
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES



Casa abierta al tiempo

**LA AMORTAJADA DE MARÍA LUISA BOMBAL Y JARDÍN DE DULCE
MARÍA LOYNAZ: CONVERGENCIA DE IMÁGENES FEMENINAS Y
MASCULINAS**

T E S I S

QUE PRESENTA

JOSEFINA GARCÍA GONZÁLEZ

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORADO EN HUMANIDADES:
ÁREA DE TEORÍA LITERARIA**

DIRECTORA

DRA. ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ

México, D. F., mayo de 2013

María Luisa Bombal: agradezco la oportunidad de leerte una y otra vez, tal y como acostumbrabas escribir una y otra vez. Así, me fue posible acceder al universo que construiste y logré mirar de reojo la pasión transformada en palabras. Avanzando por cada párrafo, entre tierra, árboles y viento; transpiré contigo la femineidad eterna, la prometida... la de color azul, la que sabe a plenitud.

Dulce María Loynaz: jamás podré olvidar mis pies húmedos por los besos que tu *Jardín* me obsequió en el pausado devenir de cada una de esas tardes que compartimos. Jamás podré reponerme del exquisito viaje mientras te leía, viaje que me llevaba a todas partes y a ninguna... me extravié, me encontré y me perdí de nuevo.... Tres años todavía me parecen demasiado breves.

***El encuentro con sus historias no tiene un final determinado,
antes bien, la gloriosa promesa de nuevos hallazgos... de
infinitas reflexiones.***

LA EXPRESIÓN DE MI GRATITUD

MÁS SENSIBLE Y ETERNA:

Dra. Aralia López González, Dra. Mayuli Morales Faedo, Dr. Osmar
Sánchez Aguilera, Dra. Lillian Von-der Walde Moheno, Dra. Marina
Martínez Andrade, Lic. Adriana López Gómez, Lic. Emilio Enrique Navarro
Hernández, Mtro. Luis Brito Cruz.

LOS MOTIVOS QUE IRRADÍAN LUZ A MI ALMA:

Alison Andrea Pérez García, eres mi aliento y la razón más poderosa para nunca desistir, gracias por tanto apoyo incondicional. Te amo, infinitamente.

Mis padres, hermanas, hermanos, sobrinas y sobrinos, a Emmanuel. Cada uno/a significa calidez en mis noches solitarias y paz en los días dolorosos. Cada uno/a de ustedes renueva en mi la esperanza cuando me siento atrapada en las sin razones cotidianas. Gracias, por ser y existir en mi amor.

A mis seres especiales y favoritos, mis amigas y amigos entrañables, ustedes son la fraternidad del abrazo justo, puntual e inolvidable. Los quiero y los quiero cerca siempre, gracias a cada uno/a.

Al concepto, a veces nombrado, a veces no. Pero que siempre me recuerda la vivacidad de mis pasos y las emociones de mis atardeceres.

A la época de ser Lucecita.

A la Luna, a la misma que me acompaña, ¡sí! a la Luna y a su Lunita.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Introducción	7
CAPÍTULO 1. María Luisa Bombal (1910-1980) y Dulce María Loynaz (1902-1997) miradas que coinciden, textos y contextos	19
1.1. Primer eje: La mirada en el espejo	22
1.2. Segundo eje: La intimidad del símbolo	30
1.3. Tercer eje: Renovación, muy cerca de la vanguardia	35
1.4. ¿Cuarto eje? Convergencia y diálogo intersubjetivo	43
CAPÍTULO 2. Acerca de la motivación intrínseca de las imágenes	46
2.1. Dinámica del símbolo en la literatura	47
2.2. Las particularidades del mito	59
2.3. Intersubjetividad individual y colectiva: resonancias, coincidencias	63
Tabla 1. Clasificación Isotópica de las imágenes	78
CAPÍTULO 3. La armonía dinámica del dualismo muerte-vida en <i>La amortajada</i> (1938) de María Luisa Bombal	79
3.1. La muerte es placentera	82
3.2. El pasado, actividad intensa que genera vida en la muerte	91
3.3. La muerte es un lugar recóndito, infinito e iluminado	105
3.4. Muerte provocadora, naturaleza poderosa,	113

tierra que eres madre... mujer que deseas un hombre	
Apéndice A	117
Tabla 2. Resumen de imágenes	120
CAPÍTULO 4. <i>Jardín</i> (1928-1935) de Dulce María Loynaz, espacio para la representación de una dinámica del deseo	122
4.1 Bárbara, una criatura que trazará un trayecto íntimo de regreso al origen	125
4.2 Tiempo para guardarse, tiempo quieto, tiempo que se acumula y que regresa... tiempo mítico	135
4.3 El mejor lugar es aquel que no existe, que no se define, que no se puede tocar... El mejor lugar es el imaginario	147
Apéndice B	163
Tabla 3. Resumen de imágenes	166
Consideraciones: Imágenes para narrar y ser narradas	169
Bibliografía de obras citadas	176
Bibliografía de obras consultadas	184

CAPÍTULO 1

MARÍA LUISA BOMBAL (1910-1980) Y DULCE MARÍA LOYNAZ (1902-1997) MIRADAS QUE COINCIDEN: TEXTOS Y CONTEXTOS

*¿Cómo no habría deseado yo escribir?
¿Cómo habría podido con mi ser poblado,
mi cuerpo recorrido, fecundado,
encerrarme en un silencio?
Cuando el amor te hace el amor,
¿Cómo no ibas a murmurar,
a decir sus nombres,
a agradecer sus caricias?
Hélène Cixous*

Los primeros análisis acerca de la narrativa de María Luisa Bombal se ubican alrededor de 1935⁶⁵; por el contrario, la obra de Dulce María Loynaz obtuvo el interés de la crítica literaria unos años más tarde, a partir de 1947⁶⁶, pero al ser distinguida con el Premio Cervantes en 1992, el estudio de sus letras se incrementaría significativamente. Cabe precisar que en los primeros años posteriores a la publicación

⁶⁵ Por ejemplo, Ricardo A. Latcham argumenta en 1935, respecto a *La última niebla*: “La señorita Bombal, que pertenece a nuestros círculos sociales, ha resuelto en su sugerente libro romper con los prejuicios que envolvían y siguen tramándose en torno a la libertad sexual. En sus páginas hay como un canto sordo de un ritmo perfectamente acordado a su temperamento de selección” (Ricardo Latcham “La última niebla”, ed. Pedro Simón en *María Luisa Bombal, serie Valoración Múltiple, op. cit.*, p 34).

⁶⁶ El Centro de Investigaciones Literarias (CIL) de la Casa de las Américas, dentro de la *serie Valoración Múltiple*, publica un volumen titulado *Dulce María Loynaz*, en él, se reúnen las primeras críticas, opiniones e información bibliográfica respecto a la obra de Dulce María Loynaz. Los ejemplos que se anotan enseguida forman parte de dicho volumen: 1) Antonio Oliver Belmás en 1947: “[...] en la primera mitad de nuestro siglo, lo más sobresaliente de las letras americanas es la poética femenina. Con Dulce María Loynaz se incorpora el trópico a esta precisa y definida escuela de poesía [...] Hay en la cubana una contención que la acerca más a la chilena Gabriela y que la profundiza y sumerge” (Antonio Oliver Belmás, “Opiniones”, ed. Pedro Simón en *Dulce María Loynaz, serie Valoración Múltiple*, CIL, Casa de las Américas, Cuba, 1991, p. 448). 2) Gabriela Mistral en 1952 de manera breve deja clara la riqueza de la narrativa de Loynaz cuando concluye: “Para mí, leer *Jardín* ha sido el mejor “repaso” de idioma español que he hecho en mucho tiempo” (Gabriela Mistral, “Opiniones”, en *Id.*, p. 663). 3) Cintio Vitier, también en 1952, expresa: “*Jardín*, libro de lenta y refinada maduración, en el que Dulce María Loynaz despliega con toda su complejidad, y hasta las más lejanas (y terribles) implicaciones, el sentido último de su intuición y su experiencia de lo femenino, considerado ya en sus relaciones secretas y sagradas con las fuerzas demoníacas de la Naturaleza (Cintio Vitier, en *Id.*, p. 665). 4) Gastón Baquero, también en 1952, puntualiza acerca de *Jardín*: “[...] es en realidad un poema en prosa, extenso, entabado, fiel a una arquitectura, Bárbara quedará como arquetipo de la mujer poética” (Gastón, Baquero, “Lea usted *Jardín*, ese libro de Dulce María Loynaz” en *Id.* p. 448).

de sus textos, ambas autoras habían sido poco estudiadas, debido a la menor relevancia que se le otorgaba a la literatura escrita por mujeres en su época. Por ello, al incrementarse los análisis sobre la obra de cada una, también se logró construir un espacio de mayor reconocimiento al acto creativo femenino, un mayor realce a la peculiaridad de contar historias sin tener muchos recursos o medios para difundirlas en una sociedad que parecía poco atenta a dichas producciones artísticas.

A la fecha, María Luisa Bombal y Dulce María Loynaz han sido analizadas y reconocidas ampliamente, aunque pocas veces son reunidas o mencionadas en un mismo estudio, se hace manifiesto en la revisión general de la crítica literaria que los investigadores reiteran que existe proximidad entre los temas elegidos por ambas autoras, además de mencionar la coincidencia del discurso eminentemente lírico en sus configuraciones y la predilección de incluir espacios privados, pequeños, es decir, íntimos; también la crítica ha encontrado sincronía en la selección de argumentos con una tendencia a lo sobrenatural como parte sustancial de sus narraciones. De esa manera, es posible determinar que la mayoría de los estudios localizados identifican tales concurrencias temáticas, estructurales y/o estéticas; pero tales consideraciones analíticas no derivan en detallar las similitudes y más bien, dejan pendiente la elaboración de un enfoque comprensivo al respecto⁶⁷. Por ejemplo, existen algunas

⁶⁷ El enfoque comprensivo propondría a la literatura como un espacio de conocimiento social, es decir, un espacio donde se recrean (se simbolizan) símiles de la dinámica cultural de una época determinada. Un espacio que puede ejemplificar las coincidencias temáticas, estructurales o de significado en la obra de autores con diferencias individuales que sin embargo pueden derivar hacia una cercanía de texto y de contexto, gracias a sus expresiones creativas. En ese sentido, Gilda Luongo desarrolla un análisis acerca de la recepción literaria que ha tenido la obra de diversas escritoras latinoamericanas, con el objetivo de establecer un diálogo con la crítica y una precisión sobre las coincidencias interpretativas encontradas: “[...] todavía no disponemos de estudios que permitan transitar desde las figuras individuales hacia las escritoras como sujeto colectivo, es decir, como participantes de una comunidad intelectual sobre la que ellas mismas reflexionaron [...] (Porque sin duda) la crítica no sólo recoge imaginarios ajenos, sino que,

lecturas que disertan en torno a la multiplicidad de significados latentes dentro del discurso de Bombal y, de igual forma, pueden localizarse estudios que argumentan acerca de las configuraciones poderosamente simbólicas características en la escritura de Dulce María Loynaz, pero el acuerdo evidente entre las diversas conclusiones pocas veces ha sido observado o reunido para un análisis de mayor envergadura, motivo que esencialmente origina el desarrollo del presente estudio.

Bajo el mismo tenor, los diversos acercamientos analíticos coinciden en la posibilidad de ubicar a ambas autoras dentro de un registro de escritoras que han sido paulatinamente ‘rescatadas’ del olvido. En ese sentido, Variety Smith explica la idea de ese ‘rescate’ y plantea la necesidad de una revisión de la narrativa hispanoamericana, en particular de la que se escribió entre 1920 y 1940. Dicha labor debe ser un objetivo común que incluya además a otros narradores, aparentemente excluidos por no cubrir los requisitos para obtener ciertas definiciones o etiquetas, Smith al respecto, comenta:

Quien desde cualquier punto de vista cuestione el canon literario aceptado hasta hace pocos años por los críticos, los estudiosos y los estudiantes de la literatura hispanoamericana, tendrá como uno de sus objetivos las operaciones de rescate [...] he intentado precisamente ese tipo de operación para que tengamos todos en cuenta las etiquetas que se suelen poner a la narrativa hispanoamericana de los años veinte y treinta tales como “realismo social”, “nativismo”, “criollismo”, etc., aparte de excluir a notables narradores de la época (sobre todo en el área de Río de la Plata), excluyen también a escritoras de la talla de Dulce María Loynaz. Desde esta óptica en nuestra América, todo está por (re) hacerse⁶⁸.

De ese modo, Bombal y Loynaz forman parte de las escritoras que se distinguen por ampliar las posibilidades estructurales logradas en la literatura surgida durante la

como otras discursividades sociales, también contribuye a gestarlos” (Gilda Luongo, “Crítica literaria y discurso social: femineidad y escritura de mujeres” en *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, número 28, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador, mayo, 2007, p. 62).

⁶⁸ Variety Smith, *op. cit.*, p. 277.

primera mitad del siglo XX. Y entonces, de esa coincidencia justamente, surge el interés de convocar a sus novelas para un análisis conjunto. En este caso, buscando profundizar en la convergencia de las imágenes femeninas y masculinas, retomando la revisión de las diversas aportaciones de la crítica encaminadas a develar la diversidad de significados latentes en la literatura de ambas autoras. Acorde con la perspectiva trazada, es necesario describir las coincidencias aportadas por las numerosas indagaciones de una manera más específica y a la par, proponer tres ejes interpretativos, además de una tendencia, que parece solicitar la definición de un cuarto eje, a saber: el análisis pormenorizado de ciertas representaciones discursivas que por su configuración, convergencia y matices, implican, sobre todo un simbolismo arcaico, el cual podría significar la evidencia de la similitud temática entre dos autoras que sin conocerse previamente, coinciden en una dinámica cultural determinada; es decir, se vinculan a partir de la comunicación que fluye entre un *logos* colectivo.

1.1. PRIMER EJE: LA MIRADA EN EL ESPEJO

El ensayo *Mujer que sabe latín* de Rosario Castellanos, publicado por primera vez en 1972, desarrolla una interpretación que podría formar parte de la tendencia crítica que localiza ciertas asociaciones ideológicas en torno a las cuestiones de género en la obra de Bombal. De manera más puntual, se han identificado vínculos entre la narrativa de María Luisa Bombal y los significados implícitos en la concepción de femineidad, así como en el rol establecido para la mujer en un determinado esquema social, en una época y en un contexto evidentemente androcéntricos. Castellanos dice al respecto: “Cuando una mujer latinoamericana toma entre sus manos la literatura lo

hace con el mismo gesto y con la misma intención con la que toma un espejo: para contemplar su imagen”⁶⁹.

Así, para Castellanos *La amortajada* de María Luisa Bombal es un texto enunciativo de la disfuncionalidad femenina dentro de los esquemas previamente aprobados y repetidos por la ideología imperante. Por ello, afirma Castellanos que “[...] en las historias que cuenta María Luisa Bombal, las mujeres no están nunca acompañadas por aquellos con los que se ligan con lazos sacramentales o de sangre”⁷⁰. Entonces, como en un espejo, Bombal representa en su narrativa elementos de una femineidad agotada, que parece señalar desacuerdo, desolación. Sin embargo, la obra de Bombal posee implicaciones aún más complejas, por ejemplo, además de la representación de estereotipos y/o arquetipos de lo femenino, muestra una oposición entre los géneros, una tensión que puede parecer irreconciliable, trágica y sin posibilidad de alcanzar un objetivo común. Por ende, las afirmaciones de Castellanos acerca de una femineidad aparentemente condenada a la ausencia de amor y a la soledad vislumbran el inicio de la amplitud de interpretaciones que se han generado al respecto.

El estudio de Castellanos sin duda realiza aportaciones relevantes, pero cabe precisar que una de las primeras aproximaciones analíticas a la narrativa de Bombal, bajo el enfoque propuesto para este primer eje interpretativo, será conformada por las conclusiones de Amado Alonso en 1941. El crítico enfatiza los elementos poéticos como parte de un lenguaje íntimo, conectado a un mundo privado propio de la femineidad, distante de las características predominantes en la configuración de las historias masculinas. Por ejemplo, Alonso comenta: “Si la mujer vive para la vida afectiva del

⁶⁹ Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 111.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 114.

alma y el hombre para las creaciones y realizaciones del espíritu, éste es un temperamento íntegramente femenino”⁷¹. Amado Alonso deja claro que en la obra de Bombal permea la condición de género de la autora; sugiere que se trata de una escritura ‘vaporosa’ y, afortunadamente, opuesta a la masculina. Sin duda, fueron importantes las distinciones de Alonso acerca de la escritura ‘vaporosa’ de Bombal, pero el estudio realizado por Rosario Castellanos pone en evidencia las implicaciones dolientes en dicha escritura y, aún más, permite ampliar las posibilidades analíticas para la narrativa femenina.

En 1962, Margaret Campbell retoma el adjetivo de ‘vaporoso’ para analizar la obra de María Luisa Bombal, insistiendo en la condición de sufrimiento de las protagonistas y en la intangibilidad del mundo recreado por la autora. Campbell resume su interpretación del siguiente modo:

En suma, las obras de María Luisa Bombal son bastante similares en lo relativo al tema, ambiente y estilo. El tema que es tan típico de lo que ella escribe, es el de un amor no correspondido que busca alivio y solaz. El desafortunado protagonista (por lo general una mujer) crea ensueños reforzados por desvaríos [...] Los personajes se deslizan sin esfuerzo hacia el mundo etéreo, gracias a la habilidad de la autora al enlazar lo intangible y lo tangible⁷².

En efecto, la crítica coincide en la circunstancia de frustración, dolor y alineación de los personajes femeninos en la obra de Bombal; sin embargo, no todos los estudios generados durante 1960 y 1970 postulan explicaciones que favorezcan la comprensión de las razones estructurales o estéticas para elegir tales elementos en las configuraciones de Bombal. Marjorie Agosin, en cambio, publica en 1982 una tesis que

⁷¹ Amado Alonso García, “Aparición de una novelista”, en *prólogo a La última niebla*, segunda edición, Nascimento, Santiago, Chile, 1941, p. 31.

⁷² Margaret Campbell, “El mundo vaporoso de María Luisa Bombal” ed. Pedro Simón en Id., p. 68.

se enfoca a las protagonistas en la narrativa de la escritora y entre sus conclusiones señala: “Bombal, en los años de su producción literaria, cuestiona la naturaleza femenina por medio de alusiones que denuncian el rígido *status quo* en el cual la mujer es sometida”⁷³. Para Agosín, Bombal representa las ‘incomodidades’ emocionales de las mujeres con una posición económica favorable, mujeres atrapadas en el tedio doméstico y en el limitado territorio hogareño.

De ese modo, la temática de la identidad femenina explicada por la crítica⁷⁴ en la obra de Bombal, se edifica como una posibilidad para cuestionar, denunciar o al menos, sublimar las contradicciones entre el costumbrismo de una época y la construcción/definición de dicha identidad. Los elementos anteriores, también serán motivo de estudio en la narrativa y la poesía de Dulce María Loynaz, como es el caso con el antecedente registrado en 1958 cuando Cintio Vitier argumenta:

Dulce María Loynaz, merece un estudio aparte. Su poesía en verso y en prosa, y sobre todo su importante novela lírica *Jardín*, donde el tema de la mujer y la naturaleza (no abierta y telúrica como *María*, sino alucinante y encerrada entre los muros de la criolla quinta) alcanza una dimensión romántica y religiosa de primera magnitud, tendrán que ser cuidadosamente valoradas⁷⁵.

De acuerdo con Vitier, era necesario profundizar en el abordaje crítico que se aplicaba a la obra de Loynaz, sobre todo considerando que hasta entonces habían resultado menos fructíferos que el dedicado a la narrativa de María Luisa Bombal. Como

⁷³ Marjorie Agosín, *Las protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*, Tesis, University Indiana, USA, 1982, p. 10.

⁷⁴ Por ejemplo, Lucía Guerra-Cunningham escribe un interesante estudio que forma parte de este eje, en él, insiste en el tema cuando asegura: “Tanto en *La última niebla* como en *La amortajada*, se da el concepto de la mujer como un ser intuitivo y sensual que rechaza todo acercamiento lógico y científico a la realidad”. (Lucía Guerra-Cunningham, “María Luisa Bombal” en *Escritoras Chilenas*, Editorial Cuarto Propio, Chile, 1999. p. 299).

⁷⁵ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, Instituto del Libro, La Habana. 1970, p. 378.

ya se decía, la crítica elevó el interés por los textos de Dulce María Loynaz con posterioridad a 1992. Por ello, existen distancias importantes en el seguimiento cronológico de los diversos estudios aún más, considerando la división interpretativa en la que se ha organizado el presente capítulo, es necesario trasladar las lecturas a la producción crítica que surgió después de 1990.

Uno de los estudios más reconocidos al respecto es el realizado por Variety Smith en 1993, dado que, en él, se asegura la búsqueda de la identidad femenina a través de una protagonista sin forma, una mujer disuelta en agua y luz en medio de una trama contradictoria y sin orden temporal. Tales características narrativas presentes en *Jardín* son motivo para que Smith asegure que dicha novela es “la obra pionera del feminismo en la narrativa de América Latina”⁷⁶.

Por su lado, César López en 1995, bajo la misma línea interpretativa que se ha encauzado al sufrimiento de las protagonistas de *Bombal*, identifica una tensión interna representada en la novela *Jardín*: “[...] una protagonista omnipresente en toda la obra de Dulce María Loynaz. Como si lo femenino, implícito y explícito en ella, tuviera que librar una batalla en diversos niveles de textualización”⁷⁷. En el mismo año, Nara Araújo coincide con la interpretación de César López, insistiendo en la representación del ‘espejo’ para reflejar una femineidad doliente:

⁷⁶ Variety Smith, *op. cit.*, p. 264.

⁷⁷ César López, “A propósito de Dulce María Loynaz: de la poesía y del agua. Islas hacia las islas” en *Revista Iztapalapa*, 37, julio-diciembre, 1995, p. 45.

Mundo de hombres que se repiten en sus gestos cotidianos y de mujeres cuya semblanza reside en su maleabilidad [...] Condición ésta, impuesta por el mundo a su “especie”: madre, prostituta... (Barbará sin jardín, Eva sin paraíso)⁷⁸.

El interesante estudio de Araújo llevará los significados de *Jardín* más allá de la denuncia acerca de la imposición de identidad para la protagonista. La investigadora explica la potencialidad simbólica de la novela a través de elementos binarios masculino/femenino, lo cual forma parte del segundo eje interpretativo; sin embargo, resalta a la par la caracterización femenina que se observa en *Jardín*, al ser configurada con un lenguaje particular debido al género al que pertenece su autora. En específico, Araújo afirma acerca de Dulce María Loynaz: “[...] su obra literaria confirma el funcionamiento de esos paradigmas (escribir como mujer/hombre). Un discurso lírico de lo privado es el eje central de toda su creación”⁷⁹.

La recurrencia de Loynaz a la identidad femenina se ha reconocido también en algunos artículos sobre su poesía; por ejemplo, se han observado las referencias al agua, a la muerte y al vacío. Al parecer, tales recurrencias han establecido un aire de reafirmación femenina en su obra. Nara Araújo comenta algunas características que muestran la tendencia a lo femenino en la obra de Loynaz: “[...] el intimismo se identifica con lo femenino, como también, el misterio, lo impenetrable, la oscuridad, el silencio, la sugestión y la insinuación”⁸⁰.

⁷⁸ Nara Araújo, “El alfiler y la mariposa, la sombra y la luz: convención y transgresión en la poética de Dulce María Loynaz” en *Ibid.*, p. 146.

⁷⁹ *Ibid.*, p.142.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 143.

Retomando a *Jardín*, y en el mismo sentido de la identidad, la novela muestra el poder de la intimidad de una casa, la cercanía a la tierra, la imagen de la morada como un refugio para el encuentro con la profundidad de un ser. Bárbara, la protagonista, se disgrega en sus recuerdos, se difumina, busca algún recurso para reafirmar su existencia contra el jardín que desea absorberla. Bárbara parece emular una vieja contienda, tal y como la propia Dulce María Loynaz afirma al respecto en una autocrítica: “[...] la lucha aquella, vieja como el mundo de la materia, que se rebela contra un yugo invisible y misterioso [...] una lucha verdaderamente dramática por todo lo que ella tiene de física y todo lo que tiene de abstracto el contrincante”⁸¹.

Cabe mencionar que la mayoría de los estudios más recientes acerca de la obra de Loynaz se dirigen a la exploración de las implicaciones simbólicas latentes en su novela y en su poesía; sin embargo, el análisis de Madeline Cámara, publicado en 2003, demuestra que han permanecido vigentes las afirmaciones relacionadas con la identidad femenina y la cuestión del género. Cámara en este sentido menciona: “[...] Loynaz alertaba contra los daños del Progreso y su velocidad desgarrante sobre la espiritualidad femenina [...] se refugiaba en la creación de islas desiertas e imaginadas”⁸². De acuerdo con la investigadora, la soledad y el silencio serán refugio y defensa contra las imposiciones del mundo masculino, igualmente, acudir a la creación de espacios distantes se relaciona con la perspectiva general del primer eje interpretativo, puesto que tanto Loynaz como Bombal recurren a proporcionar imágenes emotivas que denotan

⁸¹ Dulce María Loynaz, *Ensayos literarios*, Universidad de Salamanca, España, 1993, p. 138.

⁸² Madeline Cámara, *Escritoras cubanas*, Icaria, La Habana, 2003, p. 11.

experiencias de inconformidad (y de aislamiento) ante el reflejo que se obtiene al mirarse en un ‘espejo’ pre-determinado por los roles sociales.

Así, la crítica que ha sido mencionada como evidencia de este primer eje, coincide en que María Luisa Bombal y Dulce María Loynaz configuran sus novelas como parte de un ejercicio de auto-reconocimiento, de exploración y cuestionamiento acerca de una identidad femenina. En concreto, ambas recurren a elementos altamente subjetivos como las alusiones a los cuentos de hadas y el desarrollo de un lenguaje íntimo, único, conectado a un mundo privado, eminentemente femenino y lejano de las características predominantes en la configuración de las historias masculinas.

1.2. SEGUNDO EJE: LA INTIMIDAD DEL SÍMBOLO

Una parte importante de los estudios realizados sobre María Luisa Bombal y Dulce María Loynaz argumentan las potencialidades de significado implícitas en sus textos. Entre ellos, Lucía Guerra-Cunningham propone un análisis simbólico⁸³ de la existencia femenina en la narrativa de Bombal. Es interesante leer las aseveraciones de Lucía Guerra-Cunningham al respecto:

Ma. Luisa Bombal expresa una melancolía marcada por la vivencia arquetípica del Paraíso Perdido y propone una salida utópica con el convencimiento de que ésta no podrá ser nunca una realidad. En sus primeras obras, Ma. Luisa Bombal acentúa el poder de los valores predominantes en el mundo moderno y, por consiguiente, representa el arquetipo de la Madre-Tierra como un ser condenado desde un principio a la derrota, a la mutilación y a la existencia sin sentido en una situación estática que ni siquiera engendra la búsqueda de una plenitud vedada. La degradación del Arquetipo Femenino hace que la mujer se destaque como un ser derrotado por un sistema que no ofrece ninguna salida⁸⁴.

⁸³ “En este sentido, el símbolo se configura como operación abierta e inacabable, y así, nunca conduce al texto a un significado cerrado y circunscrito, sino que, al indicar un significado como parte, se refiere a aquella totalidad de significados que nunca se da totalmente y mediante la cual el texto se constituye como viviente e inabarcable”. (Mario Trevi, *Metáforas del símbolo*, Anthropos, España, 1996, p. 48).

⁸⁴ Lucía Guerra-Cunningham, *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, Playor, Colección Nova Scholar, España, 1980, p. 171.

Para Guerra-Cunningham la expresión de los arquetipos dentro de la narrativa de María Luisa Bombal podría funcionar como un recurso o un mecanismo liberador que permite relativizar, mediante la fantasía, la violencia ideológica de un sistema opresor que obstaculiza la plenitud femenina. Aunque el estudio de Guerra permite que aparezca la sugerencia de uno de los significados latentes en los textos de Bombal, todavía mantiene una mayor atención hacia la identidad femenina y el proceso doloroso de auto-reconocimiento distintivo del primer eje. Sin embargo, conforme avanzan cronológicamente las lecturas críticas sobre Bombal, se consiguen identificar otras interpretaciones encauzadas a la sospecha más que a la referencia de asociaciones con elementos ‘arquetípicos’ y sus ulteriores posibilidades de sentido. Por ejemplo, se encuentran las aportaciones de Marjorie Agosín en su análisis de 1982:

La Bombal, al hablar sobre la dicotomía entre el hombre y la mujer no sólo se refiere al nivel personal dentro de su escritura, sino que va más allá: el hombre era el símbolo de la ley científica, del rigor y la lógica. La mujer representa lo intuitivo y lo libre. De ahí la dialéctica constante entre los sexos⁸⁵.

