstas se le atribuyen.

El primer conjunto de cuentos que publicó Guadalupe Dueñas fue la *plaquette* llamada *Las ratas y otros cuentos* (1954), que incluía: “Las ratas”, “Mi chimpancé”, “El correo” y “Los piojos”. Esta breve compilación fue calificada por el público que la vio por primera vez como una obra fragmentaria con un alto valor poético; aunque también tuvo reseñas negativas, por ejemplo para Carlos Valdés “su estructura es débil, el conjunto no responde a

⁶⁷*Ibidem*, p. 45.

⁶⁸Dueñas, *op. cit.*, p. 36.

una intuición, sino a una idea, a una ocurrencia, a un deseo de novedad artificiosa, que a veces cae en la alegoría intelectual [como] la lucha entre el alma y el cuerpo, el carcelero y el chimpancé”.⁶⁹

Pero ya desde entonces, Dueñas comenzaba a dar los primeros signos de una temática que aparecería a lo largo de su obra: la muerte y la introspección humana, apoyada en pilares mitológico-religiosos. Esto lo podemos encontrar, por ejemplo, en “Las ratas”, cuando identificamos al bolero –descrito a través de pinceladas grotescas– como una alusión mítica del *viejo*, personaje característico de la literatura popular. Este personaje, casi ancestral, aparece en el transcurso del viaje del héroe y muestra, por medio de su apariencia de harapo, la verdadera naturaleza del protagonista a partir de su reacción y comportamiento.⁷⁰

Ulteriormente, a este primer conjunto de cuentos se le sumó nuevo material; “Historia de Mariquita”, “El sapo”, “La araña”, “Al roce de la sombra”, “Tiene la noche un árbol” y “La tía Carlota” fueron algunos de los nuevos relatos incluidos. En su versión final tuvo 25 relatos breves y se llamó *Tiene la noche un árbol* (1958); ganador del premio José María Vigil en 1959, por ser considerado el mejor libro del año. En esta obra, las temáticas de su publicación anterior se mantienen, sin embargo surge una nueva veta, que será una constante en su narrativa y que alimentará los temas descritos hasta ahora.

La inclusión de símbolos y temas cristianos mediante menciones directas se harán presentes. Por ejemplo, Cristos y crucifijos, en “La tía Carlota” y “Al roce de la sombra”, nombres de personajes bíblicos (Abel en “Tiene la noche un árbol”, Raquel en “Al roce de la sombra” o Judit, en el cuento homónimo), así como descripciones insistentes de huertos o jardines que aluden al Edén. Esto adquiere más relevancia si retomamos la respuesta que dio Dueñas a la pregunta de Beth Miller durante su entrevista: “M: ¿Has pasado por una crisis religiosa? Eso parece evidente en tus cuentos. D: Sí, es evidente. Sí, yo había tenido un gran anhelo de ser mejor y lo sigo persiguiendo, pero se me hace cada vez menos alcanzable, más lejos”.⁷¹

⁶⁹Revista de la Universidad de México, “Guadalupe Dueñas. *Las ratas y otros cuentos*”, Cultura UNAM, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/450de849-74a5-4e96-962b-544838e26400>

⁷⁰Vid. Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 2008.

⁷¹Miller, *op. cit.*, p. 159.

Este tema adquirió varias formas, una de ellas será lo que Graciela Monges clasifica como *bestiario*:

Ocho de los textos del libro conforman un breve bestiario en el que generalmente sobresale la simpatía por los animales, en contraposición con la crueldad e incompreensión humanas.

Por ejemplo, en “El sapo”, feo e inofensivo anfibio, herido y desvalido, despierta la curiosidad de los niños; a cada uno le interesa “descubrirle la muerte” (p. 30). La violencia es vista como algo innato en ellos, su crueldad malsana crece ante el espectáculo de la muerte del sapo, para después sentir remordimiento y terminan todos llorando”.⁷²

Graciela Monges pone como ejemplo “El sapo”, pero su descripción también aplica a “Los piojos”, “Mi chimpancé”, “La araña” y “Digo yo como vaca”. Todos estos cuentos tienen en común la utilización de los animales para evidenciar diferentes aspectos del ser humano. Consideramos que uno de ellos es el *sufrimiento*, tema que nos atañe, cifrado a partir del descubrimiento de la muerte, el remordimiento y la culpa a través de los ojos de personajes infantiles –en el caso de “El sapo”–, de la complejidad y contradicción humana que queda de manifiesto en la fractura amorosa descrita en “Mi chimpancé”, o de la angustia por tener que enfrentar la muerte y la madurez en “Historia de Mariquita.

Pero la versátil autora no se detiene en el tema de la muerte, y aunque sí fue predilecto en su narrativa, ella exploró muchas otras aristas del carácter del ser humano. Comenzaremos, pues, por revisar la cuestión de la conciencia de género. Aurora Piñeiro, quien en su análisis rescata la lectura feminista de Dueñas, apunta al respecto “La presencia de los animales en este libro es, en la mayoría de los casos, una manera de retratar cómo las mujeres, además de ser consideradas –al igual que los animales– portadoras de lo tenebroso e incomprensible, son reducidas a una condición inferior en las sociedades patriarcales”.⁷³

Ella postula que la escritora construye a sus personajes –femeninos en su mayoría– a partir de un cuerpo alienado, que no les pertenece, y que esta condición se refleja por completo en el espacio que estos habitan; ya sea un convento en el que es “otro” quien da las órdenes, o bien, ya sea una casa que se rige por las normas del padre, aunque éstas sean

⁷²Graciela Monges, “El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas” en *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, 1996, p. 205.

⁷³Aurora Piñeiro Carballada, *Tiene la noche una venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*, Tesis de maestría, México, UNAM-FFyL, 2001, p. 126.

insensatas, pero el espacio siempre delatará el despojamiento que los personajes femeninos sufren de sí mismos.⁷⁴

Esta conciencia de género puede verse expresada en “Digo yo como vaca”, que pertenecería al *bestiario* que Graciela Monges ha detectado, aunque también es tema de otros relatos, como “Prueba de inteligencia” o la misma “Historia de Mariquita”, relato que Aurora Piñeiro analiza y del cual señala que “Mariquita, dentro de su frasco, es el símbolo extremo de un cuerpo femenino al que no se le concede ni siquiera la libertad de ser enterrado. Es también un símbolo de la cárcel mental en la que quedan atrapadas el resto de las hermanas.”⁷⁵

Junto a la conciencia de género y la crítica feminista, hay en *Tiene la noche un árbol* una mordaz descripción de las clases sociales y del canon religioso, que apunta hacia una crítica sumamente transgresora de parte de la jaliciense. Hallamos esta incisiva mirada en “Topos Uranus”, relato en el cual la protagonista se aferra a las esencias de sus perfumes con angustia, y deja de manifiesto su frivolidad, en un ingenioso juego de ironías por la oposición de las esencias aromáticas con las esencias platónicas. Esto sucede también en “Las ratas”, donde la protagonista no reconoce en el bolero al *viejo sabio* del cuento folclórico, y lo único que le pesa es pensar en que algún día las ratas se han de comer sus hermosísimas manos, que tanto previno del contacto con el sucio bolero.

Respecto a la crítica al canon religioso en *Tiene la noche un árbol*, cabe hacer mención al magnífico relato con el que abre este volumen. En “La tía Carlota”, la niña es rechazada por su tía porque su padre, hermano de la vieja mujer, dejó el sacerdocio para casarse. Sumado a eso, ni la conducta ni el físico de la chiquilla llenan sus expectativas, pues le parece extraña y el color de su piel no es como el de los ángeles. Y aunque tía Carlota tampoco logra alcanzar sus propios estándares, está muy satisfecha por ser devota del dogma católico. Esta doble moral puede leerse también en “Conversación de Navidad”, donde una joven se pone de acuerdo para cenar con la familia de su amante, porque ya no soporta a la suya.

Otro tema que comienza a ser explorado en *Tiene la noche un árbol* y en el que subsecuentemente Dueñas ahondará más, es el erotismo, pero se trata de un erotismo

⁷⁴*Ibidem*, p. 127.

⁷⁵*Ibidem*, p. 179.

infausto, construido por descripciones angustiantes, de acciones que causan inquietud, pues desnudan al personaje hasta la médula. Es el caso de “La Araña”, que “en su atalaya de viento, acecha mis insomnios, y sorprende la derrota de mi rostro sin máscara, flácido y vencido. Atisba en lo más hondo del silencio. Se sabe mi cuerpo y el hastío de mis manos”.⁷⁶

La muerte, la angustia, los personajes grotescos, la culpa, el bestiario que identifica Graciela Monges, así como las alusiones mitológicas y cristianas, convergen en *Tiene la noche un árbol*, en el cual, Dueñas ha apostado por una exploración a la naturaleza del ser humano, y por medio de recursos, tanto temáticos como retóricos, introspecciona sobre su complejidad a través de la construcción de sus personajes y de sus atmósferas. Nosotros hemos relacionado una parte de esa exploración con el análisis de las pasiones, que bien podría sintetizar la complejidad emocional y sensible del hombre. Guadalupe Dueñas no hace reducciones insustanciales de buenos contra malos, sino descripciones complejas de un mundo –representado en los espacios de sus cuentos– que traza y denuncia los defectos internos de los personajes que lo habitan, al mismo tiempo que de todos nosotros.

El volúmen que siguió a *Tiene la noche un árbol* fue *No moriré del todo*, compuesto también por 25 cuentos y que, al igual que el anterior, toma su nombre de un poema, esta vez de Manuel Gutiérrez Nájera, “Non omnis moriar”. De éste se nos dice que está “a medio camino entre la narración y la meditación ensayística”.⁷⁷ En esta obra, Guadalupe Dueñas continúa el tratamiento de temas relativos al sufrimiento y la culpa y retoma la crítica a los cánones inalcanzables; en “Teresita del Niño Jesús”, por ejemplo, se narra la angustia de una niña a la que prácticamente se le ha encomendado ser santa, y como en “La tía Carlota”, la imposible tarea la llena de frustración y tristeza.

Por otro lado, el erotismo toma más fuerza en este texto que en *Tiene la noche un árbol*. Algunos relatos son “Extraña visita” o “Pasos en la escalera”, y al mismo tiempo, Dueñas comenzará a explorar nuevas formas y nuevos temas. “Carta a una aprendiz de cuentos” podría considerarse como una poética de la autora, ya que en él expresa sus concepciones estéticas y describe algunos mecanismos para la creación de cuentos; “Girándula”, por su

⁷⁶Guadalupe Dueñas, *Tiene la noche un árbol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 41.

⁷⁷José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2002, p. 57.

parte, le descubrirá nuevas formas a la muerte, pues en esta historia el protagonista comienza a sentir horror y aberración por su propio cuerpo hasta la locura.

Existe una constante en el estilo breve de Dueñas, así como en los temas que trabaja. La muerte y los ambientes herméticos continúan presentes en este volumen, asimismo, su tono poético y “la atracción por lo insólito y una introspección angustiante y sin concesiones por la realidad”.⁷⁸ Sin embargo, un nuevo abanico de horrores se ha desplegado, pues la locura, el incesto, el suicidio o el destino inexorable se presentan “como monstruos que devoran la mente humana”.⁷⁹

Un tercer volumen de cuentos es *Antes del silencio*, que consta de 18 relatos y concentra densamente los temas que obsesionaban a la escritora. La crítica respecto de esta obra quedó dividida. Leonardo Martínez Carrizales, afirma:

Los recursos estéticos que deslumbraron al lector de *Tiene la noche un árbol* hace tiempo que empezaron a ceder el lugar a otros propósitos en la obra de la autora, más cercanos de la meditación moral que de los problemas de la escritura. En consecuencia, las tensiones y los conflictos de la prosa, los personajes y los argumentos de Guadalupe Dueñas desaparecen paulatinamente, y con ellos, la base de su proyecto literario. Dueñas ya no escribe cuentos; ahora redacta con débiles coartadas literarias la fase definitiva de sus preocupaciones morales.⁸⁰

Para este punto, Martínez Carrizales, quien poco antes había propuesto a Dueñas escribirle una biografía –proyecto que ella rechazó–, escribió para *La Jornada* el ensayo del cual se ha recuperado este fragmento, en el que critica severamente la última obra de la autora. Pero existen otros puntos de vista sobre ésta. Para Aurora Piñeiro “la última colección de cuentos de Dueñas es probablemente el libro más logrado de su producción en el que demuestra, entre otras cosas, que ha asimilado y superado sus influencias. Cabría llamarlo una antología de los “pecados”, especialmente de los femeninos”.⁸¹

En este libro, el último que la escritora publicó en vida, encontramos una constante y aún más obsesiva continuidad de los temas vistos en sus publicaciones anteriores; aquí lleva hasta las últimas consecuencias “la crueldad, la venganza, el incesto, el suicidio, lo sobrenatural, la locura, la vejez, la obsesión, y sin duda alguna el elemento más

⁷⁸De la Cruz (Ed.), *op. cit.*, p. 14.

⁷⁹Piñeiro, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁰Leonardo Martínez Carrizales, “El horror, la fatiga y el silencio”, en *La Jornada Semanal. Nueva Época*, Núm. 201, 18 de abril de 1993, p. 17.

⁸¹Piñeiro, *op. cit.*, p. 130.

predominante: la muerte en todas sus variaciones, ya sea por enfermedad, a manos de muñecos asesinos, por venganza pasional y por suicidios”.⁸² Parece una condensación de las nociones que le preocupaban desde su juventud.

Aunque para este punto la temática de Dueñas parece estar circunscrita a sus inquietudes, la sofisticación de su escritura también es palpable; “salta a la vista un lenguaje que demuestra su madurez con la presencia de un vocabulario prolífico y cuidadosamente seleccionado. Podríamos decir que un búho se ha comido la carne de algunas historias escritas por Guadalupe Dueñas y ha dejado sólo los huesos, la médula hecha del terror más puro”.⁸³

Hemos mencionado ya las obras más reconocidas de la tapatía, y aunque fue gracias al cuento y al relato breve que se ganó un lugar en la historia de la literatura mexicana, es necesario mencionar que su producción narrativa también alcanzó otros rumbos, otros géneros. Escribió por ejemplo, durante su estancia como becaria, una novela llamada *La máscara de un ídolo*, cuyo primer título iba a ser *Memoria de una espera*. Este trabajo no vio la luz debido a que tocaba temas concernientes a la corrupción del hombre a causa del poder, y su publicación muy probablemente habría tenido reacciones adversas de parte de los familiares y amigos de nuestra escritora, quienes –recordemos– pertenecían al Partido Revolucionario Institucional, que presidía en aquel momento.

Una última obra narrativa que también merece mención es *Imaginaciones*, la cual está integrada por 33 relatos breves. En esta obra Guadalupe Dueñas utiliza el retrato literario de personajes históricos, poetas y escritores –algunos, amigos suyos– para sumergirnos, por medio de la ficción narrativa, en algunas vivencias suyas; en su canon personal, de autores, valores artísticos, y perspectivas éticas; en su propia concepción del arte; así como en sus modelos literarios y sus fuertes convicciones católicas.⁸⁴ Entre los autores descritos en esta obra nos encontramos a “José Vasconcelos, Katarine Mansfield, Julio Torri, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, Octavio Paz, Cordelia Urueta, Juan José Arreola, Alfonso Méndez Plancarte, Pita Amor, Agustín Yáñez, José Luis

⁸²Vanessa Guadalupe Sánchez Dueñas, “Reseña: Guadalupe Dueñas, *Antes del silencio*”, en *Liharte*, recuperado el 14 de septiembre de 2019 de: <http://lihiarte.blogspot.com/2018/11/resena-antes-del-silencio-de-guadalupe.html>

⁸³Piñero, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁴Maricruz Castro Ricalde, “Yo soy el otro: *Imaginaciones* de Guadalupe Dueñas”, p. 80, https://www.academia.edu/7292707/Yo_soy_el_otro_Imaginaciones_1977_de_Guadalupe_Due%C3%B1as?auto=download

Martínez, Elena Poniatowska, Ramón López Velarde, Octaviano Valdés, Griselda Álvarez, Fernando Benítez y Carlos Fuentes”.⁸⁵

2.3. El estilo literario: una subjetividad universal

En este apartado mencionaremos algunas características de la narrativa de Guadalupe Dueñas que nos ayudarán a reflexionar en torno a su estilo literario, ya que estos rasgos de escritura tan personales pueden ser de gran utilidad al momento de profundizar en los sentidos de su obra, propuestos en esta investigación. Nuestra referencia principal será *Tiene la noche un árbol*, debido a que su relación con el análisis que llevaremos a cabo es directa.

Comenzaremos por describir brevemente su contexto literario; éste nos proporcionará las bases para comprender mejor su estilo personal. Los estudios literarios la han ubicado en una generación de múltiples apelativos: Generación de la Casa del Lago, Grupo de la Revista Mexicana de Literatura, o *Generación de Medio Siglo*. Quizás esta última denominación sea la más difundida, y surgió tanto por el período del siglo en el que dio inicio el proyecto, como por el nombre de la revista en la que todos sus integrantes colaboraban. Otros estudiosos, como el historiador Wigberto Jiménez Moreno y posteriormente Enrique Krauze, reflexionaron en torno a esta agrupación literaria a partir del enfoque generacional de Ortega y Gasset para englobar a los escritores nacidos entre 1921 y 1935. Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón, por su parte, explican que:

El término evoca también a la revista *Medio Siglo* (1953-1957) que llegó, en sus inicios, a agrupar a muchos de los integrantes de esta generación. La crítica literaria, sin embargo, ha solido aplicar esta expresión al grupo que participó y colaboró en la *Revista Mexicana de Literatura*, en sus tres épocas: de 1955 a 1958 (con Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo al frente), de 1959 a 1962 (cuando aparecen el poeta Tomás Segovia y el filólogo Antonio Alatorre, y luego Segovia y Juan García Ponce como directores) y, finalmente, de 1963 a 1965 (bajo la dirección de García Ponce).⁸⁶

Algunos de los escritores que se han considerado parte de este proyecto literario son Tomás Segovia, Huberto Batis, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, José de

⁸⁵*Ibidem*, p. 79.

⁸⁶Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón, “Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios” en *La literatura mexicana del siglo XX*, Manuel Fernández Perera (Coord.), México, Fondo de Cultura Económica, Conaculta, Universidad Veracruzana, 2008, pp. 298-299.

la Colina, Eraclio Zepeda, Fernando del Paso, Vicente Leñero, Margo Glantz, Rosario Castellanos, Inés Arredondo, Amparo Dávila, Josefina Vicens, Aline Pettersson,⁸⁷ y nuestra Guadalupe Dueñas. Esta generación, lo sea ya por el período en el que nacieron sus integrantes, ya por las revistas que albergaron sus obras, logró cohesionarse sobre todo porque sus intereses y concepciones literarios fueron afines.

“Medio Siglo fue una generación llena de búsquedas y de vacilaciones, pero, acaso por lo mismo, de intentos por delimitar un espacio ideológico, una poética narrativa”,⁸⁸ nos dice Agustín Cadena. Estos intereses nacen tras buscar una apertura más universal y cosmopolita, pues era la época en la que México transitaba hacia una economía industrial, que primaría sobre la agraria. Esto influyó en su renuencia a escribir literatura nacionalista, costumbrista, sobre temas agrarios o sobre la Revolución:

Los rasgos generales de los escritores agrupados en esta generación son, por un lado, una posición contraria al nacionalismo cerrado, que entraña una perspectiva cosmopolita, una apertura hacia el exterior y un pluralismo –“lo nacional es universal porque pertenece a todos”, afirma García Ponce–, un afán de universalidad –siempre subordinada a la *calidad* del texto, al hecho de considerar al texto literario como un valor en sí mismo–, y la producción de una literatura de carácter fundamentalmente urbano, así como una actitud crítica frente a la cultura.⁸⁹

Estos escritores hicieron grandes aportes al contexto literario de su tiempo pues, a la vez que desarrollaban una creación propia, llevaban a cabo una labor crítica sobre el arte en general y desempeñaron una importante labor de traducción que facilitó la apertura y difusión a la literatura extranjera, esto abrió “nuevos caminos a la literatura mexicana, a sus posibilidades temáticas y estilísticas y a una concepción del quehacer literario, basada, fundamentalmente, en las nociones de calidad y universalidad”.⁹⁰ Esta apertura crítica y *cosmopolita* se refleja también en su interés por explorar lo que hay de universal en el ser humano a partir de la introspección, de aspectos psicológicos, del lado más oscuro del

⁸⁷Clío, “Generaciones de la literatura mexicana (1950-2000)”, video de YouTube, 2:23-3:47 min., 14 de noviembre de 2016, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AdXyFq5h9HA>

⁸⁸Agustín Cadena, “Medio Siglo y los sesenta” [En línea] Revista *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Septiembre 1998, vol. XIV, <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>.

⁸⁹Rosado y Castañón, *op. cit.*, p. 299.

⁹⁰Claudia Albarrán, “La generación de Inés Arredondo” [En línea]. Revista *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Septiembre 1998, vol. XIV, <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html>

hombre, todo esto, expuesto desde la subjetividad. Armando Pereira nos aclara que en lo que a esas cuestiones refiere, *El arco y la lira* influyó profundamente a dicha agrupación:

En ese libro hay un capítulo en particular –“La revelación poética”– en el que Paz analiza una serie de conceptos ligados a la poesía –lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción de cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la reconciliación– que ellos [la Generación de Medio Siglo] inmediatamente hicieron suyos extendiéndolos al cuento y a la novela, al grado de convertirlos en una especie de poética inicial del grupo”.⁹¹

Así como hicieron suyos esos temas, hicieron también suyo el cuento como la forma narrativa predilecta para expresarlos. Sobre lo anterior y sobre algunos mecanismos literarios afines a esta generación, Agustín Cadena observa:

Libertad técnica, una insaciable curiosidad experimental y una gran fascinación por lo insólito, los personajes misteriosos y las situaciones límite, son algunos de los elementos que compartieron de manera más visible. En general, su estilo es más poético, más rico, más escalofriante, más sensual que el de los narradores precedentes. Y para casi todos, en mayor o menor medida, fue una regla a dominar esa unidad de efecto que Poe estimaba por encima de cualquier otra virtud literaria. Quizá por ese motivo, a la fuerza expansiva de la novela prefirieron muchas veces la concentración del cuento. Ciertamente, Medio Siglo fue una generación que dio al cuento o relato corto un lugar especial en su producción literaria.⁹²

La época que vivieron estos autores fue la época en la que comenzaba a consolidarse la modernidad, y ante una nueva realidad se requirieron nuevas formas de expresión artística capaces de ordenar esa realidad naciente. La Generación de Medio Siglo experimentó en busca de esas formas, pues las existentes no alcanzaban ya para abarcar ni explicar su percepción. Esto no quiere decir que la agrupación no fuera consciente de la tradición literaria que la sostenía y con la que estaba en deuda.

En el caso particular de Guadalupe Dueñas, esta conciencia puede verse en la respuesta que ella dio a Ignacio Méndez, durante una entrevista publicada en *México en la Cultura*, cuando él le preguntó: “¿Influencias literarias?”, a lo que ella contestó: “Veinte siglos de

⁹¹Armando Pereira, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana” [En línea] *Literatura Mexicana*, 1995, Vol. 6, Num. 1, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/178/178> p. 201

⁹²Cadena, *op. cit.*, p. 33.

literatura y otros pocos”.⁹³ Sin embargo, también por medio de las palabras de la propia Dueñas, podemos entender el concepto en el que se tenía a la literatura que su generación se negaba a escribir:

La preponderancia del tema rural, la insistencia en escenas provincianas, la preferencia por acontecimientos de barrio bajo, el rescate del mundo indígena. Estos cuatro elementos polarizan los registros y el tono de casi todos nuestros cuentistas y cabe preguntar si hemos superado el realismo del siglo XIX. Yo pienso que aunque las técnicas difieren, desde Maupassant hasta Faulkner, nada se ha hecho más adelante. La concepción sigue siendo la misma. Nuestros autores permanecen anclados en la recreación por alianza o por condena. Hacen narraciones en bloque, monótonas, largas en descripción, por lo que dan la idea de bellos edificios, aunque inhabitables.⁹⁴

Parecía ser que la literatura puramente nacionalista ya no le decía nada de la naturaleza del ser humano a nuestra autora, por esa razón experimentó, como sus colegas, hasta obtener algo universal mediante su propio estilo. A partir de ahora, nos centraremos en éste y comenzaremos con una definición del término que nos sirva como directriz al dilucidar las marcas representativas de nuestra autora. Emma González de Gambier apunta:

El estilo es el conjunto de rasgos particulares, un complejo de realidades espirituales, intuitivamente seleccionadas, que constituyen la marca individual, personal de un autor, que se refleja en su obra. Esas particularidades se observan en la riqueza y originalidad de vocabulario, recursos expresivos empleados, construcciones sintácticas, ritmo poético, etcétera.⁹⁵

Si partimos de esta definición, podríamos entender el *estilo* como la manifestación de las percepciones personales de un autor determinado, expresadas mediante mecanismos reiterativos a lo largo de su obra; la elección de dichos mecanismos podría resultar consciente o inconsciente, pero acorde, siempre, con la visión y ordenación que el escritor proporciona del mundo. Por su parte, Helena Beristáin nos dice que se trata de:

La estrategia para efectuar la *desautomatización* [...] al lograr la *singularización* de los objetos al *asociarlos* con otros de manera *inhabitual*. El creador, generalmente, se limita a darles una nueva disposición a los recursos erosionados (por el uso común o por el uso artístico), para acuñar así expresiones inéditas cuya originalidad y novedad nos inquietan y nos conturban.

⁹³Ignacio Méndez, “Veinte siglos de literatura deben influir en los jóvenes” en *México en la Cultura*. Núm. 716, diciembre 9, p. 10. *Apud.*, Maricruz Castro Ricalde, “Entre la elocuencia y el silencio” en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, México, Conaculta-UNAM, 2010, p. 53.

⁹⁴Miller, *Op. cit.*, p. 157.

⁹⁵Emma González de Gambier, *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 154.

De estas opiniones se infiere que los procedimientos de desautomatización frecuentados por un artista (en poesía o en relatos) señalarían al lector, por una parte, las marcas constantes de su *estilo* personal; por otra, su modo de asumir como propios –para luego transgredirlos– la tradición y el metatexto de sus contemporáneos.

[Lo anterior] permite captar que los lugares comunes coloquiales y literarios son automatismos verbales, y que las desviaciones constituyen hechos de *estilo*.⁹⁶

De la anterior definición vamos a rescatar que el estilo se trata de una salida que el artista crea para escapar de los lugares comunes, tanto de la época literaria, como de la lengua misma, y que es justamente en esas desviaciones donde se encuentran los aportes que cada escritor puede sumar al caudal literario. De lo anterior podemos concluir que la manera que Guadalupe Dueñas halló para escapar de lo que para ella era literatura construida en grandes bloques de descripción realista, en los que casi todos los cuentistas apilaban los mismos temas comunes, fue mediante las formas breves con grandes tintes de concentración semántica a partir de la síntesis, del desdibujamiento y de una descripción que privilegia lo poético para contraer y desplegar el abanico del contenido semántico, que como hemos visto, son características de la Generación de Medio Siglo.

También existe en ella una predilección, ya sea por dislocar la estructura, tanto temporal como del espacio, o por volverla contigua; la dislocación y la contigüidad al final siempre logran mezclar el pasado con el presente narrativo y amalgamar los espacios, causando extrañeza y una sensación de confusión, casi onírica, en el lector. Todo ello con el fin de describir la situación sensible de los personajes, pues ellos terminan donde termina el espacio.

En cuanto a los seres que habitan los cuentos de Dueñas, siempre son insólitos ya sea por su naturaleza o por su comportamiento, lo cual nos lleva a otro rasgo constante en el estilo de la autora: la construcción de sus personajes se da por medio de las acciones antes que por descripciones, y casi siempre son ellos quienes se encargan de contarnos su propia historia, o la de alguien más. Esto último nos lleva a la siguiente característica de la narrativa de nuestra escritora: la construcción de sus narradores.

Para ellos prefiere el uso de la primera persona y de la focalización interna fija, esta última está presente aún si se trata de un narrador en tercera persona; es el caso de “Tiene la noche un árbol” y de “La hora desteñida”. En cuanto a la persona que narra, existe una

⁹⁶Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010, p. 135.

peculiaridad. Graciela Monges afirma que “la mayor parte de los relatos están escritos en una tercera persona omnisciente”,⁹⁷ pero de los veinticinco relatos de *Tiene la noche un árbol*, sólo ocho tienen un narrador en tercera persona omnisciente; la mayoría de ellos, correspondientes al *bestiario*. Pero no contradecemos la afirmación de Monges, ya que en los otros diecisiete habla una primera persona, pero casi siempre de un tercero, de alguien más.

En “El moribundo”, por ejemplo, la voz narrativa, que pertenece a una niña, se centra en los viejos amigos de sus padres, que “inoportunos como el granizo, llegaron una madrugada cuando todo dormía. [...] Las nubes desenredaban madejas grises infinitas. De tanto esperar me quedé dormida. La voz de mi padre estalló sobre aquellos rostros que yo no podía ver.”⁹⁸ Lo mismo sucede con “La araña”, que “estira sus piernas lacias, cabellos húmedos, y en las paredes ronda perseguida por mi angustia. La miro en el rostro del tiempo.”⁹⁹ Otro ejemplo es “Guía en la muerte”, donde la narradora, quien es parte de un grupo de visitantes al Museo de las Momias de Guanajuato, “transcribe” para el lector lo que explica el guía y lo alterna con sus propias reflexiones. Estas voces narrativas casi siempre pertenecen a narradoras femeninas, en voz de niñas, jovencitas y mujeres que ya han alcanzado la edad madura.

En nuestro análisis, atribuimos como parte del sentido de esta característica –de la primera persona que prefiere narrar sobre alguien más– la incapacidad del personaje de mirarse a sí mismo, o el deseo de no hacerlo, como es el caso de la narradora de “Historia de Mariquita”, aunque evidentemente puede tener muchos más significados. Los personajes que portan esa voz también forman parte del estilo literario de Guadalupe Dueñas, pues en su visión del mundo parece ser que no se exime a nadie.

El sufrimiento, la falla y también las pasiones, están presentes, tanto en los niños como en los ancianos, y desde la infancia hasta la vejez; también lo están la capacidad de la maldad o la inconsciencia, ya que todos estos son rasgos universales del ser humano. Estas narradoras, que también son protagonistas, generalmente no alcanzan nunca el sosiego ni llegan a buen puerto, quizás porque la autora siempre tuvo muy en cuenta que tanto la muerte como el sufrimiento son ineludibles en la vida del hombre.

⁹⁷Monges, *op. cit.*, p. 197.

⁹⁸Dueñas, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁹*Ibidem*, p. 41.

Graciela Monges destaca también “lo punzocortante, lo afilado que produce sangre y dolor, es una obsesión vista en múltiples formas y contenidos: ‘Su boca es una línea sin sangre’; ‘Sus lágrimas caen como alfileres en mi cara’; ‘Crujió sus manos como si estuvieran llenas de astillas’; ‘Silencio afilado y largo’”.¹⁰⁰ Creemos que esto, aunado a lo anterior, no puede entenderse totalmente sin la presencia de elementos del cristianismo tradicional (en el que el sufrimiento forma parte intrínseca de la vida del ser humano). De hecho la presencia de elementos cristianos en los cuentos de Guadalupe Dueñas, permean una buena porción de su obra:

Como en *Al filo del agua*, en los relatos de Guadalupe Dueñas sobresalen la tradición y el arraigo al pasado, a los valores culturales y familiares que desempeñan un papel fundamental en los personajes. Dentro de la tradición, la religión es el aspecto dominante. Su peso en el ambiente y en el desenlace de los acontecimientos está siempre presente; la vida cotidiana está pautada por algún evento o práctica litúrgica: la misa, el velorio, el entierro, la comunión, la extremaunción, reos y Ave Marías permean los relatos, al igual que la presencia de monjas, sacerdotes, hijas de María y congregantes de la vela perpetua.¹⁰¹

Sin embargo, la doctrina cristiana aparece en su narrativa generalmente para ser transgresora. Ella no trata de presentar elementos del cristianismo como dogmas oficiales que deben ser transmitidos a los fieles. Más bien realiza una recuperación de símbolos religiosos que presenta mediante sus personajes como un modelo idealizado, generalmente un modelo de conducta, que resulta inalcanzable, y que al mismo tiempo contrasta con la de ellos, convirtiéndose así en símbolos de aspectos humanos. Nosotros encontramos que una posible lectura de esos aspectos simbólicos es la del sufrimiento como representación de la parte más sensible del hombre, de la cual, tanto el arte como la religión en general, siempre tienen algo que decir.

2.4. Géneros literarios

En este apartado vamos a describir, a grandes rasgos, la influencia que tuvieron los géneros de lo fantástico y lo gótico y el efecto de lo siniestro, en la obra literaria de Guadalupe Dueñas, especialmente en *Tiene la noche un árbol*, y de manera breve en *No moriré del todo* y *Antes del silencio*. Para realizar lo anterior, distinguiremos en un pequeño apartado

¹⁰⁰Monges, *op cit.*, p. 210.

¹⁰¹*Ibidem*, p. 209.

las características generales de los géneros mencionados anteriormente, y los ilustraremos con ejemplos de la propia obra de la escritora jalisciense.

Uno de los primeros investigadores que se dedicaron a describir el género fantástico en la literatura fue Tzvetan Todorov, quien en *Introducción a la literatura fantástica* nos ofrece algunas de sus características:

1. La vacilación. Ésta se da cuando el texto ficcional nos narra un suceso que es difícil de explicar por las leyes del mundo familiar. “El que percibe el acontecimiento debe optar por una de dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, [...] y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esa realidad está regida por leyes que desconocemos.”¹⁰² Esta característica nos dice que lo fantástico tiende a desdibujar las líneas entre lo real y lo sobrenatural. Por lo tanto, la vacilación ocurre cuando el lector no puede totalmente atribuirle un sentido, ni real ni sobrenatural, al suceso que se presenta, y en esa vacilación se encuentra lo fantástico.

2. El lector no se debe decantar por un sentido poético o alegórico del texto, pues esto elimina la incertidumbre de los eventos.¹⁰³ Esto se refiere a que el terreno de lo fantástico se halla principalmente en el mundo del denotado; el hecho, o fue real o sobrenatural. Por lo tanto, en el momento en que se explica la figura retórica, ésta deshace gran parte de lo fantástico al reordenar la información como una parte coherente del discurso a través de su sentido connotado.

3. Se nos dice también que la literatura fantástica depende del lector en la medida en que éste “experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror ante la presencia de mundos y potencias insólitos.”¹⁰⁴

Bajo las características anteriormente señaladas, algunos críticos han encontrado grandes alusiones a lo fantástico en la narrativa de Guadalupe Dueñas. En este sentido, se nos dice, por ejemplo, que “en la segunda mitad del cuento (“Historia de Mariquita”) se enfatizan algunos elementos que nutren lo que podría llamarse más exactamente lo *fantástico en la historia*; es la presencia espiritual de Mariquita, los duendes, los bailoteos

¹⁰²Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, EBA, 1982, p. 34.

¹⁰³*Ibidem*, p. 43.

¹⁰⁴*Ibidem*, p. 46.

de los candiles y paredes, los quebraderos de trastos y cristales.”¹⁰⁵ Lo mismo ocurre en “Al roce de la sombra”, cuando se nos narra que las hermanas de Moncada danzan con seres invisibles mientras se simulan en una fiesta de salón. En este último ejemplo no queda claro si estos seres forman parte de las vacilaciones de la protagonista, quien se encuentra a duermevela durante casi todo el cuento, o si realmente seres espectrales acudían a las suntuosas fiestas de las señoritas.

La autora Flora Botton Burlá, en su libro *Los juegos fantásticos*, nos dice que el escritor puede modificar las leyes de la realidad ficcional cuando se juega con el tiempo de la narrativa, lo cual produce una atmósfera de confusión de la realidad. Así, el cambio de tiempo puede aludir también a un cambio de espacio, por medio de un personaje que aparentemente esté en dos lugares a la vez.¹⁰⁶ Esto lo podemos ver en gran parte de la narrativa de Dueñas, en nuestro caso, particularmente en el cuento “Tiene la noche un árbol”, pues durante la narración, Abel se encuentra en el cementerio por medio de sus recuerdos, mientras que la diégesis se lleva a cabo en el jardín de su vecina. De esta manera se da la impresión de continuidad o de empalme entre los espacios, como si todos ellos fueran el mismo o se fundieran.

Otros estudiosos de la obra de Guadalupe Dueñas le atribuyen, más bien, características del género gótico, lo cual cobra gran relevancia debido a los gustos personales de la autora, quien en una de sus entrevistas comenta que durante varios años realizó adaptaciones de los cuentos de Edgar Allan Poe y otros autores pertenecientes especialmente al horror inglés y alemán.¹⁰⁷ Estos investigadores de lo gótico en Guadalupe Dueñas han encontrado el recurso de *la sombra* junguiana en sus cuentos, es decir de: “la personificación de ciertos aspectos del ámbito inconsciente o como el lado oscuro, no vivido o reprimido de la personalidad. Una de las características de la sombra es que está constituida, en parte, por elementos personales y, en parte, por elementos colectivos”.¹⁰⁸

Estos elementos colectivos pueden verse en los sistemas religiosos, que personifican *la sombra* como demonios o esíritus malignos y por medio de rituales logran ponerla de

¹⁰⁵Gloria Castellanos Hernandez, *El fantasma narrativo de Guadalupe dueñas en el cuento “Historia de Mariquita”*, Seminario de taller extracurricular de licenciatura, México, UNAM, 2001, pp. 32-33.

¹⁰⁶Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, Apud. Karime Itzel Hernández Hernández, *Lo fantástico siniestro en la narrativa breve de Guadalupe Dueñas*, Tesis de licenciatura, México, UNAM, 2019, pp. 29-30.

¹⁰⁷Miller, *op. cit.*, p. 164.

¹⁰⁸Piñeiro, *op. cit.*, p. 1.

manifiesto. El mito, que contiene estas personificaciones, se filtra hacia la literatura, particularmente a la literatura folclórica y la literatura de cuentos de hadas, según nos dice Vladimir Propp. La investigadora Aurora Piñeiro identifica estas literaturas como base o fuente de la literatura gótica.¹⁰⁹ Esto resulta importante para nosotros, ya que el que la obra de Guadalupe Dueñas sea identificada dentro del género gótico enmarca, dentro de ésta, la relevancia de la significación del mito y sus símbolos, por ejemplo el de la madurez.

La doctora Aurora Piñeiro también remarca que “en el caso de la literatura gótica, aunque hay una cuota de ambigüedad que la hace compartir terreno con lo fantástico, el efecto final del texto no depende de que se mantenga esta ambigüedad”¹¹⁰ pues ésta tiende más hacia la exploración de lo oscuro de la naturaleza humana que hacia el cuestionamiento de las leyes que rigen nuestra realidad, conocidas o desconocidas, mientras que lo fantástico, en palabras de la doctora Piñeiro, “es justo el umbral entre dos mundos y su objetivo primordial es la ambigüedad”.¹¹¹

También se encuentran, dentro de las características del género gótico, “un énfasis en la creación de atmósferas oscuras y opresivas [...] así como la exploración de la psicología de los personajes, principalmente femeninos”.¹¹² La doctora Piñeiro también ha identificado, dentro de su investigación, la figura de la madre superiora como “una figura poderosa porque siempre sabe más de lo que aparenta y, en la mayoría de los casos, se trata de un personaje ambicioso que entra en complicidad con los villanos de la historia”.¹¹³ Esto llama nuestra atención, pues en “Al roce de la sombra” es la madre superiora quien envía a Raquel a vivir con las señoritas de Moncada, personificaciones de Lucifer, y además guarda en una caja de vidrio una “mariposa de azufre luminoso y círculos color de relámpago”,¹¹⁴ que bajo esas descripciones, bien podría ser una metonimia del infierno.¹¹⁵

El género gótico juega con las situaciones límite y reitera temas relacionados con la muerte, la locura o el incesto. También utiliza la estética de lo grotesco.¹¹⁶ En *Tiene la*

¹⁰⁹*Ibidem*, p. 2.

¹¹⁰*Ibidem*, p. 20.

¹¹¹*Ibidem*, p. 20.

¹¹²*Ibidem*, p. 9.

¹¹³*Ibidem*, p. 48.

¹¹⁴Dueñas, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁵Como veremos en el Capítulo III, el azufre adquirirá matices semánticos infernales, lo mismo sucederá con el relámpago, descripción dada por San Lucas para la Caída de Lucifer, “Yo vi a Satanás caer del cielo como un rayo”.

¹¹⁶*Ibidem*, pp. 3, 9.

noche un árbol encontramos casi todas las características anteriormente mencionadas; también hay alusión a tales temas en *No moriré del todo*:

En cuentos como “Extraña visita” o “Pasos en la escalera”. En este último relato, se distingue además un gusto por la descripción de lo repulsivo que contribuye a lo que podemos llamar una estética de lo grotesco en la literatura de Guadalupe Dueñas. Seres deformes, ancianos decrepitos abandonados en asilos terroríficos y personajes que son una mezcla de lo cómico con lo mórbido desfilan por las páginas de estos relatos que, no conformes con el miedo “terrenal” que esto puede inspirar en el lector, recurren muchas veces a la presencia de lo sobrenatural.¹¹⁷

Ejemplos similares podemos encontrarlos en el cuento “Girándula”, pues se nos narra la repulsión que siente un personaje hacia su cuerpo. En *Antes del silencio* encontramos fuertes alusiones a la muerte, la locura, el suicidio, y a ambientes claustrofóbicos.¹¹⁸ A los ojos de Aurora Piñeiro, Guadalupe Dueñas puede ser clasificada como una autora que recupera la estética de lo gótico “por su manejo del espacio. Hereda de la tradición gótica temprana la utilización de espacios como el castillo o el convento, [...] recurre al uso de la casona señorial, por lo general en ruinas, como una recreación del castillo, siempre con el objetivo de crear un contexto de aislamiento y una atmósfera oscura, opresiva y claustrofóbica.”¹¹⁹ Nosotros comprendemos que esta clase de recursos son utilizados para privilegiar la sensación de desamparo y sufrimiento de los personajes.

También se pueden apreciar en la narrativa de Guadalupe Dueñas, elementos de la estética de lo siniestro, definido por Freud como un término que “está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante, en general.”¹²⁰ El término también hace alusión a algo que en un principio forma parte de lo cotidiano o familiar, pero que de pronto se revela como algo espantoso, y en consecuencia se convierte en algo no familiar.¹²¹ Ejemplos de lo anterior en la literatura son objetos inanimados que de repente se comportan como animados (como muñecos o autómatas). También se nos dice que el efecto de lo siniestro se produce por la presencia

¹¹⁷*Ibidem*, p. 128.

¹¹⁸*Ibidem*, pp. 128-130.

¹¹⁹*Ibidem*, pp. 183.

¹²⁰Sigmund Freud, *Lo siniestro. El hombre de la arena*, Hofmann, trad. I Rosental, Buenos Aires, Homo Sapiens, 1982, p. 8.

¹²¹*Ibidem*, pp. 9, 10.

del doble, del espejo, o la sombra, y que en general se encuentra en todo lo relacionado con la muerte, cadáveres, espectros o espíritus.¹²²

Ejemplos del efecto de lo siniestro en la obra de Guadalupe Dueñas los podemos encontrar tanto en *Tiene la noche un árbol* como en *Antes del Silencio*. En éste último libro, en “La sorpresa”, se narra la historia de un niño que “con una expresión de miedo, dice que los muñecos le están enseñando los dientes, su madre no hace caso a sus comentarios”. La sorpresa es que Pedro, el niño, fue atacado por los muñecos del árbol de Navidad y “ahora permanece inerte en los brazos de su madre mientras que su tío arroja el pino a través de una ventana”.¹²³

En “La dama gorda”, una mujer es asesinada y cuando los demás personajes analizan su pasado, se dan cuenta de que parece ser que ha vivido desde hace mucho tiempo. En este sentido, se nos dice: “Queda claro que la dama gorda es un ser antinatural que, dotada de algún tipo de magia, conserva su juventud al mismo tiempo que el estado reluciente y lujoso de sus pertenencias. Bajo la teoría de lo siniestro, a la dama gorda, por su relación inferida con la magia, se le permite detener el desgaste de su persona y pertenencias; se convierte en un ser siniestro”.¹²⁴ Este efecto muestra quizás cómo se transformaba la cotidianeidad de la autora hacia terrenos absolutamente desconocidos.

Guadalupe Dueñas, de la misma manera que la generación a la que perteneció, utilizó el cuento como forma predilecta, como instrumento, para manifestar su visión del mundo. A través de él y por medio de la duda en la que lo fantástico sumerge a la realidad y de la subversión que generan los temas predilectos del gótico, plasmó casi poéticamente su sentir ante la nueva realidad mexicana y la expandió hacia la universalidad, de tal manera que, aún hoy, podemos vernos reflejados en su literatura.

¹²²*Ibidem*, pp. 21, 22, 45, 46.

¹²³Hernández, *op. cit.*, p. 74.

¹²⁴*Ibidem*, pp. 100, 101.

3. Lucifer y el Edén: el sufrimiento humano visto a partir de dos símbolos judeocristianos en cuatro cuentos de Guadalupe Dueñas

Entonces fueron abiertos los ojos de ambos,
y conocieron que estaban desnudos.
Génesis 3; 7

La finalidad de nuestro trabajo es explorar algunos de los alcances semánticos de los símbolos del *Edén* y *Lucifer* dentro de la cuentística de Guadalupe Dueñas y a partir del concepto de *sufrimiento humano*. Hemos seleccionado los cuentos “Tiene la noche un árbol”, “Historia de Mariquita”, “La tía Carlota” y “Al roce de la sombra”, compilados en *Tiene la noche un árbol*. Utilizaremos la doctrina cristiana como punto de partida para explicar los sentidos iniciales de los símbolos elegidos –figuras aludidas directamente en la obra de Guadalupe Dueñas–, así podremos atribuir significaciones pertinentes al tema que interesa a nuestra investigación. Cabe aclarar que retomaremos de la religión únicamente los significados y características que nos permitan matizar aquellos signos útiles para nuestro análisis narratológico, pues no nos compete profundizar ni realizar disquisiciones de carácter teológico.

Antes de ofrecer cualquier noción acerca del *sufrimiento* es necesario precisar algunas cuestiones. Sabemos que la descripción que nosotros podamos proporcionar de tal concepto no abarcará, de ninguna forma, la totalidad de lo que pueda causar o explicar el dolor en el ser humano. Estamos conscientes de que ésta será parcial, y estará centrada en los requerimientos de este análisis, para el cual, hemos tomado en cuenta únicamente los aspectos interiores y existenciales del hombre. Esto nos permitirá establecer el padecimiento como parte inherente de su naturaleza a la vez que nos facilitará vincular a los personajes y espacios con *Lucifer* y el *Edén*; sus acciones y descripciones serán el punto de partida para establecer estas correspondencias dentro de los cuentos escogidos.

Nos hemos apoyado en la perspectiva cristiana, así como en la filosófica y psicológica, para proponer nosotros mismos una definición de *sufrimiento* que sea fructífera para este análisis. Comenzaremos por la que ofrece la doctrina cristiana, que es de donde nacen nuestros símbolos. Ésta define *sufrir* de la siguiente manera: “(Del lat. *sufferre*, de *sub*, bajo,

y *ferre*, llevar). El relato del pecado original tiende a explicar el *origen* del mal y del sufrimiento (Génesis 3). Sufrimiento: Estado prolongado de dolor físico o moral.”¹²⁵

Resaltaremos primero algunos aspectos sobre la etimología y su referencia a lo *inferior*, para ello es importante tener en cuenta que esta interpretación del término fue elaborada por el cristianismo medieval, el cual toma como punto de partida al cuerpo humano para comprender el mundo.¹²⁶ El cuerpo será la medida de comparación para interpretar los elementos que se hallan fuera del hombre; también lo será para evaluar su comportamiento. De tal suerte que lo que está arriba –es decir, la cabeza– representará lo *celestes*, la adoración a Dios, la razón, y también el dominio que debe ejercer el hombre sobre sí mismo y su naturaleza imperfecta. Mientras que lo *inferior* alude al instinto, a la falla moral, al triunfo de las pasiones¹²⁷ y de lo terrenal sobre lo divino.¹²⁸

Así, a partir de lo *inferior*, podemos relacionar semánticamente el término *sufrimiento*, con el de *infierno* (del lat. *infernus*, “que está debajo, subterráneo”), ya que la idea etimológica de “llevar” por o hacia “abajo” coincide con la de ser “llevado” o arrastrado por “lo que está debajo”; por lo telúrico, –lo *pasional*–, por lo instintivo del ser humano. Es decir, por los actos automáticos, fuera de la razón, que le causan dolor. Para nuestro análisis, el sufrimiento –que ya hemos relacionado metafóricamente con lo terrenal– es intrínseco al ser humano porque él está relacionado físicamente con la tierra, si seguimos la idea anterior. Este hecho no siempre es identificado por el individuo, pues se trata de un conocimiento que se hace consciente a través de la introspección, según W. Brugger, quien nos dice también que el sufrimiento puede:

Llevar al hombre a la madurez interior. Pero este valor no lo posee directamente, sino por la manera como aquél lo acepta y le sale al encuentro; de ahí que también pueda frustrarse. Enseña al hombre en forma profundamente íntima que

¹²⁵Oliver de la Brosse (Dir.), *Diccionario del cristianismo*, versión castellana de Alejandro Esteban Lator Ros y adaptada por P. Gestí y C. Serramía, Barcelona, Herder, 1986, p. 723.

¹²⁶Georges Minois, *Historia del infierno: de la antigüedad hasta nuestros días*, México, Taurus, 2004, p. 18.

¹²⁷Esta investigación no tomará en cuenta la relación que tienen los términos *pasión* o *pasional* con cuestiones teológicas, tales como la fe o el sufrimiento por no estar en presencia de Cristo. Rescataremos únicamente su acepción de *padecer*, es decir, aquello que denota la sensación de dolor o daño físico o emocional. Por lo tanto, utilizaremos el término *pasión* para describir el sufrimiento que *padecen* los personajes en los cuentos de Guadalupe Dueñas a causa del descontrol de su voluntad, de sus emociones y sentimientos, pues según lo vemos, la autora combinó tanto los aspectos teológicos como los simbólicos de *Lucifer* y el *Edén* para explicar los defectos del hombre y el sufrimiento que éstos causan en él, a partir de su proyección en el espacio.