De ese modo, Agosín explica la dinámica de la narración amplificando la esfera de significados tentativos, y sus afirmaciones, son útiles para reiterar que Bombal en *La amortajada*, busca construir una protagonista que sea también un motivo para simbolizar la sensualidad femenina, un motivo que consiga seducirse a sí mismo hacia el ensueño, hacia la nada que puede representar el todo: la muerte. De manera equivalente, en *Jardín de Dulce María Loynaz* puede observarse una operación similar

⁸⁵ Marjorie Agosín, *op. cit.* p. 160.

que pretende representar sutilmente la débil estructura de la imagen femenina, aunque a diferencia de la novela de Bombal, en *Jardín* se pretende conseguir que Bárbara funcione como una figura y no como una mujer; se trata de hacer presente un ser que bien podría no existir, un ser que con frecuencia es meramente una posibilidad de vida. Bárbara tiene nombre pero no logra asirse a una historicidad, y por esa razón, podría tratarse de un símbolo más, arraigado a la tierra de un jardín, podría representar con facilidad un árbol o un helecho más, bajo el dominio de las fuerzas de la naturaleza.

Gloria Gálvez Lira en 1986, retomando a Bombal, decía que su literatura construye de manera estética elementos apenas perceptibles de una realidad indeseable; es decir, Bombal aborda una temática vigente pero el estilo que utiliza en ello transforma un mensaje concreto en una gama de comunicación altamente subjetiva. En palabras de Gálvez:

La fuerza lírica que fluye de su narrativa proviene del estudio profundo en la Sorbonne de los grandes clásicos y de la elección justa (*mot juste*) de la palabra. Su lenguaje vivo, denso en significación, hace que las palabras trasciendan su significado literal. La tensión creada por la frase corta, la riqueza de sensaciones táctiles, olfativas y hasta cromáticas de sus descripciones, la utilización magistral de los símbolos del fuego, agua y niebla permiten el paso imperceptible de realidad a fantasía en perfecta síntesis⁸⁶.

En efecto, los textos de Bombal rompen el orden lógico esperado en un relato, parecen retar el pensamiento común a través de la niebla, de la naturaleza violenta, de una proximidad a la vida en la muerte. Como hace evidente Gloria Gálvez, Bombal logra que sus historias involucren una polisemia de significados donde, por supuesto, la dualidad femenina/masculino prevalece más significativamente. En este sentido, María

⁸⁶ Gloria Gálvez Lira, *María Luisa Bombal: Realidad y fantasía*. Scripta Humanística, Chile, 1986, p.3.

Luisa Puppo en una investigación más reciente, en el 2006, menciona que en la obra de Loynaz existe una permanente tensión entre dos polos, un dinamismo constante similar al que observa Gloria Gálvez en la narrativa de María Luisa Bombal, es decir, coexiste en *Jardín* un “sistema mayor que rige el universo, el de una complementariedad necesaria. Siempre es preciso el encuentro entre cielo y tierra para que haya vida”⁸⁷. Por ello, la perspectiva ideológica de *Jardín* permanece apegada a un mundo fantástico donde la vida aparece en seres inertes. Mientras que la muerte se instaure en momentos inesperados, aquellos que por esencia deberían tener un predominio de representaciones de vida.

Entonces, parece evidente la recurrencia a los factores simbólicos en ambas autoras; María Luisa Bombal y Dulce María Loynaz proponen en sus configuraciones literarias la idea de remontarse al origen mediante cuestiones de profunda importancia ontológica. Como consecuencia, se mantiene la necesidad de observar en el intertexto que alude a las narraciones sobre el origen, los recursos que permitan descifrar el lenguaje simbólico; así, la problemática de análisis podría incluso exigir el entendimiento de los mecanismos que permiten develar los significados de aquellos referentes colectivos actualizados en sus historias.

Dentro del mismo sentido, cabe precisar que *Jardín* se erige como la única novela escrita por Loynaz, pero existen dos obras narrativas más: *Un verano en Tenerife* (1958) y *Fe de vida* (1995) “[...] poco abordados en los estudios críticos sobre la obra de

⁸⁷ María Luisa Puppo, *La música del agua*, Biblos, Buenos Aires, 2006, p. 69.

Loynaz”⁸⁸. Zaida Capote en un estudio publicado en 1999, menciona que en ambos libros, aunque en distinto grado, aparece la participación del lenguaje de los ‘otros’ y asegura que Loynaz se inserta en la tradición autobiográfica femenina cubana definida por esa disposición confesional en una cercanía al mundo de lo privado. Otra vez aparece la recurrencia a la intimidad, al simbolismo de lo femenino, observado en la preferencia de la autora para elegir a las islas como un espacio narrativo recurrente. Dicha inclinación por las islas, en el caso de Loynaz, puede ser el aspecto que favorece la identificación de una característica narrativa muy singular, de un rasgo que Zaida Capote denomina como dubitación y el cual asegura que es propio del discurso de Loynaz⁸⁹. Así, el dinamismo entre lo femenino y lo masculino, lo público y lo privado, mantiene la sutil ironía de la digresión y las asociaciones inesperadas, sin romper por ello con la verosimilitud. En esa misma dirección, Puppo coincide con el análisis de Capote:

Respecto de las tres narrativas de Dulce María Loynaz, se advierte la continuidad de un reducido universo psicológico [...] funcionan como un gran lente de aumento que se posa sobre un elemento determinado, que es explorado en diversos niveles hasta adquirir una profundidad difusa, ilimitada⁹⁰.

La narrativa utilizada en *Jardín*, efectivamente, magnifica los hechos cotidianos, pues incrementa la relevancia del espacio común, permite a la protagonista perderse en su micro mundo, tal y como sucedía en los ritos de iniciación de los orígenes, donde el individuo debía extraviarse a sí mismo para retornar después, con una visión

⁸⁸ Zaida Capote, “Dulce María Loynaz, memorias de sí” en *Lectora, Revista de dones*, 5-6, Barcelona, 1999-2000, p. 36.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁰ María Luisa Puppo, *op. cit*, p. 105.

nueva, más fuerte, revitalizada, que le permitía renacer de una pequeña muerte. Loynaz consigue con un abordaje literario distinto actualizar los deseos arcaicos hacia la trascendencia, hacia un regreso al origen: un rito que es útil para mostrar desprecio hacia el orden social de la época.

De esa manera, la cercanía al simbolismo en la escritura de Loynaz coincidirá con la narrativa breve de María Luisa Bombal. En esta última es evidente, como ya se decía, la tendencia a la connotación simbólica. En las letras de Bombal puede intuirse una poderosa emotividad: *La amortajada* (1938) y *La última niebla* (1935) se caracterizan por la ruptura con el orden lógico que un lector espera en una novela o cuento. Al leerlas, podría pensarse incluso en una experiencia onírica, y soñar es al fin una forma de evadir la realidad o de transformarla cuando resulta poco satisfactoria. *La amortajada* es un desafío a lo real, demuestra que lo absurdo puede ser quizá menos desatinado que la supuesta ‘razón’. Loynaz, por su lado, construye en su novela Jardín el espacio para procurar eliminar el significado de lo convencional, la riqueza interpretativa crece en la medida en que puede darse de manera más libre, ofreciendo al lector una historia aparentemente sin principio, sin fin y sin una estructura lógica que pudiera transmitir certeza, más bien aparece la función simbólica como una línea por la cual se cuentan las peripecias de una mujer y su jardín. Dentro de tales potencialidades de significado, cabe enfatizar que la literatura de ambas escritoras surge en periodos de guerra⁹¹, entendida como una experiencia colectiva que se asocia al caos, a la miseria, a la degradación y a la muerte; por ende, la postura narrativa

⁹¹ Me refiero al periodo que inicia en 1914 con el conflicto internacional conocido como “Primera Guerra Mundial” y que continuaría durante la Segunda Guerra Mundial que registra su estallido en 1939 y su cierre en 1945, año en que se considera finalizado el combate militar.

puede significar la búsqueda de un medio que favorezca asumir la inconformidad ante dicha experiencia y, sobre todo, subsistir ante ella.

1.3. TERCER EJE: RENOVACIÓN, MUY CERCA DE LA VANGUARDIA

Magali Fernández aporta conclusiones que muestran la relación de la obra de Bombal con una serie de elementos sociales de su época: “Fue mi intención demostrar que (María Luisa Bombal) absorbió las ideas reinantes en Europa en el periodo de entreguerras, durante su estancia en París y las refleja en sus obras⁹²”. María Luisa Bombal, como integrante de un colectivo, percibe e interpreta los sucesos que observa y experimenta, sucesos que al incluirse, sugerirse o transformarse dentro de una historia, pueden facilitar la interpretación para los lectores que forman parte del mismo contexto y por ese motivo, producir en ellos mayores respuestas emotivas al comprender(se) a través del texto. En el mismo tenor del tercer eje, Gloria Gálvez aporta:

[...] María Luisa Bombal [...] expresará lo que el común de los mortales no sabe expresar, reelaborando para el lector el sentido de su época en términos estéticos [...] su prosa reflejará sus anhelos, sus sueños e ideales que en última instancia son los anhelos, los sueños e ideales de los integrantes de la sociedad de su tiempo, en especial los de la mujer⁹³.

En efecto, y como se decía en el segundo eje, *La amortajada* es una novela que coincide con *Jardín* cuando rompe con el orden lógico esperado, cuando muestra una escritura distinta. María Luisa Bombal logra crear un relato impensado: una muerta que

⁹² Magali, Fernández, *Elementos líricos, psicológicos y fantásticos en la obra de María Luisa Bombal*, New York University, USA, 1984, p. 43.

⁹³ Gloria Gálvez Lira, *op. cit.*, p. 23.

demuestra estar demasiado viva. Mientras Loynaz en su novela permite la manifestación de fuerzas ocultas en el mundo natural y denuncia sutilmente la fragilidad de las creaciones sociales, la trivialidad de la ‘civilización’ ante ese misterioso poder. Ambas muestran, en la ruptura con el orden racional, un espíritu transgresor con respecto a su época.

Al respecto Vicky Unruh señala que a pesar de que la narrativa de María Luisa Bombal se publica al final del periodo considerado vanguardista, puede notarse la extraña influencia de las experiencias y las relaciones que mantuvo la escritora en esos años con la vanguardia. En palabras de Unruh: “Although Maria Luisa Bombal's prose fiction was first published toward the end of the vanguardist period, her work was strongly marked by her contacts with avant-garde activities in Paris, Chile, and Buenos Aires”⁹⁴. Efectivamente, como se asegura en la cita anterior, cuando María Luisa Bombal escribe *La amortajada* en 1938 se involucra afectivamente y “ve con frecuencia a los amigos eternos: Oliverio Girondo, Norah Lange, Bibí Zogvé, Conrado Nalé y Jorge Luis Borges”⁹⁵. Sus amigos la visitan en su departamento, ubicado en un quinto piso, y al respecto, Agata Gligo refiere la peculiaridad que tenía ese espacio cotidiano para la autora cuando describe que “el departamento está arreglado con gusto y pocos muebles. En una pared, un cuadro de Jorge Larco”⁹⁶. La tesis realizada por Magali Fernández fortalece la evidencia del vínculo entre María Luisa Bombal y las

⁹⁴ Vicky Unruh, *Latin American Vanguardists*, University of California, United States of America, 1994, p. 120.

⁹⁵ Agata Gligo, *op. cit.*, p. 108.

⁹⁶ El cuadro de Jorge Larco muestra la relación cercana de María Luisa Bombal con el entorno cultural, social de su época. Jorge Larco fue un célebre pintor, conceptualmente ubicado en la vanguardia y con quien Bombal sostuvo una relación afectiva muy cercana. *Ibid.*, p. 107.

circunstancias sociales que imperaban no sólo cuando escribió *La amortajada* sino también cuando se formaba en el nivel educativo superior:

[...] los llamados “ismos” que forman la vanguardia literaria eran el “aire del tiempo” en aquellos años de su juventud cuando María Luisa Bombal arribó a la Sorbona para licenciarse en letras [...] (Años más tarde) en 1935, fecha en que aparece la primera novela de Ma. Luisa Bombal, es un año clave para la novelística del continente hispanoamericano. Fue en esta misma fecha cuando salió a la luz pública *Historia universal de la infamia* de J.L. Borges, y es alrededor de esa fecha el momento que los críticos consideran como muerte de una época y surgimiento de otra⁹⁷.

De acuerdo con Magali Fernández la temática de *La amortajada* se vincula a las creencias arcaicas de Occidente, cuando se rendía culto a la Gran Madre Tierra, se creía en la armonía de los contrarios y en el eterno retorno. La complejidad de dicha cosmovisión entretejida en la narración de Bombal posee un nexo muy marcado con la temática de *Jardín*. Aralia López, en su interesante estudio de 1997, asegura que Loynaz establece en su novela:

[...] una reinterpretación de la C(c) creación a la manera matriarcal de las culturas ancestrales [...] C -en el plano de una mitología cósmica del mundo natural; (c) -en el plano de una mitología personal, en el jardín y en la casa de la infancia, acerca de los orígenes familiares; y c -en el plano de la potencia creadora de la palabra mítico-poética para tratar con lo innumerable dejándolo sin concepto pero revelado en imágenes⁹⁸.

Dentro de la misma idea, Aralia López caracteriza a *Jardín* como un texto capaz de “ofrecer a los lectores un esquema compositivo en las ‘afueras’ de la novela, capaz de funcionar como un continente del contenido fluyente, incluso incoherente [...]”⁹⁹. Lo anterior no impide que *Jardín* posea la lógica necesaria para contar una historia, a pesar de que en este caso la abstracción supere los límites de lo concreto. La potencia

⁹⁷ Magali Fernández, *op. cit.*, p.6.

⁹⁸ Aralia López, *op. cit.*, p. 312.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 311.

simbólica de *Jardín* parece radicar en lograr un abismo, acceder a la nada y a la par, instaurar un lugar en el vacío. La aparente incongruencia es resuelta por Loynaz con recursos narrativos seleccionados y enlazados de manera poco usual. La imagen espacial del jardín, por ejemplo, funciona como un enlace narrativo con la referencia conocida, cotidiana, pero también será el lugar de la ‘no estructura’, un lugar especial, distinto, dispuesto para ser el mundo privado de Bárbara, ‘su jardín’, para perderse en él y encontrarse cada vez que la historia lo demande.

Así, los dos textos elegidos para la presente investigación comparten cierta afinidad temática, una configuración determinada por diversas implicaciones simbólicas y, estéticamente, el matiz de haber sido escritos con un evidente lenguaje poético. Pero, como ya se decía, ambas narraciones se alejan de las convenciones estéticas que pretenden crear realidades homólogas a lo cotidiano y, por tanto, no es factible analizar en ellas la fuerza representativa para igualar un contexto común; sin embargo, sus configuraciones persuaden a tomarlas como verdaderas¹⁰⁰. Y aunque tales artificios son reconocidos por Ricoeur cuando pregunta: “¿Cuántas convenciones? ¿Cuántos artificios son necesarios para escribir la vida, para componer por la escritura su simulacro persuasivo?”¹⁰¹ Los dos textos coinciden en alejarse de una realidad convencional, *Jardín* y *La Amortajada* más bien parecen lograr una concepción narrativa distinta y son motivo así, de otras miradas analíticas.

¹⁰⁰ La verosimilitud más allá de la semejanza de lo verdadero, ha llevado a buscar la apariencia de lo verdadero. En razón del incremento de la ambición representativa, el texto logra su independencia para cerrarse sobre sí mismo en un tiempo y un espacio verdaderos para la trama, vigentes cada vez que se acude a ellos en una lectura.

¹⁰¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, Siglo XXI, México, 2007, p. 39.

Justamente, el presente estudio pretende sumarse a la búsqueda de los elementos que distinguen las historias de María Luisa Bombal y de Dulce María Loynaz. En este caso, identificando los elementos que permitan *desvelar*¹⁰², mediante la convergencia, las imágenes colectivas femeninas y masculinas representadas en dos novelas próximas en texto y en contexto, con la intención de visualizar una evidencia del proceso de transformación acontecido en la literatura femenina pero sin intención de categorizar a las autoras como vanguardistas. Más bien, pretendiendo reconocer en sus narrativas las particularidades de ese ‘aire’ de renovación y la influencia de un proceso muy particular, experimentado por las mujeres de su época, proceso del que ya se ha tenido antecedente en la contribución de Aralia López cuando dice:

En estos términos de madurez, tanto la literatura escrita por mujeres -por el mayor desarrollo de ellas mismas debido a la conquista de su identidad y de su lugar en el mundo- como la escrita por hombres -por el mayor desarrollo de ellos mismos debido a la conquista de su identidad y de su interioridad-, han llegado a conjugar el “ser” y el “accionar”, logrando lo que hoy es la gran literatura latinoamericana que, ya integrada, no es de hombres ni de mujeres, sino simplemente nuestra literatura¹⁰³.

Llegados a este punto, cabe hacer énfasis en los siguientes cuestionamientos: ¿Existe un código compartido en la narrativa femenina? ¿Será el género un matiz para construir historias productoras de ‘otros’ sentidos? De acuerdo con un amplio número de estudios críticos, ambas interrogantes tendrían una respuesta afirmativa. Por

¹⁰² El uso del término *desvelar* surge de la postura filosófica que lo refiere como la acción para descubrir lo que las cosas son detrás de ese algo que las cubre, como un *velo* que les viene impuesto por los prejuicios. Por tanto, es la búsqueda de una verdad, un desnudar, quitar un velo, re-velar, descifrar un enigma o jeroglífico.

¹⁰³ Aralia López, *De la intimidad a la acción, la narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1985, p. 140.

ejemplo, Helena Araújo en 1993 reconoce la existencia de un hilo conductor¹⁰⁴ entre las representaciones simbólicas de algunas escritoras latinoamericanas. Representaciones que difícilmente podrían observarse en un texto masculino. Helena Araújo menciona a María Luisa Bombal, Luisa Valenzuela, Armonía Somers, Elena Garro, entre otras escritoras, para mostrar tales coincidencias y con fundamento en determinadas reiteraciones literarias, en apariencia distintas, identifica cierta influencia social e incluso arquetípica¹⁰⁵, proyectada¹⁰⁶ en dichas obras, dentro de un nivel de discurso que rompe con la visión de literatura prevaleciente.

La tesis planteada por Helena Araújo, con otras vertientes por supuesto, logra proporcionar una comprensión más amplia de las particularidades del acto creativo femenino. Como consecuencia, es factible investigar ahora con una perspectiva más completa, agregando nuevos estudios que consideren otras escritoras sin dejar de lado los análisis de la producción literaria masculina, tratando en conjunto de localizar más convergencias interpretativas que formen parte del mencionado hilo conductor. Dicha perspectiva ha sido explicada por Aralia López en 1985 cuando menciona que la literatura latinoamericana ha evolucionado de una división entre lo exterior (característico de las novelas masculinas) y lo interior (prevaleciente en las novelas femeninas) hacia una integración de ambas, es decir, la evolución de la literatura

¹⁰⁴ Helena Araújo, “Geografía de lo fantástico en la escritura femenina Latinoamericana”, ed. Juan Guillermo en *Caminos hacia la modernidad: Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot*, Vervuet Verlags, España, 1993, p. 192.

¹⁰⁵ Helena Araújo retoma el concepto de arquetipo de Carl Gustav Jung, entendido como la red compleja de sistemas inconscientes que buscan la armonía final, específicamente se aborda el arquetipo de la madre ilustre y/o de la bruja/hechicera.

¹⁰⁶ La proyección se entiende como una manifestación (quizá involuntaria) de ciertos aspectos internos que la autora ha interpretado y codificado para ubicarse en una ficción. Lo anterior, tal y como dice Louis Hjelmslev “toda lengua es, a la vez, expresión y contenido”. (Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1984, p. 111).

latinoamericana integró el *accionar* y el *ser* en una misma literatura. Estas dos líneas unieron a través de un proceso paulatino, diversas experiencias colectivas que bien podrían dar estructura a los significados que coinciden en diversos autores, a pesar de que no existe algún lazo visible entre ellos. Al respecto, Aralia López señala:

Si consideramos la aparición de los vanguardismos de la primera postguerra, por un lado, y el realismo social por el otro, como el punto de partida de la nueva narrativa latinoamericana, debemos admitir que en los inicios de la gran novela moderna de la parte latina de nuestro continente se produjeron dos líneas paralelas que, más adelante, habrían de unirse y desarrollarse en conjunto¹⁰⁷.

De acuerdo con Aralia López los análisis que abordan la literatura femenina escrita en Latinoamérica durante los periodos de posguerra parecen coincidir en las particularidades y distinciones de tales historias con respecto a las obras realizadas por la perspectiva masculina de la misma época. Un estudio publicado por Osmar Sánchez Aguilera en 2008, aporta la interesante distinción entre renovación y vanguardia, con el fin de precisar que los textos de escritoras de la posguerra muestran estructuras significativamente renovadoras sin necesidad de haber militado en los movimientos vanguardistas o de ser ubicadas (reconocidas) dentro de la categoría ‘vanguardia’. Lo anterior, lo explica Osmar Sánchez del siguiente modo:

[...] puede entonces afirmarse, siquiera como hipótesis, que la renovación que comporta la praxis literaria de las escritoras de esos años apuntaba en otra dirección, casi nada espectacular [...] Como norma, ellas no militaron en esos movimientos, tampoco produjeron o suscribieron manifiestos de constitución o impugnación. Sin embargo, no es menos cierto que la gradual incorporación de las experiencias de vida y correspondientes perspectivas de ellas a la literatura iría dando paso a un lenguaje nuevo, acorde con la novedad de tales experiencias; y, en conjunto, todo ello terminaría por afectar la noción misma de literatura, aunque ello no fuera perceptible siempre en lo inmediato¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Aralia López, *De la Intimidación a la acción... op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁸ Osmar Sánchez, “Renovación y vanguardia. Algunas calas para su revisión a propósito de Storni”, ed. Carmen Álvarez en *Noticias del intertexto estudios críticos sobre intertextualidad en la literatura hispanoamericana*, UAEM-Porrúa, México, 2008, pp. 11 y 12.

Consecuentemente, los estudios que se citaron como ejemplo en el tercer eje, permiten reflexionar en torno a la existencia de una literatura femenina renovadora, con un lenguaje distinto. Como acota Osmar Sánchez, las escritoras de esa época incorporan sus experiencias a la configuración de sus historias y/o de su poesía, es decir, agregan ‘otros’ discursos, y de ese modo, renuevan la necesidad e importancia de realizar interpretaciones que incrementen la multicitada perspectiva en el estudio del poder simbólico del lenguaje; interpretaciones que además, contribuirán a lograr una continuidad literaria que sin duda debe seguir deliberándose en los próximos años.

1.4. ¿CUARTO EJE? CONVERGENCIA Y DIÁLOGO INTERSUBJETIVO

La interpretación de un texto implica el entendimiento de la diversidad de posibilidades para dialogar con él. A veces dentro de un proceso relacionado con la diversidad de significados de una expresión individual; otras, como parte de una modalidad de encuentro con un lenguaje intersubjetivo que se comparte de manera cotidiana pero que es imperceptible mientras se mantiene vigente en una época definida por ciertos acontecimientos, los cuales impactan de manera trascendente a la sociedad que los experimenta.

El objetivo de la presente investigación: identificar la convergencia de imágenes femeninas y masculinas en dos textos escritos por mujeres durante un periodo cercano a la posguerra y a los movimientos vanguardistas, no aporta una tesis opuesta a lo argumentado hasta ahora, dado que se ha disertado suficientemente acerca de la

diferencia, de la 'otredad' prevaleciente en la literatura femenina. Por ejemplo, las aportaciones de Aralia López acerca de la narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo, han dejado claro que los procesos de influencia social fueron integrados de manera distinta por mujeres y por hombres a la literatura, pero que dicha diferencia ha generado las condiciones globales para constituir la actual visión de la literatura latinoamericana. De ese modo, y más precisamente, la tesis de este trabajo busca aportar otras explicaciones, proponiendo una interpretación 'más allá' acerca de las tendencias expresivas femeninas para denotar niveles más emotivos¹⁰⁹, es decir, las novelas de María Luisa Bombal y de Dulce María Loynaz pueden transitar desde lo individual a ser consideradas un vehículo de significado colectivo, universal. Para demostrarlo, es necesario un diálogo con la reiteración o convergencia de las representaciones simbólicas dentro de los procesos narrativos de escritoras en una época determinada, sin perder de vista que el símbolo, en la literatura, posee un dinamismo propio y complejo, arraigado al proceso creativo, a los sueños y a otras manifestaciones del imaginario como los mitos. El dinamismo sugerido tiene una funcionalidad propia debido a las circunstancias colectivas que influirán para configurar una obra y sin pretenderlo, posibilitar la coincidencia con otros textos cercanos por género, por época, por humanidad.

Por ello, el análisis realizado posibilita la apertura de un cuarto eje, dentro del cual se incrementa la interpretación de la convergencia de imágenes femeninas y

¹⁰⁹ La tendencia expresiva que se refiere no es exclusiva de las escritoras, naturalmente es factible que se observe en un texto de algún autor, pero los diversos estudios de la literatura femenina, muestran una mayor presencia de elementos interiores en la obra de mujeres latinoamericanas, y todavía más, al tratarse de relatos ubicados o escritos en épocas emblemáticas, como es el caso de la posguerra.

masculinas en las narrativas de escritoras latinoamericanas que se relacionan con épocas consideradas significativas, agregando a la par, un elemento importante al discurso de la crítica literaria de los últimos diez años, a saber: la posibilidad de observar las particularidades de la narrativa femenina latinoamericana pero aportando una elucidación que sitúa a las imágenes más allá de sus implicaciones ideológicas individuales; las ubica dentro de conjuntos y/o condensaciones simbólicas que suelen construir objetos privilegiados por un imaginario colectivo. Es decir, no se localizaron argumentos en la revisión a las distintas investigaciones —específicamente las que se han dirigido a la obra de María Luisa Bombal y de Dulce María Loynaz— que se refieran a las coincidencias entre ambas autoras en relación con un código compartido desde el imaginario; un código construido desde un discurso eminentemente femenino, el cual funciona como un conductor de significados. Así, el lenguaje puede lograr una misma intencionalidad, una misma dirección, a pesar de la distancia geográfica y de las diferencias personales obvias entre las dos escritoras que, sin un acuerdo tácito, integran una propuesta literaria que todavía tiene mucho que contar.

CAPÍTULO 2

ACERCA DE LA MOTIVACIÓN INTRÍNSECA DE LAS IMÁGENES

Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida.
Ludwig Wittgenstein

En el presente capítulo se enfatizan los aspectos teóricos relacionados con el proceso de interpretación simbólica en la literatura. En ese sentido, se explican los vínculos entre el lenguaje y las representaciones potencialmente significativas, implícitas en algunos textos pero no siempre identificadas en una primera lectura. De ese modo, en las líneas siguientes podrán leerse argumentos acerca de la dinámica¹¹⁰ involucrada con el sistema de representaciones del imaginario, las cuales a través de expresiones lingüísticas motivan un diálogo intersubjetivo y un intercambio de múltiples elaboraciones simbólicas que bien podrían definirse y/o comprenderse desde la perspectiva de Bachelard como ciertos “complejos de cultura”¹¹¹. Lo anterior considera que el vínculo entre lenguaje e imagen, como referencia básica, se establece en gran

¹¹⁰ Con ‘dinámica’ me refiero al uso del término dentro del ámbito psicoanalítico. En ese marco, tal dinamismo propicia los fenómenos psíquicos (imaginación, sueños, delirios) como productos de ciertas fuerzas pulsionales que son, a su vez, motores de una gran diversidad de manifestaciones que escapan a la voluntad consciente del sujeto. Por ello, “los mecanismos inconscientes... [...] confinan con lo supralingüístico en cuanto que movilizan símbolos estereotipados y paralelos a los que descubre la etnología en esas grandes unidades de significación que son el cuento, la leyenda y el mito” (Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 2004, p. 300).