¹²⁸Brosse (Dir.), *op. cit.*, p. 381.

es un ser limitado y dependiente, que estamos obligados a prestarnos recíproca ayuda, que no hemos de esperar nuestra felicidad en esta existencia terrena.¹²⁹

El sufrimiento, entonces, puede ser un vehículo de conocimiento y de madurez si lo analizamos a la luz de la conciencia, y, en este sentido, podemos utilizarlo como una herramienta para aprender sobre nuestra forma de ser, nuestros comportamientos, limitaciones y pasiones; en general, lo que involucra para los seres humanos estar con vida. En el caso de que no exista introspección, no habrá aprendizaje y éste será sólo un padecimiento que producirá frustración y una lucha prolongada con el entorno, provocada, precisamente porque el individuo tratará de hallar las explicaciones o soluciones fuera de sí mismo y de su comportamiento. Uno de los puntos que comparten en común el cristianismo, la psicología y algunas ramas de la filosofía es el exhorto al individuo de tomar conciencia de sus propias acciones.

A partir de lo anterior entenderemos que el sufrimiento es permanente y duradero porque es al mismo tiempo la vida; padecemos por lo que ha sucedido, por lo que no ha pasado y por lo que pasará. Tenemos conciencia de nuestra muerte, de nuestra vulnerabilidad ante el entorno, de la incertidumbre y de nuestra impotencia ante todo ello, y sabemos que nuestros seres queridos atraviesan por lo mismo; nos damos cuenta de que la justicia es un ideal que no está relacionado con la manifestación de la vida. Este tema y su ligazón a la naturaleza del ser humano ha preocupado a los estudiosos desde la antigüedad hasta nuestros días.

El psicólogo Jordan B. Peterson apunta que, no en vano, el símbolo representativo del cristianismo es un hombre clavado y muerto injustamente en una cruz.¹³⁰ La lectura de este investigador nos dice que el sufrimiento nos lleva a conocer la finitud humana, y viceversa, la conciencia de la finitud humana nos hace entender que la vida es sufrimiento. Por lo tanto, la ausencia del sufrimiento es la muerte.¹³¹ Mientras estemos con vida no podremos evitarlo, sólo lo podemos sobrellevar o soportar y, en el mejor de los casos, nos dará a

¹²⁹Walter Bruggen, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 2000, p. 527.

¹³⁰Jordan B Peterson, “2017/01/22: Pt 2/3: Freedom Of Speech/Political Correctness: Dr. Jordan B Peterson”, video de Youtube, 44:16-45:12 min., 03 de marzo del 2017, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=aDRgMUoEvcg>

¹³¹Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 2008, p. 368. Encontramos una alusión a esta afirmación en los análisis de mitos, cuentos populares y leyendas estudiados por V. Propp cuando nos dice que, en comparación con el mundo de los humanos, el otro mundo puede estar lleno de abundancia, no se trabaja y resulta muy sencillo realizar acciones que en el mundo de los vivos son casi imposibles de realizar.

conocer algo sobre nosotros mismos; lo mismo ocurre con las pasiones. Negar el sufrimiento es, pues, negar la vida y nuestra humanidad.

A partir de estas nociones vamos a entender –para nuestra investigación– el término *sufrimiento* como un desborde violento, reiterado o duradero de la sensibilidad a través de manifestaciones que revelan las fallas de autocontrol. Su causa puede ser variada, sin embargo, su origen siempre está ligado a la finitud del hombre, consciente de ser dependiente y limitado. Sin embargo, este padecimiento también brinda la oportunidad de madurez interior, siempre y cuando, el hombre sea capaz de reconocerlo y ejercer autocontrol ante éste. Finalmente, la privación de este estado llevará indudablemente al ser humano de vuelta a la misma situación que desea evadir, pues el individuo quedará desprovisto de la oportunidad de madurar y eso le generará frustración.

El sufrimiento es ambiguo, parece ser necesario para el crecimiento interior del hombre, para evitar la estagnación que genera la comodidad prolongada, pero si no existe un proceso de conciencia respecto de éste, el hombre fácilmente puede estancarse en su padecimiento. Mircea Eliade explica que:

Cada momento del tratamiento mágico-religioso del “sufrimiento” ilustra con limpidez *el sentido* de este último: proviene de la acción mágica de un enemigo, de una infracción a un tabú, del paso por una zona nefasta, de la cólera de un dios o –cuando las demás hipótesis resultan inoperantes– de la voluntad o del enojo del Ser Supremo. El primitivo –y no sólo él, como al instante veremos– no puede concebir un “sufrimiento” no provocado; éste proviene de una falta personal (si está convencido de que es una falta religiosa) o de la maldad del vecino [...], pero siempre hay una falta en la base [...]. En cada uno de los casos, el “sufrimiento” se hace coherente y por tanto llevadero [...]. El momento crítico del “sufrimiento” es aquel en que aparece; el padecimiento sólo perturba en la medida en que su causa permanece todavía ignorada. En cuanto el brujo o el sacerdote descubre la causa por la cual los hijos o los animales mueren, la sequía se prolonga, las lluvias arrecian, la casa desaparece, etcétera, el “sufrimiento” empieza a hacerse soportable; tiene un sentido y una causa, y por consiguiente puede ser incorporado a un sistema y explicado.¹³²

Esta cita muestra la necesidad inmemorial de atribuir una utilidad y una causa al sufrimiento. La religión, apunta Eliade, fue la primera explicación que permitió a los hombres ancestrales concederle sentido e insertarlo en un sistema. Sistematizar el

¹³²Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. de Ricardo Anaya, Madrid, Alianza, 2015, pp. 113-115.

sufrimiento evita que el ser humano pierda la cordura ante el caos de la vida. Si el hombre no puede atribuirle una causa explicable, junto con alguna función, éste puede perderse en la locura, en el sinsentido. La utilidad de las explicaciones religiosas no reside en su veracidad, sino en el conocimiento resultado de las observaciones de nuestros antepasados cifrado en símbolos, que por su universalidad, han llegado hasta nuestros días.

3.1. Reminiscencias paradisíacas: el Edén en la cuentística de *Tiene la noche un árbol*

Maldita será la tierra por tu causa;
con dolor comerás de ella todos los días de tu vida.
Génesis 3; 17

Existe, en la narrativa de Guadalupe Dueñas, una presencia insistente de huertos y jardines poblados por árboles frutales y fuentes, y cercados por bardas que los separan del mundo; debido a estas características, los hemos identificado como espacios edénicos. En este apartado nos proponemos mostrar las correspondencias que dichas construcciones espaciales tienen con el Paraíso Terrenal, descrito en el Génesis, a partir de su configuración individual. Comenzaremos por decir que *Paraíso* es una palabra que derivó del persa y significa “cercado”,¹³³ ese calificativo ya le atribuye la primera peculiaridad al concepto que buscamos redondear, pues se trata de un espacio seguro, incontaminado y excluido del sufrimiento.

La Biblia nos proporciona la siguiente descripción del Paraíso Terrenal: “Y Jehová Dios plantó un huerto en Edén, al oriente; y puso allí al hombre que había formado. Y Jehová Dios hizo nacer de la tierra todo árbol delicioso a la vista, y bueno para comer; también el árbol de vida en medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Y salía de Edén un río para regar el huerto, y de ahí se repartía en cuatro brazos”, Génesis (2; 8-10). El mito nos cuenta que Dios se pasea en ese Jardín, y que Adán y Eva no conocen ni la desnudez ni la muerte: no son conscientes de su vulnerabilidad, por lo que se trata de un sitio sagrado, y, en cierta medida, estático –el tiempo transcurre ahí de una manera distinta. Este Huerto contiene, además, todos los medios para hacer sustentable la vida de Adán y Eva: alimento, agua y protección existen en su interior.

¹³³Jordan B Peterson, “La psicología de la Biblia IV: Adán y Eva - La consciencia, el mal y la muerte”, video de Youtube, 49:01-49:03 min., 19 de junio de 2017, recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Ifi5KkXig3s&list=PL22J3VaeABQD_IZs7y60I3IUrFTzkpat&index=4

Para apuntar sus posibles significaciones a lo largo de nuestro análisis, y con una finalidad semántica, hemos localizado al Huerto del Edén entre la tierra y el cielo, pues al tener contacto directo con ambas divisiones del cosmos, éste se vuelve partícipe de sus respectivos valores de significado, los cuales desglosamos a partir del siguiente esquema,



mismo que nos permitirá explicar la interrelación de los signos que componen este símbolo.

Fig. 1 Esquema del Paraíso Terrenal bíblico

Para la elaboración de este esquema nos hemos basado en la división de los tres niveles del cosmos. El cielo se localiza en la parte superior; la tierra, en el nivel del medio; y el inframundo se encuentra en la parte inferior. Lo celestial está relacionado, entre otras significaciones, con lo etéreo, lo puro, lo verdadero y, por lo tanto, con lo idealizado; el plano terrestre correspondería a los seres vivos, al instinto, al espacio y al tiempo, a la muerte, a lo que caduca, y en consecuencia, a lo sufriente.

Si ubicamos al Edén entre ambos planos, éste se contamina por los sentidos, tanto del nivel celeste como del nivel terrenal. Y, aunque, según el mito, el Jardín del Edén se encontraba en la tierra, estaba habitado por la presencia de Dios, lo cual nos permite colocarlo semánticamente más cerca del cielo. Por lo que la expulsión de Adán y Eva implicó que pasaran de un lugar paradisíaco a otro completamente terrenal; mudaron de lo ideal a lo meramente material, y a lo que este estado implica.

El Huerto del Edén encuentra múltiples resonancias en los cuentos de *Tiene la noche un árbol*, y en cada uno adquiere sentidos particulares que requieren de algunos otros elementos para su explicación. Por ello, nuestra investigación tomará en cuenta dos espacios: el *Paraíso Terrenal* del mito judeocristiano, y otro, que ha surgido como resultado de nuestro análisis, y que hemos denominado *Huerto Terrenal*. Hemos decidido dedicar un apartado a esta configuración espacial para explicar los significados que le hemos atribuido. Vamos a entenderlo como una construcción narrativa que permite dar cuenta de la condición sufriente de los personajes, ubicada entre los niveles cósmicos del



inframundo y de la tierra, que ejemplificamos con el siguiente esquema:

Fig. 2. Esquema del Huerto Terrenal

Este espacio, que hemos propuesto como *Huerto Terrenal*, ha perdido todo rasgo celestial, pues está inserto entre las significaciones de la tierra y el inframundo. Los atributos semánticos que retomaremos de la tierra son la temporalidad, la muerte, el instinto, y con ellos, las pasiones, la falla y el sufrimiento. Entenderemos el inframundo, en esta investigación, como una hipérbole de los significados del nivel terrestre, aunque conservaremos su característica de reino de la muerte.

El Huerto Terrenal intenta o pretende emular a su original, pero se trata de un Paraíso artificial construido por el hombre. Las cualidades de su creador lo permean, y se vuelve un sitio vulnerable, caduco y fallido. El Huerto terrenal, que adquirió sus sentidos a través del

análisis, será de gran ayuda para explicar la mayoría de los espacios en los cuentos elegidos, a la vez que describe la condición existencial y sufriente del ser humano.

Elegimos tal término primero, por la relación que guarda con el *Edén* por asociación semántica a través del sustantivo *huerto*, y porque al mismo tiempo se distingue de éste gracias al adjetivo *terrenal*. Decidimos conservar el término *huerto* para rescatar la idea de un lugar delimitado, domesticado, ocupado por vegetación, agua y humanidad; sin embargo, la relación de significación que cada uno de los espacios establezca con los elementos que lo compongan variará por el contexto.

El término *terrenal* como calificativo de *huerto*, deja en claro que éste se encuentra en la tierra, completamente alejado de lo celeste, y que ha sido creado por la mano del hombre, lo que lo vuelve un reflejo fallido del *Edén*. En cambio, esta última palabra o el sintagma *Paraíso Terrenal*, al estar en completa relación con significaciones celestes, no permitirían tal lectura. Luego, su ubicación dentro de este esquema nos permite matizar lo sucedido en el nivel terrestre del cosmos con los semas del inframundo sin tener que profundizar en el concepto de *infierno*,¹³⁴ que no compete a esta investigación.

El *Huerto Terrenal* está cargado semánticamente con la idea de artificialidad y emulación; estos temas se presentarán reiteradamente en la cuentística de Dueñas. Nosotros consideramos que esto se debe a una observación sobre el comportamiento humano, pues parece que es una constante en el hombre el deseo de alcanzar ideales arquetípicos, una verdad, una virtud, como parte de su búsqueda de sentido. Lastimosamente, cuando éste sale en su búsqueda, sólo cuenta con su parcialidad, y su atadura a la tierra es indisoluble. Las soluciones de los hombres siempre reflejarán este aspecto suyo.

Así sucede con los personajes de Guadalupe Dueñas: se enclaustran en sus propios *Huertos* con el afán de guardarse del mal, se esconden para no contaminarse y sólo logran preservar sus defectos. En los cuentos escogidos, la reiteración sobre la reminiscencia del Paraíso Terrenal en el mundo de los vivos –y el intento por recuperarlo– es uno de los mecanismos narratológicos que explican el sufrimiento y la frustración de los personajes, que se hallan atados al Huerto Terrenal.

¹³⁴Minois, *op. cit.*, pp. 44-45. A inicios del Siglo XX, muchos artistas se obsesionaron con una interpretación especial del *infierno* que explicaba la pesadumbre del mundo a través de agentes externos. Nosotros estamos interesados en explorar el sufrimiento como un aspecto interno del ser humano, correspondiente a sus preocupaciones existenciales: “A la angustia ligada a la existencia misma. Vivir es tener miedo a la vida [...] Sin embargo está ligado al deseo de vivir”.

3.1.1. “Tiene la noche un árbol”: La idealización de la muerte como reflejo de la añoranza paradisiaca

En esta historia, el deseo de recuperar la condición edénica se manifiesta a través de la idealización de la señorita Silvia, quien después de su muerte, pierde todo atributo humano y guarda en sus despojos únicamente pureza ante los ojos del pueblo, hasta que el pequeño Abel se percata de algo. Antes de comenzar con el análisis de “Tiene la noche un árbol”, sintetizaremos la historia en su nivel denotado y organizaremos las acciones de manera lineal debido a que el relato se estructura a partir de la ambigüedad, construida por saltos espacio-temporales repentinos y muy sutiles.

La voz narrativa utiliza la tercera persona con focalización interna fija en el pequeño Abel¹³⁵ para contarnos, a través de sus ojos y de sus recuerdos, los acontecimientos ocurridos antes y después de la muerte de la señorita Silvia, su vecina y maestra de catecismo. La historia comienza cuando Abel, desde su ventana ve al espectro de la señorita decir “con sus manos desnudas algo como un adiós” a un hombre desconocido, vestido de rojo, que ha esperado cinco días al borde de la casa de ella. Abel cuenta esto a su madre, pero ella no le cree porque Silvia está muerta.

Lo siguiente es una descripción del funeral, de las personas que asistieron, de las flores, del féretro; Abel nota de nuevo al hombre escarlata, que sigue de lejos al cortejo fúnebre. La melancolía lleva al niño a meterse al jardín de su vecina, y se sienta en el tronco cortado de un árbol, donde ella le enseñaba catecismo. En ese lugar, siente la presencia de Silvia que lo roza, pero al abrir los ojos ve al hombre vestido de rojo entrar por la verja de la huerta e ir hacia el cuarto de la señorita. En ese momento, Abel recuerda que ya antes había visto salir a ese desconocido de esa habitación, y que algo lo señalaba como responsable de la muerte de Silvia. El cuento finaliza cuando el pequeño sale del jardín, sin que nadie lo vea, con la certeza de que no le contará a su madre nada de lo que ha visto.

En este relato la percepción se distorsiona y los espacios parecen contiguos o fusionados, pues están ligados a los saltos temporales, que son abruptos dentro de la diégesis pero sutiles en la estructura narrativa; lo cual permite que la significación base de

¹³⁵ El Génesis bíblico narra que Adán y Eva, luego de ser desterrados del Paraíso terrenal, tuvieron descendencia: Abel y Caín. No podemos dejar de lado que el nombre del niño hace referencia a uno de los primeros seres humanos que vivieron en la tierra y padecieron sus sufrimientos.

un lugar se vea contaminada por la de otro y que el sentido de tales signos espaciales se enriquezca. Esta ruptura espacio-temporal puede explicarse a través de la muerte Silvia, pues es su muerte la que nos permite diferenciar dónde termina cada espacio y es también la que marca el tiempo —el pasado y el presente— dentro de la diégesis, y con ello la convergencia entre la vida y la muerte. Silvia, muerta, adquiere un halo paradisiaco ante los ojos del resto de los personajes, al parecer, por la oposición a la condición sufriente de estos.

Para explicar lo anterior, analizaremos cada uno de los espacios por medio de las significaciones del Paraíso Terrenal y el Huerto terrenal, esto facilitará la descripción de sus características particulares. Posteriormente estableceremos las correspondencias entre ellos para armar un sentido global de las fusiones espacio-temporales. Tomaremos en cuenta los siguientes espacios: la casa de la señorita Silvia, la casa de Abel, el panteón y el exterior — las calles y el mundo en general. La casa de Silvia se configura a partir de su habitación y de la huerta, que tiene una verja rechinante y un árbol talado; de su habitación no se da casi ninguna descripción, salvo que ella enfermó y murió ahí dentro. Acudiremos a la caracterización de Silvia para determinar la significación de este primer espacio.

Se nos dice “Abel miró la oscilación de antorcha del hombre, vio cómo sus brazos en alto casi tocaron la luna, la luna que vagaba en el cuarto de Silvia. Silvia, escuálida figura envuelta en una ráfaga, dijo con sus manos desnudas algo como un adiós.”,¹³⁶ (TNA, p. 19). Durante el funeral, celebrado en casa de la señorita, se reitera “Frías rosas, transparentes gardenias, vuelcan su inmaculada, su infecunda debilidad; el ataúd congrega la pureza de lo semejante”. (TNA, p. 20). Silvia se presenta aquí a través de la luna y de las rosas.

Jean Chevalier menciona que la luna representa —entre otras muchas cosas— la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte; el tiempo; la noche; la belleza; la frialdad. Explica que ella es el primer muerto y representación de las pulsiones instintivas de la personalidad.¹³⁷ Nosotros agregamos a estos atributos lunares el de la pureza, por la blancura resplandeciente, y por tratarse de algo inalcanzable y celeste. La idea de la pureza,

¹³⁶Guadalupe Dueñas, *Tiene la noche un árbol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Todas las citas referentes a los cuentos serán tomadas de esta edición. Para evitar incontables referencias a esta obra utilizaremos una citación especial, la cual consistirá en siglas que indiquen el cuento del cual se trata y su respectiva página. Será TNA para “Tiene la noche un árbol”; HM para “Historia de Maquiquita”, RS para “Al roce de la sombra” y TC para “La tía Carlota”.

¹³⁷Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Antonio Rodríguez, Barcelona, Herder, 2009, p. 1658-1667.

de la frialdad y de la muerte infecunda, se confirma con la descripción de las rosas y gardenias que están sobre el féretro de la señorita.

Silvia se configura por su espectro y por su cuerpo, el primero, representado por la luna; el último, por las flores que lo guardan. La frialdad y pureza en ellos –más que con la lozanía arrebatada por la muerte– se relacionan con la muerte misma, particularmente con su cualidad de inerte o de lo que ya no siente. Por lo tanto, para este personaje, la muerte significa pureza, entendida como la falta de dolor, por un lado, y por otro, como la aniquilación de la falla a causa de la carencia de cualidades humanas. El cuerpo de Silvia ya es insensible ante la crueldad y las tentaciones del mundo, por eso es pureza. La belleza también queda enaltecida en ella por comparación con los vivos, descritos a través de toda la atmósfera como seres sufrientes y sombríos que padecen su ausencia.

Silvia contrasta un *mundo* nocturno y doliente con su *cadáver* sin mácula, indiferente ya a la vida y a sus pasiones. A partir de estas características la hemos relacionado con el simbolismo del Paraíso Terrenal, pues ella está idealizada a la vez que se ha perdido; se añora, al mismo tiempo que se sabe que no volverá. Muerta, Silvia hiperboliza la nostalgia y el sufrimiento en los espacios de los vivos, pues les recuerda su condición humana. Parte de esta idealización la apreciamos en la siguiente cita: “Ni los jóvenes ni los viejos admiten la noticia infortunada: entre su desdicha y el amo, estuvo siempre el suave corazón de Silvia, ella inclinó hacia los pobres el orden y la ley.” (TNA, p. 20). El cuento utiliza el símbolo del Paraíso Terrenal, su pérdida, como un contraste entre la naturaleza del hombre, frágil y dolorosa, y un ideal inalcanzable o una condición perdida. La vulnerabilidad resultante de tal comparación queda reflejada en Abel y los otros personajes.

El siguiente espacio en el que enfocaremos nuestro análisis es el panteón. Decidimos explicarlo previamente a la huerta de la casa de Silvia porque sus sentidos terminan en esta última. Este sitio aparece al final de la pompa fúnebre que acompaña al féretro de la señorita y le hemos atribuido cualidad de recuerdo, de una analepsis en la diégesis ocurrida mientras Abel se encuentra en el jardín de su vecina. Afirmamos esto porque la narración comienza en tiempo presente, luego ésta pasa a pretérito con el primer cambio de espacio, y al final el cuento termina, con Abel en la huerta de Silvia, narrado nuevamente en presente.

Con la analepsis, la añoranza adquiere una significación cada vez más fuerte que se reafirma en el panteón como un lugar de evocación y reminiscencia; los que moran ahí no

sufren, pero a los vivos, éste les ha arrebatado algo y les recuerda su finitud. Es una metonimia que nos lleva de vuelta al Huerto Terrenal. El cementerio se describe abstracto e impreciso por medio de la memoria fugaz de Abel. “El sacerdote dijo una oración impotente. Abel temía al cementerio de alas oscuras, a los mármoles jaspeados de siluetas y al fatídico portón que ya no cruzaría la señorita Silvia.” (TNA, p. 21). Este sitio amplifica los significados que la muerte ha ido adquiriendo durante el análisis, pues lo que para Silvia implica pureza, para los hombres es sólo dolor y pérdida.

El cementerio es polisémico y por lo tanto, simbólico. Por un lado, evoca el temor de lo inevitable y lo desconocido; ahí van a parar los que ya no tienen vida; es el destino de todos los hombres. Por el otro, presenta un aspecto súmamente telúrico; la atadura a la tierra, que nos devora. El cuento nos dice que en ese lugar hay mármoles jaspeados de siluetas, que podríamos entender literalmente como las esculturas de mármol que se encuentran comúnmente en un panteón, pero su aspecto retórico no deja escapar que se trata, no sólo de las frías sombras de los muertos –que se han ido y poseen significación celeste para la mente humana–, sino que también representan las sombras del ser humano terrenal, como si la tierra entera fuera un cementerio.

El camposanto también tiene un portón, que ya no cruzará Silvia. Esto lo entendemos, en parte, como referencia a la infranqueable frontera edénica, pues los muertos quedan excluidos del mundo y guardan esas virtudes, atribuidas por los vivos, sólo para sí. Pero hemos entendido también ese portón como un elemento del Huerto Terrenal, como la tierra hambrienta que se traga a los hombres.¹³⁸ El relato dice: “Pasaron primero las cofradas con el largo columpio del escapulario, en seguida las almas gloriosas con lirios recién cortados, luego los trabajadores, después las señoras acaudaladas y sus hombres poderosos. Al final el ataúd entre crespones.” (TNA, p. 20-21). Parece que el féretro empuja hacia el panteón todas las formas de vida humana, religiosos, obreros u hombres poderosos, le dan lo mismo. Todos tienen los mismos defectos y comparten el mismo destino.

Para ilustrar mejor esta idea, remitiremos al *monstruo de la tierra*, imagen que utilizaban los primeros agustinos para enseñar los misterios cristianos:

¹³⁸Un ejemplo lo encontramos en un mural del exconvento de San Nicolás de Tolentino, siglo XVI, ubicado en Actopan, Hidalgo. En una capilla externa se dibujaron a mano varios pasajes bíblicos para la enseñanza y educación de los indígenas. Una de esas imágenes describe al monstruo de la tierra, un ser mítico de origen indígena que fue utilizado por los cristianos para enseñar su fe a los nativos de la zona.

Dentro del dogma cristiano existían ideas que eran difíciles de transmitir a los indígenas, entre ellas se encontraba el concepto del infierno y el tormento o castigo. Para facilitar la comprensión de dichos conceptos, los frailes recuperan parte del imaginario prehispánico y lo utilizan dentro de la pintura, realizada por tlacuilos, para transmitirlo. La idea del infierno será transmitida mediante el uso del monstruo de la tierra. El monstruo de la tierra era la representación prehispánica de la gruta, la cual conectaba con el nivel infraterrenal.¹³⁹

El monstruo de la tierra tiene una significación bastante cercana a la idea que queremos transmitir sobre la verja del panteón, descrita en el cuento de Dueñas. No sólo porque es el paso del mundo de los vivos al inframundo, sino porque también se trata de la representación simbólica del cristianismo para las consecuencias que tienen los actos del ser humano a lo largo y al final de su vida. Y dado que para el pensamiento cristiano, el monstruo de la tierra está relacionado directamente con el infierno, no podemos ignorar la correspondencia entre los actos pasionales del hombre y la tierra de la que éste fue hecho. Es decir, el hombre, tan telúrico, es consumido por el hambre de su propia materia. Nos devoran nuestras pasiones.