¹¹¹ El complejo de cultura puede permitir actualizar aspectos de una tradición o también, generar la permanencia de ciertas prácticas aunque sea evidente que fueron desplazadas. Efectivamente, el proceso del imaginario permite al escritor elegir determinadas representaciones para sus textos, renovando sus significados, colocando valores que son vigentes de nuevo, ahora dentro de una obra literaria. Bachelard puntualiza acerca del complejo de cultura en relación con la literatura cuando dice: “la idea de complejo de cultura en la psicología literaria, alude a las actitudes irreflexivas que dirigen el trabajo de la misma reflexión [...] un complejo es esencialmente un transformador de energía psíquica” (Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 32).

medida desde elecciones inconscientes del escritor. Por ello, la imagen crea y posibilita una realidad (otra) al llevar consigo ciertas implicaciones previas, cierta existencia cultivada en la fantasía que le permite formar parte de una dinámica simbólica y de ese modo, asociarse a un sentido históricamente determinado, lo cual mantiene vigente la alternativa de enlazarse con otros significados y así posibilitarle al texto su condición de experiencia inabarcable.

2.1. DINÁMICA DEL SÍMBOLO EN LA LITERATURA

Aunque existan diversas presencias del símbolo en las manifestaciones intelectuales, ideológicas, sociales o afectivas del ser humano, “es a través del arte, de la filosofía y de la religión como la conciencia simbólica alcanza su más alto nivel de funcionamiento”¹¹². En el caso del arte, el autor lleva a cabo su obra con figuras de múltiples sentidos que se construyen desde su imaginario, sin embargo, las diversidades de significados suelen no ser evidentes a primera vista, por lo que es necesario desarrollar una labor interpretativa que identifique alguno(s) de esos sentidos. Lo anterior, por supuesto, se aplica también a la literatura, en la cual distintas ideas permanecen latentes hasta que son interpretadas, decodificadas según varias perspectivas. Sin embargo, gracias al poder simbólico del lenguaje, es difícil determinar el total de interpretaciones posibles para un mismo texto.

En la literatura, a pesar de la voluntad consciente del escritor para recrear un mundo ficticio, es casi inevitable la influencia que ejerce el proceso de configuración

¹¹² Idea de Hegel, comentada por Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, trad. Alain Verjat Massmann, Antrophos, España, 1993, p. 25.

imaginaria colectiva y cultural en un relato; cierto mecanismo de la creatividad vence con relativa facilidad el mencionado control intencional y de manera espontánea, deja que permeen las referencias a ciertos contenidos ambiguos, contenidos simbólicos que son inherentes a los deseos, temores o experiencias del entorno cultural del autor. Es decir, cuando se elabora una historia, el autor organiza y selecciona conscientemente los distintos elementos de su obra, pero es inevitable que en dicha tarea acuda a su imaginación para elegir a los personajes, la trama, el espacio... en suma, para crear el universo que permita el funcionamiento de un contrato de inteligibilidad con su lector. Gilbert Durand dice al respecto: “el universo simbólico no es nada menos que el universo humano entero. Toda actividad humana va acompañada de efectos reflexivos, de representaciones, de fantasías, de ideologías”¹¹³. En acuerdo con Durand, el proceso implícito en contar una historia convoca elementos imaginarios comunes a los seres humanos: a lo que hacen, a lo que sienten, a lo que pudieran o quisieran que sucediera. Ese nexo humano es uno de los factores que permiten el entendimiento entre el escritor y quienes puedan leer su obra.

Para Durand existen evidencias suficientes que afirman el vínculo entre “las antiguas mitologías y la disposición de los relatos culturales modernos: literatura, bellas artes, ideología e historia”¹¹⁴. Independientemente del origen del autor, los mitos universales relacionados con la muerte, la tierra, las polaridades de lo femenino o lo masculino han plagado de imágenes a los seres humanos, y por tanto, tienden a aparecer

¹¹³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 23. Gilbert Durand es un brillante antropólogo y crítico de arte francés, se ha destacado por el estudio de las estructuras y los procesos del imaginario. Fundamentalmente, es autor del innovador enfoque acerca del mito y sus múltiples representaciones. Dicho enfoque ha sido referencia importante en la crítica literaria, como es el caso de la presente investigación.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

en las configuraciones de las novelas, aun sin la intención consciente de quien la escribe. Ahora, precisar la relación tan íntima que parecen guardar los mitos universales con la literatura, implica primero recurrir a algunas de las consideraciones sobre el símbolo: si toda actividad humana es simbólica, será lógico entender los motivos que permiten al vocablo como tal contener una multiplicidad de significados. De acuerdo con Trevi, la concepción más primigenia del símbolo lo considera “una dimensión adquirida por cualquier objeto cuando éste puede evocar una realidad que no es inmediatamente inherente”¹¹⁵. Pero a pesar de la universalidad del símbolo y de su innegable naturaleza humana, es necesario obtener de la vastísima noción de lo que puede ser simbólico un sector restringido para aquellas producciones más sensibles en ese sentido y, sobre todo, seleccionar sólo las que sean susceptibles de una interpretación más allá del raciocinio común. Es decir, buscar lo simbólico como “producto de un complejo equilibrio expresivo en el cual la exigencia reveladora se combina con la exigencia que lo oculta”¹¹⁶.

En efecto, el símbolo puede ser concebido de forma general como todo aquello que concierne a la representación, todo lo que confiere un sentido en los universos de percepción y discurso del ser humano. Pero esa definición genérica debe ser remitida a una más particular y que conduzca al concepto hacia los objetivos de la presente investigación. Gallio, por ejemplo, define al símbolo como un “signo que quiere expresar una cosa diferente de la que expresa”¹¹⁷. En otras palabras, el símbolo será la palabra escrita o hablada con un doble sentido: el primero de ellos es literal, pero el

¹¹⁵ Mario Trevi, *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁷ Jean Gallio, *Psicoanálisis y lenguajes Literarios*, Hacchette, Buenos Aires, 1977, p. 83.

segundo aparecerá de forma indirecta y casi siempre sugerida. El doble sentido que caracteriza al símbolo expresado en lenguaje se remite a un significado oculto, no evidente, más allá de la metáfora y que establece equivalencias de significados, aunque el símbolo no muestra explícitamente dicha equivalencia sino sólo implica esa relación¹¹⁸.

Paul Ricoeur precisará aún más la idea anterior cuando enmarca el símbolo como 'literario'. Del mundo vasto del lenguaje, Ricoeur establece que las implicaciones del símbolo en la literatura surgen por sus estructuras verbales hipotéticas, por suposiciones que poseen una clave hermenéutica sujeta a interpretación, la cual a su vez denotará la cadena descendente y circular de los modos de ficción¹¹⁹. Así, Ricoeur marca en este contexto cuatro fases en el proceso simbólico: la fase llamada *literal* que buscará la comprensión total de la obra con una lectura sin mayor pretensión que la de asimilar el poema o historia desde su estructura y/o propósito originales. La segunda fase, *la formal*, llevará a una lectura que analiza los modos de ficción y los temas contenidos en la historia o poema, en ella el símbolo extrae la imaginación en un primer plano donde la metáfora y otros recursos buscan agradar e incluso instruir al lector. La tercera fase, denominada *arquetipo*, por su alusión a la compleja y convencional estructura del

¹¹⁸ Como ejemplo, se presenta el final de la novela *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias el cual dice: "Viejos, niños, hombres y mujeres, se volvían hormigas después de la cosecha, para acarrear el maíz: hormigas, hormigas, hormigas, hormigas" (Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Losada, Buenos Aires, 1949, p. 195). El análisis desde la metáfora relaciona la imagen anterior con las personas en multitud, aglomeradas, tal y como en equivalencia sucede con el comportamiento de las hormigas. En cambio, un análisis desde el poder simbólico que pudiera implicar esta cita, tendría por ahora al menos dos vertientes: la hormiga como animal mitológico enlazada a diversas creencias religiosas y culturales o la hormiga como insecto, portador *implícito* de la animalidad del hombre, simbólicamente representaría la poca relevancia otorgada a la vida del humano, recordándole que inevitablemente es una más de las especies del vasto mundo animal.

¹¹⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, op. cit., p. 399.

símbolo en la literatura más que a la idea de Carl Jung sobre este tópico, se configura a sí misma y reconoce al intertexto como un fenómeno propio de las novelas o poemas. La última fase, *la mónada*, explota la capacidad de la experiencia imaginaria para totalizarse desde un centro hacia dos polos: lo infinitamente deseable y lo infinitamente detestable. La importancia de estas cuatro fases radica en tener presente que el símbolo es una entidad que se mueve y coexiste en cada una de ellas para incrementar la polisemia en la configuración de una historia. Finalmente, es importante destacar el argumento de Paul Ricoeur respecto a la crítica relacionada con el símbolo literario:

La crítica arquetípica, en este sentido, no difiere fundamentalmente de la practicada por Bachelard en su teoría de la imaginación “material” regulada según los “elementos” de la naturaleza -agua, aire, tierra, fuego-, cuya metamorfosis prosigue Frye en el campo del lenguaje; se asemeja igualmente al modo como Mircea Eliade ordena las hierofanías según las dimensiones cósmicas del cielo, del agua, de la vida [...] que suelen estar acompañadas de rituales hablados o escritos [...] el poema, también, en su fase arquetípica, imita la naturaleza en cuanto proceso cíclico expresado en los ritos. Pero sólo la civilización será la que realice la tentativa de extraer de la naturaleza una configuración humana total¹²⁰.

El símbolo literario mantiene una dinámica constante en la configuración de una historia, y, por ende, intensifica su capacidad para producir significados, es decir, preserva “lo infinito en lo finito”¹²¹. Ricoeur menciona que todo símbolo auténtico se caracteriza por tener tres dimensiones: es al mismo tiempo “cósmico” porque logra extraer toda su representación del mundo cotidiano, “onírico” por estar profundamente arraigado en los sueños y “poético”, por recurrir al lenguaje¹²². Tales dimensiones pueden observarse en la siguiente explicación semántica del propio Durand: “Es así como la palabra fuego, aglutina los sentidos divergentes y antinómicos de: fuego

¹²⁰ *Ibid.*, p. 400.

¹²¹ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1971, p. 15.

¹²² *Cfr.* Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, ed. Alfonso García Suárez, Taurus, Madrid, 1991, p. 110.

purificador, fuego sexual, fuego demoniaco o fuego infernal”¹²³. Un ejemplo al respecto se observa cuando las tres dimensiones del *fuego* aparecen en el relato de un incendio, el cual, como un hecho real, tiene asociaciones con experiencias cercanas o al menos, es muy probable que casi todas las personas posean una idea de algún evento similar y por ello, es común que el fuego pueda conectarse a emociones diversas en los seres humanos. Ahora, cuando se traslada a las siguientes dimensiones, el fuego implica un *más allá*¹²⁴, se constituye como un referente onírico porque además de ser conocido aparece en los sueños. Y finalmente, esa experiencia onírica podría convertirse en una creación poética. De esa manera, las tres dimensiones mencionadas llevan a otra cualidad importante para discernir la dinámica del símbolo: la *redundancia*, la cual es descrita por Durand del siguiente modo:

Mediante este poder de repetir, el símbolo satisface de manera indefinida su inadecuación fundamental. Pero esta repetición no es tautológica, sino perfeccionante [sic], merced a aproximaciones acumuladas [...] es comparable a un solenoide que en cada repetición circunscribe más su enfoque. No es que un solo símbolo no sea tan significativo como todos los demás, sino que el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema los esclarece entre sí. Les agrega una potencia simbólica suplementaria¹²⁵.

La redundancia *encarna* al símbolo para atenuar su carácter inefable. A través de repeticiones o más bien, aproximaciones acumulativas, se logra tener cierta coherencia entre la imagen y el sentido. El símbolo no puede explicarse de un solo vistazo o en una sola argumentación; por ello, Luis Garagalza, como parte de su análisis acerca del símbolo, comenta respecto a la imagen: “Se parece más a una partitura o a

¹²³ Gilbert Durand, *La imaginación...*, op. cit., p. 17.

¹²⁴ La expresión *más allá* hace alusión a los significados no literales y factibles en algún objeto simbólico e incluso, acerca de cualquier otra manifestación, voluntaria o no, de la entidad psíquica conocida como inconsciente.

¹²⁵ Gilbert Durand, *La imaginación...*, op. cit., p. 19.

una obra de teatro, las cuales no existen sino en las sucesivas interpretaciones”¹²⁶. De ese modo, la imagen como elemento idóneo de re-presentación de la conciencia indirecta¹²⁷ mostrará los objetos no susceptibles de un conocimiento objetivo e inmediato y por tanto, portadores del proceso simbólico. Aunque es importante precisar que la intangibilidad de una imagen tampoco descarta a los objetos que se exploran mediante la conciencia directa; sería más adecuado pensar en diferentes grados de conciencia que pueden elaborar imágenes por estar vinculados con abstracciones o realidades difíciles de entender o representar. Por ejemplo, a pesar de que pueden tenerse referentes reales de la ‘libertad’ como la capacidad para elegir un vestuario o una profesión, también se tienen representaciones que son necesarias por lo abstracto de la idea, imágenes que al unir las, incrementan el sentido de lo que podría ser la libertad tales como: alas, aves, cielo abierto, fuego, agua o personas volando y, esencialmente, la unión de estas representaciones otorgaría una “potencia simbólica suplementaria¹²⁸”.

Por lo anterior, para Gilbert Durand no es factible un acceso inmediato al conocimiento real sin un proceso simbólico donde las experiencias sean interpretadas (asimiladas) por el lenguaje¹²⁹. Justamente por eso, la novela constituye un espacio

¹²⁶Luis Garagalza, *op. cit.*, p. 52.

¹²⁷ La conciencia dispone de dos formas de representar el mundo: la directa donde los objetos se perciben y se constituyen reales, tangibles y otra, indirecta, donde la ‘cosa’ no puede tenerse físicamente, por ejemplo los recuerdos, la imaginación o la fe. En cualquier caso de esa conciencia indirecta el objeto ausente se re-presenta mediante una o varias imágenes. (Gilbert Durand, *La imaginación...*, *op. cit.*, p. 12).

¹²⁸ Esta convergencia, de acuerdo con Gilbert Durand, será el método por excelencia de la hermenéutica: cuando una imagen se reviste con un excedente de significación al unirse o ser *redundante*, el símbolo no funciona como un medio de economía, sino como un auténtico medio de conocimiento, de mediación de la verdad, susceptible de análisis hermenéutico. (Gilbert Durand, *La imaginación...*, *op. cit.*, p. 16).

¹²⁹ Gilbert Durand, *De la mitocrítica...*, *op. cit.*, p. 30

ideal para las posibilidades de la configuración simbólica. Desde tal perspectiva, existe un mecanismo interno para los relatos míticos, el cual, en palabras de Durand: “funcionará del mismo modo en que el símbolo se expande semánticamente en sintemas¹³⁰, el mito se expande en simple parábola, en cuento o en fábula, y finalmente en todo relato literario”¹³¹. Es decir, el mito se convertirá en el centro del proceso simbólico cuando se organiza en relatos, los cuales a su vez construirán una pluralidad de significados relacionados con el mito. Cabe recordar que el mito fue oral antes de ser escrito, pero una vez que se convierte en texto posibilita más intensamente la dinámica del símbolo al hacerlo subsistir a través del drama. Sin embargo, el vínculo que existe entre el mito y la ficción no restringe o difumina el nexo del primero con los aspectos históricos; al contrario, la historicidad funciona como un motor para la naturaleza simbólica del mito; en ese tenor, Durand reflexiona:

El mito distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo. El mito es el módulo de la historia y no a la inversa [...] El destino de Occidente también es aquella trama mitológica en la que se enfrentan héroes, titanes y dioses. La Revolución Francesa, la aparición tecnológica del vapor, están como mínimo, en sincronía con el mito de Prometeo¹³².

Por ello, el símbolo no se refiere a la historia, no alude de forma directa a un momento cronológico, pero sí *implica* la revelación constitutiva de sus significaciones como experiencia colectiva dentro de una época. Entonces, el mito que *habla* desde la construcción de una novela tenderá a producir imágenes que a su vez poseerán enlaces

¹³⁰ Recordemos la dialéctica que Durand define en su texto *La Imaginación simbólica al utilizar el término “trayecto antropológico”*. A través de esta “dialéctica de los polos” contraponen lo objetivo y lo hermenéutico propio, siendo lo primero sintemas (culturales) asociados al régimen diurno y lo segundo, reflejos dominantes (biológicos) propios del régimen nocturno. (Cfr. Gilbert Durand, *La imaginación...*, *op. cit.*, p. 65).

¹³¹ *Ibid.*, p. 31.

¹³² *Ibid.*, p. 34.

arquetípicos, entendidos desde la concepción junguiana pero no como restos de un pensamiento arcaico sino como parte de un sistema viviente de interacciones entre la mente humana y el mundo exterior. Al parecer, las mismas imágenes arquetípicas que aparecen en los sueños dieron origen a las remotas mitologías y religiones de la humanidad. Las imágenes arquetípicas, en esos casos, se perciben como independientes de una experiencia personal, y debido a esa particularidad, resultan inexplicables a partir del conocimiento consciente de la persona que sueña, pero al tratar de dilucidar dichas imágenes es asombroso descubrir similitudes entre ellas y los temas que aparecen en mitos y leyendas, aun cuando la persona en cuestión no poseía ningún conocimiento previo sobre el mito, lo cual no impide la generación espontánea de alguna información mitológica a través de las imágenes experimentadas durante su actividad onírica¹³³.

Entonces, un análisis literario puede identificar como evidencia de una comunicación colectiva ciertas representaciones que desde el enfoque de Gilbert Durand serán resultado “de ese incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social”¹³⁴. Por ende, la tarea que permite al analista distinguir tales representaciones se enfoca más a la convergencia que a la analogía. Es decir, observa los elementos semejantes *más allá* de una simple sintaxis. Durand explica mejor la diferencia entre convergencia y analogía con la siguiente metáfora:

¹³³ Con referencia a Jung, pensemos como ejemplo en dos personas que sueñan con un hombre lobo sin tener nunca forma de averiguar sobre esa leyenda, y más importante aún, sin conocerse entre sí, con nacionalidades e ideología distintas. La postura junguiana diría que la razón de esa coincidencia es la intersubjetividad que existe entre los seres humanos gracias al inconsciente colectivo invadido de imágenes arquetípicas. (Carl Jung, *Formaciones de lo inconsciente*, Paidós, España, 1992, p. 121).

¹³⁴ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 43.

[...] la analogía puede compararse con el arte musical de la fuga, mientras que la convergencia debe ser comparada con el de la variación temática. Veremos que los símbolos circulan en una constelación porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico, porque son variaciones sobre un arquetipo¹³⁵.

La convergencia como método exige una elección de imágenes que compartan un isomorfismo semántico, esto es, el analista buscará ver reunidas imágenes, que a pesar de la diferencia de aspecto o de referencia en un texto, puedan ser organizadas en un mismo conjunto simbólico de acuerdo con la equidad de su significado dentro de las manifestaciones de la imaginación. Ahora, la formación de tales conjuntos simbólicos, conocidos también como constelaciones, hará desembocar a aquellas imágenes alrededor de núcleos organizadores definidos por la arquetipología antropológica, disciplina que a través de la experimentación, ha hecho resaltar la convergencia de imágenes en varios procesos simbólicos, entre ellos, la poesía o la narrativa¹³⁶. Durand bajo el mismo enfoque, realiza una clasificación isotópica de las imágenes¹³⁷ que pudieran encontrarse en los mencionados procesos simbólicos, y para

¹³⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹³⁶ “[...] será sobre todo el psicoanálisis literario el que nos permita bosquejar un estudio cuantitativo y casi estadístico [...] del “isomorfismo” o, incluso, de la “polarización” de las imágenes. En la poesía hugoliana, por ejemplo, aparece la polarización constante de siete categorías de imágenes que, realmente, por su convergencia, parecen definir una estructura de la imaginación: “día”, “claridad”, “cielo”, “rayo”, “visión”, “grandeza”, “pureza” son isomorfas y el tema de transformaciones bien definidas: “día”, por ejemplo, puede dar “luz” o incluso, “iluminar”, y de ese modo, alcanzar la “claridad” que, por su parte, se modulará en “brillo”, “antorcha”, “lámpara”; “cielo” dará “blanco”, “aurora” [...] la “visión” atraerá el “ojo” y la “grandeza” se diversificará en un vocabulario muy rico: “alto”, “cenit”, “adelante”, “subir”, “levantar”, “inmenso”, “cima”, “cielo”, “frente”, “Dios”, etcétera, mientras que la “pureza” se metamorfosea en “ángel” como equivalencia” (*Ibid.*, p. 47).

¹³⁷ Dicha clasificación se ha suscrito a una aproximación basada en un método microcomparativo, como el mismo Durand anota: “tales convergencias ponían de manifiesto los dos aspectos del método comparativo: sus aspectos estático y cinemático; o sea que las constelaciones se organizaban al mismo tiempo en torno de imágenes, de gestos, de esquemas transitivos y también en torno de puntos de condensación simbólicos, de objetos privilegiados donde vienen a cristalizar los símbolos [...] por ejemplo, sobre 736 imágenes, 238 se refieren a la dialéctica luz-tinieblas [...]” (*Ibid.*, p. 49). Ver tabla al final del presente capítulo.

tal labor desarrolla el mencionado método de convergencia, con el cual expone además, los resultados de su investigación antropológica.

La clasificación elaborada por Durand ha logrado unificar diferentes manifestaciones simbólicas dentro de ciertas categorías que llevan finalmente a dos unidades mayores denominadas régimen diurno y régimen nocturno¹³⁸. El régimen diurno se puede distinguir, entre otros elementos, por el pensamiento analítico que modela la lógica aristotélica y por el símbolo de la luz. Mientras que el régimen nocturno se aloja en lo más oculto del pensamiento, asociado con la idea platónica de la caverna, de la intimidad y del descenso. Dentro de la agrupación de imágenes en cada régimen, los arquetipos observan varios esquemas que a veces parten de lo cultural hacia lo psíquico o viceversa, pero comparten el multisentido característico de cualquier manifestación simbólica. En palabras de Durand “los arquetipos se relacionan con imágenes muy diferenciadas por las culturas y en las cuales varios esquemas vienen a superponerse. Nos encontramos entonces, en presencia del símbolo en el sentido estricto, símbolos que adquieren tanto mayor importancia cuantos más ricos en sentidos diferentes son”¹³⁹.

Por lo anterior, el método de convergencia permitirá poner de manifiesto la uniformidad entre las constelaciones de imágenes y los significados implícitos en ellas, es decir, el isomorfismo de las distintas manifestaciones simbólicas dentro de una historia lleva a la verificación de ciertos protocolos normativos en las representaciones imaginarias, permite observar cómo la estabilidad de ciertas imágenes en las culturas

¹³⁸ *Ibid.*, p. 442.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 64.

promueve un dinamismo transformador que consigue colocar en una trama la presencia de esa voz colectiva. Debido a ello, la clasificación isotópica de Durand es flexible, posibilita una guía para la convergencia de las representaciones pero no puede negarse a la autonomía con la que suelen manifestarse tales expresiones humanas.

En el caso de la literatura se construye un mundo propicio para resolver en palabras la proyección de ciertos grupos de imágenes. A través del lenguaje es factible mostrar con mayor amplitud ideas originadas de ciertos arquetipos y entrelazarlas al mismo tiempo con el proceso simbólico implícito en la configuración de una historia. Entonces, si se considera una trama *más allá* de su sentido literal, puede equipararse la temática convergente de las imágenes localizadas en ese discurso con la estructura encontrada en los mitos; es decir, puede entenderse que la literatura suele funcionar como una interacción compleja entre los esquemas, los arquetipos y cualquier manifestación simbólica. Consecuentemente, la convergencia que se pretende encontrar en una historia puede tener como principio el análisis de procesos equivalentes entre el mito y sus motivos, ambos como elementos provocadores de imágenes significativas en un discurso. El mito, por tanto, requiere estudiarse *más allá* de la acepción que lo restringe como un revés representativo de un acto ritual, requiere, al menos para esta investigación, estudiarse dentro de sus relaciones y funciones dinámicas, tal y como se explica en el apartado siguiente.

2.2. LAS PARTICULARIDADES DEL MITO

Entre las afirmaciones generales que existen sobre el mito, se distingue aquella que lo considera una constante en el devenir de todas las épocas, aún más, una herencia

compartida que se transmite de generación en generación de manera consciente a través de su divulgación oral o práctica. También, el mito se plantea como una narración más o menos ficticia de hechos ocurridos antes de la historia escrita, junto con predicciones sobre lo que tendrán que vivir ciertas culturas, dentro de una sincronía temporal que incide en el pasado, el presente y el futuro.

El mito ofrece un uso único del lenguaje porque describe realidades que escapan a los cinco sentidos, elimina la distancia entre las imágenes del inconsciente y la lógica, hace factible cualquier elemento que requiera la imaginación aunque no pueda ser comprobable fuera del mito mismo. Bierlein explica al respecto: “El mito es el aglutinante que une a las sociedades; es la base de la identidad de comunidades, tribus y naciones”¹⁴⁰. El mismo autor afirma que el mito puede ser esencial para los códigos de conducta moral, puede hacer legítimas aquellas leyes religiosas que se aplican en lo cotidiano y mantener vigente “un patrón de creencias que dan sentido a la vida. El mito permite a los individuos y a las sociedades adaptarse a sus respectivos ambientes con dignidad y valor”¹⁴¹.

De una manera más específica, Mircea Eliade dice que el mito puede definirse como una historia “verdadera, sagrada, ejemplar y significativa [...] que tiene vida en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia”¹⁴². Por eso, el mito debe situarse en un contexto socio religioso para poder entenderlo como una realidad cultural extremadamente

¹⁴⁰ J. F. Bierlein, *El espejo eterno*, Oberon Grupo Anaya, España, 2001, p. 24.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴² Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, Paidós, España, 2000, p. 14.

compleja, susceptible de ser interpretada desde diferentes sentidos. Tal posibilidad de significados convierte al mito en un paradigma de todo acto humano simbólico como es el caso de las producciones literarias, las cuales, a través del lenguaje, tienden a reactualizar aspectos mitológicos dentro de su carácter ficcional, convirtiendo al texto en un medio sutil para recordar las experiencias colectivas. Por lo tanto:

Entenderemos por mito a un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas: sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema tiende a constituirse en relato. El mito es ya un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos, en ideas. El mito explicita un esquema o un grupo de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve [...] el relato histórico y legendario¹⁴³.

El mito es un relato y como tal, posee cierta estructura, cierto orden que permite al analista seguir los motivos que lo conforman. En dicho relato es factible localizar el conjunto de imágenes colectivas como producto de una misma idea o también ubicar una imagen primordial de la que han surgido varias ideas que son utilizadas para el relato. Ahora, dentro de la compleja estructura de una historia con motivos míticos pueden aparecer al mismo tiempo arquetipos, esquemas e imágenes, en una recurrencia difícil de clarificar. Sin embargo, lo evidente en un análisis al respecto, será que el arquetipo tiende a ser estable y universal, el esquema se superpone al arquetipo para unificarlo y el símbolo será la alternativa para otorgar diversos sentidos a esas imágenes primordiales¹⁴⁴. La continuidad o prolongación del dinamismo de estos tres elementos se puede encontrar en el seno de los mismos

¹⁴³ Gilbert Durand, *Las estructuras...*, op. cit., p. 65.

¹⁴⁴ Por ejemplo, “así como a los esquemas de la ascensión corresponden inmutablemente los arquetipos de la cima, la cabeza, la iluminaria; los esquemas diiréticos se sustentan en constantes arquetípicas tales como la espada, el ritual bautismal [...] el esquema de acurrucarse provocará todos los arquetipos del regazo y la intimidad” (*Ibid.*, p. 64).

sistemas míticos, donde se transforman en diferentes motivos las imágenes inconscientes. La estructura que puede encontrarse en las representaciones que se relacionan con los mitos dentro de una historia será, gracias a la polivalencia del símbolo y desde la concepción de Durand “una forma transformable, que representa el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes, y que a su vez es susceptible de agruparse en una estructura más general que llamaremos *Régimen*”¹⁴⁵.

De esa manera, el lenguaje dentro de ciertos relatos otorgará una mayor complejidad que la usual, al tener como motivos de ese discurso algunas ideas o determinadas imágenes, las cuales poseen cierta autonomía, propia de la dinámica del imaginario, que es activada a su vez por la naturaleza ficcional de la tarea. Una narración entonces podría ser parte de las rememoraciones mitológicas y requerir por ello un análisis profundo de las maneras en que son utilizadas las realidades simbólicas en ese mundo ficcional, mundo que será también determinado por los rasgos del autor y del contexto social-cultural en el que se desenvuelve.