¹³⁹Diana Gabriela Ortiz, “Elementos prehispánicos en el arte novohispano”, <https://dianagabriellatoriz.wordpress.com/2015/03/24/elementos-prehispanicos-en-el-arte-novohispano/>



Fig. 3. El monstruo de la tierra en el templo de Actopan¹⁴⁰

Retomaremos nuevamente las significaciones de Silvia, aplicadas ahora a la huerta de su casa que, contagiada ya de los sentidos adquiridos por este personaje, es tanto una reminiscencia del Paraíso Terrenal, como el Huerto Terrenal en sí mismo. El cuento nos dice: “Abel vaga en la huerta. Se sienta en el tronco donde ella le enseñaba el catecismo. Ahí están todavía unas hojas de parra desprendidas de alguna ofrenda mortuoria y un gancho de plata perdido en la tierra. Abel se ha olvidado de la noche hundido en melancólica laxitud, en la indolencia de precisos recuerdos”. (TNA, p. 21). El jardín adquiere aspectos edénicos por la pureza que Silvia significa para los vivos, en este caso, para Abel.

Él recuerda, melancólico, los tiempos en los que ella le enseñaba catecismo, y esta acción refleja la añoranza de un pasado ideal contrapuesta a la melancolía del presente; el recuerdo de Silvia, y la certeza de su ausencia, le recalcan a Abel su propia vida, y le otorgan al espacio una segunda significación. La idealización del recuerdo se opone inmediatamente al presente de Abel, y en ese momento la reminiscencia paradisíaca se transforma en el *Huerto Terrenal*. En el jardín de Silvia hay un tronco que nos recuerda al

¹⁴⁰Loc cit.

Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, que se encontraba al centro del Huerto bíblico. Los elementos que rodean este tronco –el jardín, la verja– sostienen nuestra afirmación.

Este árbol contenía un conocimiento divino, del cual se apropiaron los hombres. Esto los hizo conocer su vulnerabilidad. Ellos, atados a la tierra, manifestaron ese conocimiento de forma parcial e imperfecta. El árbol también es el eje del mundo, que ahora está talado. Esto significaría, primero, que el pasado mítico –la seguridad del Edén– se ha ido para siempre; luego, que esa añoranza paradisíaca nos clava, más y más, en el presente –terrenal e ineludible.

El árbol bíblico, que hemos relacionado con el tronco en el jardín de Silvia, también establece correspondencias semánticas con el cuento a través del título, “Tiene la noche un árbol”. Nuestro análisis propone que se trata de un título metonímico, que trae consigo el fruto prohibido y el hecho de haberlo comido. En este sentido, el fruto del árbol mítico estaría asociado con el simbolismo del conocimiento y de la inteligencia humana que abusó de él.¹⁴¹ Si seguimos el mito bíblico, todos nos hemos contaminado y por ello, tenemos el conocimiento de que nuestra muerte es inevitable, tenemos la conciencia de nuestra fragilidad.

Ese conocimiento es más latente en Abel, quien mitológicamente es, junto con su hermano, el primer ser humano; pues es el primero en haber nacido fuera del Edén. En el caso del personaje de Guadalupe Dueñas, consideramos que replica a su homónimo mítico por las acciones que realiza dentro del cuento. Creemos que él es consciente de su condición caída –pues añora aquel sitio por medio de la idealización de un muerto–, y por ello lo hemos identificado como una síntesis de la humanidad, a la cual presenta con posibilidades de conciencia.

En la huerta de Silvia, al igual que en el panteón, hay una verja que da al interior, donde se encuentra Abel. Este Huerto es accesible, su verja permite la entrada en oposición a la muralla que impide el paso al Jardín del Edén. La penetrabilidad como característica de este espacio reafirma la idea de que se trata de una réplica fallida del Paraíso; es decir, el jardín de Silvia se construye de elementos edénicos subvertidos y esto lo sitúa como Huerto Terrenal. Para terminar la descripción de este jardín, mencionaremos algunos objetos que rodean a Abel: los restos de una ofrenda mortuoria y un gancho de plata. Tales elementos

¹⁴¹Chevalier, *op. cit.*, p. 688.

son el recuerdo físico de la señorita en el mundo terrenal, pues los despojos de la ofrenda son, a su vez, los vestigios de la persona que se ha ido.

El gancho de plata es el único elemento referente a Silvia en vida. Hasta ahora no sabemos cómo era ella cuando vivía. Quizás tejía mientras enseñaba el catecismo en su jardín. Silvia muerta es diferente a Silvia viva; en muerte genera idealización de parte de los vivos, en vida posee las mismas características de cualquier otro ser humano. Cuando Abel termina de recordar la procesión hacia el panteón, el cuento nos dice:

Cuando abre los ojos [Abel] ve al hombre del saco rubí, tambaleante, ir a la puerta de la alcoba de Silvia y tratar, torpemente, de abrir con diferentes llaves que resbalan de sus manos sin fuerzas [...]. El miedo de reconocerlo como el mismo que —antes de enfermar la señorita Silvia— llegaba cauteloso siguiendo las señas de la moza lo castigó con audaces sospechas. La última vez que lo vio en la casa estaba manchado de inequívocas acusaciones. Lo imaginó saliendo apresurado sin hacer caso de los gritos de Silvia. Después, dijeron que la habían encontrado desmayada. (TNA, p. 22).

Silvia es ambivalente, pues presenta significaciones distintas en vida y en muerte, y como ya hemos revisado, cada espacio que va habitando se empapa de su significación. Expusimos cómo su muerte borró su humanidad y la envolvió de un aspecto paradisiaco, y cómo pasó a representar simbólicamente a un ser sin pasiones, defectos, ni sufrimientos, despojado de terrenalidad, y por lo tanto, etéreo. Sin embargo, creemos que esta cita hace una alusión a la propia terrenalidad de Silvia, implícita, por haber estado viva.

La cita deja entrever la posibilidad de una relación amorosa y secreta entre ella y el hombre vestido de rojo, la cual, por la vestimenta bermeja del hombre y el atributo de lo oculto, nos lleva a uno de los aspectos de la pasión. Silvia es lo celestial que se ha perdido, la condición edénica idealizada; al mismo tiempo, representa la terrenalidad, causante de la caída. Recordemos que la luna está relacionada también con los aspectos instintivos del ser humano. Cuando Abel “reconoce” al hombre de rojo, reconoce la humanidad de Silvia, y con ello, reconoce la falla como característica humana. Esto lo vuelve consciente de que, invariablemente el ser humano está atado a su terrenalidad.

Un último espacio al que prestaremos atención es el exterior, el cuento nos los presenta como las calles:

Un hondo repique pone de luto a la madrugada. Ruedan murmullos negros por las calles y las horas. Los molinos y las tiendas suspenden sus quehaceres. [...]

En la calle la gruesa campana de la muerte mecía su árida hoz, y el silbato fabril, de barco en naufragio, abría un cortejo de negrura, de bocas angustiadas, de estupor. (TNA, p. 20).

Este espacio *exterior* fortalece los significados del ya mencionado Huerto Terrenal a través de la relación que establece con la muerte, a pesar de que sus elementos deberían resaltar los aspectos de la vida, pues el cuento menciona “tiendas”, “molinos” y “las calles” suspendidos. Generalmente, los espacios como las calles y lugares de trabajo son bastante ruidosos y las labores no escasean. Para nosotros, estos son una metonimia de movimiento, y metáfora de vida del ser humano a través del trabajo del día a día, que han sido suspendidos en este caso.

Todo está detenido, incluso el tiempo que el narrador utiliza para presentarnos la ficción narrativa privilegia un presente “estancado” cada que termina un recuerdo –narrado en tiempo pasado. Parece, pues que Silvia se lleva toda la vida con ella y deja únicamente la sensación de desasosiego y sufrimiento. Este recurso narrativo lo hemos interpretado como una subversión de las características semánticas del Edén, como espacio atemporal, de dicha eterna,¹⁴² convertido en un espacio, que será de sufrimiento perenne mientras el hombre siga con vida.

Lo anteriormente expuesto nos hace llegar a la conclusión de que el recuerdo, cuando enaltece el pasado, estanca al hombre y lo hace creer que el sufrimiento es consecuencia de una pérdida, y que viene del exterior. Al hacer esto, niega su presente y añora una condición que ya no existe. La toma de conciencia de lo que implica vivir y estar “hechos de barro”, tal y como lo describe la tradición cristiana, es lo que puede ayudarnos a entender que el sufrimiento es ineludible e intrínseco –no se limita al paso del tiempo ni a la muerte. También es menester saber que no se podrán imitar a la perfección los ideales arquetípicos en vida, ni recuperaremos en ella nuestro estado “etérico” pues estamos condenados a nuestra naturaleza instintiva y aquellos son sólo reminiscencias en esta tierra.

¹⁴²Jean Hani, *La virgen negra y el misterio de María*, trad. de Fransec Gutierrez, Barcelona, José J. de Olañeta, 1997, p. 130. El mismo autor nos señala que la dicha del Paraíso Terrenal es causada debido a la naturaleza etérea de Adán y Eva antes de la Caída: “El Éter no es material, sino de orden sutil, y por consiguiente no sufre las servidumbres inherentes al estado de los seres y las cosas que pertenecen al mundo espaciotemporal; en otras palabras, el cuerpo etérico del hombre en el Edén era un cuerpo análogo al de Cristo resucitado”.

3.1.2. “Historia de Mariquita”: El paraíso estancado en las aguas del tiempo

La “Historia de Mariquita” es breve: la primogénita de un matrimonio muere casi inmediatamente después de nacer, y el padre, quien se rehusa a enterrarla, decide que lo mejor es guardar a su hija dentro de un frasco de chiles, relleno con una sustancia de su propia creación. Esta decisión compromete al resto de las hijas a dedicar su vida a encontrar el lugar ideal para el frasco de su hermanita, y entre constantes mudanzas, quedan aisladas del resto del mundo. Al paso del tiempo, el padre muere, pero la costumbre de mudarse de casa y de buscar el mejor sitio para Mariquita se preserva.¹⁴³

Tras analizar el relato, hemos detectado que existe una macroestructura concéntrica, pues los espacios están organizados, siempre, en torno al frasco que encierra a Mariquita. Éste, a su vez se encuentra guardado “en un envase carmesí de forma extraña” (HM, p. 24) que está escondido en un ropero, o a veces, debajo de una cama dentro del cuarto de sus hermanas. La casa entera sigue este patrón, y puede entenderse como un gran frasco que encierra a todas las hermanas juntas. Esta idea se ve reforzada cuando el cuento nos aclara que duermen, todas ellas, en una habitación que el padre construyó, inspirada en los camarotes de los barcos. El cuarto se relaciona, entonces, con el mar: el agua, y lo compacto, y comenza a establecer relaciones con el frasco a través de estas características. Además, frasco y cuarto fueron creados por la misma persona.

Hemos asociado el esquema de organización que siguen los espacios en el cuento – círculos concéntricos que giran alrededor de un núcleo– con la concepción que se tuvo en la antigüedad sobre las *esferas celestes* del universo, tal y como están representadas en la siguiente figura:

¹⁴³Guadalupe Dueñas contaba como anécdota que parte de esta historia, antes de ser cuento, fue una vivencia suya. Afortunadamente para nosotros, decidió hilarla en finísimas figuras retóricas.

decimo cielo ponen los Theologos el cielo Empireo, adonde habita Dios con los bienaventurados: el qual esta en continuo repoto immouible, segun dizen los Theologos.



Figura de la diuision de las Spheras.

Fig. 4. Esquema de la división de las esferas celestes de Pedro Apiano, S. XV¹⁴⁴

¹⁴⁴Pedro Bienewitz, *La cosmografía de Pedro Alpiano*, Amberes, 1575. Versión digital del ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, folios 3a -3b, http://fama2.us.es/bgu/america/007_apiano.pdf
 “Ove cosa es Sfera? Es vn cuerpo solido macico, el cval tiene vna superficie o haz, en cvyo medio ay vn punto, del cval todas las lineas que ala circvnferencia le sacan son iguales”.

La división de las esferas celestes fue un modelo vigente durante varias épocas, que explicaba el orden del cosmos. Todavía para el siglo XV, se consideraba que esta organización de la creación había sido establecida por Dios, que se hallaba en una esfera exterior, más allá de Saturno –según el esquema anteriormente expuesto– y era quien permitía el movimiento de este conjunto. La relación entre el esquema de las esferas celestes y la macroestructura de los espacios del cuento se encuentra, primero en las reiteraciones sobre la existencia de un centro que ejerce remanencia sobre el resto de las “órbitas”, en las que una forma está inserta dentro de otra que se le asemeja.

Luego, en la idea de movimiento, pues recordemos que este esquema consideraba que los cuerpos celestes, fijos, estaban incrustados en esferas giratorias hechas de éter. En el cuento, todas las acciones, monótonas y repetitivas, son arrastradas hacia el frasco, que se instala como un centro al cual seguirán otros espacios similares, subordinados a él. Con base en estas semejanzas, sostendremos que el padre de Mariquita creó un microcosmos artificial para sus hijas, mismo que hemos intentado representar en el siguiente esquema:

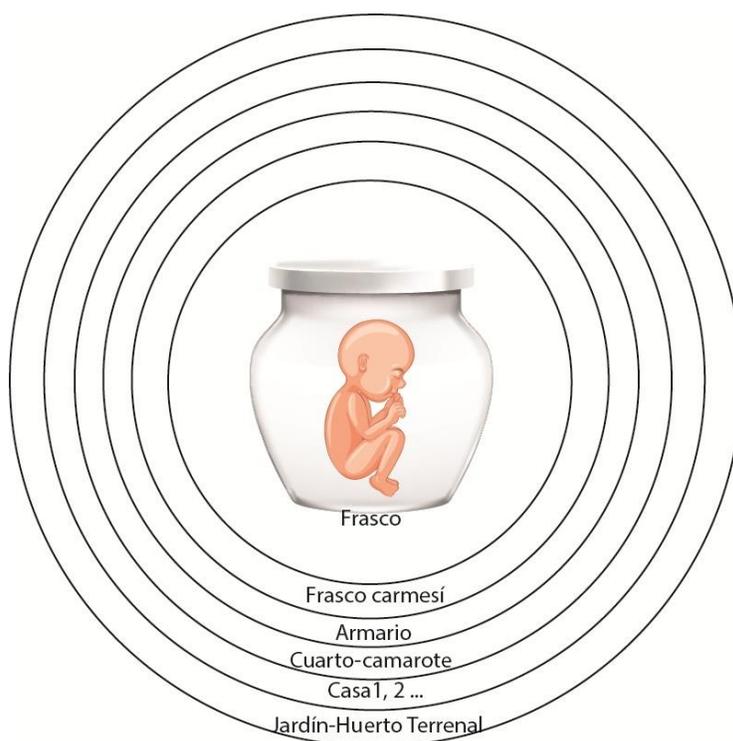


Fig. 5. Esquema de la organización de los espacios en el cuento de Mariquita¹⁴⁵

¹⁴⁵Freepick. Recursos gráficos para todos, Imágenes de “Infante” y “Frasco” diseñados en vectores por brgfx /Freepik, <https://www.freepik.es/>

A partir de los esquemas anteriores, identificamos las siguientes correspondencias con los personajes de la historia: Mariquita, en el frasco, es el eje o núcleo que atrae hacia sí las acciones de sus hermanas; la estructura familiar es un microcosmos artificial, que tiene la misma organización de las esferas celestes; el padre de Mariquita es el creador y organizador de este microcosmos, se encuentra fuera de él y es quien lo hace funcionar. La organización de ese pequeño cosmos es, a la vez, la estructura del cuento.

Comenzaremos por detallar las características del frasco, ya que se trata del núcleo de este microcosmos. Primero, lo entenderemos como un foco irradiador de significaciones, pues su característica de *encierro protector* se expande hacia el resto de los espacios que, a su vez, calcarán la función de este pomo de chiles. Luego, por el papel de protección que desempeña, lo asimilaremos con la idea del Paraíso Terrenal, espacio que se pretende seguro, impenetrable y excluido del paso del tiempo. Sólo que el pomo de chiles fue confeccionado por el padre: esto le otorga atributos que difieren con los de su original y que lo convierten en un espacio artificial y de enclaustramiento que alberga la muerte y la descomposición.

Le atribuimos a Mariquita, dentro de su frasco, la función de núcleo, puesto que mueve todo desde su confinamiento. Ella es la razón por la que se cambian con frecuencia de casa y es la preocupación principal de todos ellos: “Siempre nuestra mayor preocupación era establecer a Mariquita” (HM, p. 23). Sin embargo, este núcleo no es estable ni fijo, sino móvil. La narradora nos cuenta: “A mi madre la desazonaba tenerla en su pieza; ponerla en el comedor tampoco convenía; dejarla en el sótano suponía molestar los sentimientos de mi padre; y exhibirla en la sala era imposible. [...] Así que, invariablemente, después de pensarlo demasiado, la instalaban en nuestra habitación. Digo ‘nuestra’, porque era de todas. Con Mariquita, allí, dormíamos siete.” (HM, p. 23).

Esta cita nos ayuda a esclarecer que Mariquita no tiene un lugar predeterminado, y que la dificultad para encontrarlo obliga a la familia a cambiarse de casa, una y otra vez. El movimiento del frasco por la casa se traduce en un movimiento de casa en casa. Luego, después de cada mudanza se repetirá la misma serie de acciones, a pesar de la experiencia que los personajes ya tienen con su tarea. El frasco, aunque se trata de un núcleo, se encuentra sometido al movimiento constante, no tiene lugar fijo; esto se refleja en las

repetitivas mudanzas, pues las acciones están sometidas al devenir de su centro. Por lo anterior, rescatamos la inestabilidad y el ciclo como significaciones de este movimiento.

Si entendemos los sentidos que arroja Mariquita desde su frasco, podremos dar una explicación del resto de espacios y personajes, y veremos que todos ellos están cargados de semas que reiteran un encierro hiperbólico que evita la entrada de cualquier agente externo. Por las ideas anteriormente expuestas, pensamos que el frasco, junto con los espacios contaminados por sus sentidos, subvierten la idea del Paraíso Terrenal y, en consecuencia, se configura como Huerto Terrenal. En este cuento encontraremos el sufrimiento resultante de la inconsciencia o inmadurez, estructurado a partir de la inversión de las características del Edén, pues como veremos, a los personajes se les preserva de la conciencia, pero no del sufrimiento.

Ya hemos determinado que el frasco es un núcleo inestable que mantiene girando al resto de los espacios alrededor suyo y que cada uno de ellos lo imita y refleja. Éste adquirió la función de preservar a Mariquita cuando ella murió, con una fórmula que su padre inventó para que el cuerpecito no se corrompiera. Del frasco se nos dice que antes fue un pomo de chiles: “Llevó su empeño insensato hasta esconderla en aquel pomo de chiles que yo descubrí un día en el ropero, el cual estaba protegido por un envase carmesí de forma tan extraña que el más indiferente se sentía obligado a preguntar de qué se trataba.” (HM, p. 24). La narradora, hermana de Mariquita, nos dice que este estuche se encuentra dentro de otro envase que está escondido en un ropero.

Rescataremos algunas características de la palabra *pomo* con la finalidad de resaltar ciertas significaciones, pertinentes para nuestro análisis. El DRAE la define de la siguiente manera: “Frasco o vaso pequeño de vidrio, cristal, porcelana o metal, que sirve para contener y conservar los licores y confecciones olorosas”.¹⁴⁶ Esta definición nos indica que una de las funciones del pomo es servir como contenedor para realizar conservas caseras y que uno de los materiales de los que suele estar hecho es el cristal, que es el material del frasco de nuestro cuento. El mismo DRAE especifica que el cristal es un “Vidrio,

¹⁴⁶DRAE, “pomo”, <https://dle.rae.es/?id=TcRGfRk>

especialmente el de alta calidad.”¹⁴⁷ Al cual caracteriza como: “Material duro, frágil y transparente o traslúcido.”¹⁴⁸

A partir de los calificativos de este material, diremos que el frasco encierra dentro de sí, latente, la posibilidad de romperse en cualquier momento; esto lo reviste de fragilidad. Y, si bien, la intención última del padre era proteger a sus hijas, *conservándolas*, manteniéndolas en un estado inconsciente –infantilizado–, sabemos que se trata de una protección endeble. Los múltiples estuches que guardan el frasco, contrapuestos a su fragilidad, hiperbolizan el atributo de *conservar* y lo vuelven ambiguo, pues se conserva lo frágil dentro de la vulnerabilidad misma con la esperanza de que ésta lo proteja. Atribuimos que el significado que resulta a partir de los elementos anteriores es el de la sobreprotección, entendida aquí como la prolongación de una debilidad. El padre cree que cuida a sus hijas de los peligros del mundo, del paso del tiempo, y por consiguiente, de la muerte, pero Mariquita ya está muerta.

A partir de la subversión edénica y de la idea de preservación, el frasco se configura también como un útero. El estuche carmesí que, en su interior líquido, resguarda a una bebé nos da la pauta para desarrollar esta función. Ahora bien, sabemos que el útero materno es el espacio conocido más parecido a la descripción del mítico Jardín del Edén, pues, en el vientre de la madre, el bebé no conoce los padecimientos del mundo exterior; se le brinda alimento, calor, protección, y, en general, todo lo necesario para su supervivencia, cómoda y feliz, sin que él tenga que hacer nada para obtenerlo. Sólo debe desarrollarse y nacer, ya que el concepto de gestación implica el de la eclosión.

En la mitología, a la aparición de un espacio u objeto con las características anteriores, se le conoce como *regressus ad uterum* o *regreso al origen*.¹⁴⁹ Este proceso le permite al iniciado adquirir un nuevo nivel de conciencia, le permite renacer. En “Historia de Mariquita”, sin embargo, se nos da a entender que los personajes no piensan salir jamás de ese sitio simbólico; es más, han pasado tanto tiempo ahí que el espacio ya se está descomponiendo.

¹⁴⁷DRAE, “cristal”, <https://dle.rae.es/cristal?m=form>

¹⁴⁸DRAE, “vidrio”, <https://dle.rae.es/vidrio?m=form>

¹⁴⁹Mircea Eliade, *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 15.

La inconsciencia uterina en la que viven estos seres se puede notar en la narradora, un personaje adulto que probablemente dejó la juventud hace tiempo, y que a pesar de narrar un evento pasado, no acaba de comprender, ni por qué se mudaban constantemente, ni por qué lo primero que debían hacer al mudarse era encontrar el lugar de Mariquita. El tiempo sigue siendo parte de esas esferas concéntricas que dependen de un eje; el futuro aparentemente inmóvil, sigue anclado al pasado, al núcleo. La conciencia nunca llegó, pues los personajes no aceptan que se encuentran en la vida, fuera del frasco.

Por lo tanto, también la significación del regreso al origen está subvertida en este espacio, porque –además de ser un espacio artificial–, a diferencia de los espacios utilizados en los ritos, éste fue completamente improvisado. No fue elegido cuidadosamente, ni fue una acción pensada con detenimiento, el padre lo creó con lo primero que encontró: un frasco de chiles. Podríamos decir que fue el arrebato de no querer enterrar a su primogénita lo que lo llevó a escoger lo que tuviera al alcance para “protegerla” –y para protegerse él mismo de aceptar su muerte. La narradora describe la acción del padre como un “empeño insensato” (HM, p. 24).

El frasco, a pesar de ser un lugar “amurallado”, como lo es el Edén –pues tiene “paredes” de cristal–, es susceptible de romperse, es frágil, y por lo tanto es vulnerable. Este espacio lleva la fragilidad y la ruptura latentes en sí mismo y manifiesta ese significado por el material del que está hecho. Si a esto sumamos su característica de movilidad por no tener un sitio fijo, se refuerzan los significados de inseguridad y vulnerabilidad. Los signos nos dicen que tarde o temprano el frasco se romperá, y que las hijas, débiles e infantilizadas, tendrán que arrojarse a la vida que se encuentra en el exterior del frasco. Idea contraria al significado inicial del regreso al origen, rito de iniciación que proporciona madurez y que hace que el individuo renazca más fuerte.

Como hemos visto, el frasco guarda relaciones, tanto con el *Edén* como con el símbolo del *regreso al origen*, a partir de su significado como *útero*. Siguiendo esta cadena semántica, hay un aspecto más que nos interesa resaltar. No hay tiempo en el interior del frasco porque lo que trata de preservar es algo que ya está muerto, a diferencia del Paraíso Terrenal, que resguarda a Adán y Eva de la muerte. Decimos que el tiempo no pasa porque no afecta a Mariquita, y simbólicamente a sus hermanas tampoco, pues actúan desde la

inconsciencia, como niñas que obedecen órdenes insensatas porque vienen de su padre, aunque éste ya esté muerto también.

Sin embargo, el tiempo sigue su curso fuera de este recinto y lo que el frasco preserva es la muerte idealizada, porque lo muerto no sufre, no está en peligro, no tiene mala reputación, ni hace nada, y en consecuencia, tampoco tiene posibilidades de desarrollarse o de nacer. Estamos hablando, entonces, de un Huerto Terrenal –cifrado en un útero artificial– en el que se altera el curso natural de la vida. Primero, porque la bebé no deja de representar aspectos del mundo de los vivos, a pesar de no estarlo. Luego, a causa de la suplantación de la madre por el padre, ya que él es quien se encarga de crear este *útero*, adaptarlo y mantenerlo. La consecuencia semántica de esta acción simbólica será la infertilidad.

Explicaremos, a continuación, las relaciones entre los personajes a partir de los sentidos que ya hemos apuntado. Comencemos con el padre:

Recuerdo que por lo menos una vez al año papá reponía el líquido del pomo con nueva sustancia de su química exclusiva –imagino sería aguardiente con sosa cáustica–. Este trabajo lo efectuaba emocionado y quizá con el pensamiento de lo bien que estaríamos sus otras hijas en silenciosos frascos de cristal, fuera de tantos peligros como auguraba que encontraríamos en el mundo. (HM, p. 25)

Lo primero que rescataremos de esta cita es el ansia de la protección. El padre repone el líquido del frasco por lo menos una vez al año, y realiza la tarea lleno de emoción, pues lo que desea, y que de hecho –en un nivel simbólico– hace, es meter a todas sus hijas “en silenciosos frascos de cristal”. La acción simbólica del enfrascamiento del resto de las hijas lo vemos también en el cuarto que les construye, inspirado en los camarotes.

La narradora nos dice: “Mi papá siempre fue un hombre práctico; había viajado mucho y conocía los camarotes. En ellos se inspiró para idear aquel sistema de literas que economizaba espacio y facilitaba que cada una durmiera en su cama.” (HM, p. 23). El cuarto de las hermanas de Mariquita guarda relación directa con el frasco a partir de sus similitudes. Ambos tienen el espacio súmamente reducido, y el cuarto establece contigüidad con el agua debido a su semejanza con los camarotes de los barcos. El padre ha logrado enfrascar a todas sus hijas.

Lo siguiente que nos interesa remarcar es el ciclo construido a partir de la repetición de las acciones realizadas cada determinado tiempo; por el padre, en este caso. El cambio del

agua del pomo se efectúa, por lo menos, una vez al año, todos los años. También son cíclicas las mudanzas y el peregrinar del frasco por toda la casa. Hemos relacionado tales acciones cíclicas con la falla humana, pues existe en ellas una insistencia constante en calcar, repetir y postergar un defecto. El defecto del padre, por ejemplo, se sintetiza en el acto de cambiar el líquido y se traduce en la sobreprotección hacia sus hijas como consecuencia de su miedo a padecer nuevamente la pérdida de algo querido. Este personaje, además de repetir su defecto lo enseña a sus hijas, quienes más adelante repetirán el calco de la acción por decisión propia.

La acción del padre representa para nosotros la evasión del sufrimiento por la muerte de su hija, reflejada en su negación a desprenderse de ella. En la acción cíclica del padre vemos representada la falla humana, que se repite constante, e indefinidamente y que se ve motivada por escapar al sufrimiento que ocasionan los ciclos naturales de la vida y la muerte, a los que se encuentra atada la existencia del hombre. También entendemos sus acciones como significaciones del rechazo a la conciencia y, particularmente del rechazo a la madurez.

El padre, al estar vinculado con el ciclo a causa de sus acciones repetitivas, también está relacionado con el tiempo y su manipulación, ya que pretende controlarlo, enfrascándolo. El mito de Cronos nos servirá para delinear este aspecto semántico mediante la contraposición del sentido que el tiempo tiene en cada uno, Cronos y el Padre de Mariquita. La historia de este titán,¹⁵⁰ rey de los dioses, narra que devoró a sus propios hijos después de que el oráculo profetizara que uno de ellos lo destronaría. Rea, su esposa, al dar a luz a su último hijo, Zeus, lo ocultó dentro de una cueva para que el titán no lo devorara. Y cuando creció, dio batalla a su padre y liberó de su estómago a sus hermanos, ya adultos.

Cronos es el tiempo, y por esta razón sus hijos continuaron creciendo en su estómago a pesar de haber sido devorados por él, porque el tiempo y la vida son intrínsecos. Por su parte, el padre de Mariquita quiere gestar perpetuamente a sus hijas sin que éstas nazcan; pues se hace énfasis en que es él quien cambia la sustancia del frasco y quien adapta los cuartos-camarote. Él quiere detener el tiempo. Por esta razón, el tiempo del padre es el tiempo de la muerte, reafirmada por la idea de la infertilidad (nada nace de lo que él

¹⁵⁰Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008, pp. 120, 121.

“gesta”); significación resultada de la forma en la que este personaje está incubando a sus hijas.

La infertilidad que deposita el padre en el frasco contamina también al resto de las hermanas de Mariquita. Y así como los hijos de Cronos pudieron crecer gracias a que absorbieron la vida dentro del estómago de su padre, de la misma manera, las hijas de este personaje se nutrieron de su infecundidad, pues su “estómago” es opuesto al de Cronos. El titán confirió la divinidad a sus hijos porque se gestaron dentro de *su* estómago; el padre de Mariquita confiere a sus hijas su propia humanidad y sus respectivas fallas. Y, aunque él no les puede “dar” vida, sí les enseña a repetir sus acciones y a entrar en la vorágine de los ciclos que no llevan a ninguna parte. Aquí podemos ver reflejada, quizás, la explicación que Dueñas encontraba para el inmemorial defecto humano: una incesante repetición cíclica heredada.¹⁵¹

Partiremos ahora de las acciones del padre para explicar al personaje de las hermanas. El padre de Mariquita, al contrario del dios bíblico, no quiere que sus hijas abandonen el Edén que él mismo ha fabricado para ellas, y pretende detener el tiempo por medio del líquido que preserva a la niña del bote, y que se expande retóricamente hacia las otras, con la finalidad de alejar el peligro del mundo a partir de esta exclusión. El tiempo, ciertamente pasa en la diégesis de la historia, pues están en la tierra, pero debido a la condición existencial de infantiles de las hermanas de Mariquita, creemos pertinente afirmar que el tiempo se detiene, al menos para ellas. Esto lo ilustraremos mejor con la siguiente cita:

Claro está que el secreto lo guardábamos en familia. Fueron muy raras las personas que llegaron a descubrirlo y ninguna de éstas perduró en nuestra amistad. [...] La exclusión fue total cuando una de mis tías contó que mi papá tenía guardado en un estuche de seda el ombligo de una de sus hijas. Era cierto. Ahora yo lo conservo; es pequeño como un caballito de mar y no lo tiro porque a lo mejor me pertenece. (HM, p. 25)

¹⁵¹Propp, *op. cit.*, p. 290. Se nos dice que la representación del estómago del monstruo mítico se convirtió en la cabaña del bosque en la que los iniciados entraban para volverse adultos. Esto tiene un significado cercano con el mito de Cronos. El sufrimiento en el vientre del monstruo (o del titán) era una muerte simbólica para su posterior regurgitamiento o salida del animal mítico, que indicaba un renacimiento o resurrección en adulto: “Pudiera ser que en la imagen de Chronos, que devora a sus hijos y luego los vomita, hubiese reminiscencias de la propia representación [de la cabaña iniciática]. ¿Y no devora Chronos a sus hijos porque es el dios-padre y con este acto suyo les confiere la divinidad? Del mismo ciclo forma parte el profeta [bíblico] Jonás, tragado y vomitado por la ballena. ¿No tiene acaso el don profético porque ha morado en el interior de la ballena?”. Destacamos estos puntos porque en “Historia de Mariquita”, el estómago del padre es un útero falso que falla al gestar y proteger a las hijas, y al contrario del mito de Cronos, o de la cabaña iniciática, el adulto queda en una etapa preconsciente y la falla es lo único que se le confiere.

El primer aspecto que destacaremos de esta cita será el ombligo, para reforzar la idea de la artificialidad y de la conexión “gestacional” que tienen las hijas con el padre. No se sabe de quién es, puede ser de cualquiera, por tanto podría decirse que –por metonimia– es de todas ellas, y que todas guardan una conexión umbilical simbólica con él. Otro aspecto importante es que al padre no le molesta que el círculo de amistades se reduzca cada vez más. Esto refuerza la idea “edénica” del amurallamiento. Mientras menos elementos externos deseen acceder a ese intento de Paraíso que él ha ido creando, menos serán los peligros que acosen a sus hijas, y por tanto, ellas estarán más seguras. Se presenta una vez más la idea de que nada va a crecer en ese pequeño microcosmos en forma de frasco que él ha constricto.

Hemos ahondado lo suficiente en el frasco como espacio, pero aún falta describirlo a través del personaje que habita su interior para poder establecer la relación entre Mariquita y sus hermanas. Comenzaremos por decir que el sufijo afectivo -ita en el nombre de la primogénita no se refiere sólo a una cercanía emocional: ella es realmente pequeña, a pesar de ser la mayor de las siete hermanas y tuvo un pasado corto y triste. Ella fue una bebé que llegó antes de tiempo y murió repentinamente. De esta descripción deducimos que se trata de un personaje “incompleto” debido a que no tiene la oportunidad de transformarse, ni de crecer.

No obstante, la regresaron a un estado previo de manera forzada y artificial, y no con la esperanza de que renaciera, sino para que se quedara ahí para siempre –esto lo hace el padre también con el resto de sus hijas, como ya lo hemos expuesto. Mariquita es un ser que nace y muere casi inmediatamente, y que a pesar de esto queda en un estado de gestación indefinido. Aunque esto no es impedimento para que sus hermanas la consideren su hermana mayor: “Mariquita nació primero; fue nuestra hermana mayor. Yo la conocí cuando llevaba diez años en el agua y me dio mucho trabajo averiguar su historia.” (HM, p. 24)

La hermana mayor es de quien, usualmente, aprenden algo los hermanos menores, también es de quien calcan algunos comportamientos. El padre “aprueba” el “comportamiento” de Mariquita –la mayor–, por tanto, las hermanas pueden ver en ella un modelo de conducta que, en efecto, siguen. Y son ellas mismas, quienes, a la muerte del

padre construyen un espacio que se asimila al frasco, y al que dotan con elementos directamente edénicos.

Retomaremos a continuación algunas relaciones de remanencia que se establecen entre los personajes de Mariquita y sus hermanas. Comenzaremos por la que resulta quizás la más evidente: el movimiento incesante del frasco de Mariquita que se refleja a través de las mudanzas. Esto trae a flote la característica de inestabilidad. Cada que alguien cuestiona el comportamiento familiar, o cada que se rinden para encontrar el lugar de Mariquita, se mudan de casa.

Prefieren irse antes que afrontar que algo pasa, es la misma evasión que muestra el padre hacia el sufrimiento. Lo que nos lleva a inferir que la razón de tal ajeteo es la incapacidad de afrontar el mundo fuera de la casa-frasco. Por ello relacionaremos la inestabilidad que implica la mudanza con la inestabilidad existencial, que caracterizaremos como un rasgo pasional relacionado con la inmadurez. La mudanza es la negación de enfrentarse a la vida, evitando nacer.

El texto dice: “Pasó el tiempo, crecimos todas. Mis padres ya no estaban entre nosotras; pero seguíamos cambiándonos de casa, y empezó a agravarse el problema de la situación de Mariquita.” (HM, p. 25). La decisión de continuar las mudanzas, de conservar enfrascada a Mariquita y no poder encontrar el lugar que le corresponde, son acciones que las hermanas realizan por su cuenta, por decisión propia, aún después de la muerte de los padres. El espiral de acciones cíclicas y sin sentido, ahora se lleva a cabo por ellas. Y como se trata de ciclos, el tiempo es el siguiente punto que las relaciona.

“Historia de Mariquita” está narrado en primera persona y desde el recuerdo de la segunda hermana mayor. Nosotros hemos atribuido al recuerdo una relación con el ciclo puesto que al recordar se revive una interpretación de los acontecimientos que nos vienen a la mente por medio de la memoria. En este sentido, la narradora-protagonista está repitiendo una serie de acciones que la lastiman, que añora, y que finalmente nunca compendió: “Nunca supe por qué nos mudábamos de casa con tanta frecuencia.” (HM, p. 23), y no sólo eso, sino que atribuye que el recuerdo es la “Historia de Mariquita”, lo cual es llamativo porque la historia de Mariquita como tal, es brevísima: nació y murió inmediatamente. Entonces, a pesar de que pasó el tiempo y la narradora-protagonista creció, nunca entendió que en realidad se trata de su propia historia. Esto nos indica que nunca

formó una identidad, pues de hecho, todas las hermanas, sin nombre y sin descripción, son el mismo personaje. También es muestra de que, así como ellas estaban atadas al frasco, el tiempo que vivían, quedó atado al pasado.

Queremos concluir con el último espacio del que se da información en el texto, el caserón en ruinas que termina por aprisionar los restos de Mariquita. Por sus elementos constitutivos, lo hemos establecido como un reflejo del frasco de chiles, al mismo tiempo que como *Huerto Terrenal*:

Alquilamos un señorial caserón en ruinas. Las grietas anunciaban la demolición. Para tapar las bocas que hacían gestos en los cuartos distribuimos pinturas y cuadros sin interesarnos las conveniencias estéticas. Cuando la rajadura era larga como un túnel la cubríamos con algún gobelino en donde las garzas, que nadaban en punto de cruz añil, hubieran podido excursionar por el hondo agujero. [...] Un mustio corredor que se metía a los cuartos encuadraba la fuente de nuestro palacio. (HM, pp. 25-26)

Esta casa, entendida como el frasco que guarda a las hermanas, está llena de elementos acuáticos en su interior, que se encadenan con el líquido dentro del pomo de chiles: el gobelino con las garzas en el agua, la fuente al centro del patio. Al mismo tiempo, las garzas cifran la figura del personaje de las hermanas. Estas aves son acuáticas, indiferenciadas entre machos y hembras, entre jóvenes y adultos, y, si viven en climas tropicales, no emigran, son sedentarias.¹⁵² Lo mismo ocurre con las hermanas: si alguien osaba cuestionar la presencia de Mariquita, el entorno se volvía agreste y comenzaba la mudanza; hasta entonces, permanecían en su sitio, sedentarias. Y también como las garzas, todas ellas carecían de características propias, de identidad.

La fuente que se resquebraja, por su parte, reúne la significación del agua, a la vez que anuncia que el frasco se va a romper. Y junto con la pila de la fuente, lo gritan las bocas de las paredes. Toda la casa se cimbra, se quiebra, a pesar de los intentos de las hermanas por cubrir y resanar las grietas. El agua del frasco de Mariquita ya está turbia. Y lo que sigue es inevitable. La casa tiene un jardín, y en él entierran a Mariquita. El cuento finaliza: “Ahora hemos vuelto a mudarnos y no puedo olvidar el prado que encarcela su cuerpecito. [...] Cuando contemplo el entrañable estuche que la guardó veinte años, se me nubla el corazón

¹⁵²AOU, “Heron” en *Check-list of North American Birds*, Kansas, Allen Press, 1998, pp. 36-37.

de nostalgia como el de aquellos que conservan una jaula vacía; se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño [...].” (HM, p. 27).

Las hermanas finalmente la expulsan del mundo de los vivos hacia el inframundo, encuentran su lugar. Sin embargo no se trata de un acto de conciencia sino de necesidad, y además, la extrañan y decidieron conservar su “entrañable estuche”. Pasaron del Huerto Terrenal del padre al suyo propio, y luego al Huerto de la memoria, por medio del cual se subordinan todavía a Mariquita, gracias a la cual aún se enfrascan. Pues al no entender por qué hacían lo que hacían se asume que no maduraron, que no lograron nacer. Esto se reafirma si consideramos que la hermanita está enterrada en el Huerto Terrenal que ellas fabricaron, del cual, probablemente, ya no será expulsada. De esto podemos inferir que sus hermanas estarán condenadas a la misma suerte.

Hemos encontrado que las relaciones entre el padre y las hijas y entre las hijas y Mariquita, se centran en las mismas significaciones –el tiempo, el ciclo, el movimiento– y hacen referencia a las mismas fallas. Por esta razón vemos en ellos una imagen retórica de la inestable naturaleza humana, cifrada a través de la repetición, que explica *la falla* como un ciclo que acompaña invariablemente la vida del hombre, sobre el cual se puede ejercer conciencia, o sólo repetirlo una y otra vez.

3.1.3. “La tía Carlota”. El monólogo del agua

La estructura de “La Tía Carlota” recuerda al mecanismo narrativo del flujo de conciencia, pues la historia completa es el monólogo interno del narrador-protagonista de este cuento: una niña sin nombre. Ella nos cuenta todos los maltratos que, supuestamente, recibe de sus familiares, y la tristeza y la soledad en las que está sumergida. El tiempo de la diégesis está marcado por las comidas, comienza con el desayuno y finaliza con la cena. La narración dura un período equivalente a un día. Los personajes son cuatro, en sentido estricto, la niña, tía Carlota, el tío canónigo y los padres de la niña. Finalmente, la construcción narrativa, al surgir de un monólogo interior del narrador-protagonista, tendrá como uno de sus atributos la subjetividad.

En el nivel macroestructural, los espacios pueden dividirse en *adentro* y *afuera*. Luego, se pueden clasificar como *seguros* los que pertenecen al interior y como *no seguros* o

corruptos los que corresponden al exterior. Por ejemplo, la tía dice del padre de la niña: “...Irse a ciudad extraña donde el mar es la perdición de todos, no tiene sentido. Cosas así no suceden en esta tierra. Y mira las consecuencias: anda dividido, con el alma partida en cuatro. [...] Tu padre estudiaba para cura cuando por su desdicha hizo aquel viaje funesto, único motivo para que abandonara el seminario” (TC, p. 7).

Esta cita puede ayudarnos a comprender la negatividad que implica para la tía Carlota salir del espacio *interior* y *seguro* a partir del contraste que establece entre “ciudad extraña: perdición de todos” y “[eso no sucede en] esta tierra”; pues ella atribuye la *corrupción* al *exterior*. Además los espacios, en general, no se describen sino que se configuran a través de las acciones y de las apreciaciones que los personajes nos dan de ellos y, en algunos casos, los conocemos por medio de los objetos que se nos dice que existen ahí. Consideramos que esto es una reiteración más de la importancia que tiene la subjetividad en este relato.

El lugar en el que se representan con más claridad los valores semánticos señalados es la casa de tía Carlota, representada metonímicamente por la cocina y el huerto. Ahí ocurrirán la mayoría de las acciones a lo largo de la narración, además en ella se encuentran una serie de elementos que adquieren especial relevancia por la reiteración en sus menciones y por las relaciones que estos establecen entre sí, pues nuevamente, las correspondencias edénicas se hacen presentes en este relato.

El huerto –que por serlo ya alude al Paraíso Terrenal, como lo hemos configurado a lo largo de este análisis– está cercado por una tapia y una reja. Al estar cercado, se encuentra excluido del exterior; esto le atribuye dos sentidos. El primero, en concordancia con la división semántica establecida al inicio, es que este lugar es *seguro* desde la perspectiva de los personajes por tratarse de un espacio *interior*. No debemos olvidar que la subjetividad es un elemento semántico en este cuento. El segundo sería el vínculo semántico con el Jardín del Edén que lo constituye como *Huerto Terrenal*.

En este *Huerto* hay un pozo con una noria, árboles frutales, y un viejo naranjo que sucumbe ahí. Este naranjo podría ser una alusión al Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, que reforzaría la idea de un Huerto Terrenal agonizante, puesto que lo hemos situado entre los niveles medio e inferior del cosmos. Sin embargo, particularmente en este texto la alusión al Edén se hace más latente mediante el agua. De hecho, uno de los posibles

significados etimológicos para la palabra *Edén*, que toma una raíz sumeria, es “lugar con agua”, y las referencias líquidas en esta narración son varias.

Incluimos las significaciones del agua dentro de otra construcción de significado que se refleja en todos los niveles de la estructura de este cuento. Se trata del ciclo, esta noción nos permitirá abarcar la lectura de esta narración, no sólo a través del agua, que lleva implicado el ciclo dentro de sí, sino también del movimiento y el tiempo. Estos elementos semánticos se cifran en la contigüidad de la configuración del espacio y en las acciones de los personajes. Por ello centraremos el análisis en ellas. Comenzaremos por la relación que existe entre el huerto y la cocina. La niña nos dice:

Vago por los corredores, por la huerta, por el gallinero durante toda la mañana.
Cuando me canso y voy a ver a mi tía, la vieja hermana de mi padre, que trasega en la cocina, invariablemente regreso con una tristeza nueva. [...] Busco la sombra del naranjo y sin querer regreso a la cocina. No encuentro a tía Carlota. La espero pensando en ‘su prima Rosario’. (TC, pp. 7-10).

Estos espacios tienen una relación semántica muy importante, el huerto es *exterior*, la cocina es *interior*. Pero del huerto obtienen los insumos que se preparan en la cocina: gallinas, frutos, y el agua del pozo, además están unidos por un corredor. Su relación de continuidad se da por el corredor y por los elementos de *afuera* que se cocinan *adentro*. Resaltaremos que quedan indiferenciados por medio de la comida; esta homogeneidad queda manifiesta cuando la niña enuncia: “Busco la sombra del naranjo y sin querer regreso a la cocina.” Dentro de la casa, el interior y el exterior no son excluyentes, sino continuos y representan una prolongación de significación uno del otro. El ir y venir, entre la cocina y el huerto, forma el primer ciclo.

La siguiente noción que se suma a la significación del ciclo es el tiempo. La duración de las acciones en este relato es de un día. Lo sabemos porque se marca la mañana, la hora de la comida y la hora de la cena: “Vago por los corredores, por la huerta, por el gallinero durante toda la mañana. [...] La comida es en el corredor. Está lista la mesa; pero a mí nadie me llama. [...] Mi tía me llama para la cena. Le digo que tengo frío y me voy derecho a la cama.” (TC, p. 7-13). Y el día que se narra es la síntesis de todos los días de la vida de la niña.

Esta sinécdoque es posible, primero, porque el cuento está narrado en presente, y una de las funciones de este tiempo es la de describir estados de cosas que se mantienen en el tiempo, acciones que no cambian. Luego, porque la narración está distendida, pausada, a tal grado que parece que las acciones que se nos presentan ocurren en un lapso de tiempo mucho más largo. Por ello vemos en el tiempo, en la duración de un día que se repite incansablemente, una manifestación del ciclo.

El movimiento de los personajes es otro aspecto que tomaremos en consideración, pues se mueven en círculos: el tío es capellán de la hacienda vecina, perteneciente a su prima Rosario. Su vida se limita al ir y venir entre la hacienda y su casa. De la tía se nos dice que “trasega en la cocina” (TC, p. 7) y, a las siete, sale para asistir al rezo en la parroquia, y luego vuelve a su casa. El DRAE nos dice que *trasegar*, en su primera acepción significa: “Mudar las cosas de un lugar a otro, y en especial un líquido de una vasija a otra”.¹⁵³ Si seguimos esta definición, el movimiento de la tía, además de ser desesperado, está relacionado con el ciclo y con el agua.¹⁵⁴ Por último, la niña vaga en círculos del huerto a la cocina, indistintamente, durante todo el día.

El periplo, casi por inercia, de estos seres nos da una idea de su acontecer diario, al parecer, inalterable. Esto, sumado a que el período de tiempo en el que se desarrolla la narración –de un día– es una sinécdoque, da como resultado que el movimiento de los personajes es una metáfora de la vida. Primero, por la relación intrínseca de ésta con el viaje, representado aquí a través del desplazamiento de un lado a otro, aunque estos personajes no llegan a ningún lado en realidad ni descubren algo de sí mismos durante esos desplazamientos. Pero esa aparente monotonía se da precisamente porque se trata de un viaje en círculos, es el ciclo de la vida, que parece que empieza y termina de la misma manera en las diferentes personas. El sufrimiento es universal y toda vida humana estará siempre caracterizada por esa condición y por la falla.

El siguiente ciclo se hace presente a través de las relaciones entre personajes, principalmente entre la niña y tía Carlota. Entre ellas la condición cíclica se establece, primero, por medio del agua y su devenir. El agua se traslada de un lugar a otro mientras va cambiando su estado físico para terminar justamente como comenzó. Lo mismo ocurre con

¹⁵³DRAE, “trasegar”, <https://dle.rae.es/?id=aQGKLqY>

¹⁵⁴No es gratuita la relación sémica entre *trasegar* y lo *líquido*. El cuento hará énfasis en el agua y en la idea de que los personajes vacían su sufrimiento en los otros y los llenan de él.

la niña y tía Carlota, la primera se va a convertir en la última, que a su vez fue como la primera. Son distintas fases de la misma sustancia.

Nos atrevemos a afirmar esto por los puntos de referencia que tienen en común: ambas afirman que sufren a causa de los otros, les duele profundamente que las cosas no sean como ellas desean, las dos dejan salir una cascada de palabras para ellas mismas (el monólogo con el que la niña narra su historia tiene la misma estructura que el monólogo que manifiesta tía Carlota hacia ella al inicio del cuento), y finalmente convergen tanto en acciones como en descripciones. Iniciaremos por las significaciones del Cristo negro para explicar lo anterior.

El Cristo negro, el cual hemos señalado como punto de confluencia entre tía y sobrina, “[...] triplica su agonía en los espejos. Es casi del alto de mi tío, pero llagado y negro, y no termina de cerrar los ojos. Respira, oigo su aliento en las paredes; no soy capaz de mirarlo.” (TC, p. 10). El primer punto en común es la madera, pues la niña dice: “Siempre estoy sola como el viejo naranjo que sucumbe en el patio.” (TC, p. 7), luego, se nos dice sobre la tía: “Mi tía, la vieja hermana de mi padre [...] Alta, cetrina, con ojos entrecerrados esculpidos en madera. Su boca es una línea sin sangre, insensible a la ternura.” (TC, p. 7).

Tía Carlota establece su símil con el Cristo negro, además de por la madera, por los ojos entrecerrados, por la boca insensible como la de una escultura. Por su parte, la niña sucumbe como el viejo naranjo, igual que sucumbe el agonizante Cristo; el naranjo contiene el material del crucifijo, la vejez de la tía y la agonía de la niña. Luego, al final del cuento, la pequeña dice: “Me derrumbo sin advertir lo duro de las tablas. [...] Finjo que duermo mientras sus lágrimas caen como alfileres sobre mi cara.” (TC, p. 14). Esta imagen nos recuerda a la crucifixión, pues la niña queda desplomada sobre las maderas que sostienen su cama y una corona de lágrimas, lacerantes como alfileres, le coronan la cabeza.