En ese sentido, el autor de una ficción podría verse influenciado por su propio origen, por su entorno y por la manera en que ha experimentado su cotidianidad. Lo anterior implica para el presente análisis considerar los aspectos históricos sociales que acompañan la escritura de ciertos textos, sobre todo si su elaboración coincide con una etapa caracterizada por experimentar colectivamente eventos de profusa intensidad, tales como guerras, hambrunas, epidemias, cambios políticos y catástrofes. Tales experiencias podrían favorecer un caos personal o colectivo que busque como recurso

¹⁴⁵*Ibid.*, p. 66.

la añoranza de las ideas primordiales y el apego al mito de renovación¹⁴⁶. Por ello, el siguiente apartado hará énfasis en dos elementos contextuales de las novelas estudiadas, precisando algunas referencias que describen en particular la ideología más relevante respecto a la escritura femenina dentro del periodo comprendido entre 1920 y 1940, por ubicarse en él las fechas de escritura de *La amortajada* y de *Jardín*. Cabe agregar que la labor interpretativa busca favorecer un punto difusivo de significados, a partir del cual, los dos textos motivo de análisis logren un diálogo desde una dinámica surgida por las coincidencias contextuales, ajenas a su individualidad pero cercanas a ella; coincidencias que permiten la posibilidad de la comunicación colectiva y, por ende, incrementan la comprensión de la multiplicidad de sentidos factibles en diversas creaciones literarias.

2.3. INTERSUBJETIVIDAD INDIVIDUAL Y COLECTIVA: RESONANCIAS, COINCIDENCIAS

Acercarse a un texto, entre otras posibilidades, implica asumir que nuestra labor analítica no siempre conseguirá respuestas a los cuestionamientos que se elaboren, pero ciertamente finalizará con una mayor cantidad de preguntas. Por ello, Mario Trevi explica que el proceso de la interpretación hermenéutica establece como condición un interrogatorio formulado en doble sentido: del intérprete al texto y del texto al intérprete. La interpretación auténtica, reitera Trevi, debe propiciar: 1) una modalidad de encuentro para el diálogo entre el texto y su intérprete; 2) un espacio para evocar

¹⁴⁶ Desde las aportaciones de Mircea Eliade el mito de renovación alude a un estado de nostalgia por la creación del mundo y a partir de esa concepción busca reiterar simbólicamente el rito cosmogónico, lo cual conlleva a emular la perfección de los actos divinos. En palabras del autor: “[...] puede considerarse el mito de la pasión, de la muerte y la resurrección [...] para mantener y renovar esa revelación el mito es celebrado y repetido”. (Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1972, p. 382).

otras interpretaciones en un proceso incluyente; y 3) un encuentro (o reencuentro) de una situación social o histórica que puede universalizar el acto creativo para que el lector perciba y comprenda a partir de ciertas coincidencias culturales¹⁴⁷. Así, durante la interpretación de la lectura, la intersubjetividad permite que se ‘escuchen’ representaciones comunes y, por ese hecho, las diversas expresiones simbólicas se actualizan para continuar su trascendencia indefinidamente.

En consecuencia, como se decía en el cierre del apartado anterior, serán consideradas dos “situaciones”¹⁴⁸ de contexto comunes en este apartado: la primera, se relaciona con la coincidencia de género en la escritura de las novelas estudiadas, mientras que la segunda, plantea la cercanía histórica de la escritura de *La amortajada* y de *Jardín* con una época que se ha denominado vanguardista. Cabe aclarar, como fue explicado en el primer capítulo, que no se pretende identificar a María Luisa Bombal y a Dulce María Loynaz como autoras vanguardistas, sino establecer algunas coincidencias temáticas entre las novelas de estas autoras y aquellos escritos que claramente han sido ejemplo y referencia de la citada época. Reiterando que se pretende acudir a esta segunda situación para propiciar el espacio de una interpretación que genere más cuestionamientos que respuestas, y aún más importante, propiciar el diálogo intersubjetivo hacia la universalización del acto creativo.

¹⁴⁷ Cfr. Mario Trevi, *op. cit.*, p. 33-40.

¹⁴⁸ El entrecomillado refiere a la concepción de Trevi respecto a la situación, entendida como “[...] la estrecha determinación histórica en la que debemos colocar el texto que queremos interpretar [...] no existe situación en el existir histórico que no sobresalga, por así decirlo, más allá de sí misma, designando, en el acto de ese sobresalir, un vasto círculo de referencias y de posibilidades que están conectadas de manera no determinada con la situación misma” (*Ibid.*, p. 33).

De esa manera, iniciando con la primera coincidencia de contexto relacionada con la escritura femenina, es necesario precisar que los estudios de género en la literatura han tenido diversas líneas de estudio; por ejemplo, algunas investigaciones disertan sobre la referencia a la división de lo que socialmente se reconoce como masculino o femenino, otras abordan textos que se ocupan de los inconvenientes relacionados con dicha división. Y de manera conjunta, los análisis mencionados apoyan la relevancia estética y temática reconocida alrededor de la escritura femenina, lo cual puede verificarse en el discurso crítico y teórico desarrollado por Annette Kolodny¹⁴⁹, Elaine Showalter¹⁵⁰, Myra Jehlen¹⁵¹, Julia Kristeva¹⁵², Virginia Woolf¹⁵³, entre otras investigadoras.

Ciertamente, la referencia literaria a las categorías sociales de ‘lo femenino y lo masculino’ ha sido explicada como tendencia prevalectante en diferentes estudios, e incluso, también aparece en los análisis de algunos textos relacionados con las

¹⁴⁹ Un artículo citado con frecuencia es “Some notes on defining a Feminist Literary Criticism” publicado en 1975, aunque desde 1941, Kolodny hacía referencia a la coincidencia simbólica en la escritura femenina cuando mencionaba una serie de aspectos ficcionales factibles de ser organizados de acuerdo a un periodo histórico, por ejemplo cuando dice : “[...] the sequence of fantasies through which generations of women came to know and act upon the westward-moving frontier” (Annette Kolodny, *The land before her, fantasy and experience of the american frontiers, 1630-1860*, University of North Carolina Press, United States of America, 1984, p. xii).

¹⁵⁰ Entre sus estudios más relevantes pueden mencionarse: *The female malady: women, madness and english culture, 1830-1980*, publicado en 1985 y editado nuevamente en 1987, o también, *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*, con ediciones en 1985, 1986 y 1989.

¹⁵¹ Por ejemplo, su participación con “Gender” publicado en *Critical terms for literary study* editado por Frank Lentricchia en 1990.

¹⁵² Sin duda, Julia Kristeva es ampliamente citada por sus aportaciones psicoanalíticas sobre el concepto de lo femenino y el proceso simbólico en el lenguaje; por ejemplo, destaca su explicación acerca del proceso individual en la simbolización, considerando que es imposible unificar las concepciones acerca de lo femenino, pues cada mujer aportaría una concepción distinta debido a que el proceso de interiorización es único e irrepetible.

¹⁵³ Particularmente, Woolf defiende entre otras ideas la distinción de una escritura que por sus cualidades es claramente femenina. Por supuesto, es sumamente reconocida por su libro *Habitación propia* el cual ha sido editado diversas ocasiones, las más recientes: 1983, 1997, 1995, 1999 y 2008, ésta última por Seix Barral.

representaciones arquetípicas, esquemáticas o simbólicas. Por ejemplo, en la presente investigación, las imágenes femeninas y masculinas forman parte del universo considerado tanto para el régimen diurno como para el nocturno, aunque desde el multisentido del pensamiento y diálogo intersubjetivos. Cabe mencionar que naturalmente, tales imágenes han sido representadas en textos configurados por hombres, sin embargo, es muy probable que el estilo y los recursos utilizados en su proceso creativo posean otras vertientes, quizá menos subjetivas. Es decir, las diversas aportaciones analíticas han explicado que se reconoce una mayor recurrencia al dinamismo simbólico en los relatos elaborados por mujeres, al menos, en las historias escritas dentro del periodo establecido para la coincidencia temporal en el presente análisis: 1920-1940. Al respecto, Elaine Showalter en 1971, reconoce la existencia de este contraste de género en el acto creativo al decir:

La idea de estudiar a las escritoras como un grupo aparte no está basada en que todas sean iguales, o en que desarrollen un estilo parecido, propiamente femenino. Pero sí cuentan con una historia especial, susceptible de análisis, que incluye consideraciones tan complejas como la economía de su relación con el mercado literario; los efectos de los cambios sociales y políticos en la posición de las mujeres entre los individuos y las implicaciones de los estereotipos de la escritora, así como de las restricciones de su independencia artística¹⁵⁴.

Evidentemente, cada autora mantendrá un estilo individual al construir una historia, por ello, las interpretaciones de la crítica literaria desde una perspectiva feminista insisten en una coincidencia temática más que artística. Aunque, por supuesto, las conclusiones de los estudios no se limitan a dicha coincidencia, más bien acuerdan identificar un vínculo entre el género y el estilo prevaleciente en el acto

¹⁵⁴ Elaine Showalter *cit.* por Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, España, 1988, p. 61.

creativo. Blas Sánchez observa la misma tendencia cuando propone las siguientes líneas para organizar las aportaciones de la crítica respecto a la escritura femenina:

Los [...] análisis que ofrecen dialécticas como: 1) las del estudio de la mujer como sujeto u objeto literario; 2) las aplicaciones literario-genéricas que se han ido formalizando al relacionarse y proyectarse los feminismos literarios sobre los análisis marxistas, ecofeministas, psicoanalíticos; 3) las conexiones, ensamblajes e importantes repercusiones de las vinculaciones operativas establecidas entre la lectura y la escritura y su influencia en proceso de captación, ordenación, nominación y descripción de la realidad; 4) los encuentros y explicaciones derivadas de las relaciones entre lenguaje, lingüística, género, discurso, literatura, oralidad, etc. [...] ¹⁵⁵.

De ese modo, puede precisarse que el discurso de la crítica literaria confirma la similitud entre las configuraciones femeninas, por ejemplo, las autoras prefieren espacios más íntimos para el desarrollo de una historia, tales como islas, casas, pequeñas poblaciones, cuevas o, también, muestran una tendencia a preferir personajes y protagonistas mujeres, en muchos casos mujeres inmersas en relatos de pérdida, soledad o desconsuelo. En suma, las semejanzas mencionadas proponen algunas concepciones del ser femenino y su interacción con las estructuras sociales, expresando en sincronía, la aceptación, sátira, ruptura o quizá denuncia de la propia identidad femenina y la relación con su medio. Identidad que finalmente será posible entender desde la propia resonancia simbólica en los textos. En este mismo sentido, Mayuli Morales, en 1995, explica la coincidencia ideológica en la novela cubana al decir:

Uno de esos sucesos cambiantes en la literatura latinoamericana actual ha sido la eclosión de un conjunto literario escrito por mujeres, y con ello, de una corriente de pensamiento teórico-crítica que ha intentado escrutar estas obras desde una perspectiva feminista en

¹⁵⁵ Blas Sánchez, *Literatura y feminismo, una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*, ArCIBel, España, 2009, p. 160.

cuando la mujer ha significado un sujeto marginado y espejado por cánones construidos para ella¹⁵⁶.

De acuerdo con Mayuli Morales se ha formado una “corriente de pensamiento teórico-crítica”, lo cual implica a la par o incluso antes de ella, una coincidencia en el contenido y estilo de la literatura femenina que conlleva probablemente, a la posibilidad de unificar la perspectiva crítica que será el referente para interpretar esos textos. Por otro lado, una consecuencia importante de la similitud en la referencia literaria ha sido la oportunidad para diversificar los recursos en la construcción de una expresión artística, por ello, diversas escritoras entre 1920 y 1940 construyen su literatura desde la visión de una libertad creativa, sin más protocolo que su propio deseo. Por ejemplo puede mencionarse a Alfonsina Storni y su apertura para referir el deseo erótico en su poesía o también, en palabras de Medeiros-Lichem “el uso de un narrador masculino en [...] Clarice Lispector, Cristina Peri Rossi o Rosario Ferré”¹⁵⁷.

En relación con lo anterior, Francine Masiello, dentro del contexto literario hispanoamericano, menciona que la escritura femenina logra incrementar las posibilidades estructurales de la novela y con ello, aumentar también el énfasis en la identidad de la mujer a través de estrategias narrativas distintas:

La novela femenina de vanguardia inicia un cuestionamiento de la genealogía como índice de la identidad personal, con ello se repudia la figura paterna como eje de los procesos de significación social. La novela femenina promulga un discurso heterogéneo, notable en las rupturas del texto y en sus secuencias a-lógicas. Por ejemplo, María Luisa Bombal, Norah Lange y Teresa de la Parra son escritoras iniciadas en el mundo literario durante la

¹⁵⁶ Mayuli Morales Faedo, “Sab: La subversión ideológica del discurso femenino en la novela cubana del XIX” en *Revista Iztapalapa*, 37, julio-diciembre, UAM-I, México., 1995, p.112.

¹⁵⁷ María Teresa Medeiros-Lichem, *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Cuarto propio, Chile, 2006, p. 68.

época de vanguardia y por sus estrategias narrativas ofrecen un paradigma de resistencia feminista que rige hasta el momento actual¹⁵⁸.

La formación del “paradigma de resistencia femenina” mencionado por Masiello, al igual que se ha afirmado en otras aportaciones críticas incluidas en el primer capítulo de la investigación, relaciona los textos elaborados por mujeres con una postura ideológica que tiende a romper con determinados esquemas sociales establecidos como parte de la funcionalidad de la categoría de género. María Teresa Medeiros-Lichem fortalece el anterior argumento cuando asegura que la intertextualidad, la enunciación y la articulación de una nueva subjetividad son las tres estrategias discursivas fundamentales para la escritura femenina con el objetivo, dice Medeiros-Lichem, de proponer “[...] una auto-representación de las mujeres como sujetos genéricos, como seres conscientes de su condición subalterna y de las condiciones sociales que plasman su subjetividad”¹⁵⁹.

En consecuencia, la configuración de la literatura femenina implica un vínculo más allá de lo individual, una relación con los elementos colectivos de una historia personal socialmente determinada o, cuando menos, influida por el medio. Por ello, es necesario acercarse al segundo elemento básico para el diálogo intersubjetivo: la cercanía con el movimiento vanguardista, el cual, podría sincronizar en temática, contenido y/o estilo con las características de la escritura femenina, explicadas en los párrafos anteriores.

¹⁵⁸ Francine Masiello, *op.cit.*, p. 807.

¹⁵⁹ Medeiros-Lichem, *op. cit.*, p. 90.

La década posterior a 1912, más precisamente de 1914 a 1918¹⁶⁰ según Nelson Osorio, marca el inicio de lo que se conoce como vanguardia. En distintas partes del mundo, y como respuesta a la aparición de la primera guerra mundial, se experimenta un ambiente escéptico, enrarecido por un hálito que rechaza lo existente para responder a una imperante condición: ser distinto, prevalecer. Aunque el movimiento vanguardista fue diferente en Europa que en Latinoamérica, en ambos continentes aparecen una cantidad importante de manifiestos¹⁶¹; en Latinoamérica los ismos se hacen una sola voz: creacionismo, ultraísmo, suprarrealismo, estridentismo y modernismo brasileño. Para la escritura femenina, el desarrollo fundamental es precisamente en la década de los años veinte, en ese tiempo se orchestra un discurso identificado como únicamente femenino, la producción literaria de este género se

¹⁶⁰ Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Ayacucho, Venezuela, 1988, p. 156.

¹⁶¹ Los manifiestos como textos característicos de la ideología y expresión propia de la vanguardia, comunican en un nivel enunciativo las experiencias colectivas de la época. Por ello, funcionan como objetos de estudio en diversas investigaciones literarias, en este caso, como ejemplo de un discurso reiterativo de ruptura, renovación, deseo, representación... elementos que coinciden con el análisis de las novelas de María Luisa Bombal y Dulce María Loynaz. Por ejemplo, el manifiesto futurista escrito por Marinetti y ubicado en el denominado futurismo dice: “9. Queremos glorificar la guerra —sola higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer”. El mensaje de Marinetti parece lejano a la mera voluntad de expresión artística, pues como es evidente, refiere su contenido a enaltecer la práctica violenta del poder, y de paso, romper con la idea de un trato amable o de afecto positivo hacia la mujer, lo cual era usualmente solicitado y aceptado en la época. Pero además de lo anterior, el manifiesto de Marinetti, como otros tantos escritos similares, a la par de su mensaje irónico acerca del poder, comunica veladamente la urgencia de modificar las estrategias y contenido de las expresiones artísticas. Otra evidencia al respecto puede leerse en el manifiesto escrito por Maples Arce, ubicado dentro del estridentismo, en él se alude de manera más directa a la poesía, criticando las creaciones que elogiaban a la mujer o su belleza. Un extracto del manifiesto dice: “Cuánta mayor y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitales de changarro gratis a las señoritas”. (Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 84 y 89).

incrementa y, más que eso, las propias mujeres enarbolan un estandarte común, por ejemplo: las novelas femeninas rompen con un esquema paternalista y de violencia verbal, inicia un nuevo mundo literario¹⁶².

Dentro de la misma perspectiva, una investigación publicada en 1985 por Aralia López menciona que la literatura latinoamericana ha evolucionado de una división entre lo exterior (característico de las novelas masculinas) y lo interior (perteneciente a las novelas femeninas) hacia una integración de ambas, es decir, a una madurez en la que el *accionar* y el *ser* son parte de la misma literatura. Estas dos líneas fueron integrándose paulatinamente, a través del tiempo, y aún más importante, se unieron debido a diversas experiencias colectivas reflejadas a su vez, en el proceso de estructura para constituir la visión de una sola literatura¹⁶³.

Desde este enfoque, la literatura parecía convertirse en un espacio destinado a describir, denunciar o intentar modificar las realidades sociales de una colectividad que experimentaba la misma urgente premisa: el cambio. En el caso de las mujeres, dicha premisa se observaba, por ejemplo, con la incorporación femenina a las fábricas, a la vida política, a diversos ámbitos donde antes su presencia no era reclamada. Los hombres, también experimentaban innovaciones cotidianas, entre otras, ejercían un rol paternal distinto, participaban en la crianza con más intensidad, en suma, compartían la reproducción como la mujer la producción. Ellos y ellas experimentaban una transición común: la novedad, la ruptura con lo tradicional¹⁶⁴. De ese modo, es probable

¹⁶² Francine Masiello, *op. cit.*, p. 810.

¹⁶³ Cfr. Aralia López, *De la intimidad a la acción... op cit.*, p. 13

¹⁶⁴ Cfr. Carmen Ramos, *Género e historia*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 165.

que esas nuevas formas de convivir inspiraran veladamente el deseo de construir una historia de manera distinta, y por tanto, contagiar lo necesario para provocar una ‘nueva’ literatura.

Aralia López puntualiza las diferencias entre la literatura femenina y la literatura masculina observadas en la vanguardia; en efecto, muestran una tendencia a ‘conjugarse’, a complementarse al menos en la necesidad de expresar las ideas libremente, lo cual, logró configurar textos muy distintos a la literatura escrita antes de la vanguardia. Por lo que sería necesario emprender otros análisis enfocados a derivar conclusiones acerca de una sola literatura, quizá ahora más delimitada por el contexto y origen de los escritores que por sus rasgos individuales.

Por otro lado, es importante aclarar que ciertamente durante el periodo vanguardista se gestaron significativos modelos de expresión artística tanto en mujeres como en hombres, muchos de ellos inspirados en un deseo de cambio, en una necesidad de modificar la visión del mundo; pero dicha coincidencia no implicaba por antonomasia un vínculo entre los autores y los movimientos vanguardistas. El deseo de cambio no puede reducirse a un límite geográfico, de género o de bandera política, forma más bien parte de lo que se ha denominado ‘espíritu de una época’ o ‘aire de tiempo’. Magali Fernández enriquece los argumentos anteriores cuando dice:

Las innovaciones de tipo vanguardista [...] se manifestaron primero en la poesía y el ensayo antes que en la novela y el teatro y suponen la generalización de una cierta visión del mundo. Algunos teóricos hablan [...] del “aire de tiempo”. Ese “aire de tiempo” es el común denominador espiritual de una serie de ideas, teorías tanto científicas como filosóficas contemporáneas [...] La reacción de muchos ante el vacío que experimentaron se manifestó entonces en diferentes movimientos de transición que señalarían el fin del

estado de cultura representado por el siglo XIX y el advenimiento del espíritu contemporáneo¹⁶⁵.

Por supuesto, y como se ha insistido en los párrafos anteriores, en la literatura femenina parece evidenciarse un impacto distinto al observado en las creaciones masculinas, pero no por ello, puede reducirse la importancia de cada obra para comprender el ‘aire del tiempo’ referido por Magali Fernández. En esos años surgen diversas innovaciones que forman parte de ese espíritu de transición propio de una época; un espíritu quizás estimulado por el inicio de un nuevo siglo o por la voluntad compartida de comunicar la inconformidad ante las circunstancias políticas, económicas y/o sociales prevaletentes. Aunque sin duda siempre resulta complicado establecer los límites de manera tácita, puede inferirse que independientemente de la época la comprensión acerca de la necesidad a la que responde un texto no debe omitir el deseo (o no deseo) que sobre él posee tanto el autor como el lector; dicha interpretación debe considerar además la existencia de ciertos ecos colectivos que dependerán en mucho del momento histórico que se registre para la escritura de una obra. Luis Felipe González comparte la misma intención interpretativa cuando afirma: “Revolucionar la vida implica, entonces, desde esta perspectiva, sacrificar los modos de configurar las obras de arte y la literatura y proponer nuevas relaciones, nuevas correspondencias”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Magali Fernández, *op. cit.* p. 2.

¹⁶⁶ Luis Felipe González, “La fugacidad de la vanguardia latinoamericana: ensayo crítico sobre Oliverio Girondo” en *Diversitas*, año 1, enero-junio, Universidad Santo Tomás, Colombia, 2005, p. 102.

En consecuencia, los textos femeninos escritos en años cercanos al periodo entre 1920 y 1940 parecen coincidir en proponer la ‘revolución de vida’ mencionada por Luis Felipe González. Las escritoras muestran similitudes que refieren a un deseo que Michel Foucault precisa más claramente al decir: “es necesario concebir el discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso, como una práctica que les imponemos; es en esa práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de regularidad”¹⁶⁷. Lo anterior es aún más enfático al observar las modificaciones en el modo de vida, los avances en la tecnología, las experiencias de la primera y la segunda guerras mundiales y la presencia cada vez mayor de los medios de comunicación. Otro ejemplo en ese tenor se lee cuando Kristeva sostiene:

Los artistas de vanguardia empujan los sentidos sociales tradicionales hasta su extremo límite, donde las fuerzas semióticas desquician las propiedades materiales de los signos lingüísticos... estos escritos encarnan una ruptura radical de lo simbólico que obliga a los sujetos inconscientemente a confrontarse con la certidumbre sensible de su existencia ideológica... son textos que incomodan, desbaratan los supuestos históricos, culturales, psicológicos del lector... al ser un texto de pérdida es un texto de goce¹⁶⁸.

En concordancia con el argumento de Kristeva, la literatura registra y propone también, desde el texto, el inicio o la continuidad de las esperanzas por encontrarse con el cambio, con la renovación. Es decir, si la mujer rompe con los roles tradicionales de un esquema social determinado, significa una manera distinta de vivir, pero implica con ello adquirir otra manera de expresarse, modificar los significados para permitir hacerlos coherentes con el nuevo contexto. Por ejemplo, en Latinoamérica parece evidente la idea de la pureza maternal en la ideología social de la época vanguardista,

¹⁶⁷ Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Pensamiento contemporáneo, Paidós, España, 1996, p. 53.

¹⁶⁸ Julia Kristeva, *cit. por Anthony Elliot, Teoría social y psicoanálisis en transición, sujeto y sociedad: de Freud a Kristeva*, Amorrortu, México, 1995, p. 289.

sin embargo, contrario a ello, la mujer comienza a ser activa, compite en lo profesional con sus admiradores de antaño. Al integrarse a las actividades sociales la mujer se somete más a críticas que a lisonjas, parece entonces obsoleto el acto literario que la halagaba o la añoraba. La sociedad en este caso reclama una nueva poesía para una nueva mujer. Y además de la poesía, aunque poco se habla de ello, también las novelas femeninas modifican la estructura narrativa en dos tendencias subversivas que van más allá de ser sólo un acto lúdico, las cuales son explicadas enseguida por Francine Masiello: “La primera (tendencia), indicada en el proceso de fragmentar el mundo coherente tal como viene descrito en el discurso del patriarcado y la segunda, en su deseo de destruir la unidad del sujeto como proyección de una lectura específicamente masculina”¹⁶⁹.

Así, la narrativa realizada por mujeres coincidentemente, y quizá como respuesta al contexto descrito en los párrafos anteriores, fue dando seña de nuevos modos para representar las relaciones de género, por ejemplo, con la inclusión de personajes distintos a los usuales. De manera específica, en el caso de los personajes femeninos, se abría la posibilidad de una nueva concepción dentro de los textos, y con ello la mujer parece afirmarse con un discurso propio, un discurso distinto a la forma como se estructuraba una narración antes de 1900. Las distancias que existían entre ser mujer y ser hombre aparentemente tienden a disminuir y a ser menos enfáticas en las novelas de escritoras poco reconocidas en esa época, pero sumamente sensibles o participes de los procesos sociales que las rodeaban. Tal narrativa femenina parece ser armónica con la explicación de Kristeva:

¹⁶⁹ Francine Masiello, *op. cit.*, p. 818.

La creencia en que uno es una mujer es casi tan absurda y oscurantista como la creencia de que uno es un hombre... por eso tenemos que decir somos mujeres como anuncio o consigna a nuestras demandas. Ahora bien en un nivel más profundo “mujer” (hombre) no es algo que uno pueda ser... por mujer entiendo lo que no puede ser representado, lo no dicho, lo que rebasa nomenclaturas e ideologías¹⁷⁰.

En efecto, la categoría de género, como una construcción social, es rebasada con frecuencia por el deseo de renovación, por la disfuncionalidad de los esquemas de los que formaba parte. La ruptura (o su deseo) implica la propuesta de un nuevo orden, de otras maneras de organizar a la colectividad. O al menos, implica la búsqueda de una salida, de sublimar a través de expresar o soñar que todo es diferente, por ello, la literatura, el arte en general, permite obtener durante su elaboración una ‘cuota’ de satisfacción que será más demandada en circunstancias dolorosas o complejas para el individuo o para el colectivo al que se pertenece. De ese modo, las diferentes expresiones literarias en una época de crisis social y cambio, sea denominada vanguardista o no, tenderán mucho más a las recreaciones simbólicas, dado que en ellas será posible gestar los significados y sus coincidencias como una respuesta expresiva altamente solicitada.

Por ello, el análisis de la convergencia de imágenes dentro de la escritura femenina, como se ha disertado en este apartado, requiere de reflexionar acerca de la potencia simbólica implícita en el lenguaje y, por tanto, presente también en una narración determinada. La investigación acudió a explorar varios de los aspectos que pueden encontrarse comúnmente en la configuración de una novela, por ejemplo a través de los personajes, el tiempo o el espacio, para discernir los sentidos *ocultos* que

¹⁷⁰Juia Kristeva, *cit.* por Anthony Elliot, *op. cit.*, p. 290.

se vinculan con el tema y que parecen motivar la parte nodal de los dos textos elegidos para el análisis. Finalmente, se acude a la interpretación de *La amortajada* y de *Jardín*, a partir de la tendencia reiterativa y de la resonancia intersubjetiva como estrategias de identificación de la convergencia existente tanto en la novela de María Luisa Bombal como en el texto configurado por Dulce María Loynaz.