Puesto que los personajes no son santos, ni modelos de conducta, no tomaremos las significaciones del Cristo que aparece en este cuento en correspondencia con las del personaje bíblico. En cambio, hemos encontrado que sí establece relaciones de significado con Adán. Consideramos pertinente esta proposición porque los exégetas bíblicos concuerdan en que Cristo es una segunda versión de Adán que apareció para resarcir la falla de éste.

Anclaremos el sentido adánico del Cristo negro a partir de su color como una referencia a la tierra, con la cual, la protagonista del cuento se cubre la piel en el jardín: “No oigo más, me escondo tras el naranjo. Por primera vez pienso en mis padres. Los reconstruyo mientras barnizo de lodo mis rodillas.” (TC, p. 12). Y la idea se hace más fuerte cuando se enfatizan la madera y el árbol como elementos descriptivos de los personajes. Adán nace de la tierra, al igual que el árbol, y ambos se alimentan de ella.

Cuando Dios le pregunta a Adán que si ha comido del árbol del cual le mandó que no comiera, Adán responde: “La mujer que me diste por compañera me dio del árbol, y yo comí.” (Génesis 3; 12). En esa respuesta, Dios y Eva parecen tener más responsabilidad del acto que el propio Adán. Y en tanto que Adán puede verse como una síntesis del ser humano, el hecho de responsabilizar al exterior por las acciones propias se vuelve una conducta universal.

Por estas razones, a nuestros ojos, el Cristo negro es un símbolo adánico que explica la condición telúrica del ser humano, sus pasiones y su sufrimiento, pues nace y se alimenta de la tierra. Y explica también su renuencia a mirar esa condición, a volverse consciente y responsable de ella. Los personajes manifiestan esa renuencia por medio de su incapacidad de mirar. La niña dice sobre el Cristo negro: “Respira, oigo su aliento en las paredes; no soy capaz de mirarlo.” (TC, p. 10). Los ojos entrecerrados de la tía y la incapacidad de la niña para mirar al Cristo que las representa, implican una evasión de sí mismas y, por lo tanto, un desconocimiento de sus defectos, los cuales quieren creer que vienen desde fuera.

La siguiente relación entre tía Carlota y la niña se da a partir de la comida, y se configura a través del espacio de la *cocina* y del acto mismo de comer: la lengua, lo que entra y lo que sale de la boca de los personajes, ya sean quejas o escupitajos. En la cocina se guisan quejas y habladurías, y ambos personajes tienen en común la lengua hinchada. La niña dice de su tía: “Porque conmigo su lengua se hincha de palabras duras y su voz me descubre un odio incomprensible. [...] Monologa implacable como el ruido que en la noria producen los chorros de agua, siempre contra mí.” (TC, p. 7). Mientras que la tía dice de su sobrina: “Es caprichosa y extraña. No pide ni dulces [...]. No vive más que en la huerta con la lengua escaldada de granos de tanto comer los dátiles que no se maduran.” (TC, p. 12).

Se había dicho que el cuento es un monólogo de la niña que se queja del trato que recibe de su familia, principalmente de su tía; en la cita anterior se dice también que la tía

monologa contra ella. Ambas tienen la lengua hinchada de quejas imparables, una contra la otra, y contra todo el mundo, ambas parecen sentirse solas, y ambas parecen creer que sus desgracias, todas, son ocasionadas por el exterior, por el otro. Podría parecer, en un primer momento, que tía Carlota trata súmamente mal a su sobrina, sin embargo, revisamos también que la subjetividad era una cualidad de significación en este cuento, y como es la niña quien cuenta la historia, no podemos confiarnos.

Aunque la niña hace énfasis en que no le dan de comer, la tía le dice al padre que ella no pide ni dulces y que sólo come dátiles inmaduros. También existe esta otra cita: “Mi tía me llama para la cena. Le digo que tengo frío y me voy derecho a la cama.” (TC, p. 13). Una explicación plausible para estos acontecimientos es que ambos personajes están encerrados en su propio sufrimiento y sólo son capaces de escuchar su monólogo interior, lo cual afecta su percepción.

En este sentido, hemos relacionado el acto de comer con el de hablar, porque ambos dependen de la boca; la comida entra por ella, y las palabras salen de ella. Los alimentos nutren, las palabras externalizan lo que hay dentro de los seres humanos y lo que ha nutrido su interior. En la casa de la tía Carlota, la comida que se prepara nutre los defectos de sus habitantes porque está hecha a partir de ellos. Esto puede verse, primero, en la tía: ella es quien prepara la comida para todos los que viven ahí, y ella “por un momento calla. Desquita su furia en las almendras que remuele en el molcajete.” (TC, p. 8). Por tanto, ella se alimenta y alimenta a su hermano y a su sobrina con su furia. De la niña se nos dice lo siguiente:

Lentamente salgo, huyo a la huerta y lloro por una pena que todavía no sé cómo es de grande. [...] Atravieso el patio, aburrída me detengo junto al pozo y en el fondo la pupila de agua abre un pedazo de firmamento. Por el lomo de un ladrillo salta un renacuajo, quiebra la retina y las pestañas de musgo se bañan de azul.

De rodillas, con mi cara hundida en el brocal, delecto mi nombre y las letras se humedecen con el vaho de la tierra. Luego escupo al fondo hasta que ya no tengo saliva. (TC, p. 9)

La niña saca parte de su sufrimiento, escupiéndolo al pozo. Anteriormente, habíamos mencionado que este huerto, al ser una reminiscencia telúrica del Edén, es igualmente “autosustentable”, y muy probablemente, el agua del pozo, a la que escupe la niña, sea con la que se riegue el jardín y se preparen los alimentos. La tía Carlota prepara, furiosa, los alimentos “regados” con el sufrimiento de la niña. El agua se muestra, entonces, como un

elemento corrupto que fecunda la vida dentro de ese lugar. Esto crea un ciclo en el que todos se nutren con sus propios dolores y defectos, a la vez que estos salen transformados en palabras y acciones.

Creemos que parte de los defectos humanos o pasiones se cifran en este cuento a partir de la acción de comer para destacar la terrenalidad de sus personajes, pues se trata de un acto necesario para la supervivencia. Por ejemplo, el propio canónigo, quien debería ser una referencia de conducta, es descrito durante el almuerzo de la siguiente manera: “--Do do domine ... do do dominé --oigo desde la cocina. Rechino los dientes. Estoy viéndolo desde la ventana. Se adereza siete huevos en medio metro de virote, escoge el mejor filete y del platón de duraznos no deja nada. ¡Quién fuera él!” (TC, pp. 10-11). El hecho de mostrar a través de la comida la falta de dominio sobre lo que hemos apuntado como pasiones, permite atribuir la significación de que el defecto está adentro, es el pan de cada día y alimenta las acciones que salen de los hombres.

En “La tía Carlota” hemos encontrado que los personajes se vacían en el exterior, intentando atribuir la causa de su sufrimiento a todo aquello que se encuentre fuera. Por lo tanto, lo entienden como peligroso, contaminado o negativo, e intentan protegerse de él por medio del aislamiento. Sin embargo, esto agrava la situación, pues el cuento nos deja ver que el defecto se encuentra dentro del ser humano, y como estos personajes se han encerrado con su propio defecto, lo padecen aún más y se llenan más de él. También hemos visto que, al atribuir el sufrimiento y la falla a elementos externos, los ojos de estos personajes se cierran ante su propia naturaleza, y en consecuencia ante la posibilidad de la conciencia. Al no haber conciencia, actúan por inercia; esto los lleva a ver a los otros colmados de defectos y culpables de las propias penas.

Esta ausencia de conciencia no les permite identificar los alcances ni las causas de sus propias acciones: desconocen su propia identidad, esto los lleva a tratar de expiar su sufrimiento a través de los otros, como si la falla no viniera de ellos mismos. Creemos que esta idea se cifra en el ciclo puesto que se trata de una conducta humana repetida a lo largo de la historia: creer que el mal se encuentra afuera, creer que nacemos despojados de defectos o pasiones y que estos se filtran desde el exterior.

3.2. Lucifer

¿Qué es el mal, y cuál es el peor mal?
El mal es 'tú', y el peor mal es 'tú' si no lo conoces.
Abû Sâ'id

En la narrativa de Guadalupe Dueñas existen ciertos personajes “resplandecientes” que, junto a sus acciones, pueden ser descritos como luciferinos. Por ello consideramos pertinente explicarlos y dotarlos de significación a partir de este símbolo, pues –dentro de todos los alcances semánticos que tiene– hemos encontrado en él una figura retórica que cifra al ser humano a través de la hipérbole. Para nuestro estudio nos centraremos, entonces, en las características que Lucifer comparte con el hombre y en las relaciones de significado que ambos establecen. No lo señalaremos como la personificación del mal o como el adversario de Cristo; el análisis de los cuentos no arrojó tales sentidos como directrices de significado. Los aspectos luciferinos más bien parecen describir el sufrimiento del individuo como una consecuencia de los defectos y las pasiones que éste lleva dentro suyo y que lo hacen arder en su propia naturaleza.

Es importante remarcar que cada nombre otorgado al Diablo resalta un aspecto suyo, y de entre todos hemos elegido el de *Lucifer* porque a partir de él lo podemos relacionar profundamente con la noción de *sufrimiento*, tema de nuestra investigación. Este nombre le supone a este ser una relación directa con la *luz*, emblema de *conciencia* y de *conocimiento*,¹⁵⁵ de tal suerte que una de las consecuencias que puede tener el sufrimiento que representa y causa Satanás, es el conocimiento de la naturaleza humana mediante la conciencia de las propias pasiones. Es en este sentido que queremos comprender su nombre: como “aquel que porta la luz”, pues al mismo tiempo que *daña* a los hombres, les permite *ver* y conocer aspectos suyos; generalmente, las debilidades individuales que conducen a la falla.

Comenzaremos por rescatar algunos significados y ambivalencias a partir de la etimología de su propio nombre. Fue San Jerónimo (s. V), en la traducción que realizó del griego y del hebreo para la Vulgata, el primero en utilizar tal palabra para referirse al aspecto luminoso de Luzbel; la etimología para este apelativo es “(del lat. *lux*, “luz” y *fero*,

¹⁵⁵Chevalier, *op. cit.*, p. 913-914.

“llevar”; “El portador de la luz”).¹⁵⁶ Cabe aclarar que San Jerónimo no relacionó gratuitamente la idea de la *luz* con el ángel caído, pues desde mucho antes el profeta Isaías (Isaías, 14; 12) ya lo comparaba con *Venus*, el lucero de la mañana.

De esto podemos concluir que el nombre *Lucifer* está cargado con una idea de ambivalencia: tiene un aspecto maligno y otro luminoso. Tales significados quedarán ilustrados por San Lucas (Lucas, 10; 18) cuando dice: “Yo vi a Satanás caer del cielo como un rayo”, porque aunque el ángel fue arrojado del plano celeste y, despojado de su condición divina, no perdió ni su luz, ni su fuerza, y ciertamente, conservó dentro de su naturaleza el estruendo y la capacidad de alumbrar y deslumbrar, como un rayo.

Es pertinente aclarar que la Biblia no dedica un libro o apartado para describir a Lucifer. Lo conocemos sólo a través del folclor y de alusiones e interpretaciones de estudiosos y comentaristas que retomaremos para nuestra investigación. De ellos retomaremos la asociación que se hace del Diablo con la Serpiente en el mito de la Caída. Sucede que el Génesis no menciona que la Serpiente sea una encarnación del demonio, no obstante, de acuerdo a la interpretación cristiana, esta asociación se dio por analogía, pues ambos son tentadores y adversarios del hombre; ambos despiertan en él la conciencia y a la vez lo sentencian al sufrimiento; y ambos son malditos por Dios y condenados a quedar atados a la tierra. Esta atadura nos anticipa que la pasión exacerbada será una de sus mayores características, todas ellas, hiperbólicas.

Nos interesa enfatizar el aspecto luciferino del despertar de la conciencia que se representa a través de la historia de la Caída en el Génesis, y que se repite cuando Cristo es tentado en el desierto. Sobre esto, Giovanni Papini menciona que Jesús requería la tentación como condición para prepararse para su divina tarea.¹⁵⁷ De lo anterior podemos concluir que la tentación pasional es una suerte de prueba que, si se supera, se convierte en un rasgo de madurez y que Satanás personifica esa tentación, esa lucha interna en el ser humano, que al final puede tener un resultado positivo.

Señalaremos, a continuación, algunas características de Lucifer que pondrán de manifiesto sus coincidencias con la conducta del hombre y que nos permitirán aclarar de qué manera se trata de la hipérbole de sus pasiones. Giovanni Papini afirma que:

¹⁵⁶Manfred Lurker, *Diccionario de dioses, diosas, diablos y demonios*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 178.

¹⁵⁷ Giovanni Papini, *El Diablo. Apuntes para una futura demonología*, México, Tolle Lege, Aguilar, 1969, p. 110.

En el siglo XIX, el Diablo se transforma, se desbestializa y toma la forma y figura del hombre [...].

Los hombres de hoy sienten que el Demonio está de continuo entre ellos, que representa el mal y el tormento que hay dentro de ellos mismos, y que, por esta razón, se parece en todo, hasta en la ropa, a ellos [...]. El Diablo se ha encarnado, se ha hecho hombre, es hombre [...] condenado a una angustia perenne.¹⁵⁸

Tal parece que la humanidad se vio reflejada en este personaje porque comparten las mismas tragedias y porque padecen de las mismas fallas. Ambos comparten la Caída, la condena a la terrenalidad, y la posibilidad de aprendizaje. Los dos, Luzbel y el hombre, eran lo más amado por Dios; sin embargo, fueron expulsados del Jardín del Edén y del reino de los cielos, quedaron sentenciados a la tierra, cayeron respecto de su condición original y perdieron su aspecto celeste. Esto, a causa de sucumbir a la pasión, a la soberbia. La Caída es el primer punto en común entre ellos, y este estado denigrado los prescribe, los vuelve susceptibles y propensos a la imperfección y a las pasiones, los ata a sus impulsos y a las acciones automáticas.

De lo anterior se desprende que Lucifer, como Ángel y como Serpiente quedó condenado a la tierra. Encontramos en Génesis (3; 14) que “Jehová Dios dijo a la serpiente: Por cuanto esto hiciste, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu pecho andarás, y polvo comerás todos los días de tu vida.” En el mismo Génesis (3; 19), Dios dice a Adán: “Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás”. Por tanto, Lucifer y el hombre, este último en mayor medida, adquirirán la terrenalidad como parte de su esencia. La tierra se va a volver una atadura para ellos, porque ambos cayeron a causa del mismo defecto: se presumieron capaces de la independencia y del conocimiento.

Sobre Lucifer, como otredad del hombre, encontramos los siguientes rasgos y caracterizaciones: “sobre todo en literatura, el Diablo es una criatura amable, benigna, un gentilhomme, astuto halagador, obstinado lisonjero”.¹⁵⁹ Sus características, compiladas a través de sus apariciones en la literatura e historias populares, pueden sintetizarse en la siguiente descripción:

¹⁵⁸*Ibidem*, pp. 243-250.

¹⁵⁹*Ibidem*, p. 247.

Es uno de los pocos seres que se mueven sobre y bajo la superficie de la tierra. Parece probable que conserve su buen aspecto original [...]. Es un hombre de negocios bien vestido, ojos grandes, piel atezada, manos bien cuidadas. Los únicos rasgos extraños son las orejas puntiagudas y la necesidad de usar un buen perfume para camuflar el débil, pero inconfundible olor a corrupción que despiden. Aquellos que han gozado de una amistosa conversación de negocios con Satán siempre encuentran difícil de creer que llegará a reclamar sus almas. Cuando por fin llegan ante las puertas del Infierno enseguida son arrastrados ante Satán, en su auténtica manifestación como señor del Infierno, y descubren que es muy diferente de su antiguo y educado amigo.¹⁶⁰

Como puede observarse, para la literatura, Satán no perdió su capacidad de traspasar los diferentes mundos o umbrales, y parece ser que no perdió jamás su belleza angélica ni su manera de relacionarse con los seres humanos, sigue haciéndoles creer que la tentación es exterior, que sucumben a la seducción a causa de “lo otro” y no por sus propias debilidades de carácter ante las latencias de sus múltiples pasiones. Por eso le resulta sencillo negociar con ellos, sus artículos de venta o intercambio no son más que los defectos y deseos que habitan en el individuo, convertidos en manifestaciones materiales.

Finalmente, el hecho de que Lucifer pueda adquirir un aprendizaje es una idea no muy explorada por la teología pues, en el caso del cristianismo, sí se le considera como el mal fuera del hombre, que lo seduce. No tomamos esto en cuenta para nuestra investigación porque convertiríamos a esta figura en una paranoia dogmática y no en un concepto simbólico capaz de describir un aspecto de la naturaleza humana. Esta idea ha sido desarrollada por varios investigadores; Jung, por ejemplo, consideraba que los relatos bíblicos son manifestaciones arquetípicas, asimismo, el Dr. Jordan B. Peterson, estudioso de Jung, ha explicado la importancia de estos mitos como herramientas para la comprensión de la psique.¹⁶¹ Para profundizar en lo anterior, hemos tomado la siguiente cita de Ananda Coomaraswamy, destacado estudioso del simbolismo, mitología y religión comparada:

El mejor don por el que el hombre puede rogar es el de “estar en paz consigo mismo”, y, en verdad, mientras no esté en paz con Sí mismo, nunca podrá estar en paz con nadie, sino que “proyectará” sus propios desórdenes, haciendo del “enemigo” –por ejemplo, Alemania, o Rusia, o los judíos– su “demonio”. “¿De dónde vienen las guerras y las peleas entre vosotros? ¿No vienen de aquello, de

¹⁶⁰Michael Page y Robert Ingpen, *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron. Criaturas, lugares y personas*, trad. de Juan Manuel Ibeas, Madrid, Anaya, 1988, p. 85.

¹⁶¹ Vid. Jordan B. Peterson, “A Psycho-ontological Analysis of Genesis 2-6” en *Archiv Für Religionspsychologie / Archive for the Psychology of Religion*, vol. 29, 2007, pp. 87-125, www.jstor.org/stable/23909982

vuestras pasiones (placeres, deseos, sánscrito *kamah*) que luchan en vuestros miembros?” (Santiago, 4; 1).

Como señala Jung [en *The integration of personality*] con mucha agudeza: “Cuando el destino de Europa la arrastró a cuatro años de guerra de un horror tremendo –una guerra que nadie quería– casi nadie se preguntó quién había sido la causa de esta guerra y su prolongación”. La respuesta habría sido mal recibida: fue “yo”, vuestro “yo” y el mío”.¹⁶²

Resaltaremos que, especialmente para el psicoanálisis jungiano, el individuo está compuesto de motivaciones, percepciones y emociones, estas últimas se consideraban, en la antigüedad, el resultado de la posesión de ciertos dioses, como el amor que tenía su origen en Afrodita, por ejemplo. En el caso del cristianismo, quien poseía al hombre para llevarlo hacia el mal, era el Diablo. Actualmente se sabe que las emociones, aunque son involuntarias, se producen por los pensamientos que generan las percepciones, y que el sufrimiento que éstas puedan producir es responsabilidad del sujeto que las padece y de su capacidad de adaptación ante su medio.

De ahí que ese “yo, vuestro yo y el mío”, se refiera precisamente a esa parte interna, fuera de la razón, que reacciona automáticamente. Cuando una pasión, como el enojo, toma el control del cuerpo, se traduce en un momento de arrebato que no permite pensar con lógica. No en vano en la lengua popular aún se dice “está fuera de sí”, como si se tratara de algo que, ciertamente, posee al individuo y lo obliga a hacer cosas que no concuerdan con su naturaleza.

3.2.1. Lucifer en “Tiene la noche un árbol”

En este apartado analizaremos la relación entre los espacios y el *hombre que viste de rojo*, descritos en “Tiene la noche un árbol” a partir de los aspectos luciferinos que este último pueda adquirir. Para ello, detallaremos algunas de sus características, pues los significados que se desprendan de ellas se extenderán a los espacios con los que tiene contacto. Hemos identificado que el personaje descrito como el *hombre rojo de la noche* es una alusión a Lucifer. Para explicar esta asociación, estableceremos, primero, la correspondencia que guarda con este mítico ser a partir de su caracterización atractiva y seductora, y de sus descripciones a través del fuego y el movimiento. Posteriormente vincularemos los sentidos

¹⁶² Ananda K. Coomaraswamy, *¿Quién es “Satán” y dónde está el “infierno”?* Seguido de *El significado de la muerte*, trad. de Esteve Serra, Barcelona, José J. de Olañeta, 2018, pp. 24-25.

de estos signos a los espacios; cómo se desenvuelve este personaje dentro de ellos y cómo es que los contagia con sus significaciones.

El *hombre de rojo* hace su primera aparición dentro de la diégesis cuando Abel observa por la ventana y lo ve deambular fuera de la casa de la señorita Silvia. “Desde que apareció, los cinco días ha estado al borde de la casa, con la misma chaqueta roja, con el mismo pantalón ceñido.” (TNA, p. 19). El primer signo que nos provoca relacionarlo con Lucifer es el color rojo, que la tradición popular le ha atribuido y que en el cuento se hace presente por medio de la vestimenta.

Luego, se describe a nuestro personaje con buen aspecto, y de nuevo, por medio de su ropa se hace alusión a su sensualidad, que en este análisis se imbrica con la seducción,¹⁶³ pues, además de que el color rojo tiene connotaciones sexuales, él deja ver su cuerpo por medio de la ropa ceñida y “las mujeres le espían los ojos, demudados, de azufre, la boca inflexible, los ademanes vacíos.” (TNA, p. 19). Él atrae la mirada secreta de las mujeres hacia sí, y por otra parte, tiene ojos de azufre. El azufre le otorga matices demoníacos, pues durante gran parte de la Edad Media y hasta nuestros días, este elemento químico se ha fusionado con la noción de infierno; en la tradición cultural y religiosa de Occidente¹⁶⁴ se pensaba que su particular olor estaba relacionado con la putrefacción, la muerte, el inframundo y, por lo tanto, con el Demonio.

En la descripción del enigmático *desconocido*, se alude a su atractivo por medio de su vestimenta. Hemos relacionado lo anterior con la seducción sexual por el énfasis que pone el atuendo en su cuerpo, y ésta con la pasión humana a causa del sentido de arrebato que queda implícito en el término. Esto se reitera porque él no sólo atrae las miradas de las mujeres, sino que se sugiere que tuvo una relación amorosa y oculta con la señorita Silvia:

¹⁶³El DRAE define este término de la siguiente manera: “Persuadir a alguien con argucias o halagos para algo, frecuentemente malo; atraer físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual; embargar o cautivar el ánimo a alguien.” <https://dle.rae.es/seducir?m=form>
En este trabajo entenderemos el término, no únicamente a través de su acepción sexual, aunque consideramos que ésta sí se encuentra presente en este cuento, sino también como la fascinación, hacia algo o hacia alguien, que nubla el juicio del individuo y lo induce a actuar a través de las pasiones a causa del deseo tan profundo que le produce aquello que lo cautiva.

¹⁶⁴Chevalier, *op. cit.*, p. 163. “Sodoma es consumida por una lluvia de azufre, y el castigo prometido a los malos en el libro de Job utiliza la misma imagen: La luz se oscurece en su tienda (18, 6); azufre llueve sobre sus campos (18, 15); es lanzado de la luz a las tinieblas (18, 18). La llama amarilla ahumada del azufre es para la Biblia esa antiluz que corresponde al orgullo de Lucifer. La luz convertida en tinieblas”.

El miedo de reconocerlo como el mismo que –antes de enfermar la señorita Silvia– llegaba cauteloso siguiendo las señas de la moza lo castigó [a Abel] con audaces sospechas. La última vez que lo vio en la casa estaba manchado de inequívocas acusaciones. Lo imaginó saliendo apresurado sin hacer caso de los gritos de Silvia. Después, dijeron que la habían encontrado desmayada. (TNA, p. 22)

La seducción sexual es, a su vez, una metáfora de la seducción que provoca la sensualidad de la vida. Para comprender mejor esto, retomaremos un fragmento de una conferencia sobre psicología de la religión del Dr. Jordan Peterson.¹⁶⁵ Él nos dice que, cuando Buda renunció al mundo, se retiró al bosque y se sentó a meditar en la base de un árbol en busca de una respuesta al sufrimiento. Ahí fue visitado por visiones y tentaciones; la primera fue la vida misma, quien le ofreció todo el placer físico que ella posee para invitarlo a abandonar su estado de autoconciencia. De esta explicación se deduce que el hombre rojo, al ser una representación de Lucifer, es al mismo tiempo una personificación de la vida y de la pasión del ser humano.

Para profundizar más en el significado del hombre rojo como metáfora de la vida, lo describiremos a través de la idea del fuego. El relato lo describe de la siguiente manera: “Recargado en un ciprés, ahí estaba el de la chaqueta en llamas, desecho y firme como un cirio.” (TNA, p. 21). Esta descripción es, quizás, la más completa y sintética sobre su naturaleza ígnea y polisémica, que nos ayudará a señalar varios aspectos dentro del cuento. El fuego alude, en primer lugar, a la pasión y al sufrimiento,¹⁶⁶ pues recordemos que cuando Dios expulsó a Lucifer, lo condenó a arder en su propio fuego (Ezequiel; 28, 18).