TABLA I. CLASIFICACIÓN ISOTÓPICA DE LAS IMÁGENES^{126*}

Regímenes o polaridades	Diurno		Nocturno			
	<i>Esquizomorfos</i> (o heroicos)		<i>Sintéticos</i> (o dramáticos)		<i>Místicos</i> (o antifrásticos)	
Estructuras	1° idealización y “retroceso” autístico 2° Diaretismo (Spaltung) 3° geometrismo, simetría, gigantismo. 4° antítesis polémica		1° <i>coincidentia oppositorum</i> y sistematización 2° dialéctica de los antagonistas, Dramatización 3° historización 4° progresismo Parcial (ciclo) o total		1° duplicación Y perseveración 2° viscosidad, adhesividad antifrástica 3° realismo sensorial 4° miniaturización (Gulliver)	
Principios de explicación y de justificación o lógicos	Representación objetivamente heterogeneizante (antítesis) y subjetivamente homogeneizante (autismo). Los principios de <i>exclusión</i> , de <i>contradicción</i> y de <i>identidad</i> juegan de manera intensa.		Representación diacrónica que relaciona las contradicciones por el factor tiempo. El principio de <i>causalidad</i> , en todas sus formas (especialmente final y eficiente), juegan de manera intensa		Representación objetivamente homogeneizante (perseveración) Y subjetivamente heterogeneizante (esfuerzo antifrástico). Los principios de <i>analogía</i> y de <i>similitud</i> juegan a pleno.	
Reflejos dominantes	Dominante <i>postural</i> con sus derivados <i>manuales</i> y el auxiliar de las sensaciones a distancia (visión, audiofonación).		Dominante <i>copulativa</i> con sus derivados motrices <i>rítmicos</i> y sus auxiliares sensoriales (kinésicos, músico-rítmicos, etcétera).		Dominante <i>digestiva</i> con sus auxiliares <i>cenestésicos</i> , <i>témicos</i> y sus derivados <i>táctiles</i> , <i>olfativos</i> , <i>gustativos</i> .	
Esquemas “verbales”	<i>Distinguir</i>		<i>Relacionar</i>		<i>Confundir</i>	
	Separar ≠ mezclar	Subir ≠ caerse	Madurar Progresar	Volver Enumerar	Descender, poseer, penetrar	
Arquetipos “epítetos”	Puro ≠ mancillado Claro ≠ oscuro	Alto ≠ bajo	Hacia adelante, porvenir	Hacia atrás, pasado	Profundo, calmo, caliente, íntimo, oculto.	
Situación de las “categorías” del juego de tarot	La espada	El cetro	El basto	El denario	La copa	
Arquetipos “sustantivos”	La luz ≠ tinieblas El aire ≠ el miasma El arma heroica ≠ el lazo El bautismo ≠ la mancha	La cima ≠ el abismo El cielo ≠ el infierno El jefe ≠ el inferior El héroe ≠ el monstruo El ángel ≠ el animal El ala ≠ el reptil	El fuego-llama El hijo El árbol El germen	La rueda La cruz La luna El andrógino El dios plural	El microcosmos. El niño, el Pulgarcito. El animal con muchos hijos. El color. La noche. La madre. El recipiente.	La morada. El centro. La flor. La mujer. El alimento. La sustancia.
De los símbolos a los sintemas	El sol, el cielo, el ojo del padre, las ruinas, el mantra, las armas, la clausura, la circuncisión, la tonsura, etcétera.	La escala, la escalera, el betilo, el campanario, el zigurat, el águila, la alondra, la paloma, Júpiter, etcétera.	El calendario, la triada, la aritmología, la tétrada, la astrobiología La iniciación, el “dos veces nacido” La orgía, El mesías, la piedra filosofal, la música, etcétera.	El sacrificio, el dragón, la espiral, el caracol, el oso, el cordero, la liebre, el torno, el encendedor, la mantequera, etcétera.	El vientre, engullidores y engullidos, kobolds, dáctilos. Osiris, las tinturas, las gemas, melusina, el velo, el manto, la copa, el caldero, etcétera.	La tumba, la cuna, la crisálida, la isla, la caverna, el mándala, la barca, la choza, el huevo, la leche, la miel, el vino, el oro, etcétera.

¹²⁶ La tabla muestra la agrupación hecha por Durand como resultado de su investigación antropológica pero cabe aclarar que no se trata de una clasificación categórica, más bien, de una exposición de los símbolos e imágenes como posibilidades; la gama demuestra los encuentros tentativos para identificar la convergencia y así, abre la posibilidad para otras aportaciones que coincidan con el esquema presentado (Gilbert Durand, *Las estructuras...*, op. cit., p. 442).

Capítulo 3

LA ARMONÍA DINÁMICA DEL DUALISMO VIDA-MUERTE EN LA AMORTAJADA DE MARÍA LUISA BOMBAL

El placer es la medida de la perfección, en la actividad el tiempo guarda lo eterno, por eso, la actividad perfecta es la inmovilidad, la pasividad. La muerte es placentera porque guarda la actividad pasiva.
Norman Brown

La amortajada (1938) se considera un relato complejo porque su estructura implica la presencia de diversos significados *más allá* de la literalidad del lenguaje. El argumento central de la historia muestra a una mujer que ha muerto pero, sorprendentemente, permanece ‘despierta’ e incluso refiere percibir y experimentar emociones muy intensas mientras se lleva a cabo su propio funeral. Lo anterior se considera una circunstancia inverosímil; una historia que desafía el pensamiento lógico acerca de la muerte como una realidad inalterable. Precisamente, Antonia Viu reconoce los aspectos fuertemente simbólicos y cercanos a un imaginario que trasciende las fronteras individuales y se comunica entre líneas, incluso habla de la posibilidad de una intertextualidad distinta, ella dice:

De este modo, vemos cómo a través del lenguaje la autora va proponiendo otro tipo de intertextualidad. [...] la propuesta de la novela tendría mucho que ver con el imaginario apocalíptico y utópico de otras novelas del mismo período; el fin de un orden se presenta como la promesa de un renacimiento¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Antonia Viu B, *op. cit.*, p. 343.

La contribución de Viu insiste en las posibilidades de significado en la estructura discursiva de la obra de Bombal y las asocia con un imaginario que proporcionará las representaciones comunes para muchas de las propuestas literarias que surgieron en la misma época. En el caso de la protagonista de *La amortajada* se retoman representaciones de la dualidad vida-muerte, por ello, la trama conjugará la idea de pérdida con la de placer. Debido a esa oportunidad, la protagonista puede ‘disfrutar’ durante su funeral y percibirse en una posición privilegiada. La experiencia que se relata significa una idea de renacimiento que poco a poco se hace posible conforme avanza el argumento. La antítesis vida-muerte parece resolverse en la novela sin mayor preámbulo, fluye en el texto sin complicaciones. De esa manera, la mujer muerta logra tener conciencia, describir la intimidad de su ataúd, reflexionar acerca de la soledad en la que se encuentra, y todo ello utilizando un peculiar lenguaje poético. La protagonista muestra una capacidad muy elevada para recordar y para sentir, como si al estar muerta pudiera vivir más agudamente, hablar(se) con un lenguaje distinto, un lenguaje simbólico que le es propio y, por ello, le permite transitar entre mundos internos y mundos externos con la libertad propia del alma sin cuerpo pero experimentando en carne viva cada circunstancia de su propio funeral.

La complejidad de la historia radica también en el vínculo que se establece entre ciertos recursos literarios y aquellas imágenes simbólicas recurrentes, es decir, tal conexión determinará que esas imágenes funcionen dentro del texto

como paradigmas¹⁰⁸ y generen la susceptibilidad de multisentidos factibles para un trabajo analítico. En dicha labor interpretativa será preciso aislar cada imagen para comprender su polimorfismo; revisarlas una a una, como enunciaciones figurativas de una armonía imaginaria en la que conviven diversos dualismos: vida-muerte, femenino-masculino, actividad-pasividad, luz-oscuridad, diurno-nocturno, entre otros.

Por ende, el análisis de *La amortajada* seguirá una secuencia más o menos acorde con la que despliegan las imágenes en la trama. Como toda representación simbólica, la imagen estudiada será reiterativa¹⁰⁹ pero se tomará en cuenta desde su primera inserción en la novela sin que por ese motivo sean menos significativas las posteriores ocasiones en las que es descrita dicha imagen. Más bien se busca hacer énfasis en las representaciones que posibilitan un mejor acercamiento a la mayoría de los componentes narratológicos del relato: espacio, tiempo, voz narrativa y acciones de los personajes. Elementos que serán comentados, además de su lógica funcional, en su relación con las articulaciones simbólicas (imágenes) pero en una dimensión más abstracta.

¹⁰⁸ “El símbolo es un paradigma del texto cuando coinciden opuestos que requieren ser comprendidos. Y el ícono (imagen) coincide con el símbolo (porque) comparten la propiedad de conducir [...] a otra cosa importante: llevan al todo, al resto. El ícono [...] exhibe la totalidad en sus fragmentos. Así como en la *clonación* podemos obtener todo un organismo complejo a partir de una sola de sus células, el símbolo nos hace *clonar* la realidad que representa [...] Es objeto de interpretación [...] como una luz que se prende porque se ha atinado a pulsar el botón que la enciende”. (Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica, Hacia un nuevo modelo de interpretación*, Itaca-UNAM, México, 2000, p. 189).

¹⁰⁹ Se sugiere revisar el apéndice A que aparece en la página 117 de este trabajo, para tener una referencia más precisa de las imágenes tal y como fueron aisladas para el análisis.

3.1. La muerte es placentera

Es evidente que la presentación de la protagonista inicia desde el título, el cual sugiere que una mujer ha sido vestida por última vez con una mortaja, entendida esta última como la indumentaria utilizada específicamente para quienes fallecen. Dicha insinuación es confirmada de inmediato una vez que inicia la historia, dado que las primeras líneas hacen referencia detallada a esa mujer que ha muerto pero que no ha perdido la capacidad de apreciar lo que sucede a su alrededor, más precisamente la novela comienza así:

Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos. Oh, un poco, muy poco. Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas. A la llama de los altos cirios, cuantos la velaban, se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar. Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber, que Ella los veía.
Porque Ella veía, sentía (p. 95).

De esa manera, ‘Ella’ adquiere poco a poco conciencia de su situación y este reconocimiento se cuenta a través de una voz narrativa en tercera persona que poseerá como principal encomienda transmitir, de una manera emotiva, los últimos momentos que tendrá la protagonista cerca de sus seres queridos. El narrador, con voz femenina, parece ser demasiado próximo y, por esa razón, puede comunicar los sentimientos o sensaciones de la muerta al punto de llegar a confundirse con ella durante el relato. Esta ambigüedad enunciativa es una estrategia de la narración que logra crear la incertidumbre suficiente para el tono fantástico que prevalece en la trama y que es identificado también por Trinidad

Barrera cuando menciona respecto a las protagonistas y personajes preferidos por María Luisa Bombal:

Las mujeres de sus obras parten de una inicial situación de relegamiento y dominio hasta mostrar una instintiva comunicación con la naturaleza, los prodigios y lo onírico [...] expresando cabalmente las fronteras entre lo real y lo fantástico¹¹⁰.

Bajo esa dinámica y coincidiendo con Barrera, lo primero en darse a conocer respecto a la mujer amortajada es que está despierta, que poco a poco irá abriendo los ojos “[...] como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas” (p. 95). Y es aquí donde aparece el motivo central que se dispersa entre las imágenes dentro de la historia y las descripciones físicas que hará la mujer que protagoniza la trama, las cuales serán asociadas siempre a las acciones de reflexión y/o a las respuestas sentimentales de ella misma, consideradas naturales en cualquiera que reconstruya experiencias pasadas. Cada imagen apoya a las otras, pero en conjunto forman un racimo de representaciones acerca de la antítesis vida-muerte. Por eso, aunque se perciba inmóvil, ‘Ella’ aprecia y disfruta su circunstancia: se mira, goza de la vida entre la muerte, percibe sus manos que son descritas como “dos palomas sosegadas” (p. 95).

En ese sentido, las manos de la muerta apoyan la alusión a una imagen que llevará al movimiento, de manera general, se representan como animales con alas, las cuales como otras referencias simbólicas del universo animal se asocian al esquema de lo animado. Como explica Gilbert Durand tales alusiones se

¹¹⁰ Trinidad Barrera, *Del centro a los márgenes, narrativa hispanoamericana del siglo XX*, Universidad de Sevilla, España, 2003, p. 129.

relacionan con “la inquietud provocada por el movimiento rápido e indisciplinado de cualquier animal salvaje, pájaro, pez o insecto, los que son más sensibles al movimiento que a la presencia formal o material”¹¹¹. Sin embargo, en este caso, el simbolismo es dialéctico: las palomas van en oposición a su naturaleza activa, la muerta rompe su pasividad al mostrar vida, en ambas referencias, se mantiene de manera sutil el tema vida-muerte como unidad y coexistencia ineludible. Al respecto, puede observarse cómo las palomas, inquietas por ser animales, son al mismo tiempo tranquilas, delicadas y frívolas. La paloma, de manera específica, aparece con frecuencia en diversas representaciones dentro del arte y la religión; por ejemplo, aparece en la Biblia pero también ha sido asociada con el mito de la piedra filosofal. Desde otro enfoque, en el aspecto ideológico, se ha utilizado como una señal de paz, de armonía o de pureza. Por ello, la riqueza simbólica de la paloma ofrece la posibilidad de ser usada en *La amortajada* como un recurso ideal para la representación de la experiencia trascendental de una mujer que vive intensamente su muerte. La paloma, de acuerdo con Federico Schopf, forma parte de una tradición legendaria y es una imagen ambigua porque conserva una representación erótica, pero a la par rompe con ese patrón y se visualiza como una imagen purificadora. Al respecto, Schopf señala:

La imagen heredada de la paloma [...] puede descifrarse de acuerdo a dos tradiciones sucesivas en la historia y que en parte, se mezclan. En la antigüedad grecoromana, la paloma solía asociarse con Venus y era símbolo del erotismo. También, [...] era representada frecuentemente, como símbolo erótico en la pintura desde el renacimiento. [...] mucho antes -en el arte bizantino y en la escultura románica- aparece ya como símbolo del Espíritu Santo [...] representando la paz y la conciliación¹¹².

¹¹¹ Gilbert Durand, *Las estructuras...*, op. cit., p. 76.

¹¹² Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, LOM ediciones, Santiago de Chile, 2000, p. 129.

De ese modo, la referencia a las palomas en este caso se vincula en mayor medida con el erotismo y parece anunciar el ‘vuelo’ que la protagonista emprenderá, un vuelo que rompe las barreras de la vida, del espacio y del tiempo. Precisamente, la novela analizada acentúa la duración diegética interior con una constante alusión al pasado, lo cual favorece la dinámica de los personajes para funcionar como entidades verbales construidas desde la imaginación de una mujer muerta. Esa imaginación es producto de un proceso autoreflexivo, de un largo autodiscurso utilizado por la protagonista para desdoblar un mundo íntimo que está en constante movimiento. Los personajes surgen del recuerdo y mediante su configuración se hace uso de la creencia que sostiene a la imaginación como una actividad independiente de la vida física, en este caso, es como si la protagonista estuviera dormida, su cuerpo ha muerto pero su mente y su espíritu siguen con vida¹¹³.

Bajo ese esquema, la muerta hace surgir de sus recuerdos a cada actor y lo construye de acuerdo con la voluntad de su memoria y con la subjetividad de su interpretación. Por ende, desde su lecho y después desde su ataúd, la protagonista participa en el inicio y la continuidad del relato, alternando con una narradora

¹¹³ La idea de la vida después de la muerte aparece en diversas religiones y, por supuesto, en la antigua Grecia dentro de la amplia disertación sobre el alma, por ejemplo, cuando se propone que una persona muere físicamente pero tiene otra vida en un mundo distinto, como en otra dimensión, la cita siguiente explica al respecto: “El alma experimenta un cambio: deja de formar parte de un cuerpo vivo para incorporarse al Hades [...] pero hemos visto que la transición se produce sólo cuando los ritos funerarios se han completado, es decir, transcurridos varios días. Entre la separación del cuerpo y la incorporación al Hades, el alma permanece brevemente en un estado liminal: no forma parte del mundo de los vivos ni del mundo de los muertos” (Jan N. Bremmer, *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Siruela, España, 2002, p. 73).

sumamente cercana que no llega a ser omnisciente, porque en definitiva, no es posible determinar la prevalencia de una o de otra voz, debido a los cambios entre la voz narrativa y las intervenciones de la muerta, quien también obtiene poder en la relevancia y en la fluidez de la narración a pesar de que la protagonista actúa con una estructura esencialmente figural, es decir, una abstracción, una casi persona que funciona como nexo para la llegada de los otros personajes, entre los que se encuentra ella misma. Las afirmaciones anteriores confirman la conclusión de Antonia Viu cuando relaciona la representación del vuelo con la naturaleza fantasmal de la protagonista, más precisamente, Viu interpreta:

Esta imagen de mujer fantasma que en un vuelo espiritual remonta enormes distancias de Chile, tampoco es casual dentro de la sensibilidad que parecen haber desarrollado ciertas mujeres de las primeras décadas del siglo [...] Las ideas de vuelo y fantasmas pueden asociarse, junto con varias otras, a los principios surrealistas vigentes en la época¹¹⁴.

De esa manera, los personajes dependen de las evocaciones de la protagonista para ser inscritos dentro de la historia y al hablarlos, al recordarlos, ella respira y existe, desde una esencia fantasmal como dice Antonia Viu, pero logrando ser una mujer tangible en el argumento. En efecto, la muerta como en un sueño, adquiere vida en la trama, bajo el misterioso poder de la mente, ella recuerda a sus seres queridos y se constituye al mismo tiempo como verdad, como un 'ser' que tiene lazos con el mundo real. Al recordar, ella es acción narrativa y ayuda a entender la idea altamente subjetiva de una muerta que vive. Para fundamentar una imagen de este tipo, se acude a la misma certeza de los

¹¹⁴ Antonia Viu, *op. cit.*, p. 338.

elementos quiméricos, los cuales se consideran reales en la vida mental de las personas e impulsan las construcciones narrativas desde un presente que se erige en la historia, intencionalmente, para que la muerta evoque su pasado. Como consecuencia, de nuevo el lirismo en la trama beneficia el tono fantástico al agregar elementos ligados a un imaginario colectivo, lo cual se identifica en el siguiente fragmento de la novela:

Levemente cruzadas sobre el pecho y oprimiendo un crucifijo, vislumbra sus manos [...] Ya no le incomoda bajo la nuca esa espesa mata de pelo que durante su enfermedad se iba volviendo minuto por minuto más húmeda y más pesada. Consiguieron, al fin, desenmarañarla, alisarla, dividirla sobre la frente. Han descuidado, es cierto, recogerla. Pero ella no ignora que la masa sombría de una cabellera desplegada presta a toda mujer extendida y durmiendo un ceño de misterio, un perturbador encanto (p. 95).

Las manos de la muerta, como se ha comentado antes, implican una imagen que hace referencia a la reconciliación de dos estados opuestos: la actividad y la pasividad. Por otro lado, la cita anterior refiere que la protagonista es una mujer que muere después de haber estado enferma por un periodo más o menos extenso. La inferencia se puede explicar por el descuido en su cabello al que alude la narradora. Cabello que tuvo tiempo suficiente para acumularse hasta formar una incómoda y “espesa mata de pelo” (p. 95). Pero ese aspecto cambia en un giro narrativo que podría considerarse poco previsible. La mujer enferma se transforma, un par de líneas más adelante, porque la trama muestra repentinamente una imagen seductora con la misma cabellera, la que ahora ha sido arreglada para prestar a “una mujer extendida” (p. 95) y sin vida, un aire misterioso. La modificación narrativa se consigue a través de una cabellera desplegada, el pelo largo aparece como una fuerte característica sensual y aunque

hasta este momento en la trama todavía se desconoce el nombre de la mujer, ya es claro que ‘Ella’ proyecta misterio, que es poseedora de un encanto que inquieta. La escena de ensoñación de la cita es personificada con una tonalidad fuertemente femenina por resaltar dicha imagen de la cabellera. Gilbert Durand ha analizado las referencias literarias, religiosas y mitológicas de la cabellera, entre los múltiples significados aparece una relación con el tiempo y la femineidad, el autor comenta al respecto:

Otra imagen frecuente [...] es la cabellera, que insensiblemente va a inclinar los símbolos negativos que estudiamos hacia una feminización larvada [...] Del mismo modo, en poesía, la onda de la cabellera está ligada al tiempo, a ese tiempo irrevocable que es el pasado¹¹⁵.

Así, la cabellera se despliega en la muerta para definirla como hermosa, por ello, son las tinieblas las que entregan la luz y le permiten lucir más agraciada que cuando estaba viva. Durand interpreta que la referencia a la cabellera reúne elementos para crear un ambiente poderosamente simbólico y agrega que se trata de “una atmósfera de terror y catástrofe”¹¹⁶. De esa manera, la coincidencia puede ubicarse en el poder perturbador y misterioso que la cabellera otorga a la imagen de la mujer, aun cuando ha muerto.

Por otro lado y antes de enterarnos del nombre, se agregan todavía más datos en la ficción respecto al grato estado emocional de la muerta. Dichos aspectos se encauzan para dejar claro que a “Ella la invade una inmensa alegría” (p. 96) por sentirse admirada, rodeada de atención. Mucho más adelante se agrega

¹¹⁵ Gilbert Durand, *Las estructuras... op. cit.*, p. 103.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

finalmente el nombre: Ana María, el mismo que es proporcionado por el narrador femenino cuando la muerta recuerda a su madre, quien falleció mucho tiempo atrás. Es una escena dolorosa pero genera la posibilidad de una identidad nominal, además de un acercamiento afectivo con sus figuras parentales. Ana María es un nombre que irá adquiriendo sentido individual durante la historia. En esa designación se irá dibujando una mujer que sufre, inestable, algo aburrida con los roles de su edad madura. Por eso, sólo en su muerte parece descubrir su mejor momento, cuando percibe interés hacia su persona porque “allí están rodeándola todos” (p. 96).

Ana María es caracterizada por medio de una voz narrativa en tercera persona tan sumamente cercana que suele confundirse con la supuesta voz de la propia muerta, o dicho de otro modo, la narradora presta voz a los recuerdos de la protagonista. En ese tenor, la narración se transforma en directa cuando se relatan los sucesos rememorados, pero quien se hace cargo de contextualizar y de profundizar en las emociones es más bien la narradora, a través de un discurso indirecto libre se dedica a transportar la memoria de Ana María de su pasado hasta su presente y viceversa. El efecto de sentido logrado es sumamente simbólico por el énfasis en las evocaciones emotivas asociadas a las imágenes de la naturaleza. El quehacer de la protagonista es sentir, hablar y ser hablada desde las anécdotas que generalmente se habían mantenido ocultas pero que ahora van a resurgir y abarcar desde la infancia hasta la edad adulta. Constantemente se va entrelazando el discurso directo con el discurso indirecto libre, en un profundo e intenso dinamismo apoyado en distintas imágenes femeninas y masculinas sutilmente

colocadas. Por ejemplo, en la escena que describe el trotar de los caballos y la llegada del hombre que ama, puede observarse el simbolismo y el cambio de discursos:

Sólo ella lo percibe y adivina el restallar de cascos de caballos, el restallar de ocho cascos de caballo que vienen sonando.

Que suenan ya esponjosos y leves, ya recios y próximos, de repente desiguales, apagados como si los dispersará el viento [...]

Es él, él.

Allí está de pie y mirándola. Su presencia anula de golpe los largos años baldíos, las horas, los días, que el destino interpuso entre ellos dos, lento, oscuro, tenaz.

—Te recuerdo, te recuerdo adolescente. Recuerdo tu pupila clara, tu tez de rubio curtida por el sol de la hacienda, tu cuerpo entonces afilado y nervioso. (p. 98, el subrayado es mío y lo hice para indicar el cambio de voz indirecta a directa).

El retrato de Ana María proporcionado por la narradora apunta en mayor medida a las emociones o sensaciones que la protagonista experimenta. En la escena anterior, la voz narrativa primero crea una tonalidad fantástica; en este caso, con el recurso de la imagen sobre la lejanía de los caballos, los cuales son percibidos por Ana María desde que son “un cadencioso rumor” (p. 97), hasta que se acercan lo suficiente para saber que se trataba de ocho caballos. La referencia a este animal en los recuerdos infantiles de Ana María concede la identidad primigenia de estos sucesos que serán referidos en la trama desde el inicio. La motivación con los equinos se relaciona con la fuga que tendrá la mente de la protagonista, un escape hacia las sombras del pasado que, como ella, tampoco existe. Ocho caballos¹¹⁷ anuncian la proximidad de un recuerdo intenso. Parecen

¹¹⁷ La imagen de los caballos ha sido asociada con implicaciones del poder masculino y la virilidad. Manuel Antonio Arango refiere en ese sentido: “El caballo es un símbolo de la impetuosidad del deseo animal, del hombre con todo lo que contiene de ardor, de fecundidad, de generosidad” (Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Fundamentos, España, 1998, p. 174).

ser un preludio del primer viaje a la memoria de la muerta. Pero lograr tal viaje al pasado requerirá de varias imágenes acerca de la naturaleza, como sucedió con los caballos, cada imagen intenta suavizar la caída hacia la muerte y la transforma en un descenso más lento; así, la idea de morir se visualiza menos amenazante. El texto parece afirmar que la muerte no es tan dolorosa, incluso, quizá llegue a ser placentera.

3.2. El pasado, actividad intensa que genera vida en la muerta

Es común la creencia que indica la realización de un ritual conocido como ‘velorio’ cuando alguien muere, en tal evento se prepara el cuerpo para ser colocado a la vista de todas aquellas personas que son invitadas a pedir el descanso eterno de quien falleció. En tales razonamientos, prevalece la intención de acudir al velorio para despedirse del ser querido, tener tiempo de mirarlo, hablarle, llorar; realizar un proceso que permita asumir la muerte de la persona. Lo anterior, implica aceptar la posibilidad de que la muerte no es un hecho definitivo, alguien muere físicamente pero su conciencia (o alma) se mantiene viva. Aunque cabe aclarar que el velorio se ha modificado a través del tiempo y de los lugares donde se realice. El relato motivo del presente análisis reafirma ese saber compartido y se dedica a construir una alegoría de la bipolaridad vida-muerte. Como consecuencia, dentro de la trama, la memoria de Ana María se activa con la presencia de sus seres queridos, y durante su funeral ella puede recordar diversos acontecimientos, como puede notarse en el ejemplo siguiente:

[...] Ella los oye, al otro extremo de la casa, descorrer el complicado cerrojo y las dos barras de la puerta de entrada. Los observa, en seguida, ordenar el cuarto, acercarse al lecho, reemplazar los cirios consumidos, ahuyentar de su frente una mariposa de noche.
Es él, él. (p. 98).

Así, la conciencia de Ana María viaja al pasado a través de diversas analepsis que suceden en el tiempo textual, durante el velorio y el sepelio. Ambos eventos centrales de la fábula acontecen en ese orden y en unas cuantas horas, las necesarias para incluir la tarde-noche en que usualmente se celebran estos eventos, de acuerdo con las costumbres de la mayoría de los grupos sociales.

La amplitud de las retrospectivas depende de la intensidad del vínculo y de los años que son rememorados. Las analepsis entonces serán mixtas, con tres historias amorosas incrustadas en los personajes de Ricardo, Fernando y Antonio como las más antiguas, dado que son ubicadas en la adolescencia-juventud y en la madurez, respectivamente. Las otras analepsis son parciales y se combinan con el marco de la narración principal, aun cuando hacen alusión a la infancia, son recuerdos breves, con tiempo de enunciación de una o dos escenas, en contraste con las tres analepsis extensas que van a ocupar la mayor parte de la duración textual.

Los juegos temporales alterarán la secuencia del relato de forma compleja pero notoriamente repetitiva, en virtud de lo cual “el texto recuerda su propio pasado”¹¹⁸. La iteración de las analepsis en *La amortajada* es el artificio que genera un código semántico de orden simbólico-nocturno, representado en la

¹¹⁸ Gérard Genette, *El discurso del relato*, Lumen, Barcelona, 1972, p. 106.

imagen de la caída: poco a poco, alguien o algo, lleva a la protagonista hacia lo más profundo de sí misma o del espacio; poco a poco, Ana María deja la vida cuando recuerda los diversos sucesos de su historia y, paulatinamente, agota su tiempo, como dice en el fragmento siguiente:

Alguien, algo, la toma de la mano.

— «Vamos, vamos...»

— «¿Adónde?»

— «Vamos».

Y va. Alguien, algo la arrastra, la guía a través de una ciudad abandonada y recubierta por una capa de polvo de ceniza, tal como si sobre ella se hubiera delicadamente soplado una brisa macabra.

[...] anhela, sin embargo desprenderse de aquella partícula de consciencia que la mantiene atada a la vida, dejarse llevar hacia atrás, hasta el profundo [...] abismo que se siente allá abajo. (p. 118 y 119)

La caída al abismo sucede gradualmente, ese ‘alguien’ guía y seduce a la muerta, quien a pesar de tener el panorama sombrío de una ciudad solitaria y esa ‘brisa’ tétrica, desea abandonarse, caer por completo en el abismo que presiente. Abismo que la espera para que se entregue a él, tarde o temprano. Entonces, el tiempo de la memoria o de la consciencia, el tiempo del recuerdo funciona como un recurso para romper los límites de la realidad narrativa y de esa manera configurar la difícil tarea de mantener viva a una muerta, a una protagonista que es eterna gracias a la posibilidad de una experiencia-límite que se coloca bajo el signo de la infinitud. De acuerdo con Ricoeur los relatos con variaciones imaginativas temporales como las diseñadas en *La amortajada*, ejercen al menos dos transgresiones relacionadas con la temporalidad, rompiendo el orden considerado lógico y tal recurso narrativo parece mucho más enfático cuando el mundo particular, desplegado en la ficción, mantiene vínculos con la esfera mitológica:

El tiempo posee otra manera de envolver al relato: la de suscitar la formación de modos discursivos distintos del modo narrativo, que expresen de distinta manera, su profundo enigma [...] (Primero) la ficción multiplica las experiencias de la eternidad, llevando así, de diversas formas, el relato a los límites de sí mismo [...] donde el tiempo se deja sobrepasar por la eternidad [...] (donde) lo imaginario no admite censura [...] La segunda transgresión que la ficción opera respecto al orden del tiempo cotidiano; al jalonar los confines de eternidad, las experiencias-límite descritas por la ficción exploran además otra frontera: la de los confines entre la fábula y el mito¹¹⁹.