Podemos entender lo anterior como el deterioro constante ante el dolor que causa la pasión misma; el padecimiento que surge ante los deseos no cumplidos o ante el arrepentimiento que sobreviene a los actos pasionales –la sobrebia en el caso de Satán y la muerte de Silvia en el caso de este texto. De esto se desprende que el fuego consume y termina con aquello que enciende, de ahí que el cirio esté relacionado a su vez con la vida humana, y por lo tanto, con el tiempo, pues el tiempo es *movimiento* y éste siempre está presente en las llamas. Esta relación ya se había anunciado, pues parte de la vestimenta del hombre rojo son unos “zapatos de bailarín” (TNA, p. 19) y “los pasos del extraño van y

¹⁶⁵Bite-sized Philosophy, “Jordan Peterson-The story of Buddha”, video de Youtube, 7:57- 8:40 min., 3 de abril de 2018, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ycIAW0M2-NQ>.

¹⁶⁶Chevalier, *op. cit.*, p. 513.

vienen de la nada a la nada, lentos, desgarrados, sumisos. A veces se detienen, a veces dudan, a veces caen. Su arritmia trastorna a los vecinos: sienten los pasos sobre el corazón.” (TNA, p. 19).

El signo del movimiento tiene la significación del tiempo dentro de sí –esto lo vuelve un aspecto de la vida–, y adquiere tintes pasionales cuando se le suman el resto de los elementos constitutivos del desconocido que viste de rojo. Esta idea se refuerza cuando se describen las acciones del hombre rojo como una *arritmia*.¹⁶⁷ Este padecimiento médico adquiere significados metafóricos que indican defectos de carácter, de acuerdo con Thomas Foster.¹⁶⁸ Por lo tanto, este personaje sintetiza a la vida a través de sus padecimientos, de sus defectos y de su inestabilidad, esto último en todos los sentidos; pues carece tanto de estatismo como de equilibrio y predictibilidad.

Una vez que hemos descrito al personaje luciferino, podemos ver cómo se relaciona con algunos espacios. Vamos a comenzar por declarar que este personaje no es ubicuo, pues no todos los espacios le son asequibles. Esto lo vemos reflejado en la siguiente cita: “Cuando abre los ojos ve al hombre del saco rubí, tambaleante, ir a la puerta de la alcoba de Silvia y tratar, torpemente, de abrir con diferentes llaves que resbalan de sus manos sin fuerzas.” (TNA, p. 21).

Si Silvia es una idealización del Paraíso Terrenal, lograda a través de su muerte, y el hombre rojo representa la vida con todas sus fallas, entonces es justamente el aspecto de la muerte el que mantiene fuera de la habitación de Silvia al desconocido del saco rubí. Él es la vida, y como tal, le es imposible entrar a donde se encuentra el Paraíso. Recordemos que Eva adquirió su nombre, cuyo significado es *vida*, hasta que fue expulsada del Edén junto con Adán, porque parte de la vida es el sufrimiento y sólo puede comenzar fuera del Jardín.

El hombre rojo, entonces, se encuentra en contraste con los espacios, no sólo porque algunos de ellos le están vetados a lo largo de la narración, sino porque se resalta –por oposición de significados– lo que sucedería si su presencia simbólica entrara. Por ejemplo, en el funeral de Silvia, “Abel [...] miró en el callejón descolorido la figura escarlata y

¹⁶⁷ DRAE, <https://dle.rae.es/?id=3le9HdP>. Una acepción del término *arritmia* la define como: “f. Med. Irregularidad y desigualdad en las contracciones del corazón”.

¹⁶⁸ Thomas C. Foster, *Leer como profesor*, trad. de Martín Schifino, Madrid, Turner, 2005, p. 278. El autor pude: “Utilizar el mal de corazón a modo de taquigrafía caracterológica, cosa que ocurre con frecuencia, o de metáfora social. El personaje enfermo podrá tener toda clase de problemas de los que la enfermedad cardíaca será un emblema adecuado: problemas de amor, soledad, crueldad, pederastia, deslealtad, cobardía, falta de valor”.

pensó que si el hombre entrara al cuarto, el féretro, los velos y hasta el ramo de azucenas del pecho de la señorita se teñirían de púrpura.” (TNA, p. 20).

En esta cita, podemos observar que el hombre de rojo es una antítesis de toda la atmósfera: él resalta en la noche, porque en comparación con la muerte como idealización de la ausencia de sufrimiento, adquiere aspectos hiperbólicos de la vida. El rojo vivo se opone al callejón descolorido (lo transparente y lo blanco son símbolos de la muerte),¹⁶⁹ además, él está tan encendido, que si entrara a donde están velando a Silvia, colorearía las flores y llenaría el cuarto de vitalidad.

Diremos que “Tiene la noche un árbol” está formado por contrastes que oponen el sufrimiento de la vida con la idealización de perder tal sufrimiento. Queda manifiesta en esta estructura la imposibilidad de tal hecho, pues detener el dolor implica perder la vida. Silvia, muerta, representa ese ideal de paz por medio del estatismo; en vida, en cambio, ilustra la idea de “arder en el propio fuego”, pues podría decirse que la vida exacerbada o desbordada, como la hemos entendido en este análisis, fue la causa de su muerte. Lucifer, el hombre rojo, por su parte, es una hipérbole de todo lo que la vida conlleva.

Él y Silvia se oponen, al igual que los espacios que cada uno de ellos habita. Silvia es un recuerdo idealizado que funciona a través de analepsis, mientras que el hombre del saco rubí es una diégesis que no deja de recordarnos que la vida del hombre es un presente continuo, que es también el presente desde donde narra Abel. La idealización, el espacio de Silvia, está hecho de recuerdos; no puede ser de otra manera. El espacio del hombre luciferino está hecho de la restricción de la terrenalidad.

Sin embargo, esto no evita que exista una contaminación de significados por contiguidad o por la propia linealidad con la que el cuento mezcla presente y pasado. Así, se arranca un elemento de cada espacio paradisiaco descrito, y se terrenaliza al continuar la historia por medio de los elementos más telúricos. De ahí el contraste, casi obsesivo, entre las significaciones de lo vivo y lo muerto, lo infértil y lo fértil, lo atemporal y lo temporal, pues la vida lleva dentro suyo lo pasional, el movimiento, lo ígneo, y esto sólo existe para los vivos.

¹⁶⁹Propp, *op. cit.*, p. 89.

3.2.2. “Al roce de la sombra”: Los vestigios de la mirada

Este cuento relata la historia de Raquel, una huérfana que fue educada en un hospicio de monjas para ser maestra. Al concluir su estancia en el orfanato, la madre superiora, Isabel, la recomienda con las señoritas de Moncada –Monina y la Nena– amigas suyas y compañeras de escuela para que la reciban en su casa, pues Raquel irá a dar clases al pueblo donde ellas viven. Las señoritas de Moncada son dos mujeres mayores, ricas, solteras, y que poseen una finca en el pueblo de San Martín. El pueblo entero las admira por su altivez, su sobriedad y su riqueza. Cuando Raquel se presenta ante ellas con la carta de la directora del hospicio, la reciben felices y rápidamente la adoptan como a una hija. Sin embargo, la muchacha un día descubre el horror que esconden las hermanas y tras esto, ellas la hacen beber un líquido blanco que la derrumba hasta perder el juicio para arrojarla al fondo de un pozo que huele a podredumbre.

Comenzaremos por describir la estructura espacio-temporal del cuento, ya que a través de ella se reflejan las características más importantes de la protagonista. La narración se construye por analepsis sucesivas que regresan imperceptiblemente al presente de la diégesis; esto produce que el tiempo del relato avance lento, pues los tiempos se enlazan como en un pespunte. Describimos dichas analepsis como imperceptibles debido a que el tiempo verbal no varía en ningún caso. Tanto presente como pasado están narrados en pretérito y en copretérito, este último en los modos indicativo y subjuntivo.

La continuidad del tiempo verbal le da a la historia una apariencia lineal. El lector se percata de que ha ocurrido un cambio de tiempo hasta que la secuencia de acciones pierden el sentido narrativo y los espacios parecen empalmarse. Consideramos que los saltos temporales sucesivos, sin ruptura, junto con la multiplicidad de espacios que parecen convivir todos juntos a la vez, le proporcionan al relato cierta espesura de tono onírico, y esto es equivalente al ofuscamiento en el que se encuentra sumergida Raquel durante toda la historia. También es una advertencia sobre las apariencias que guarda una primera impresión antes de revelar su verdadera naturaleza.

El presente de la diégesis se ubica en la noche de insomnio que pasa el personaje protagonista tras haber descubierto el secreto de las hermanas de Moncada y en el desayuno en el que ésta es finalmente envenenada y arrojada al pozo. Y situada en ese presente,

Raquel recuerda cómo fue su llegada a ese pueblo y a esa casa. Los saltos temporales van y vienen, violentos, una y otra vez, como un *péndulo*. Este tiempo pendular se complementa con la sensación de bamboleo que acompañará a la protagonista a lo largo de la narración.

Hemos considerado este movimiento pendular, este bamboleo, como un aspecto semántico en sí mismo pues además de ser la forma que adquiere la estructura del cuento, se trata de una figura retórica que aparece cada que Raquel siente duda o temor; cada que ella debe tomar una decisión importante; cada que está a punto de hacerse consciente de algo; también se presenta al momento de su muerte. Por ello atribuimos como parte de su significación el miedo, la indecisión y la evasión.

Vinculamos la noción del miedo a este movimiento por semejarse a los latidos de un corazón inestable o tembloroso. La idea de indecisión viene por la oscilación interminable de Raquel ante las opciones que se le presentan, esta oscilación también ilustra las dos fuerzas antagónicas que tiran de la protagonista: la conciencia y la fascinación por el mundo material. El significado de evasión surge de la asociación del movimiento pendular con el arrullo, porque cuando la muchacha debe percatarse de algo relevante su propio tambaleo la mece hasta adormirla. Esto le evita ver lo que está sucediendo o lo que está por suceder. Se trata de una evasión de la “realidad” por medio del sueño, metáfora de la inconciencia en este caso. Estas serán las principales características de este personaje. El cuento dice:

Raquel [...] volvió a sentir el bamboleo del tren y oyó el silbido de la máquina en la curva pronunciada. [...] En el duermevela las dos mujeres aparecían, se esfumaban. [...] Quizás fuera nada pero se incorporó [luego] la fatiga la columpiaba y la dejaba caer. [...] En la dureza de la fiebre las raíces sañudas del frío hendían estremecimientos y sollozos. El corazón cabalgaba empavorecido. [...] Se puso de pie, vacilante, frente al terror, pero un marasmo de sueño la quebrantaba. Salió a los corredores tambaleándose. (RS, pp. 43-55)

Estas características se sintetizan en el nombre de la muchacha, Raquel, que significa “oveja”.¹⁷⁰ Dejaremos de lado su sentido bíblico para quedarnos con el más coloquial, ya que la singularidad de estos animales es que se dejan llevar, justamente como lo hace este personaje. Por ello, rescataremos de su nombre la falta de determinación. Ésta encamina a Raquel hacia la seducción por lo material –la apariencia– lo cual la sume en un estado

¹⁷⁰ Brosse (Dir.), *op. cit.*, p. 658.

inamovible de inconsciencia. Veremos reiterada la idea de indeterminación mediante descripciones como “se sabía oscura y sin nombre” (RS, p. 48), “su corazón tembloroso” (RS, p. 49), “su cuerpecillo enclenque” (RS, p. 50), siempre “tambaleándose”.

Por otro lado, la materialidad, representación de la apariencia, será un signo de gran importancia en este cuento. Para describirla, se utilizan recursos sinestésicos, tanto en los espacios como en los personajes. También se plantea la ceguera como su vehículo, declarada abiertamente desde que la huérfana llega a la finca de las Moncada: “Palpó las cosas como ciega, acarició las felpas con sus mejillas” (RS, p. 50). Raquel, siempre entre la bruma del sueño, sólo percibe lo que puede saborear, oír y tocar; esto no la deja “ver”, o más bien causa que vea solamente a través de su cuerpo.

Ella está subordinada a sus sentidos: “La imagen de las dos mujeres aumentaba al roce de la sombra con su cuerpo” (RS, p. 43); “Cuando recorrió voluptuosamente las cortinas, crujió la seda como si sus manos estuvieran llenas de astillas. [...] y sus pies de cuervo fijos en la alfombra de suavidad de carne” (RS, p. 50); “Las notas inverosímiles la enlazaron por los escaloncillos” (RS, p. 51). La sinestesia describe entonces un defecto de carácter del personaje, quien se dejar seducir por la apariencia “voluptuosa” de la materialidad, mientras que la ceguera, o rechazo de la conciencia, le permite seguir ignorando este defecto.

Existen otros mecanismos que retratan esta evasión; el reflejo y el deslumbramiento. Raquel, cuando ve, no mira las cosas directamente sino que se le describe mirando de reojo, a través de los espejos, o en algún vidrio. Es una mirada sesgada, incompleta, capaz de percibir sólo sombras o “reflejos”. Esta visión fragmentaria, sumada al intento de la protagonista por conocer el mundo sólo mediante la sensorialidad, se convierte en una hiperbolización de la negación de la realidad, que se traduce en inconsciencia. La siguiente cita muestra ejemplos del contacto “indirecto” que la muchacha establece con los objetos:

Raquel se vio en el vaho de la ventanilla [...] si sólo hubiera podido comprar el modesto traje que antes de partir admiró en el escaparate de una tienda de saldos. [...] Empezó para Raquel la existencia de guardarropas de cuatro lunas y más espejos sobre tocadores revestidos de brocado que proyectaban al infinito su cuerpecillo enclenque. [...] Los espejos reflejaron la misma estrella asomada a la vidriera. [...] Recordó la mariposa de azufre luminoso y círculos color de relámpago que entre crisálidas, de una especie extinguida, guardaba la madre Isabel en caja de vidrio. (RS, p. 45-50)

El reflejo que ella alcanza a percibir de sí misma es a través de un vidrio borroso por el vaho; observa la ropa y la mariposa detrás de cristales, y lo único que multiplican los espejos que las hermanas le obsequian es su propia debilidad. Sin embargo Raquel no se encuentra todo el tiempo entre penumbras, ya que el cuento también hace énfasis en descripciones luminosas de objetos, espacios o personajes. No obstante, la luz también puede causar ceguera si se le ve directamente, y la luminosidad que se plantea aquí –que no es la del discernimiento– ciertamente deslumbra. La huérfana se siente “una intrusa en medio de este esplendor” (RS, p. 48), porque “las principescas Moncadas [...] resultaban deslumbrantes como carrozas, como palacios” (RS, p. 43), y el mismo “polvo del sol” cae “sobre el mantel calado” (RS, p. 50). Todo lo que rodea a esas hermanas brilla con tanta intensidad que le nubla la claridad a Raquel.

De los fragmentos anteriores rescataremos que la luz de este lugar enciegece y que la muchacha rechaza la visión clara. La historia manifiesta este rechazo desde el principio, pues comienza de la siguiente manera: “Raquel conectó la luz y se sentó en la cama” (RS, p. 43), y conectó la luz porque “la nitidez de la imagen de las dos mujeres aumentaba al roce de la sombra con su cuerpo” (RS, p. 43). Ella está viendo esa imagen directamente y con demasiada claridad, por eso rechaza la nitidez que se presenta en la oscuridad y enciende la luz para ahuyentarla; como dijimos antes, la luz de ese lugar oculta y ofusca.

Inmediatamente después, ella “volvió a sentir el bamboleo del tren” (RS, p. 43), ese bamboleo que la arrulla para alejar la realidad. Esto mismo ocurre cuando Raquel va de camino a San Martín. En el tren, su compañero de viaje, un anciano enjuto, se le acerca para contarle lo que sabe del pueblo y de las hermanas de Moncada. Él le advierte varias veces que no vaya a ese lugar: “es lamentable que a usted, tan jovencita, la hayan destinado a ese sitio. Lo conozco de punta a punta. No hay nada que ver” (RS, p. 44), “¿Qué prisa tiene por llegar a ese pueblo dejado de la mano de Dios?” (RS, p. 47). Pero a Raquel se le figura “un narrador de cuentos” y lo único que le interesa de lo que él le dice, es “el nombre de las Moncadas [...] como tintineo de joyas” (RS, p. 43). Luego de eso, “la locuacidad del viajero la adormiló con detrimento del relato” (AS, p. 45).

Hemos asociado al anciano con el viejo de los cuentos folclóricos, poseedor de gran sabiduría, que siempre advierte al protagonista sobre algún peligro. Además, el tiempo presente se utiliza únicamente para el diálogo del compañero de tren; eso lo vuelve más

palpable, más “nítido”, sobre todo si lo contraponemos a los copretéritos y pospretéritos que le dan forma a este cuento. Por ello consideramos que el anciano se trata de un signo de la conciencia que intenta manifestarse ante Raquel. Pero las advertencias adormilan a la muchacha; ella sólo escucha del anciano lo que le interesa y luego desea que él sea parte de su sueño, que en este texto entendemos, junto a la ceguera, como inconsciencia.

Al perderse de estos avisos, podemos entrever que Raquel no logrará salvarse de su destino, pues el viaje a la finca de las Moncada es, a su vez, un viaje al otro mundo (directamente al Inframundo). Sostenemos esto, ya que, para llegar a San Martín se debe descender por un barranco. Además la descripción del anciano, que es el único que logra ver cómo son las cosas realmente, deja claro que el pueblo está dejado de la mano de Dios y que es desagradable y putrefacto. Él le dice a Raquel: “todo el pueblo huele a establo, a garambullos y a leche agria. De ahí son esas moscas obesas que viajan por toda la República. La gente no es simpática. Lo único interesante es conocer a las de Moncada – frotó sus mejillas enjutas como hojas de otoño.” (AS, p. 44).

Sin embargo, si el lugar de destino –al cual se llega por el fondo de un barranco– se muestra desde el principio como maloliente, pútrido, y “dejado de la mano de Dios”, ¿por qué habríamos de pensar que las hermanas de Moncada son, en principio, algo mejor que lo que ya se ha anticipado y advertido el cuento? Nosotros proponemos que las Moncada, en congruencia con la descripción dada hasta ahora del pueblo de San Martín, son una representación de Lucifer.

Las hermanas Moncada, Monina y la Nena, eran hijas de un hombre muy rico y de una mujer francesa; ellas se educaron en París y un artista italiano amuebló su finca, en la que, “de tarde en tarde” daban ostentosas fiestas. Sin embargo, “hace quince años regresaron de París, huérfanas, solas, viejas y arruinadas” (RS, p. 44). La primera característica luciferina en ellas es su caída, desde la cumbre de la opulencia hacia el fondo de un pueblo “dejado de la mano de Dios”. Luego, el mismo anciano del tren las describe como “esquivas, secretas, un bibelot” (RS, p. 44), pues ocultan su verdadera naturaleza e intenciones. Esto no resultará tan difícil ante Raquel, quien ve de reojo.

Recordemos, además, que cuando Lucifer negocia las almas con las personas, cubre su olor corrupto para no levantar sospechas; las hermanas por su parte, hacen un uso excesivo de perfumes. Ellas bajan de la “anticuada limosina, hechas fragancia, para asistir a los rezos”

(RS, p. 45) y en la parroquia, “el idéntico murmullo de sus faldas [...] cruza oloroso a retama” (RS, p. 47). Cuando llegó Raquel, “el pozo lo cubrieron con gruesa tarima y sobre la superficie pulida colocaron un San José de piedra y jarrones con begonias” (RS, p. 51) y “el aroma saturado en el lino” (RS, p. 43) no la deja dormir. Creemos que las hermanas intentan ocultar el aroma putrefacto que desprenden, mismo que reitera el olor del pueblo entero.

Estas dos mujeres, a pesar de todo, hacen sentir a Raquel como “una princesa cuidada por dos reinas” (RS, p. 54). Y parecen ser, en efecto, las reinas de este pueblo olvidado, como lo es Lucifer del plano terrestre y del Inframundo. Las hermanas “salen rara vez y ataviadas como emperatrices caminan por subterráneos de silencio. La gente gusta verlas bajar de la anticuada limosina” (RS, p. 45), “cuando termina el oficio salen de la iglesia y la altivez de su porte detiene las sonrisas y congela los saludos” (RS, p. 47). Las de Moncada, soberbias y opulentas, son las tentadoras de Raquel.

Finalmente, Monina y la Nena, tienen una íntima relación con la luz y con la materialidad; se configuran por medio de objetos fulgurantes. “El candil hacía ruidos pequeños y finos semejantes al tono con que hablaba la mayor de las señoritas; el ropero veneciano, con su puñado de lunas, tenía algo del ir y venir y del multiplicarse de las dos hermanas; también las luidas y costosas alfombras eran comparables a sus almas” (RS, p. 43), su nombre cae en la vida de Raquel “como tintineo de joyas”, son “deslumbrantes como carrozas, como palacios” (RS, p. 43), sus pupilas “ardían felices y aterradas” (RS, p. 49). Lucifer deslumbra con sus ofrecimientos, sin embargo también puede volver conscientes a los seres humanos por medio de esta tentación.

Estos seres luciferinos “poseen” el pueblo entero, ya que las dos hermanas confeccionan el espacio y están confeccionadas a través de él; al mismo tiempo, el espacio manifiesta la verdadera naturaleza de estas mujeres. San Martín es un pueblo árido y maloliente, parece tratarse de un lugar que está muriendo. Esta idea nos permite asociarlo con la infertilidad, que se encuentra en oposición con la aparente riqueza de las de Moncada, con la supuesta abundancia edénica de sus espacios. Esta idea encuentra resonancia con las características de estas “emperatrices”. Son telúricas porque sus descripciones se dan a partir de objetos inanimados y de elementos que nacen de la tierra, pero que representan la infertilidad de la muerte por la aridez que los caracteriza.

Las hermanas Moncada “atravesaban el atrio de la parroquia con las blondas al aire, indistintas como dos mortajas” (RS, p. 47), luego, “el idéntico murmullo de sus faldas, que se saben de memoria todos los fieles, cruza oloroso a retama” (RS, p. 47), además “el ámbar estancado en sus mejillas y el azul inexorable de los ojos llena de asombro a las devotas” (RS, p. 47). Se nos dice primero que son como mortajas, y a este sentido se le suma el ámbar estancado. Si bien, el ámbar tiene un origen vegetal, es una resina ya fosilizada, y la idea se hiperboliza cuando sabemos que además está “estancado” en las mejillas de estas mujeres; la idea termina de redondearse cuando sabemos que huelen a retama, un arbusto que fácilmente crece en clima áridos. Las de Moncada son mortajas áridas y petrificadas.

A pesar de esto, son la sensación del pueblo. “Tenerlas de vecinas envanece. [...] Los pueblerinos alargan el paseo del domingo hasta la casa de la hacienda con la esperanza de sorprender, de lejos, por los balcones abiertos de par en par, sólo este día, el delicado perfil de alguna de ellas” (RS, p. 45). Sin embargo, nadie dentro de ese pueblo logra verlas realmente, “son esquivas, secretas, un bibelot” (RS, p. 44), y son capaces de ofuscar la mirada de los habitantes, quienes intentan suplirla con el resto de sus sentidos, principalmente con el oído y el olfato.

A la gente de San Martín le gusta “verlas bajar de la anticuada limosina, hechas fragancia” (RS, p. 45), ellos, además de ver su fragancia, la escuchan “cruzar olorosa” por la nave de la iglesia; oyen también “el eco de sus pasos” y el “murmullo de sus faldas” (RS, p. 47). Pero cuando las miran directamente, las perciben “indistintas como dos mortajas”, y “su piedad uniforme las muestra más exactas” (RS, p. 47), es decir, ven algo homogéneo y sin identidad. Los hacen mirar solamente su aroma y sus ecos; esto mismo le sucede a Raquel cuando llega a vivir con ellas, pues por medio del sonido y del olor, cada quien puede crear en su mente la imagen que más le guste y le convenga.

Esta sinestesia nos permite dividir los espacios en *adentro* y *afuera*. El *afuera*, el pueblo, la hacienda, muestra las apariencias y también manifiesta lo que los habitantes desean ver. El interior, al contrario, revela la esencia real de las ancianas, pero en San Martín todos ven de reojo, deslumbrados por el fulgor de las Moncada, por la multiplicidad de su reflejo en los espejos infinitos. Por eso sólo la oscuridad las muestra nítidas, y sólo el

anciano en el tren, al que parece que no pudieron deslumbrar, las vio realmente. Él dice: “me gustaba observarlas”, mientras a los demás les gusta “verlas”.

La apariencia de las hermanas se construye por medio de objetos y de vegetación árida, por otro lado, sus acciones se manifiestan a través de una relación particular que establecen con las aves. El viejo del tren le cuenta a Raquel: “–La torre sin campanas sirve de refugio a las apipiscas que caen como lluvia a las seis de la tarde. ¿Las conoce, niña?... Son la mitad de una golondrina. (Retozan con algarabía que se oye hasta la finca; forman escuadras, flechas, anclas, y luego se desploman por millares en la claraboya insaciable.)” (RS, p. 46). Y cuando la muchacha llega a la finca, las de Moncada “empezaron a discutir en francés; alargaban los hocicos como para silbar” (RS, p. 49).

Hemos rescatado estas citas, porque las hermanas, “silenciosas, con ese moverse de palomas” (RS, p. 54) se transforman luego en “mundanas y estridentes” (RS, p. 52), y creemos que esa característica se empieza a establecer, ya desde el comienzo, por medio de la descripción de los pájaros. Pero no solamente las de Moncada se presentan como aves, la relación de estos animales con la construcción espacial incluye al poblado entero, pues San Martín es un sitio con tintes de inframundo, es un lugar en el que sólo se percibe la materia, y la finca de las hermanas se erige como un opulento Paraíso, como un Huerto Terrenal. Cuando Raquel llega a esa casa queda fascinada y desea quedarse, sin embargo, al final queda atrapada ahí dentro. La hacienda y el pueblo entero son un espacio que aparentemente retiene a la gente, como si se tratara de una jaula, y las aves enjauladas resultan ser todos sus habitantes.