La acción temporal se retarda en los recuerdos intermitentes, pero sin dejar de ser impulsada por el tiempo de espera señalado como necesario para velar y sepultar a Ana María. La acción de la referencia temporal se interrumpe frecuentemente para dar paso a las narraciones entremezcladas con el presente, con los llamados de inminencia sobre el final y con el pasado rememorado. El tiempo logra avanzar en el recuerdo, dedicando pausas distintas en cada memoria porque la conciencia del tiempo es diferente cuando se recuerda un amor fallido que cuando es evocada una etapa feliz. Cada analepsis es singular, como si fueran construidas pasarelas entre diversas épocas, el tiempo para recordar se gasta poco a poco, pero curiosamente resulta suficiente y abarca a todos los seres significativos en la vida de la protagonista.

Ahora conviene anotar que la esfera mitológica requiere de esa dimensión temporal trascendental, dado que la dialéctica vida-muerte no puede considerarse simple porque es simbólica. Becker argumenta que la experiencia es la misma ante la muerte que ante la vida: aunque las personas respiren y convivan con otros hombres, realmente están solas, como si se perdieran entre los otros seres, suelen

¹¹⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*. Siglo XXI, 1996, p. 1032.

sentirse incapaces de reconocerse en la maraña social, recíprocamente son ignorados, perciben un sentimiento de una vida vacía¹²⁰. Por ello, aunque sea una certeza para un sujeto estar vivo, esa misma seguridad trae consigo la otra verdad: la vida se termina, algún día tendrá que morir. En la literatura, recrear la muerte de un personaje tiende a esconder propósitos radicales para la historia. Cuando sucede puede acontecer como el final innegable o como un giro drástico en el argumento. Para el caso de Ana María la muerte es el inicio de una nueva percepción, de una postura privilegiada:

Y era como si parte de su sangre hubiera estado alimentando, siempre, una entraña que ella misma ignorase llevar dentro, y que esa entraña hubiera crecido así, clandestinamente, al margen y a la par de su vida. Y comprende que sin tener ella conciencia, había esperado, había anhelado furiosamente este momento. ¿Era preciso morir para saber ciertas cosas? (p. 112).

De ese modo, se desarrolla la trama con un intercambio constante entre dos duraciones diegéticas: la exterior y la interior. La primera hace referencia al tiempo que se relata, lo que dura la historia. Y la interior es concebida como un monólogo reflexivo que permite la introspección y que dura lo que tarda el discurso. El tiempo será el puente fenomenológico entre la narración de una referencia real, esto es, la descripción de un rito social conocido: un velorio-sepelio, y la ruptura de esa lógica, dentro de la cual son incluidas las historias contadas desde los recuerdos de una protagonista a la que el tiempo de vida ya se le había terminado.

¹²⁰ Cfr. Ernest Becker, *El eclipse de la muerte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 109.

El pasado es el oxígeno que proporciona vida a la muerta y su memoria es el espacio donde cabe otra realidad distinta a la de su presente. La duración exterior es detenida cuando la protagonista vive de nuevo a través de esas remembranzas. El primer recuerdo de larga duración es sobre un personaje llamado Ricardo, al cual se ha investido de sensualidad y se le ha asignado un quehacer agresivo. Ambas características parecen fascinar a Ana María y le provocan intensas emociones desde que lo conoció, cuando apenas era una niña:

Te veo correr tras nuestras piernas desnudas para fustigarlas con tu látigo. Te juro que te odiábamos de corazón cuando soltabas nuestros pájaros o suspendías de los cabellos nuestras muñecas a las ramas altas del plátano.
[...] De noche nos atraías y nos aterrabas con la historia de un caballero, entre sabio y notario, todo vestido de negro, que vivía oculto en la buhardilla [...] Durante varios años no pudimos dormir temerosas de su siniestra visita (p. 98 y 99).

Precisamente, debido a ese ímpetu del personaje masculino que se añade a la sensibilidad de la protagonista, Ricardo logra jugar con el temor de Ana María y representar un vínculo con el dinamismo salvaje del mundo natural que se aprecia en la historia. De acuerdo con la tesis de Agosin, el personaje de Ricardo aparece asociado a las representaciones de lo irracional e instintivo que se trasluce de manera repetida en el relato¹²¹. Y al ser uno de los afectos más importantes de la adolescencia de la muerta, prevalece como el recuerdo más significativo de su almanaque amoroso. Agosin apunta atinadamente acerca de Ricardo:

Es el sacerdote de la niñez que crece junto a la protagonista y a la vez [...] aparece ante los ojos de Ana María como un salvaje lleno de vitalidad y sensualidad [...] Está constantemente asociado a la imagen del calor y de fuego. Es la fuente de la vida, del sol y la masculinidad¹²².

¹²¹ Marjorie Agosin, *op cit.* p. 108

¹²² *Ibid*, p. 109.

El recuerdo de Ricardo posee diversas asociaciones con las imágenes femeninas y masculinas incluidas en la fábula. Por ejemplo, Ana María es llevada a caballo por Ricardo hacia la selva, lugar donde tendrán su primera relación sexual. El caballo, un alazán, que “se revolvió enardecido” (p. 102), alude a lo intempestivo, al ruidoso anuncio de algo infernal. Es cierto que podría suponerse que la protagonista desea a Ricardo en la intimidad. El viento aparece de la misma manera, como un elemento purificador que suaviza la posible noción de amenaza que se ha colocado en la imagen del caballo. Las dos imágenes, caballo y viento, se encuentran en el orden simbólico relacionado con la masculinidad y con el tiempo.

También la referencia a la selva, en equivalencia con el bosque, construye la imagen del futuro, de un cambio significativo. De esa manera, en la remembranza de su amor juvenil, la muerta se siente viva, lo que se demuestra con la riqueza simbólica de la narración:

El animal echó a andar. Un inesperado bienestar me invadió que no supe si atribuir al acompasado vaivén que echaba contra ti o a la presión de ese brazo que seguía enlazándome firmemente. El viento retorció los árboles, golpeaba con saña la piel del caballo. Y nosotros luchábamos contra el viento [...] Mis trenzas aleteaban deshechas, se te enroscaban al cuello. Henos de pronto sumidos en la penumbra y el silencio, el silencio y la penumbra eternos de la selva [...] pero yo sólo estaba atenta a ese abrazo tuyo que me aprisionaba sin desmayo [...] Y entonces, ¿recuerdas?, me aferré desesperadamente a ti murmurando “Ven”, gimiendo “No me dejes”; y las palabras “Siempre” y “Nunca”. Esa noche me entregué a ti, nada más por sentirte ciñéndome la cintura. (p. 103 y 104).

El viaje a caballo hacia la selva parece augurar que Ana María vivirá una época muy atormentada, puesto que después de tener la cercanía íntima con

Ricardo, él no aparece más. Ante el abandono, ella experimenta la etapa “más desordenada y trágica de su vida” (p. 104). La dialéctica ahora se muestra con la lucha entre la imagen de la malicia (caballo) y la purificación (viento), que en ese sentido funcionan como alegorías de la pasión que inicia desde que Ricardo toma a Ana María de la cintura durante la cabalgata. Luego crece con las trenzas que rozan la piel de este personaje y después culmina cuando ella se aferra a él exasperadamente. Pero el retrato de Ricardo no deja de ser ambiguo en su rol de verdugo seductor, pues será al mismo tiempo estímulo para el placer descrito antes y también para el sufrimiento:

¡Oh, la tortura del primer amor, de la primera desilusión! [...] Muy lejos de las casas me detuve al fin; saqué el arma de la manga de mi abrigo, la palpé recelosa, como a una pequeña bestia aturdida que puede retorcerse y morder. Con infinitas precauciones me la apoyé contra la sien, contra el corazón. [...] ¡Ay no, nunca tendría ese valor! Y sin embargo quería morir, quería morir, te lo juro (p. 105).

El intento de suicidio de la protagonista asume la primera parte de las consecuencias dolorosas provocadas por la indiferencia de Ricardo. La impotencia por desconocer el origen de “Aquel brusco, aquel cobarde abandono [...]” (p. 104) se manifiesta en la ilusión de transferirle al arma cierta animosidad. Esta imagen se remite a un arcaísmo infantil, a la ruptura de esa visión ideal y romántica creada en los primeros años de la protagonista. Ahora, después de sentirse desolada, repentinamente logra recuperarse y transformar su decepción en una “dulce fatiga” (p. 105). Lo anterior, provocado por un embarazo que le regala la posibilidad de incrementar su percepción: “Cierta mañana, [nota] al abrir las celosías [...] un millar de minúsculos brotes, no más grandes que una cabeza de

alfiler” (p. 106). Ricardo sigue presente en las emociones de la protagonista, ahora para hacerla feliz cuando lo imagina en sus entrañas, pero ese goce se interrumpe bruscamente con un aborto cuando Ana María cuenta: “Zoila vino a recogerme al pie de la escalera. El resto de la noche se lo pasó enjugando, muda y llorosa, el río de sangre en que se disgregaba esa carne tuya mezclada a la mía”. (p. 111). Es importante anotar cómo tal suceso doloroso otra vez será presagiado por la naturaleza:

La primera semana de verano me llenó de una congoja inexplicable que crecía junto con la luna [...] Quietos, los bosques enmudecían como petrificados bajo el hechizo de la noche, de esa noche azul de plenilunio [...] Súbitamente, de uno de los torreones de la casa, creció y empezó a flotar un estrecho cendal de plumas. Era una bandada de lechuzas blancas. Volaban. Su vuelo era blando y pesado, silencioso como la noche. [...] (p. 110).

La luna, fuente de diversos simbolismos¹²³, muestra la imagen de la energía femenina, por eso crece a la par con la congoja de Ana María. Además, como símbolo cíclico, se suma al presagio de un destino que se acerca oscuro, capaz de hacer que los bosques enmudezcan, hechizados por la noche. El azul acompañará el anterior significado lunar, porque lo matiza representando la claridad, el amanecer, la certeza de ese suceso que aún se desconoce pero que altera el

¹²³ Por ejemplo, se relaciona con el tiempo y los ciclos, sugiere un proceso de repetición, como sucede con la menstruación o los periodos agrarios. La luna puede representar la esperanza de cierta perpetuidad por proporcionar luz en las tinieblas. Ese poder se considera parte del destino y la integración del bien y del mal. En palabras de Durand “[...] el simbolismo lunar aparece en sus múltiples epifanías como estrechamente ligado a la obsesión del tiempo y de la muerte. Pero la luna no sólo es el primer muerto sino también el primer muerto que resucita (Gilbert Durand, *Las estructuras... op. cit.*, p. 303).

entorno sólo con el presentimiento de saber que llegará. Y finalmente, las lechuzas, como aves representantes de malos vaticinios, anuncian con su forma de volar la tragedia que se avecina. Este mundo natural en permanente dualidad de lo femenino/masculino es el contexto que propicia la unificación de los personajes quienes se definen a partir de una vida emocional en las reflexiones de la muerta.

Al terminar la analepsis expuesta en la cita anterior, Ana María recordará unos cuantos rasgos de cuatro personajes. Sin embargo, la manera de distinguirlos forja un contexto personal más amplio, donde además de las relaciones amorosas la muerta retorna a su papel de hija, madre, suegra... Ese ambiente cotidiano tendrá la función de apoyar la veracidad, generando entonces mayores posibilidades al dinamismo de la dualidad y a la descripción exitosa de una mujer que ha muerto pero disfruta recordando sus mejores momentos y los vive de nuevo, lo cual podría entenderse como una situación aparentemente irrealizable, incluso para una ficción. Por ello, antes de esbozar a los cuatro personajes, se reitera otro viaje a ese mundo fantástico donde reina una naturaleza perturbadora y simbólica:

Alguien, algo, la toma de la mano, la obliga a alzarse. Como si entrara, de golpe, en un nudo de vientos encontrados, danza en un punto fijo, ligera, igual a un copo de nieve.

- «Vamos »
- « ¿Adónde?»
- «Más allá».

Baja, baja la cuesta de un jardín húmedo y sombrío. Percibe el murmullo de aguas escondidas y oye deshojarse helados rosales en la espesura.

Y baja, rueda callejuelas de césped abajo, azotada por el ala mojada de invisibles pájaros (p. 112 y 113).

En el fragmento anterior resalta el valor nocturno de las imágenes necesario para colorear el descenso de la protagonista hacia un jardín oscuro,

entendido en el régimen diurno como un lugar paradisiaco e íntimo, pero en este caso es más bien parte del reino de la noche: un lugar que no conoce tiempo ni espacio. El viento, poderoso elemento, hace sentir su fuerza en el acompañamiento a ese ‘alguien’ o ese ‘algo’, presumiblemente la muerte, porque obliga a Ana María a percibir su cercanía con la tierra. Los ruidos de las aguas y de los rosales que pierden sus hojas son la certeza de su destino fatal. De ese modo, como refiere Durand: “la noche es el lugar donde sobrevuelan el dormir, el retorno al hogar maternal, el descenso a una femineidad divinizada”¹²⁴. El descenso constituido por los colores nocturnos y el ala mojada de pájaros invisibles, continúa como si pretendiera alcanzar un núcleo secreto, un punto donde se establecen los recuerdos. De manera inmediata se lee en la novela: “el día quema horas, minutos, segundos y un anciano viene a sentarse junto a ella” (p. 113). Es su padre, un personaje de poderosa masculinidad que no se permite mostrar sufrimiento frente a los demás. El padre de la muerta ha demostrado con el ejemplo la fortaleza de seguir “cumpliendo, mudo y resignado la parte de dolor que le asignará el destino” (p. 114).

El siguiente personaje es la hermana de Ana María, llamada Alicia. Esta mujer le despierta a la protagonista una admiración compasiva por ser víctima de maltrato. Una característica de Alicia muy remarcada en el relato es su marcado interés en la religión, sobre todo después de la muerte de su único hijo. La religiosidad de Alicia es criticada por la hermana en una defensa de su

¹²⁴ Gilbert Durand, *Ibid.*, p. 227.

individualidad, por lo que Ana María decide alejarse despectivamente de la actividad religiosa, prefiriendo una cercanía a las creencias paganas inculcadas por su nana de nombre Zoila. Esa infancia contradictoria la define hasta ahora, pues aún en su muerte, Ana María continúa defendiendo su individualidad y niega incluso tener alma, actitud que alimenta la ensoñación de la trama, como se lee en las líneas siguientes:

Y es posible, más que posible, Alicia, que yo no tenga alma. [...] Tal vez sean los hombres como las plantas; no todas están llamadas a retoñar y las hay en las arenas que viven sin sed de agua porque carecen de hambrientas raíces. Y puede, puede así, que las muertes no sean todas iguales. Puede que hasta después de la muerte todos sigamos distintos caminos (p. 116).

Es así como su muerte es una muestra de dicha individualidad, dado que al experimentarla distinta se utiliza como un rasgo de una descripción personalizada. Así, la protagonista puede mirar a distancia para observar más allá de las apariencias. Después de Alicia, la muerta recuerda a dos personajes que forman parte de un matrimonio: María Griselda y Alberto, su nuera y su hijo, ambos actores de una relación enfermiza en la que Alberto mantiene encerrada a su esposa cegado por celos irracionales. Ana María, caracterizada como hasta ahora, asume un papel simbólico y funciona como la madre naturaleza que lamenta la irracionalidad de su hijo pero que no reconoce su propio dinamismo en ese ser atormentado e infeliz.

Pero ni siquiera el instinto maternal por Alberto puede detener el inicio del descenso, pues el avance del tiempo continúa en la novela: “El día quema horas minutos, segundos” (p. 119) y se relata ahora la juventud y madurez de Ana

María. Los últimos personajes de mayor importancia son Fernando y Antonio, quienes serán los seres restantes de una imagen sobre el amor que se anota como propuesta: Ricardo es el instinto, Fernando la intimidad y Antonio la formalidad. El amor engloba, si se le mira como actor, una psique completa donde se conjugan tres elementos estructurales que evolucionan a través del recuerdo en ese ejercicio autoreflexivo que se relata en *La amortajada*. De acuerdo con Fromm, el amor establece un vínculo profundo con la parte emotiva del ser humano y, por ello, aparece con cierta recurrencia en el bagaje cultural de las sociedades o como forma virtuosa en las grandes religiones y sistemas filosóficos, así como en la relación cotidiana o en el arte¹²⁵. En la dimensión actorial de la trama se aprecia una representación del amor pasional, romántico, subjetivo y subversivo (personificado en Ricardo). Un amor que considera escenas de violencia, deterioro o muerte, carnes en contacto o asaltos sexuales, muy lejos de la cortesía y amparados por la pasión. En Ricardo la perspectiva romántica surge para arrancar la idealización del amor como un afecto puro y uniforme, ahora, el amor será considerado intenso, lleno de volubilidad y dualidad. Pero a la par, existe en el relato el “amor intimidad”¹²⁶, hecho acción en el personaje de Fernando como un amor basado en el refinamiento psicológico que se vincula al surgimiento de una necesidad de igualdad con ese otro, lejos de las visiones líricas. Y en tercer lugar, Antonio como el amor socialmente aceptado, formalizado en un matrimonio y

¹²⁵ Cfr., Erich Fromm, *El arte de amar: una investigación sobre la naturaleza del amor*, Paidós, Madrid, 2004, p. 98.

¹²⁶ Niklaus Luhmann, *El amor como pasión*, Paidós, Madrid, 1985, p. 122.

colocado en los recuerdos de Ana María en “una ciudad inmensa, callada y triste, hasta una casa donde llegó cierta noche” (p. 132).

En relación con la trascendencia simbólica del amor como parte del régimen nocturno, Alberto Toutin asocia el afecto que Ana María describe sentir por Ricardo como una expresión de las ilusiones que permiten alimentar el impulso de vida y la búsqueda de motivos tangibles de satisfacción. El amor por Ricardo permite anhelar la armonía de un deseo satisfecho, pero ante la frustración de lo inconcluso, la muerte podría compensar el dolor con la promesa de un paraíso celestial. En palabras de Toutin:

En *La Amortajada*, la ilusión que puso en camino a Ana María, que justificó de alguna manera su existencia y a favor de cuya consecución desplegó sus mejores capacidades, tomó la forma de la búsqueda del paraíso terrenal, aquí y ahora. Este paraíso expresa el anhelo de un encuentro armónico, no sujeto a la ley de la caducidad, tanto con la naturaleza como con su único amor, Ricardo. Este anhelo es tan fuerte que deviene la esperanza de que el cielo lo contenga en plenitud. Para Ana María, el cielo no es otra cosa imaginable, sino una proyección -en condicional- de aquello que se busca ardiente y tenazmente en la tierra¹²⁷.

Probablemente, las emociones de Ana María al evocar a Ricardo surjan del anhelo por transformar el conflicto de la dualidad vida-muerte en una armonía interna. Sin embargo, la representación del amor tiene implicaciones todavía más complejas y por esa razón se acude constantemente a él dentro de la dimensión actorial. Los amores que recuerda Ana María, además de su relación con Ricardo, mantienen el ambiente cálido, intenso y profundamente íntimo que se extiende a las otras dimensiones de la narración, alimentando el escenario para convertirlo

¹²⁷ Alberto Toutin, “De una vida amenazada a una vida anhelada. Atisbos a una teología de la vida en diálogo con la literatura” en *Teología y vida*, Chile, núm. 1, 2007, p. 84.

poco a poco en un espacio fantástico ideal para la configuración del conjunto de las imágenes analizadas.

3.3. La muerte es un lugar recóndito, infinito e iluminado

El marco para las transformaciones narrativas que se configuran en *La amortajada* posee características sumamente singulares. La protagonista podrá observarse y experimentar mientras la trasladan del lecho al ataúd, en el relato dice: “Vienen, la levantan del lecho con infinitas precauciones, la acomodan en una larga caja de madera [...] ¡Qué bien se amolda el cuerpo al ataúd! No la tienta el menor deseo de incorporarse” (p. 150).

La referencia espacial ‘ataúd’ evoca una característica de la imagen femenina que implica un fuerte nexo simbólico. La idea de una caja de madera se vincula con el significado de la intimidad, del misterio y en general, con el carácter privado de una alcoba, que aparece frecuentemente tanto en diversos relatos como en el folclore. Durand comenta respecto a dicha recurrencia:

Se podría consagrar una vasta obra a los ritos de sepultura y a las ensoñaciones del reposo y la intimidad que los estructuran [...] por ejemplo, en Escandinavia, el enfermo o el moribundo es revigorizado mediante la sepultura o el simple pasaje por el agujero de un peñasco [...]. Edgar A. Poe, reforzando con tres ataúdes la protección de la momia ya rodeada de vendas, no hace otra cosa que recuperar la intuición ritual de los antiguos egipcios, que multiplicaban las garantías de reposo e intimidad de los restos mortales [...] la momia es tumba y, a la vez, cuna de las promesas de supervivencia [...] un ser devuelto a la profundidad de su misterio¹²⁸.

¹²⁸ Gilbert Durand, *Las estructuras...*, op. cit., p. 244.

El ataúd de la muerta es preparado con detalle. Emulando al rito se colocan flores: “Un ramo de claveles [...] Luego van amontonando el resto de las flores sobre ella como quien tiende una sábana” (p. 150). La preparación especial de la última morada genera una ilusión de placidez ligada a la constelación nocturna de la imaginación y, a la vez reconstruye la ilusión de la intimidad que reina en un cuarto secreto, similar al de la bella durmiente de los cuentos. Sin embargo, la dimensión espacial no se reduce al ataúd, la peculiaridad de la historia radica en establecer como real, mediante un discurso poético, un fenómeno fantástico que posibilita a la mente de Ana María recrear otros espacios sin moverse del lecho donde la han colocado durante el velorio; lecho que al final, es un espacio pequeño y privado. Ella recuerda sus experiencias y percibe incluso lo que acontece a su alrededor. *La amortajada* abre una zona mítica que recrea simbólicamente los espacios gracias a la enaltecida sensibilidad de su protagonista, por ejemplo, ella dice:

La lluvia cae fina, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer [...] Escampa, y ella escucha nítido el bemol de lata enmohecida que rítmicamente el viento arranca al molino. Y cada golpe de aspa viene a tocar una fibra especial dentro de su pecho amortajado (p. 97).

Durante el relato, del mismo modo que en la cita anterior, son privilegiadas las descripciones de espacios naturales y las referencias a una polaridad arquetípica que buscará la armonía y el equilibrio en un ámbito imaginario, donde todo es posible. Esa polaridad implica, entre otras manifestaciones, un polo relacionado con lo femenino y otro que se asocia con lo masculino. Por ejemplo, en el primer polo, el femenino, se presenta la imagen de

un Eros hecho naturaleza dentro de un ambiente donde puede gestarse, dice Durand, “la irremediable femineidad del agua [...] con su papel fecundante”¹²⁹ y cíclico. Por eso, el agua es personificada como un ente vivo. Puede leerse que la lluvia cae, tranquila, apacible, pero aún así, en esa continuidad serena, es capaz de provocar emociones y es tan persistente que acaba por impregnar una huella enmohecida. Lo anterior aparece otra vez en una imagen asociada con las lágrimas:

Luego, llueve nuevamente. Y la lluvia cae, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer.

Caer y resbalar como lágrimas por los vidrios de las ventanas, caer y agrandar hasta el horizonte las lagunas, caer. Caer sobre su corazón y empapararlo, deshacerlo de languidez y tristeza (p. 97).

De ese modo, una mujer muerta escucha (o imagina) la lluvia en movimiento, lluvia que significa agua ligada a un estado de tristeza, a un carácter íntimo, donde el líquido como muestra femenina del placer, fluye en un estado privado de entrega. El agua cae insistente hasta anegar las lagunas, pero lo hace rítmicamente, en una entonación que disminuye el sonido natural de la lluvia, lo suaviza y por eso conmueve el corazón de Ana María. La imagen femenina del agua es seductora dentro de su fase como símbolo nocturno y, debido a ese poder, adquiere un matiz de agua nefasta, agua que actúa como agente destructor del corazón y, por tanto, como un preámbulo indirecto al tema del ahogamiento¹³⁰.

¹²⁹ Gilbert Durand, *Ibid.*, p. 105.

¹³⁰ Un ejemplo más evidente se puede observar en la novela *El ahogado* (1962) de Tristan Solarte, escritor panameño, o también en el relato *La casa inundada* (1960) de Felisberto Hernández. Sin embargo, el agua como elemento se ha tratado en diversas ocasiones dentro de la literatura, debido a su potencia ambivalente. El agua posee una tradición fuertemente arquetípica desde las

La reiteración a los espacios naturales en la narración y su nexa simbólico con el erotismo, son observados también por Nicolás Román en un estudio de los aspectos subjetivos en la obra de Bombal. Aunque a diferencia de lo que se ha explicado en el párrafo anterior, Román interpreta el simbolismo de la trama como una alternativa para expresar veladamente el deseo femenino, rompiendo con la sujeción de una categoría binaria de género impuesta por el régimen patriarcal:

De todas maneras, las imágenes de la naturaleza no sólo se nutren del imaginario de la muerte como una esquicia de la crisis del sujeto y su representación. También existen otros elementos que permiten evadir el escollo del sujeto, para poder dar visibilidad al deseo y refractar la luminosidad del poder que oscurece su enunciación. Las imágenes de la naturaleza, sumadas al cuerpo y el agua, todas unidas en una retórica de la erotización, son constantemente descubiertas como las imágenes de resistencia a las alocuciones patriarcales. En ellas, el cuerpo se presenta como una zona erógena respirando los aspavientos de la naturaleza [...] ¹³¹.

En el segundo polo, el masculino, la naturaleza erotizada por la imagen del agua, ahora muestra la posibilidad de la presencia varonil representada en la evolución, en el movimiento, a través de uno de los símbolos de la totalidad del cosmos: el árbol, explicado por Durand como “indicativo de un sentido único del tiempo y de la historia” ¹³² que se representa en el párrafo siguiente, unido al elemento erotizado:

El murmullo de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa [...] Y ella la escucha caer. Caer sobre los techos, caer hasta doblar los quitasoles de los pinos, y los anchos brazos de los cedros azules, caer. Caer hasta anegar los tréboles, y borrar los senderos, caer (p. 96-97).

tradiciones celtas y romanas o desde la clásica historia bíblica sobre el diluvio, el cual sucede por voluntad divina para castigar la maldad humana.

¹³¹ Nicolás Román, “El deseo, el cuerpo y el secreto, como formas de subjetivación en María Luisa Bombal” en *Revista Aisthesis*, Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 51, julio, 2012, p. 179.

¹³² Gilbert Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 354.

Los pinos y los cedros son árboles relacionados con la descripción de acciones de la naturaleza, es decir, se les asigna movimiento en la narración y con ello se otorga una identidad que fortalece la simbolización masculina, pero no por ello el arquetipo escapa a su potencia pasiva y vertical reflejada en los bosques. Humedecidos por la lluvia, los árboles rodearán la habitación donde es velada Ana María, reservando así un centro de intimidad, un cerco de árboles que dará en suma una imagen cercana a lo sagrado, un lugar supremo para iniciar un evento de suma importancia. En general, los árboles funcionan como receptores del agua, como testigos de ese 'caer'. En forma particular, los cedros, árboles de enormes brazos, no ceden como los pinos que dejan doblar sus 'quitasoles' ante la constante, seductora y rítmica lluvia. Los cedros son coloreados azules, propiedad también simbólica asociada con el reposo y el retiro. El azul en la fábula funciona como la tonalidad para las experiencias de muerte-vida, por ello aparece como referente espacial para determinar el avance de la trama. En primera instancia, el azul pinta a los cedros cuando inicia la historia, representa que todo es aún plenitud, pero ese brillo se decolora paulatinamente. Después surge de nuevo el azul cuando Ana María recuerda intensamente su relación con Ricardo:

Los cipreses se recortaban inmóviles sobre un cielo azul; el estanque era una lámina de metal azul; la casa alargaba una sombra aterciopelada y azul. Quietos, los bosques enmudecían como petrificados bajo el hechizo de la noche, de esa noche azul de plenilunio (p. 108).

Ahora, el azul está en varios lugares, en el cielo, en el estanque, en la sombra de la casa, en los bosques que son embrujados por el azul nocturno. En la

intensidad del momento la protagonista percibe su espacio bajo la tonalidad emocional incitada por saber que está embarazada. Esa noche incluso la luna se encuentra llena, ese ‘plenilunio’ representa la imagen femenina como antítesis de la masculina. La unión de un lazo profundo ha dejado evidencia en el cuerpo de Ana María y el ambiente azul celeste es vaporoso y brillante. El clímax de la constelación simbólica en el color azul lleva inevitablemente a la última parte de la historia donde se perderá la luminosidad que tenía el espacio para teñirse de un color pálido:

Una corriente la empuja, la empuja canal abajo por un trópico cuya vegetación va descolorándose a medida que la tierra se parte en mil y mil apretados islotes. Bajo el follaje pálido, transparente, nada más que campos de begonias. ¡Oh, las begonias de pulpa acuosa! La naturaleza entera aspira, se nutre aquí de agua, nada más que de agua. (p. 148, el subrayado es mío).

La ficción es presentada espacialmente en una dialéctica compleja que acompaña a lo vivo con lo muerto y con ello ofrece la posibilidad de mantenerse activo en un momento de total pasividad. Para Becker el acto de “situarse con la imaginación en un punto en el espacio y contemplar divertido su propio planeta”¹³³ significa la manifestación de la identidad simbólica aunada a la tendencia creativa en el hombre. La protagonista se ubica en un espacio sin límite. Desde un punto donde colocan su cuerpo, Ana María contempla su presente y revive su pasado.

La recurrencia a los espacios naturales como producto de la imaginación de una muerta convierte a la conjunción de las distintas representaciones de la naturaleza en una temática arquetípica que apoya el difícil lugar de referencia

¹³³ Ernest Becker, *op. cit.*, p. 96.

establecido desde la inactividad hacia el movimiento. Así, cada espacio enfatiza un complejo valor temático que, al ser producto del imaginario, construye la dualidad que se ratifica en el seno mismo del símbolo. De acuerdo con Durand, “el dinamismo equilibrante que es lo imaginario se presenta como la tensión de dos fuerzas de cohesión que enumeran las imágenes en dos universos antagónicos”¹³⁴. Una bipolaridad con gran fuerza simbólica se posiciona en las imágenes femeninas y masculinas. *La amortajada* proyecta el espacio desde la naturaleza para darle legitimidad a la coexistencia de la muerte con la vida, mediante la presencia de matices que permiten sostener la posibilidad de no morir del todo, de una corriente que empuja hacia la vida, de la naturaleza que se nutre de agua.

Los elementos fantásticos definirán el curso de la fábula. Desde la dimensión espacial se identifica una ilusión que refiere la parte nocturna seductoramente femenina, la cual cautiva a la protagonista con los ruidos y movimientos de la naturaleza y, a la par, un régimen diurno-masculino que desea resistir las tentaciones al no querer vivir de nuevo. Ana María percibe desde su ataúd, en ese espacio breve, aquel lugar no imaginario donde el pensamiento es trascendente y donde ella recuerda que la muerte es un remanso y su realidad; desde esa caja de madera, logra percatarse de los avances del cortejo hacia el cementerio y la naturaleza le acompaña nuevamente para enaltecer sus percepciones:

Como el cortejo llega por fin a su destino, la última ráfaga de viento extingue, de golpe, el gorjeo de un surtidor. Dentro del panteón la noche va apagando las pedrerías del vitral. Frente al altar, el padre Carlos, revestido del alba y la estola, mueve los labios, sacude con unción el hisopo (p. 154).

¹³⁴ Gilbert Durand, *La imaginación...*, op. cit. p. 89.

3.4. Muerte provocadora, naturaleza poderosa, tierra que eres madre... mujer que deseas un hombre

La perspectiva con la cual se organiza la trama en *La amortajada* será determinada por un discurso figural eminentemente femenino, proveniente de la conciencia de la protagonista. Las narraciones permiten proporcionar información pero al mismo tiempo funcionan como catalizadores de las acciones y los vínculos entre presente y pasado. Los personajes muestran poseer una visión reducida en el relato, dado que son resultado de las interpretaciones de la protagonista, es decir, la perspectiva que ellos aportan está fuertemente mediatizada por la memoria y la subjetividad de Ana María.

Por lo anterior, será el encuentro entre el texto y el lector el que acabará por definir las sugerencias que coexisten en el relato, será esa postura la que proporcione la instancia de mayor apertura y complejidad. Será el lector quien intervenga como un agente activo, inscrito en una cultura, el intérprete del contexto último al que habrán de remitirse las referencias simbólicas desarrolladas en el relato y, al mismo tiempo, será quien encuentre la posibilidad de articular las dimensiones ideológicas e intertextuales que se han ido identificando como ejemplo a lo largo de este capítulo.

El lector utilizará en el momento de acercarse al texto la abundancia de imágenes y detalles para construir el complejo mundo de una historia que busca la armonía imaginaria del dualismo vida-muerte. Ese 'alguien' con el que se comunica el texto, puede imaginar las escenas que son producto del alud de

intercambios de voces, de cambios en el tiempo, de memorias y sentimientos, de indicaciones y detalles descriptivos; él puede darle actualidad a un relato que perdería sentido sin la estructura que lo pre-define.

El ambiente que prevalece busca contagiar más allá de la historia que se cuenta. La temática de la dualidad vida-muerte acude a las estructuras sintéticas y al proceso de matizar el símbolo. La historia de una muerta que vive es también un drama acerca del descenso, un retorno triunfante a su presente y otra vez, más descensos que terminan en el último de ellos, el permanente. Para configurarse, el drama del descenso requiere de elementos antagónicos que coexistan en el relato, que generen un ser híbrido entre el discurso y el símbolo.

En ese sentido, todo movimiento que la narración ocupe para conseguir representar el mencionado descenso, señala Durand, “requerirá mayores precauciones que las de la ascensión. Exigirá [...] maquinaciones más complejas que las del ala [...] debe ir acompañado de los símbolos de la intimidad”¹³⁵, y con ello evitar que el descenso se transforme en caída. La ambivalencia Eros-Tánatos marca el límite a partir del cual los valores se invierten constantemente en el relato para percibir a la muerte como placentera. Por ende, la muerte, terrible y destructora, se transforma en plácida; *La amortajada* como relato armoniza el simbolismo nocturno con la presencia de imágenes diurnas, cuando la muerta disfruta de su estancia en el ataúd y es reina de la intimidad absoluta. El descenso

¹³⁵ Gilbert Durand, *Las estructuras...*, *op.cit.*, p. 209.

de la protagonista es convertido en nacimiento, como se lee en el párrafo siguiente:

Descendía lenta, lenta, esquivando flores de huesos y extraños seres de cuerpo viscoso, que miraban por dos estrechas hendiduras tocadas de rocío. Topando esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas orillas se encogían, como otrora en el vientre de la madre (p. 161, el subrayado es mío).

El vientre materno es una imagen vinculada al simbolismo de la tierra, por su intuición espacial de firmeza y por ensoñaciones sobre el reposo. Debido a lo cual Ana María “[...] ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y el venir de lejanas, muy lejanas mareas; [...]” (p. 162). Esta pasividad primordial tiene todavía mayor simbolismo al considerar que la protagonista es una mujer. La tierra, el agua, la muerte, la noche, la mujer... Se conjugan en una unidad que señala un culto a la naturaleza, un complejo retorno a la madre. Estos conjuntos de imágenes contribuyen a moldear una perspectiva latente para el lector, un ambiente de voluptuosidad y felicidad que constituye una rehabilitación de la femineidad. Aunque, cabe decir que las imágenes masculinas son la antítesis imprescindible para proporcionar seguridad en la intimidad y darle al poder seductor el matiz que Ana María requiere en el ascenso paulatino a su presente. O también lograr que el descenso sea más sutil, menos arrebatado, evitar la caída dolorosa.

En *La amortajada* la vida se plantea como una potencia de reacción, como un avanzar al retorno, no es un devenir ciego. La muerte puede ser un inicio o un tiempo sin fin. Por lo anterior, el punto de vista de la protagonista es acorde con la configuración de la trama. Ella, dice la voz narrativa al final de la novela, no

tuvo “[...] el menor deseo de incorporarse. Sola, podría al fin, descansar, morir. Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte, la muerte de los muertos” (p. 162).

Finalmente, y de acuerdo con al análisis realizado para este capítulo, es evidente que la perspectiva de las diversas estructuras del imaginario ha sido construida magistralmente para desafiar el orden de lo real. Cada fragmento se enlaza con el siguiente para manifestar líricamente una serie de imágenes arquetípicas dotadas de simbolismo, de esa manera, el trayecto imaginario se hace posible gracias al racimo total de esas representaciones¹³⁶. Es decir, a través del discurso se consigue una reconciliación con todo aquello que tiene un valor universal, se logran discernir complejos esquemas humanos como el de vida-muerte. Por lo que propongo cerrar el capítulo con una explicación de Durand al respecto:

Porque en muchas ocasiones, de diferentes formas, se ha dicho que uno vive e intercambia su vida, dando así un *sentido a la muerte*, no por las certidumbres objetivas, no por cosas, moradas y riquezas, sino por opiniones, por ese lazo imaginario y secreto que ata y relaciona el mundo y las cosas en el corazón de la conciencia; no solamente uno vive y muere por ideas, sino que la muerte de los hombres, es absuelta por las imágenes. Por eso el imaginario, muy lejos de ser vana pasión, es acción eufémica y transforma el mundo según “el hombre del deseo”¹³⁷.

¹³⁶ Revisar tabla 2.

¹³⁷ Gilbert Durand, *Las estructuras...*, op. cit., p. 437.

APÉNDICE A

El análisis realizado sobre *La amortajada* pretende hacer énfasis en el mensaje universal de su estructura. Para ello se acudió a las postulaciones teóricas de Gilbert Durand, autor que concibe al imaginario como un abanico que incluye diversas posibilidades¹³⁸. Por ejemplo, la conciencia puede tener dos maneras de representar el mundo: una directa, cuando un objeto aparece presente en la mente a través de los sentidos. Y otra indirecta, cuando ese mismo objeto no puede abordarse empíricamente, como sucede con los recuerdos o con la representación de otra vida más allá de la muerte. En todos los casos de representación indirecta, el objeto ausente sólo puede llegar a la conciencia a través de una imagen.

En la literatura, mundo de ficción, las posibilidades de acudir a imágenes se incrementan. Sobre todo, cuando el relato utiliza referentes poco asequibles para el conocimiento real. La novela analizada ocupa varios de esos referentes y por ello se ha realizado una tabla que resume las imágenes a partir del célebre cuadro de análisis de Durand. En dicho cuadro es clara la noción de polaridad que implica la existencia de un polo a partir de su contrario. De ahí que el resumen de imágenes inicie en cada caso con la asociación a dos regímenes. El primer régimen, llamado diurno, representa el tiempo lineal (el presente) y, también, el reino de la luz, el miedo a las tinieblas. El segundo, denominado régimen nocturno, es el tiempo cíclico, la iniciación, las tinieblas, la mujer fatal, la luna negra, la muerte

¹³⁸ Cfr. Gilbert Durand, *Ibid*, p. 195.

relacionada con lo femenino y con lo animal. De esta manera, se logra llegar a los símbolos de la transformación y a la primera epifanía de la muerte, la gravedad, el vértigo, la caída como penalización, al abismo y a la carne digestiva y sexual.

Estas dos visiones llevan consigo también cierta valorización del otro, como puede ser la naturaleza, el animal o la mujer. En el régimen diurno naturaleza y mujer son puestas del lado de la animalidad maldita, de lo que es necesario dominar. En el segundo, el nocturno, el lecho o el ataúd, representan el vientre de la madre receptiva, el culto de lo femenino. Pero estos dos regímenes no aparecen en la práctica en una forma clara y pura. La filiación de las imágenes es difícil de establecer y esta división no es tan evidente en el análisis de las sociedades, de mitos o de relatos literarios. Ante esta falta de claridad, y para saber a cuál régimen pertenecen las imágenes estudiadas, es necesario recurrir a la dinámica, al movimiento, al esquema y, sobre todo, a la redundancia, las repeticiones de sentido. Por ello, fue necesario realizar el concentrado de aquellas imágenes que tendían a aparecer en varias ocasiones en *La amortajada*. Se espera que esa identificación apoye la lectura de cada una de estas representaciones simbólicas y su sentido para el relato.

Es importante resaltar que la mayoría de las imágenes de la historia estudiada pertenece al régimen nocturno, con lo que la FEMINEIDAD asignada a la muerte de Ana María afirma un fuerte nexo con el saber colectivo y por tanto, universal acerca de la terminación de la vida. Las imágenes que pertenecen al régimen diurno propician el matiz necesario para que esa muerte no pierda la

dirección y termine como debe ser: en el sepulcro absoluto. La MASCULINIDAD aparece para darle lógica y credibilidad al relato. Para una mayor evidencia, la tabla 2 aparece en las páginas siguientes.

TABLA 2. RESUMEN DE IMÁGENES¹³⁹

IMAGEN	DESCRIPCIÓN
LECHO	Del régimen nocturno, en una estructura mística representa el microcosmos asociado a la intimidad, a lo cálido y a lo oculto. Un arquetipo sustantivo es la morada, la madre (retorno). Se relaciona con el esquema verbal del reposo y con otras referencias a los símbolos como la cuna, la crisálida o el huevo. IMAGEN FEMENINA.
ATAÚD	Del régimen nocturno, en una estructura mística se evoca el arquetipo de lo profundo, lo caliente, la intimidad y lo oculto. Un arquetipo sustantivo es la mujer, la morada, la madre (retorno). Se relaciona con el esquema verbal del descenso y con otras referencias a los símbolos como la cuna, la crisálida o el huevo. IMAGEN FEMENINA.
AGUA	Del régimen nocturno, en una estructura sintética el nexo arquetípico es hacia el pasado, hacia los ciclos. Están presentes los reflejos dominantes de lo copulativo, con el ritmo y sus auxiliares sensoriales (kinésicos, músico-rítmicos). Se asocia con la luna, el tiempo cíclico, las lágrimas o la cabellera. IMAGEN FEMENINA.
ÁRBOL (CEDROS, PINOS, BOSQUE)	Del régimen nocturno, en la estructura sintética se encuentra el arquetipo de hacia adelante, representa el porvenir. El esquema verbal implica el progreso, la madurez, del mismo modo que con el arquetipo del hijo o el del germen. Otras representaciones son la piedra filosofal, el dos veces nacido, la iniciación o el mesías. IMAGEN MASCULINA.
AZUL	Del régimen diurno, como idealización y símbolo espectacular que se opone a las tinieblas, otorga claridad, luz. Se vincula con el cielo, el sol, el ojo del padre. IMAGEN MASCULINA.
PALOMAS	Del régimen diurno con una representación heterogénea, de antítesis, emula la cima, con un arquetipo sustantivo de animal, de ángel y erotismo. IMAGEN FEMENINA.

¹³⁹ Gilbert Durand. *Ibid.*

IMAGEN	DESCRIPCIÓN
CABELLERA	Del régimen nocturno, en su aspecto dramático histórico, vuelve atrás, al pasado. Puede relacionarse con el caracol, la espiral o los ciclos lunares. Y cuando la cabellera es ondulante y oscura, con la sangre menstrual. IMAGEN FEMENINA.
CABALLOS	Del régimen diurno, con una estructura polémica esquizomorfa, dominado por las sensaciones y relacionado con el infierno, la muerte. Se encuentra isomorfismo con el león o las fauces del dragón. También, con el sol destructor, con su temible movimiento temporal. IMAGEN MASCULINA.
VIENTO	Del régimen diurno, en una estructura de idealización, con un reflejo dominante de las sensaciones a distancia, se asocia con los esquemas verbales de puro o mancillado y con el fuego, la translucidez. El viento es la principal de las diez encarnaciones del Verethragna, dios iraní adorado por ser el vencedor, el iniciador, con poder viril y agente purificador o vivificante. IMAGEN MASCULINA.
LUNA	Del régimen nocturno, posee un principio cíclico y una dominante copulativa, se relaciona con el pasado y el drenario. Entre otros arquetipos sustantivos están la cruz o la rueda. Se relaciona con el dragón, el calendario, el caracol o la espiral. IMAGEN FEMENINA.
LECHUZAS	Del régimen diurno, de la antítesis polémica, en un esquema verbal de subir o caerse, tiene como arquetipos sustantivos al animal, el águila, la alondra o la paloma. IMAGEN FEMENINA.
FLORES	Del régimen nocturno, en una estructura mística, busca los derivados olfativos. Se asocia a los arquetipos sustantivos de la morada, el centro, el alimento o la sustancia. IMAGEN FEMENINA.
TIERRA	Del régimen nocturno, en una estructura mística, y esquemas verbales de descender, penetrar, se afilia con lo profundo, lo caliente, lo oculto, y por supuesto, la intimidad. Algunos otros símbolos considerados equivalencias son la tumba, la caverna o la crisálida. IMAGEN FEMENINA.

CAPÍTULO 4

JARDÍN DE DULCE MARÍA LOYNAZ, ESPACIO PARA LA REPRESENTACIÓN DE UNA DINÁMICA DEL DESEO

*En la experiencia de lo sagrado, en el encuentro con una realidad transhumana, es donde nace la idea de que algo existe realmente, que existen valores absolutos, susceptibles de guiar al hombre y de conferir una significación a la existencia humana.
Mircea Eliade*

El presente capítulo analiza la tendencia sugerentemente emblemática de la configuración en *Jardín*¹⁴⁰, novela de la escritora y poeta cubana Dulce María Loynaz. La complejidad simbólica de esta novela está implícita en el título y el preludio que inauguran el texto y expresan la motivación de la autora para escribirlos. Después, conforme se avanza en la lectura, es notable el vínculo con ciertos deseos arquetípicos¹⁴¹ presentes líricamente en la totalidad de la historia. *Jardín* asocia entre líneas algunos de los motivos colectivos más arcaicos; por ejemplo, parece involucrar una multiplicidad de referencias al apego cosmogónico, es decir, una serie de asociaciones que sugieren ciertos determinismos para traer a la historia algunos antecedentes primigenios,

¹⁴⁰ Dulce Ma. Loynaz, *Jardín*, *op. cit.* A partir de ahora, nuevamente las referencias a la novela se indicarán con el número de página entre paréntesis.

¹⁴¹ Los deseos arquetípicos se refieren a aquellas imágenes que suelen ser configuradas en algunas novelas, de tal modo que propician o sugieren una semejanza con alguno de los significados colectivos mostrados en los mitos o ritos arcaicos. Joseph Henderson explica que “cuanto más de cerca se examina la historia del simbolismo y el papel que los símbolos desempeñaron en la vida de muchas culturas diferentes, más se comprende que hay también en dichos símbolos un significado de recreación [...] un vínculo crucial entre mitos arcaicos o primitivos y los símbolos producidos por el inconsciente” (Joseph Henderson, *Los mitos antiguos y el hombre moderno*, Paidós, España, 1995, p. 107).

especialmente los que vinculan al ser humano con la naturaleza. Aralia López reconoce la difícil comprensión de dicha novela y la singularidad de sus configuraciones cuando dice:

(Jardín es) [...] una novela que resultó una “isla” en la literatura cubana y dentro de la propia obra poética de la autora. De difícil ubicación estética y también de difícil comprensión, Jardín fue escrita entre 1928 y 1935, pero la autora no la dio a su publicación sino hasta 1951 y, para hacerlo, le puso la aclaración de novela lírica¹⁴².

De acuerdo con la cita anterior, la particularidad de la estructura narrativa de *Jardín* logra trascender su propio sentido para construir un encuentro simbólico con el paradigma del ser o no ser. Pues al centrar la historia en un jardín, alejado y solitario, obliga a pensar en la esencia del ser humano y en el reto de encontrarse consigo mismo. Tal y como sucedió en el origen de la humanidad habrá muy poco en la historia: una mujer, su jardín, retratos, cartas, un barco, marineros; pero esa aparente carencia de elementos consigue fortalecer las descripciones de espacios, emociones, paisajes, y así la naturaleza asume un papel protagónico. Precisamente, de manera similar a los mitos sobre el origen, los cuales aparecen en diversas creaciones artísticas o filosóficas en más de una ocasión, dentro de alguna época o momento histórico. Por ello, la convergencia cosmogónica parece trascender barreras de tiempo o de ocasión para manifestarse a través del arte o de la filosofía. *Jardín* forma parte de la perspectiva que considera la búsqueda de respuestas sobre los comienzos como una tendencia innata; una tendencia que

¹⁴² Aralia López González, *La otra orilla del edén...*, op. cit., p. 308.

afirma la capacidad intuitiva de las personas para acercarse a estas inquietudes y manifestar su aportación individual en un tema eminentemente colectivo.

De nueva cuenta, como se comentó en el capítulo anterior sobre *La amortajada*, el texto de Loynaz ofrece también una diversidad de imágenes que convergen para descubrir el simbolismo implícito y dominante que subyace en la constitución de sentido de esta novela. *Jardín* exhibe un lenguaje muy particular, que como explica Mircea Eliade en la cita, hablará de una vida imaginaria que remite a los orígenes mediante las referencias a la naturaleza:

El modelo mítico es susceptible de ilimitadas aplicaciones. El hombre de las sociedades donde el mito es algo vivo, vive en un mundo “abierto”, aunque cifrado y misterioso. El mundo “habla” al hombre y, para comprender ese lenguaje, basta conocer los mitos y descifrar los símbolos [...] 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* -a la vez, “naturaleza”, sobrenaturaleza y seres humanos¹⁴³.

Las manifestaciones de la vida imaginaria mencionadas por Eliade transportan la subjetividad individual de su creador, pero una comprensión más amplia exige interpretar la relación de tal significado personal con el sentido colectivo, este último entendido como la integración del sujeto con el mundo externo. *Jardín* parece intentar una de estas aproximaciones, parece generar un lenguaje que recrea una ‘sobrenaturaleza’; un discurso que busca enunciar la necesidad de revivir aquellas experiencias denominadas como ‘originales’¹⁴⁴ en la

¹⁴³ Coloqué el subrayado en la cita para resaltar la conexión entre la literatura y los mecanismos de expresión inconsciente. Mircea Eliade, *Aspectos del mito...*, op. cit. p. 127.

¹⁴⁴ Dentro de los estudios sobre el simbolismo y los arquetipos, se localizan aquellas referencias a la cosmogonía como una fuente altamente significativa de diversas expresiones. Mircea Eliade asegura al respecto: “La idea implícita de esta creencia es que es la primera manifestación de una cosa la que es significativa y válida, y no sus sucesivas epifanías” (*Ibid*, p. 39).

dinámica psíquica obvia en los seres humanos. Bajo esa perspectiva, en los apartados que siguen se pretende reflexionar sobre los elementos narratológicos (personajes, espacio, tiempo) de la novela de Loynaz, pero sin dejar de articularlos con aquellas representaciones imaginarias y simbólicas que a su vez requerirán ser aisladas para identificar en ellas sus vínculos con determinados modelos arcaicos.

4.1. Bárbara, una criatura que trazará un trayecto íntimo de regreso al origen

La protagonista de *Jardín* aparece en el texto como un ser inasible, sutil, ajena a los rasgos constituyentes de una identidad histórica y social. Se trata de un ser más simbólico que de carne y hueso. Además, Loynaz a la par de nombrar a su protagonista, califica a la historia como “incoherente y monótona”, ya que se refiere a la unión de dos elementos bastante comunes: una mujer —referente al genérico femenino— y un jardín. Ambos elementos son presentados en el preludio:

Ésta es la historia incoherente y monótona de una mujer y un jardín. No hay tiempo ni espacio, como en las teorías de Einstein. El jardín y la mujer están en cualquier meridiano del mundo (p. 9).

Loynaz se ocupa de restar realismo tanto a la mujer como al jardín, los sustrae al tiempo y al espacio básico considerado en las “teorías de Einstein”, porque obviamente la mujer y el jardín trascienden épocas y lugares por asociarse a una configuración imaginaria colectiva del paraíso original, la expresión del mismo y el retorno a él. “Mujer y jardín” se entienden bajo esa misma

representación porque ambos pueden estar “en cualquier meridiano del mundo” (p. 9).

De acuerdo con lo anterior, puede observarse la intencionalidad eminentemente arquetípica acerca de la ‘mujer’ como categoría simbólica, que antes de tener nombre, antes de ser individuo, representa a todas las mujeres. El personaje asume una identidad que es comprendida por ser asignada como “una mujer”, aunque no por ello adquiere todavía una categoría definitiva, sino más bien se ubica como un espejo de la diferenciación natural y genérica de una colectividad, de los remanentes de un significado¹⁴⁵. Una mujer que será, como dice en la novela: “un ser de poca carne y poco hueso, un personaje irreal imposible de encajar en nuestros moldes” (p. 10).

En suma, la mujer que inicia la trama se identifica desde la no caracterización, no tiene propósito aparente más allá de estar unida a su jardín, relación que sin embargo le otorga la identidad del no ser o, también, de ser ‘irreal’ pero existiendo en dicha irrealidad. Como expresa la autora en el preludio: “la desentrañé de su jardín y la volví a él, fresca todavía, con frescura de mata, e

¹⁴⁵ Cabe mencionar que ‘mujer’ ha sido un término utilizado desde diversas perspectivas: 1) desde el psicoanálisis, como una categoría inconsciente de la diferencia sexual; 2) desde las ciencias sociales como parte de una clasificación distintiva e innata dentro de un código binario; o 3) desde la biología, como una aplicación de aquellas características físicas más o menos evidentes. Por tanto, hablar de ser mujer implicará más que lo considerado femenino o la mera distinción sexual, “una identidad subjetiva y psíquica [...] (es decir) las personas no sólo somos construidas socialmente, sino que en cierta medida nos construimos a nosotras mismas [...] (por ello) el uso riguroso de la categoría género conduce ineluctablemente a la desencialización de la idea de mujer y de hombre [...] (y evita) comprender los procesos psíquicos y sociales mediante los cuales las personas nos convertimos en hombres y mujeres”. (Marta Lamas, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, en *Papeles de Población*, número 21, julio-septiembre, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1999, p. 176).

intangible” (p. 10), lo cual permite a esta mujer concebirse como irreal y real, encontrarse en una identidad apegada a la naturaleza o reconocerse como un ente de carne y hueso.

La insistencia en la intangibilidad es de nuevo un reflejo de la doble perspectiva que Loynaz construye para la protagonista en este ‘Preludio’. Esencialmente esas características de irrealidad prefiguran un personaje del orden de lo sobrenatural o de lo abstracto, situación que es perfecta para poder unirla a las imágenes y a la trama que se irán mostrando conforme avanza la historia. La intangibilidad de la ‘mujer’ apoya la posibilidad de recrear un mito cosmogónico, un cosmos o un microcosmos que manifieste una actividad creadora, una actividad que bajo esta tonalidad será todavía más significativa. Mircea Eliade agrega:

El mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos o solamente un fragmento, como por ejemplo, una isla o una especie vegetal, un comportamiento humano [...] los personajes de los mitos son seres sobrenaturales [...] (y son) irrupciones de lo sagrado en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy día¹⁴⁶.

Entonces, la representación de una mujer que no se puede tocar, que tiene “poco hueso”, es el personaje idóneo para interactuar en una novela que busca integrarse a sí misma en un microcosmos privado. *Jardín* funciona como una recreación de la humanidad antes de ser civilizada, antes de tener vida cultural. Una novela que remonta a los orígenes y, con ese motivo cuenta una historia alejada de los “moldes”, distante del “ruido” que surge de las edificaciones sociales. Un texto que como se explica en el “Preludio”, será “Extemporáneo

¹⁴⁶ Mircea Eliade, *Aspectos del Mito...*, op. cit., p. 17.

porque, para fatiga mía, voy contra la corriente [...] no pude nunca interesarme en las cocinas modernas ni en los idilios de casino dominguero” (p. 10).

En *Jardín* no hay lugar para los ‘idilios’ cotidianos, pero sí para un rechazo abierto de las costumbres e ideología de la época, lo cual se manifiesta cuando se decide ir en contra de las preferencias más comunes. Por ende, *Jardín* no busca satisfacer esquemas, no pretende servir a ningún sistema o corolario. *Jardín* vive en otra dimensión ‘más allá’ de la respuesta esperada. De manera concreta, tiene la estructura ideológica de no tener estructura, lo que implica por supuesto una perspectiva absolutamente singular que también ha sido identificada por algunos estudios críticos; por ejemplo, Aralia López insiste en la subjetividad de la novela y sugiere que dicha subjetividad se localiza en un conjunto de representaciones simbólicas, el mismo conjunto que ahora se detalla en nuestra investigación. En palabras de Aralia López, *Jardín*:

[---] sí es humana pero muy abstracta, y [...] sus actores [...] representan realidades o verdades psicológicas, que se ocultan y se revelan en un intrincado matorral de representaciones subjetivas¹⁴⁷.