Las aves generalmente representan lo celeste o la libertad, sin embargo en este cuento son apresadas por el deseo de la materia, por la terrenalidad. Por ello, Raquel también es descrita con relación a ellas: “sus piernas de pájaro presas en medias de algodón” (RS, p. 49), “sus pies de cuervo fijos en la alfombra de suavidad de carne” (RS, p. 50). Los habitantes se encuentra en una prisión voluntariamente aceptada, o quizás ni siquiera se han dado cuenta de que están anclados ahí; al menos hasta el final del cuento. Esta prisión no deja de serlo también para Monina y la Nena, quienes, como Lucifer, arden “en su propio fuego”, y están encadenadas a la locura a causa del recuerdo de otros tiempos de más lujo, más exuberantes. En el *interior* de la casa, festejan estas memorias con seres invisibles:

La Nena bailaba sosteniéndose en el hombro de un imaginario compañero, hablando siempre, y Monina, en su asiento, reía por encima de la música, por encima del monólogo dominante. No eran el volumen, ni la estridencia, ni la tenacidad, lo perverso, sino lo viscoso de machitas tentaciones, de ausencias cómplices. Reía Monina de la aridez de la Nena, de su estuche de fantasmas, de su cortejo de ficciones. Hablaba la Nena para adherirse a la existencia de su hermana, para que riera Monina, para que cada una, con la otra, ahondara la fosa de la compañera. (RS, pp. 52-53)

En esta fiesta llena de lujo “sólo el brillo de los diamantes en el terciopelo negro con bordados de seda y los guantes recamados, sostenían la presencia de Monina; ni cara ni cuerpo discernibles” (RS, p. 52). Pues son los objetos aquellos que brindan existencia a las hermanas, casi pútridas, quienes subordinan su esencia a lo material, a la exaltación del lujo –representación de la pasión humana en este texto– de modo tal que no queda nada del individuo. Consideramos que esta existencia de los personajes sólo a través de sus atuendos y accesorios, explica aquellas menciones que los califican como “invisibles” o “inmateriales”. Esta invisibilidad es la que seduce a Raquel, pues ella sólo “ve” las vestimentas, las joyas, los objetos refulgentes, y no quiere perder nada de lo que, sin ningún esfuerzo, ha conseguido. Por eso, cuando descubre a las dos hermanas en este festejo, ella:

Deseaba comprenderlas y justificarlas, pues ella misma, ahora, se creía una princesa cuidada por dos reinas; pero se resistía a verlas enloquecidas en el vértigo del sueño, miserables en el hondón de su pasado. [...] No podía volver de nuevo a la soledad y a la pobreza. [...] Raquel, empeñosa en congraciarse con las ancianas, festejaba sus ocurrencias. Pero había algo más en el espectáculo: venía del jardín un olor sucio como si el pozo soplara el aliento de su agua podrida y al mismo tiempo los naranjos del patio hubieran florecido. El té le sabía distinto [...]. Tal vez el insomnio le clavaba el malestar corrosivo. Al tomar el vaso de leche, sus manos no la obedecían. Desgarbadas cayeron sobre la mesa. [...] Caminó de espaldas, perdida entre la realidad y el delirio. Tropezó con un pedestal de alabastro, derrumbó la estatuilla. [...] Arrastró consigo las enredaderas y las jaulas de los pájaros que respondieron con chillidos y aletazos. [...] Enloquecida, estrelló sus puños contra los postigos, desgarró las cortinas e intentó gritar. (RS, pp. 53-56)

Cuando la huérfana logra ver el festín de las Moncada, percibe que algo anda mal con ellas, no obstante, decide quedarse e intenta congraciarse para no perder ese nuevo estatus de “princesa” que ha adquirido. El anciano le había dicho que ellas se criaron en París, “el París de las tarjetas postales, los cafés de las aceras, las buhardillas, pintores; zahurdas donde los franceses engañan a los cerdos obligándolos a sacar unas raíces que luego les arrebatan del hocico y que tienen un nombre extraño como de pez o de marca de automóvil:

trifa, trefa, no, trufa” (RS, pp. 44-45), esto es un resumen, una prolepsis de lo que va a pasar con Raquel, le van a arrebatarse algo valioso, pero ella está dispuesta a perder la vida antes que ese nuevo lujo, antes que toda esa comodidad.

Pero no es sino hasta que bebe la leche¹⁷¹ que comienza a perder el control sobre su cuerpo, sus manos “no la obedecían”, “tropezó” y estaba “enloquecida”. Tras el engerimiento del líquido blanco se produce en ella una anagnórisis, por esta razón –por el color blanco y la repentina adquisición de claridad–, lo hemos relacionado con la muerte, con su preludio, que despierta la conciencia de Raquel y le anuncia su inexorable destino. Pues en ese momento, ella es capaz de ver claramente a las hermanas, pues después de beber este líquido “con el resto de sus fuerzas interrogó a las viejas y las vio, pintadas y simiescas, sus cabellos de yodo, las mejillas agrietadas y los ojos con fulgores dementes.” (RS, p. 55).

Las hermanas de Moncada, como Lucifer, encierran la idea del “portador de luz”, deslumbran con lo que tienen para ofrecer y enceguecen, pero también iluminan la conciencia al hacer patentes las pasiones en el ser humano; en el caso de Raquel se presentan en forma de hipérbole, por medio de su “ir y venir y del multiplicarse en los espejos hacia el infinito” y sólo al final, cuando ya no se puede hacer nada, “abre los ojos” y entiende que su visión era muy limitada, y que había mucho más de lo que había podido ver en un principio.

Un último elemento que aparece en la casa y con el cual queremos enlazar semánticamente a las hermanas, es el pozo que despidió olor a podredumbre. El pozo es un elemento espacial que describe el interior de las habitantes de la hacienda y de los habitantes del pueblo, especialmente por la idea de “su aliento de agua pútrida” (RS, p. 55), algo intangible que sale del interior y que se puede percibir en el exterior. Y por este motivo, tanto las hermanas como la casa, siempre están saturadas de perfume, de flores. El miasma del pozo es, entonces, la síntesis de los personajes y del espacio. Luego, cuando Raquel ya no puede moverse más a causa del veneno, Monina y la Nena:

¹⁷¹Recordemos que al inicio, el viejo que parece narrador de cuentos le advierte a Raquel que todo el pueblo tiene olor a “leche agria” (RS, p. 44). Esto puede indicar que San Martín está corrupto en su totalidad, al grado de que, entero, huele a descomposición, y que ésta emana de la casa de las Moncada.

Le acomodaron la ropa que dejaba al descubierto las piernas descoloridas. Con infinito celo doblaron sus brazos y peinaron su cabello alborotado. Luego parsimoniosamente, entre las dos, levantaron la mísera carga: de hombros y con delicadeza, la una, de los tobillos la otra, y llevaron sigilosas el cuerpo hasta el pozo.

Sostuvieron a Raquel en el brocal; sus delgadas piernas pendían en el vacío. Un segundo después se alzó el sordo gemido del agua.

Colocaron la estatua, los jarrones y las macetas y, cogidas del brazo, como para una serenata, las señoritas de Moncada regresaron al salón de sus fiestas. (RS, pp. 56-57)

El acto anterior parece la preparación fúnebre de un cadáver, al que describen como “descolorido”, una preparación del cuerpo por medio de peinarle el cabello y arreglarle la ropa, antes de arrojarla al pozo, para que pueda cruzar al otro lado. La significación de este acto es en realidad bastante ambigua. Se podría pensar que finalmente Raquel comprendió que la pasión y el sufrimiento son constituyentes del mundo, y que la vida no sólo está hecha de terrenalidad. O que quizás sólo vislumbró esto y prefirió sucumbir ante la presión de la existencia, hundiéndose en la fetidez del pozo y estancándose ahí para siempre, antes que aceptarlo.

Finalmente, el agua dentro del pozo extiende su sentido hasta la acción de Raquel de beber el líquido blanco que le causó la muerte, ya que tal podredumbre podría venir de otros cuerpos, de otros personajes que hayan llegado a la casa de las hermanas antes que la protagonista, y que hayan tenido el mismo desenlace. Si esto es así, revelaría un comportamiento cíclico, tanto de los huéspedes como de las hermanas, que, en todo caso, haría alusión a conductas cotidianas del ser humano: dejarse llevar por las apariencias; evadir la realidad, adecuándola a la imaginación y a los deseos propios; dejarse seducir y, tras el arrepentimiento a causa de las consecuencias, desear no haber cedido ante la tentación; ver sólo lo que se quiere ver; hacer todo lo posible por no perder la comodidad; en general, nos revela un “dejarse llevar”, como lo hace Raquel, cuyo nombre significa *oveja*.¹⁷²

El cuento retrata, entre muchas otras cosas, la debilidad del ser humano, quien llena sus carencias existenciales con materia, en este caso. Lucifer no seduce con nada que no se encuentre previamente en la naturaleza de quien cede a sus tratos. A partir de las carencias

¹⁷²Dado que la casa comparte elementos con sus habitantes, con los habitantes del pueblo y, al final del cuento, con Raquel, a partir de la idea de lo pútrido, el recinto de las hermanas se vuelve un microcosmos de San Martín. Entonces, lo pútrido, que no es otra cosa que una alusión hiperbólica a la terrenalidad y a la pasión del ser humano, se nos describe como universal.

económicas de Raquel, las hermanas la tientan y la “hacen caer”, no se trata, pues, de una seducción externa o posesión, como describen los teólogos. Recordemos que Raquel se sabe “oscura y sin nombre”, no sabe quién es, no se conoce, de ahí su ceguera. Y a pesar de que los espejos “proyectaban al infinito su cuerpecillo enclenque”, no alcanzó a ver el mundo hecho de su propia proyección, de los ecos de sus sufrimientos, ni de su comportamiento, muy similar al de un niño que se deja manejar, deslumbrado por las cosas que desea.

CONCLUSIONES

Esta investigación planteó el objetivo de dar una lectura simbólica y religiosa judeocristiana a cuatro cuentos, “Historia de Mariquita”, “Al roce de la sombra”, “Tiene la noche un árbol” y “La tía Carlota” del libro *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas a partir de los sentidos retóricos del *Edén* y *Lucifer*. A lo largo de este análisis, tal proposición fue comprobada exitosamente a partir de las reiteraciones sémicas y de las acciones de personajes y espacios, así como de referencias directas y redundantes a los símbolos judeocristianos que evocan la preocupación de la autora por un sufrimiento ineludible, agravado por las fallas propias y por la comparación de la vida con un ideal inalcanzable llamado *Paraíso*, o simplemente por la falta de madurez en forma de inconsciencia.

Por otro lado, nuestra investigación nos ha permitido ver que hay aún mucho por profundizar, tanto en el tema del simbolismo religioso judeocristiano aplicado a textos literarios, así como mayores estudios sobre la obra de Guadalupe Dueñas. En esta investigación se revisaron sólo dos elementos del mito de la Caída –*Lucifer* y el *Jardín del Edén*– y aún hay muchos más elementos religiosos judeocristianos presentes en la narrativa de la autora en los que valdría la pena profundizar.

Entre ellos encontramos, por ejemplo, *El árbol de la ciencia del Bien y del Mal*, como síntesis de la preocupación de la conciencia del ser humano, que se da cuenta de ser diferente de los demás animales y lo hace percibirse como vulnerable (de acuerdo al mito del Génesis, en el que una de las interpretaciones de la conciencia es la desnudez de Adán y Eva). De la mano con el simbolismo del árbol edénico, también se encuentra la conciencia del tiempo, de acuerdo con los estudios de la psicología de la religión. Ésta explica el sufrimiento del hombre debido a su capacidad de abstracción, que le permite concebir la idea de futuro, y en consecuencia las ideas de muerte e incertidumbre.

Asimismo, *Abel* y *Caín* están presentes en la obra y pueden estudiarse como un símbolo que representa el comportamiento del ser humano pasional, hiperbolizado a través de la envidia, la pereza, la destrucción y el asesinato. De este símbolo y su correspondiente mito bíblico se puede derivar también la idea del sacrificio (en las ofrendas de Caín y Abel a Dios) como un intercambio del bien mayor que posee el ser humano como acto del

desprendimiento material y pasional. Otro símbolo presente en la narrativa de Dueñas, y que requiere también de análisis y revisión, es el de *Adán y Eva*, en el que algunos estudiosos han encontrado la imagen del hombre que falla en su intento por dominarse a sí mismo, y que a diferencia de Cristo, reitera su falla cíclicamente. Finalmente, sería afortunado realizar estudios centrados en los personajes para determinar si existen relaciones entre ellos y Adán como estados preconscientes del ser humano, por el aspecto característico de la inconsciencia en los cuentos de Dueñas.

Ahora bien, nos aventuraremos a afirmar que la lectura simbólica religiosa de la obra de Guadalupe Dueñas es posible, en parte, gracias a su formación profundamente católica, que le otorgó los conocimientos suficientes sobre el tema para crear un código literario en el que resignificó elementos retóricos religiosos. Sumado a su visión, capaz de desmenuzar el comportamiento de la especie humana.

Consideramos que ella encontró en la religión judeocristiana una base de significados que posteriormente convirtió en fenómeno literario, porque vio la posibilidad de describir con ella preocupaciones generales del ser, como el sufrimiento. Como varios autores de medio siglo, Guadalupe Dueñas también aspiraba a alcanzar una experiencia casi religiosa con su literatura y a esbozar una respuesta para ciertas necesidades existenciales del hombre. A esto atribuimos su elección de determinados elementos religiosos para describir una naturaleza universal de nuestra especie.

La época en que la obra fue escrita, a mediados del siglo XX, se caracterizó por ser un período paradójico. Regionalismo y vanguardia luchaban por tener la razón; nuevas ideas llegaban de fuera. Y Guadalupe Dueñas, católica, conservadora, de clase acomodada, con íntimos nexos en la política, pero con una visión crítica y una pluma mordaz, no terminaba nunca de encajar por completo. Si lo vemos desde cierto punto, su literatura fue transgresora en cada círculo, permaneciendo fiel al objetivo de acercarse y acercarnos a todos a una realidad más verdadera.

Bibliografía

ALBARRÁN, Claudia, “La generación de Inés Arredondo” [En línea]. Revista *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Septiembre 1998, vol. XIV, <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html>.

AOU, “Heron” en *Check-list of North American Birds*, Kansas, Allen Press, 1998.

ANDERS, Valentín, “Espectro”, Chile, recuperado el 10 de agosto de 2019 de: <http://etimologias.dechile.net/?espectro>

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, trad. de Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1990.

BARING, Anne y Cashford, Jules, *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*, Madrid, Siruela, 2005.

BERISTAÍN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010.

BEUCHOT, Mauricio, *Elementos de semiótica*, México, UNAM, Colegio de Filosofía, 1979.

---, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, Fondo de Cultura económica, 2004.

BIENEWITZ, Pedro, *La cosmografía de Pedro Alpiano*, Amberes, 1575. Versión digital del ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, recuperado el 21 de agosto de 2019 de: http://fama2.us.es/bgu/america/007_apiano.pdf

BITE-sized Philosophy, “Jordan Peterson-The story of Buddha”, video de Youtube, 7:57-8:40 min., 3 de abril de 2018, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ycIAW0M2-NQ>

BRICEÑO V., Gabriela, “Concilio de Nicea”, *Euston*, recuperado el 13 de junio de 2019 de: <https://www.euston96.com/concilio-de-nicea/>

BROSSE, Oliver de la (Dir.), *Diccionario del cristianismo*, versión castellana de Alejandro Esteban Lator Ros y adaptada por P. Gestí y C. Serramía, Barcelona, Herder, 1986.

BRUGGER, Walter, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 2000.

CABRAL Pérez, Ignacio, *los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995.

CADENA, Agustín, “La generación de Medio Siglo” en *Casa del tiempo. Universidad Autónoma Metropolitana*, vol. XIV, México, Septiembre, 1998.

CASTELLANOS Hernández, Gloria, *El fantasma narrativo de Guadalupe dueñas en el cuento “Historia de Mariquita”*, Seminario de taller extracurricular de licenciatura, México, UNAM, 2001.

CASTRO Ricalde, Maricruz y López Morales, Laura, “Introducción. Un mundo cerrado y de fantasías siniestras”, en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, México, Conaculta-UNAM, 2010.

CASTRO Ricalde, Maricruz, “Guadalupe Dueñas. Entre la elocuencia y el silencio”, en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, México, Conaculta-UNAM, 2010.

---, “Yo soy el otro: *Imaginaciones* de Guadalupe Dueñas”, recuperado el 13 de septiembre de 2019 de:

[https://www.academia.edu/7292707/Yo soy el otro Imaginaciones 1977 de Guadalupe Due%C3%B1as?auto=download](https://www.academia.edu/7292707/Yo_soy_el_otro_Imaginaciones_1977_de_Guadalupe_Due%C3%B1as?auto=download)

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Antonio Rodríguez, Barcelona, Herder, 2009.

---, “Qué es y qué no es un simbolismo”, en *Iniciación al simbolismo: terceras jornadas de estudio sobre el pensamiento heterodoxo en San Sebastián*, Barcelona, Obelisco, 1986.

CLÍO, “Generaciones de la literatura mexicana (1950-2000)”, video de YouTube, 2:23-3:47 min., 14 de noviembre de 2016, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AdXyFq5h9HA>

COOMARASWAMY, Ananda K., *¿Quién es “Satán” y dónde está el “infierno”?* Seguido de *El significado de la muerte*, trad. de Esteve Serra, Barcelona, José J. de Olañeta, 2018.

COSMOVENANTOR, “Alquimia, magia o ciencia – Documental completo en español”, video de Youtube, 49:16 min, 27 de enero de 2013, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Qn575e7OOIU&t=2368s>

CRUZ, Gerardo de la (Ed.), *Guadalupe Dueñas ¿está de moda!*, México, Conaculta-INBA, 2012. [Ed. electrónica disponible en “Acervos de Literatura”, https://issuu.com/bellasartes.gob.mx/docs/guadalupeduenas_estademoda]

DRAE, Real Academia Española, recuperado el 13 de junio de 2019 de: <https://dle.rae.es>

DUEÑAS, Guadalupe, *Tiene la noche un árbol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

---, *Obras Completas*, selec. y pról. de Patricia Rosas Lopátegui, introd. de Beatriz Espejo, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

---, “Autopresentación” en *Guadalupe Dueñas ¡está de moda...!*, Gerardo de la Cruz (Ed.), México, Conaculta-INBA, 2012. [Ed. electrónica disponible en “Acervos de Literatura”, https://issuu.com/bellasartes.gob.mx/docs/guadalupedueñas_estademoda]

DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968.

ELIADE, Mircea, *La búsqueda*, trad. de Dafne Sabanes de Plou y María Teresa La Valle, Buenos Aires, Megápolis, 1971.

---, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, trad. de Carmen Castro, Madrid, Taurus, 1979.

---, *Mito y realidad*, trad. de Luis Gil, Barcelona, Kairós, 2013.

---, *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona, Paidós, 2007.

---, *Lo sagrado y lo profano*, trad. de Luis Gil, Madrid, Guadarrama, 1973.

ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999.

FOSTER, Thomas C., *Leer como profesor*, trad. de Martín Schifino, Madrid, Turner, 2005.

FREEPICK, Recursos gráficos para todos, Imágenes de “Infante” y “Frasco” diseñados en vectores por brgfx /Freepik, recuperado el 21 de agosto de 2019 de: <https://www.freepik.es/>

FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*, Buenos Aires, Homo Sapiens, 1982.

GONZÁLEZ de Gambier, Emma, *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Síntesis, 2002.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008.

GRONDIN, Jean, *¿Qué es la hermenéutica?*, trad. de Antoni Martínez Riu, Barcelona, Herder, 2008.

HANI, Jean, *La virgen negra y el misterio de María*, trad. de Fransec Gutiérrez, Barcelona, José J. de Olañeta, 1997.

HELLFELDT, Matthias von, “El cristianismo se convierte en religión del Estado del Imperio Romano”, *Deutsche Welle*, recuperado el 13 de junio de 2019 de: <https://www.dw.com/es/el-cristianismo-se-convierte-en-religi%C3%B3n-del-estado-en-el-imperio-romano/a-4298473>

HERNÁNDEZ Hernández, Karime Itzel, *Lo fantástico siniestro en la narrativa breve de Guadalupe Dueñas*, Tesis de licenciatura, México, UNAM, 2019.

HOPKINS, Arthur John, *Alchemy child of greek philosophy*, Nueva York, Columbia University Press, 1934.

JUNG, C. G., *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, vol. 9/1, trad. de Carmen Gauger, Madrid, Trotta, 2002.

---, “Acerca de la psicología del arquetipo del niño”, en Jung, C. G. y Kerényi, Karl, *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*, trad. de Brigitte Kiemann y Carmen Gauger, Madrid, Siruela, 2003.

LURKER, Manfred, *Diccionario de dioses, diosas, diablos y demonios*, Barcelona, Paidós, 1999.

MAGARIÑOS de Morentin, Juan, “Ferdinand de Saussure: desarrollo y actualización de sus conceptos”, *Centro de Semiótica*, recuperado el 15 de junio de 2019 de: <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/SAUSSURE.html>

MARTÍNEZ Carrizales, Leonardo, “Guadalupe Dueñas, 1920-2002”, *Revista de la Universidad de México. Nueva Época*, Abril 2002, Núm. 10648. <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=756&art=15313&sec=Columnistas>> [Consulta: 14 de enero, 2020].

---, “El horror, la fatiga y el silencio”, en *La Jornada Semanal. Nueva Época*, Núm. 201, 18 de abril de 1993.

MILLER, Beth y Gonzales, Alfonso, *26 autores del México actual*, México, B. Acosta Amic, 1978.

MINOIS, Georges, *Historia del infierno: de la antigüedad hasta nuestros días*, México, Taurus, 2004.

MONGES, Graciela, “El desamparo y la orfandad en *Tiene la noche un árbol* de Guadalupe Dueñas”, en *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, 1996.

MUNZ, Peter, *Cuando se quiebra la rama dorada*, trad. de Federico Patán, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

ORTÍZ, Diana Gabriela, “Elementos prehispánicos en el arte novohispano”, recuperado el 18 de agosto de 2019 de: <https://dianagabriellatoriz.wordpress.com/2015/03/24/elementos-prehispanicos-en-el-arte-novohispano/>

OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2002.

PAGE, Michael e Ingpen, Robert, *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron. Criaturas, lugares y personas*, trad. de Juan Manuel Ibeas, Madrid, Anaya, 1988.

PAPINI, Giovanni, *El Diablo. Apuntes para una futura demonología*, México, Tolle Lege, Aguilar, 1969.

PEIRCE, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

PEREIRA, Armando, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana” [En línea]. *Literatura Mexicana*, 1995, Vol. 6, Num. 1, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/178/178>

PETERSON, Jordan B., “2017/01/22: Pt 2/3: Freedom Of Speech/Political Correctness: Dr. Jordan B Peterson”, video de Youtube, 52:07 min., 03 de marzo del 2017, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=aDRgMUoEvcg>

---, “A Psycho-ontological Analysis of Genesis 2-6” en *Archiv Für Religionspsychologie / Archive for the Psychology of Religion*, vol. 29, 2007, pp. 87–125, recuperado el 23 de agosto de 2019 de: www.jstor.org/stable/23909982

---, “Slaying the dragon within us”, video de youtube, 56:37 min., 26 de enero de 2016, recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=REjUkEj1O_0&t=4s

---, “La psicología de la Biblia IV: Adán y Eva - La consciencia, el mal y la muerte”, video de Youtube, 49:01-49:03 min., 19 de junio de 2017, recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Ifi5KkXig3s&list=PL22J3VaeABQD_IZs7y60I31UrrFTzkpat&index=4

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, UNAM, 1998.

---, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, UNAM, 2001.

PIÑEIRO Carballada, Aurora, *Tiene la noche una venus oscura: la cuentística de Ángela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*, Tesis de maestría, México, UNAM-FFyL, 2001.

PROPP, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 2008.

REVISTA de la Universidad de México, “Guadalupe Dueñas. *Las ratas y otros cuentos*”, Cultura UNAM, recuperado el 15 de septiembre de 2019 de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/450de849-74a5-4e96-962b-544838e26400>

ROSADO, Juan Antonio y Castañón, Adolfo, “Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios”, en *La literatura mexicana del siglo XX*, Manuel Fernández Perera (Coord.), México, Fondo de Cultura Económica, Conaculta, Universidad Veracruzana, 2008.

SABIDO, Miguel, “Pita la hechicera cotidiana”, en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*, México, Conaculta-UNAM, 2010.

SÁNCHEZ, Dueñas, Vanessa Guadalupe, “Reseña: Guadalupe Dueñas, *Antes del silencio*”, en *Liharte*, recuperado el 14 de septiembre de 2019 de: <http://lihiarte.blogspot.com/2018/11/resena-antes-del-silencio-de-guadalupe.html>

SOLARES, Blanca, “Presentación”, en *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, México, UNAM, 2005.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, EBA, 1982.

VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 2001.

VIÑAS, José Miguel, “La cruz de Constantino”, *El Tiempo*, recuperado el 13 de junio de 2019 de: <https://www.tiempo.com/noticias/actualidad/la-cruz-de-constantino.html>

YOUNG-Eisendrath, Polly y Dawson, Terence (Ed.), *Introducción a Jung*, trad. de Silvia Horvath Alavaster, Madrid, Cambridge University, 1999.