Y es justo ahí, en ese ‘matorral’, donde las imágenes de orden arcaico se vinculan con otros significados. Es a partir de ese conjunto de representaciones que se otorga la posibilidad de los sentidos infinitos a la historia que se presenta en el “Preludio” como “una sucesión inconexa y entrecortada, a veces, de árboles

¹⁴⁷ Aralia López, *La otra orilla del edén...*, op. cit., p. 311.

y de agua, de árboles que se confunden con figuras humanas o figuras deshumanizadas [...]” (p. 10).

Más adelante en el mismo prelude se describe a una mujer que no alcanza a ser real pero tiene un nombre: Bárbara, nombre que será la posibilidad de construir cierta corporeidad para esta compañera del jardín. Dicho nombre, además, generará la alternativa para su existencia y, al mismo tiempo, creará un referente para los discursos que sobre ella figuran en la trama. Lo anterior tiene, por supuesto, sus intenciones para la historia y su consecuente implicación simbólica. Bárbara es una denominación “recia, tajante” (p. 10) que intenta mostrar cierta consistencia como personaje a través del apego a un referente lo más real posible, y así una historia tan altamente subjetiva sobre un jardín puede tener un mejor equilibrio, un sostén en los sucesos del mundo real. En otras palabras, y sin restar trascendencia a los significados que pudieran dársele a “Bárbara”¹⁴⁸, se destaca la capacidad textual para darle vida a un personaje que debe funcionar en la medida de lo posible, con una identidad abstracta que le permita transitar por experiencias poco asibles para la lógica común. En consecuencia, es clara la concepción de una mujer apegada a lo natural, es decir,

¹⁴⁸ Aralia López en su labor interpretativa ha considerado las distintas acepciones respecto al nombre de la protagonista de *Jardín*, pero destaca las implicaciones de significado que se vinculan con el contexto de Dulce María Loynaz, Aralia López dice que Bárbara “[...] lleva un nombre que fusiona al sujeto y al predicado, oración unimembre: Bárbara es Bárbara” (*Ibid*, p. 311). Y por ello, López asocia la ambigüedad de la identidad de Bárbara con las implicaciones ideológicas de la religión cubana que se difunde en dos variantes del culto a la mártir y santa cristiana Santa Bárbara: una variante de un culto altamente sofisticado y otra, que tiende a un culto más agrario. En la segunda variante, la santa se asocia con *Changó* una deidad masculina que cuando adquiere su fase femenina, representa a la par las virtudes y carencias humanas. Tales aportaciones son muy importantes para la interpretación, aunque en nuestro caso, Bárbara será una reiteración más del mundo natural, un ser que pertenece a la tierra y posiblemente retorne a ella.

Bárbara nace, sale y regresa a su jardín, Bárbara es como *barbarie*¹⁴⁹ pero es al final un nombre (re)conocido socialmente; ella tiene un nombre que enfatiza su origen primitivo aunque le pese a sus “hombros delicados” (p.10). Tiene un nombre que le permite ser nombrada sin quitarle del todo su etérea consistencia.

La caracterización de Bárbara realizada por la voz narrativa dentro de la historia tiene el propósito de crear una especie de híbrido simbólico que mantiene viva la dualidad entre lo tangible y lo intangible, por ende, se buscan rasgos y acciones que dejen en un lugar indefinido a esta mujer que, incluso, logra parecerse tanto a la trama misma que llega a diluirse en ella. En consecuencia, se evitan casi en su totalidad las referencias físicas o personales¹⁵⁰ que pudieran hacer demasiado tangible a este personaje. Un personaje que como dice en la novela “[...] contagiara del antiguo misterio vegetal que aprisiona su vida” (p. 10).

Bárbara, en efecto, será parte de un todo, no como un ser independiente, sino como un vínculo entre la realidad que necesita contar ‘algo’ sobre ‘alguien’ y las imágenes arquetípicas que le estarán acompañando permanentemente durante

¹⁴⁹ La barbarie entendida por su vínculo con el mito del buen salvaje, esto es, explicado por Mircea Eliade en la siguiente cita que lo asocia con “la imagen mítica de un hombre natural más allá de la historia y de la civilización, una imagen que nunca fue del todo olvidada o borrada [...] El mito del buen salvaje no hizo más que sustituir y prolongar el mito de la edad de oro, es decir, *de la perfección del comienzo de las cosas*. Si creyésemos a los idealistas y utopistas del Renacimiento, esta edad de oro se habría perdido por culpa de la “civilización”. El estado de inocencia, de beatitud espiritual del hombre antes de la caída, del mito paradisiaco, se convierte en mito del buen salvaje, del estado de pureza, de libertad y beatitud del hombre ejemplar en medio de una naturaleza maternal y generosa” (Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Gallimard, España, 2001, p. 39).

¹⁵⁰ Luz Aurora Pimentel explica la focalización cero diciendo que “[...] es una especie de tamiz de conciencia [...] donde el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas, entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia”. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI-UNAM, México, 1988, p. 98.

la historia. Por ejemplo, en el breve relato que aparece antes del capítulo primero se lee:

Bárbara se volvió lentamente y entró por la avenida de los pinos. Una gran luz que venía de un punto indefinido proyectaba extrañas sombras sobre los senderos del gran jardín. Era la sombra de los árboles enjutos y de las estatuas mutiladas a lo largo del camino borrado entre la yerba. El vestido se le enredó en un rosal, y las rosas estaban frías. La luna gris apareció en lo alto de la casa (p. 14).

En las líneas anteriores puede constatarse que las acciones de Bárbara serán sumamente detalladas dentro de la fábula: se describe aquello que la protagonista observa mientras camina, también el movimiento de su vestido y la sensación de frío en su pierna. Precisamente, la irrealidad del personaje es sustentada en la casi nula mención de sus características físicas o de rasgos de personalidad, mientras que la verosimilitud aparece fundamentada en el relato de los sucesos que experimenta. Sucesos que el personaje mantendrá asociados a diversas imágenes relacionadas entre sí. La primera de esas imágenes corresponde a lo que Gilbert Durand explica como una especie de “tutor vertical y vegetal de todo progreso”¹⁵¹, y se relaciona con los árboles, de manera más particular con los pinos. En la trama, Bárbara se mueve con lentitud para entrar por una calle llena de pinos, esa representación parece augurar lo que Gilbert Durand nombra como “un devenir dramático”¹⁵². Los pinos que reciben a Bárbara se asocian simbólicamente con la entrada a un lugar sagrado: por su verticalidad, implican el ascenso y la cercanía a un progreso.

¹⁵¹ Gilbert Durand. *Las estructuras.... op. cit.* p. 354.

¹⁵² *Ibid.*, p. 349.

Lo contradictorio aparece de nuevo con la descripción del ‘espacio’ al que entra Bárbara. Hay una gran luz de origen desconocido que permite observar el deterioro de las estatuas, la falta de humedad en los árboles, las rosas frías, la luna gris. Esas imágenes que pertenecen, sin embargo, a un ‘gran jardín’ dejan claro que la historia que se cuenta será dramática y con diversos significados, será una historia que tocará las profundidades de lo más antiguo. Los símbolos vegetales en conjunto: rosas, pinos y/o árboles, en este caso, serán los representantes del ciclo que está por venir, se entiende que habrá un transcurso que terminará donde está comenzando, de acuerdo con los mitos originales. La luna, símbolo importante y polimorfo, también participa en el rito que se celebra para poder empezar a contar la historia. Respecto a ello, se lee:

La luna empezó a temblar con un temblor más apresurado, más violento cada vez [...] la luna se desprendía; desgarraba las nubes y se precipitaba sobre la tierra dando volteretas por el espacio.

Pasó un minuto y paso un siglo. La luna [...] fue a caer despedazada en el jardín a los pies de Bárbara [...] ella [...] la tuvo un rato entre sus manos, dueña por unos segundos del secreto de la noche (p. 14).

En la cita anterior Bárbara interactúa con la luna y con esa acción se reafirma el vínculo del personaje con la naturaleza al considerar las aportaciones de Gilbert Durand cuando dice que “la luna está indisolublemente unida a la muerte y a la femineidad”¹⁵³. En la novela la luna es gris y posee dinamismo porque tiembla, anuncia su propia muerte cuando se rompe, pero la destrucción de la luna le otorga a Bárbara, como heroína, el secreto de las tinieblas, de la noche. Bárbara está lista para su viaje, la luna le ha dado el poder y con ello el personaje “plantó

¹⁵³ *Ibid.*, p. 106.

un gajo de almendro y se fue con las manos húmedas embarradas de tierra y luna” (p.14).

Así, la imagen anterior funcionará como un preámbulo para el epígrafe que se puede leer en la primera parte y que a la letra dice: “Dios Todopoderoso, primeramente plantó un jardín” (p. 15). Bárbara antes de iniciar su historia planta “un gajo de almendro”, ella es parte entonces de ese citado poder divino, dado que con sus manos, benditas por el contacto con la luna y con la tierra, ha dejado una semilla, un germen que dará paso a la vida, dará pauta a un ciclo. Mujer y luna funcionan como recursos importantes para dejar implícito el poder de gestación femenino, como diosa, Bárbara siembra (embarazo) y al caer la luna (termina el ciclo) reinicia una etapa, la mujer despierta y es dueña de un secreto. En este punto del análisis cabe observar que las alusiones a las imágenes de la naturaleza serán el principal equilibrio para el diálogo intersubjetivo y para las posibilidades simbólicas de la novela. Alberto Garrandés, sin embargo, amplifica la red de significados incluyendo a la naturaleza pero agregando al pensamiento, a la sociedad y al mundo del deseo:

Mi estudio anatómico, más que tal, resulta un estudio de su fisiología en tanto red de símbolos tributaria de un proceso de significación *emotivo*, que cultiva y expresa un *estado de ánimo* con respecto a la naturaleza, el pensamiento, la sociedad y el mundo del deseo. El uso que doy al concepto “novela simbolista” no tiene ningún compromiso con la pureza terminológica, como puede suponerse¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Alberto Garrandés, “Jardín como novela simbolista en Síntomas, ensayos críticos” en *Unión*, La Habana, 1999, p. 97.

Por supuesto que las implicaciones simbólicas que permiten el ‘estado de ánimo’ descrito por Garrandés son diversas, pero el énfasis en la naturaleza deja hablar a los significados relacionados con el mito original, donde cada elemento tiene poderes divinos y trascendentales para la humanidad. Por ende, para los fines de este estudio, y retomando la luna escenificada en el prelude de *Jardín*, se acude a Durand nuevamente cuando refiere: “La luna aparece como la gran epifanía dramática del tiempo [...] es un astro caprichoso que crece, decrece, desaparece [...] sometido a la temporalidad y a la muerte”¹⁵⁵. La luna entonces funge como señal temporal, un tiempo que se repite, como el ciclo menstrual de la mujer; femineidad y agua que hacen posible el rito (prelude ceremonial) para el inicio de una historia.

Cabe mencionar que el gajo de almendra, visto como semilla, parece evocar el significado del cristianismo, el cual es rescatado por Rosa Solà al explicar: “[...] la almendra es Cristo porque su divinidad está escondida en su apariencia humana”¹⁵⁶. Al mismo tiempo, puede simbolizar la historia que ya viene, y adicionalmente, el acto de sembrar esa almendra representa de acuerdo con Solà: “[...] el secreto (el secreto es un tesoro) que vive en la sombra y que conviene descubrir para alimentarse de él [...] y finalmente, en el Antiguo Testamento la misma almendra es un signo de esperanza”¹⁵⁷. Bárbara se retira una vez que ha depositado esa semilla, después de guardar un secreto en la tierra y/o

¹⁵⁵ Gilbert Durand, *Estructuras antropológicas... op. cit.*, p. 109.

¹⁵⁶ Rosa Solà Alberich, *Historia, simbolismo y citas bíblicas de los frutos secos*, Glosa, España, 2005, p. 66.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 67.

de ocultar un tesoro que nos permitirá entrar a su jardín. Ella cumple con una especie de rito imaginario que consiste en fungir como creador y al mismo tiempo, ser creado; el cumplimiento del rito la deja lista para existir, para ser narrada. La puerta de su jardín se abre de manera total y la historia comienza.

4.2. Tiempo para guardarse, tiempo quieto, tiempo que se acumula y que regresa... tiempo mítico

Jardín es una novela conformada por cinco partes, un preludeo, una narración breve que funciona como cierre, y varios epígrafes. Cada uno de estos componentes resulta importante en lo que será la representación de un ciclo infinito, un ciclo sin inicio y sin fin determinados, sin tiempo preciso. Un ciclo que se conforma para emular un retorno al origen, una posibilidad de renovarse y/o la oportunidad de mantener intactas las virtudes de un ser poco común, tal y como sucede en las remembranzas de diversos aspectos mitológicos¹⁵⁸. De ahí que se coincida nuevamente con las aportaciones de Aralia López:

La voz narrativa de *Jardín* es predominantemente omnisciente en tercera persona, pero a veces se desdobra en una primera y segunda [...] en (un) relato enmarcador, del cual se desprende la importancia metafórica y metonímica de la imagen de la luna que impregna y rige la discursividad narrativa de *Jardín* [...] Asimismo, si atendemos el orden numérico ascendente y descendente que organiza el material narrativo en las cinco partes, así como al contenido ideotemático de cada una, podemos observar que este orden figura también un curso lunar, asociado a las etapas del ciclo vital de Bárbara en su representación de mujer concreta¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Cfr. Mircea Eliade, *Aspectos del mito... op. cit.*, p. 77.

¹⁵⁹ Aralia López, *La otra orilla del edén... op. cit.*, p. 321

En consecuencia, el tiempo dentro de la historia es un tiempo mítico porque la trama logra desenvolver poco a poco, justo como Aralia López refiere “[...] un universo originario sombrío, cerrado sobre sí mismo”¹⁶⁰. Un mundo que es recreado con un dinamismo temporal y que se vincula por ello a los aspectos presentes en el mito, en consecuencia, parecería que el teórico Eleazar Meletinski describe ese mundo privado de *Jardín* cuando explica que el mito es un relato “pleno de acontecimientos, pero carente de una estructura común en su extensión interna, es una “excepción”, una excursión más allá de los confines del flujo temporal¹⁶¹”.

El tiempo en *Jardín* funciona, así, como el tiempo mítico, sólo basado en la lógica espontánea de un mundo particular, dentro del cual la naturaleza será la referencia que marque las duraciones textuales, con una predominancia de analepsis y de escenas altamente descriptivas que darán la sensación de un avance lento o muy pausado de ese tiempo en el que parece no haber finales o principios, sino un círculo lleno de intensidades.

Más específicamente, desde la primera parte se configuran los aspectos del juego temporal que estructura la fábula: “Bárbara está en su alcoba mirando retratos viejos” (p. 17), ella está instalada en el recuerdo, en un pasado que será la entrada a una historia por venir, pero antes tendrá una larga estadía en las memorias que se guardan en retratos. La actitud de mirar, de entregarse mucho tiempo a estimular la memoria, es coherente con la idea de un lugar donde los

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 316.

¹⁶¹ Eleazar Meletinski, *El mito*, Akal, España, 2001, p. 165.

minutos parecen no contarse; es coherente con una protagonista real para mirar los retratos e intangible por no tener mucho que la defina. El tiempo en *Jardín* será el ritmo para recrear una época mítica, tal y como Meletinski describe una época mítica:

La época mítica es la época de los primeros objetos y de las primeras empresas: el primer fuego, la primera lanza, la primera casa [...] es el tiempo en fin, de las primeras acciones moralmente positivas o negativas. Dado que la sustancia de las cosas se identifica con su origen [...] (y) el conocimiento del pasado se identifica con la sabiduría¹⁶².

Bárbara tiene el tiempo suficiente para adentrarse en el pasado, para leer cartas y detenerse a contemplar lo que le dará conocimiento sobre sí misma y también acerca del mundo en el que vive. Dentro de la misma temporalidad mítica está por supuesto el apoyo en las imágenes cercanas a la naturaleza, pues será a través de ella como podrán irse dejando evidencias de los avances, retrocesos o pausas de la historia; por ejemplo como se relata en la cita siguiente:

Hay una ventana que cae al jardín; luce un poco de verde a través de la entornada puerta... Una puerta que nunca puede abrirse por impedirlo el tronco de un almendro que arranca junto al mismo muro de la casa, afirmando en él, con presión lenta y creciente, sus nervudas ramas (p. 17).

El tiempo ha pasado, aquella semilla que Bárbara sembró con manos de tierra y luna, aquel “gajo de almendro” ha crecido tanto que ahora impide el paso por la puerta. La semilla-hijo se ha transformado en un árbol de almendro, el tiempo de crecer ha quedado marcado por las nervudas ramas. El árbol, por obviedad, es la imagen más recurrente en *Jardín*, aunque cabe aclarar que las implicaciones no siempre serán del todo homogéneas, en este caso la imagen es

¹⁶² *Ibid*, p. 166.

progresista en dos sentidos fundamentales: a) histórico, porque señala un tiempo que no fue registrado en la narración como tal y b) cíclico, porque alude a la idea de trascendencia con el ‘hijo’ que Bárbara sembró, la vida que genera vida, el eterno retorno donde la muerte se hace uno con la vida; al respecto Dulce María Loynaz apunta:

Durante todos estos años se me ha preguntado si por fin Bárbara moría en la novela. Y he confesado sinceramente no lo sé; aunque me parece que ella está condenada a vivir por los siglos de los siglos, tal vez porque en ella se fundan todas las mujeres del mundo, las que están vivas y las que están muertas y las que no han nacido todavía. No en vano su pecado ha sido el mismo, el primero: la curiosidad¹⁶³.

El tiempo es infinito en *Jardín* para ser coherente con la eternidad de un mundo y un personaje primigenios, que recuerda el origen porque todo regresa de donde surgió alguna vez. En tal representación temporal se unifican la fase nocturna y la ascensional, como en la imagen de un árbol-humano que surge de las manos de la protagonista como su hijo-aliado; un árbol que cuida la casa y la sostiene como columna, que ha estado presente siempre. Por ello, es quizá ese árbol quien conoce toda la historia, sus ‘nervudas ramas’ muestran su faceta humana, así como la actividad que se le asigna cuando se dice que ‘ejerce presión’ al colocar sus ramas en el muro de la casa. El árbol parece implicar a un ser humano, en un símil con la representación de una figura masculina por dicha actividad y también por su conocimiento, pues será dueño de los secretos; con su ser almendrado el árbol dará la posibilidad de la esperanza y de funcionar como el vigía-protector, además de ser parte importante de la atmósfera simbólica

¹⁶³ Dulce María Loynaz cit. por Aldo Martínez, *Confesiones de Dulce María Loynaz*, Ediciones José Martí, Cuba, 1999, p. 49.

relacionada con la almendra, tal y como se puede constatar en la trama cuando relata:

En el aire persiste un suave olor a almendras y de menta, olor frío y amargo de que se impregnan las cortinas, las sábanas del lecho, los pájaros embalsamados en las rinconeras de mármol. Una colección de litografías antiguas en que se reproduce la historia de Thais, mitiga a tramos la blancura áspera y casi rechinante de las paredes (p. 17).

El tiempo ha pasado, el árbol creció mucho y ha perfumado a su alrededor. Es un tiempo suave porque no ha transcurrido para deteriorar sino para crear a su paso un aroma almendrado, el olor a secreto que ahora prevalece en cada rincón de la casa. Dentro del mismo tono, la colección de ilustraciones sobre la cortesana Thais¹⁶⁴ será la muestra de la sensualidad que matiza el color blanco en las paredes. El viaje al pasado será una experiencia de “sabrosa melancolía” (p. 18) pero inevitablemente traerá consigo la emoción del régimen nocturno, habrá cierta pesadumbre y tristeza en Bárbara al recordar una etapa infantil marcada por la enfermedad pero acompañada por ese almendro que en ese entonces también era pequeño:

La niña se nos pierde en la gran cama de las cuatro columnas, con las cuatro esferas de ónice encima de las cuatro columnas. Hay una madre que la mira como se miran las cosas que no podremos mirar por mucho tiempo.

La ventana está abierta. Creímos que no se podía abrir, pero está abierta; aún no ha crecido un gran tronco de almendro junto a ella, y las puertas, tendidas como

¹⁶⁴ José Antonio Ramos explica la relación con la representación de las cortesanas egipcias, Thais, particularmente ubicada en Atenas y cercana a Alejandro Magno posee importancia por su asociación con la idea de la eternidad y la juventud permanente. Ramos explica: “Thais era una cortesana de la antigüedad. Su nombre constaba en la obra perdida de Menandro. El tiempo respetaba su juventud y no he encontrado en los residuos de la era clásica ninguna señal de su muerte” (José Antonio Ramos Sucre, *Obra Completa*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1980, p. 296). Otro ejemplo se observa en la obra escrita en 1890 por Anatole France, llamada precisamente: *Thais: la cortesana de Alejandría*, es una de las novelas más famosas para conocer un símil de los rasgos de una mujer reconocida por su hermosura y su poder de conservarla a través del tiempo.

brazos de luz, dejan ver la mañana temblorosa de trinos, reluciente de sol (el subrayado es mío, p. 22).

El tiempo se marca entonces con el almendro pero también con el sol, que armoniza con la ventana y puertas abiertas, con la presencia de la madre y los cuidados que prodiga. Los retratos son entes inanimados que cobran sentido en la memoria para añorar ese tiempo que ya se fue. El símbolo solar colorea la escena para designar el origen y, al mismo tiempo, crear una sensación de protección cálida, la misma que Gilbert Durand identifica como “el ojo del padre”¹⁶⁵ y que será la polaridad en esa época de enfermedades que recuerda Bárbara. Es decir, el sol le brinda a la protagonista una idea de seguridad, por eso es evidente su luz y su presencia, elementos asociados por Durand a esta imagen cuando refiere: “[...] el sol permanece semejante a sí mismo, salvo durante raros eclipses, y se ausenta un corto lapso del paisaje humano”¹⁶⁶.

El tiempo del discurso avanza conforme la protagonista contempla retratos y con cada uno ella vive experiencias intensamente emotivas y recrea imágenes diversas, por ejemplo cuando observa que en “El otro retrato es la misma Niña más crecida; son seis años escasos y una sonrisa artificial debajo de un enorme sombrero de plumas” (p. 24) provocará un estado emocional dentro del cual “La sonrisa de Bárbara torna a encenderse... Vuela más alto que los pájaros... Flechas de oro atraviesan el aire, lo acribillan con destellos blancos, amarillo pálido, amarillo fuerte... Y el mar empieza poco a poco a moverse” (p. 24).

¹⁶⁵ Gilbert Durand, *Las estructuras... op. cit.*, p. 156.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 105.

Y tal situación emotiva despertada por la multiplicidad de recuerdos, como en muchos casos similares dentro del relato, se asociará a imágenes naturales que en conjunto marcan un esquema de luz, de ascender, de caminar en el tiempo, aun cuando ese caminar sea hacia atrás. En el ejemplo del párrafo anterior, la tristeza inicial al mirarse pequeña y perdida en un sombrero de plumas se compensa con la visión de la cima por el acto de volar, las flechas color oro son activas y se muestran en relación de nuevo con el sol.

En resumen, la naturaleza responde de manera positiva para aligerar las sensaciones negativas de la mujer del jardín. Por último, el mar, otra imagen nocturna, funciona como síntesis de las emociones: “Mar. Mar hondo y amargo, ¿El de sus ojos acaso?” (p. 25). La imagen del mar será una representación temporal porque concentra en esa cavidad las memorias dolorosas de Bárbara. Será un tiempo amargo por la posibilidad señalada por Durand cuando menciona en el simbolismo de la cavidad “un enlace con la madre desaparecida”¹⁶⁷, así, el mar será agua espesa por esos años extraviados en la enfermedad.

El tiempo tiene poder dentro del discurso, poseerá ritmos suaves pero también será violento, marcará con la misma fuerza que la naturaleza el transcurrir emotivo de Bárbara: “La sombra del tiempo va dibujándose en el aire como un humo azul y perfumado; extraños reflejos brotan del agua oscura mientras los pájaros desaparecen por el cielo agujerado de estrellas” (p. 62). El azul es una referencia masculina que marcará el avance de la historia bajo un

¹⁶⁷ Gilbert Durand, *Ibid.* p. 229.

control como decía, ciertamente suave, perfumado, pero la marca del tiempo es inevitable y ahí radica la violencia que se ejerce; el tiempo dejará que todo escape entre el temor al agua oscura, que los pájaros se vayan entre los huecos que han dejado las estrellas. De nuevo, en las investigaciones antropológicas de Durand el agua oscura se encuentra en “[...] la mitad de camino entre el horror y el amor que inspira, es el tipo mismo de la sustancia de una imaginación nocturna. Pero también aquí el eufemismo deja transparentar la femineidad”¹⁶⁸. De acuerdo con Durand, en la posibilidad de la femineidad, el agua turbia se matiza cuando es posible que de ella broten ‘extraños reflejos’, lo cual, impedirá que la protagonista se extravíe para siempre en ese tiempo que avanza sin pausas pero sin registros, casi imperceptiblemente. Las representaciones del cielo y los pájaros funcionarán también para atenuar las imágenes nocturnas y por su cercanía con el ascenso permitirá dice Durand, “[...] tener la facultad de separar mejor, de discernir y de tener las manos libres para las manipulaciones”¹⁶⁹ que continuarán en ese mundo íntimo llamado *Jardín*.

Con la integración de las imágenes descritas puede constatarse que la dinámica del tiempo funciona bajo una lógica circular: sin principio ni fin. Por ello, Bárbara “se sentía torpe para pensar y para moverse” (p. 66) extraviada sin saber cuánto tiempo ha pasado pero cierta de que en su transcurrir “ya no podría contar por horas, sino por años” (p. 66). Bárbara trata de asir el tiempo, de comprenderlo, pero al observar el reloj encuentra de nuevo el impreciso círculo donde “las largas

¹⁶⁸ Gilbert Durand, *Ibid.*, p. 230.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 185.

agujas marcaban las seis y cuarto. Sin embargo [...] no era ésa la hora [...] Desde hacía muchos años, las manecillas del reloj debían haberse detenido en aquel minuto, y ella no recordaba haberlas visto avanzar nunca” (p. 67).

El tiempo para Bárbara es complejo y se confunde en su mente hasta el punto de hacerle olvidar el avance de las manecillas del reloj. Este es un detalle importante porque el olvido funge como un equivalente simbólico para recrear el tiempo mítico en el relato. El olvido tiene que ver con el sueño y Mircea Eliade aporta en este sentido que el acto de no recordar se relaciona “con la pérdida de sí mismo, es decir, la desorientación, la ceguera... [...] El recuerdo es para los que han olvidado”¹⁷⁰. Bárbara olvida pero los retratos, las cartas y cada rememoración le permiten romper el lazo que tiene con el mundo natural y que la extravía. Así, aunque el olvido parece llevarla lejos de su condición humana hacia esa otra esfera primigenia, el recuerdo la sostiene en la cordura y la conciencia del mundo real y evita que ella se desvanezca, se transforme en naturaleza. De ese modo, la dinámica entre recordar y olvidar, entre memoria primordial y memoria histórica¹⁷¹, recreará un ritmo diegético totalmente divergente pero siempre hacia ese círculo que intuitivamente convierte a Bárbara en barbarie o viceversa. Por ejemplo:

¹⁷⁰ Mircea Eliade, *Aspectos del mito... op. cit.*, p. 104.

¹⁷¹ Mircea Eliade describe estos dos tipos de memoria: “Hay, por tanto, en Grecia dos valoraciones de la memoria: 1) aquella que se refiere a los acontecimientos primordiales (cosmogonía, teogonía, genealogía) y 2) la memoria de existencias anteriores, es decir, de acontecimientos históricos y personales. *Lethe* “olvido” se opone con igual eficacia a estas dos clases de memoria: la primordial y la histórica” (*Ibid*, p. 111).

Caía la tarde y los pájaros ensayaban un olvidado canto en el jardín oscuro; agujas de aire helado se cernían entre las ramas de los abedules, y Bárbara, respirando con ansia aquel aliento de la convaleciente primavera, cerró los ojos y quedó dormida. Cuando despertó, ya el sol había vuelto a salir por el otro lado del jardín, y en algunos sitios el agua desaparecida dejaba ver la tierra negra, desbaratada, regada de lombrices y babosas.

La mujer se asombró de haber podido dormir en aquel sitio, de no haber sentido el frío de la noche ni la humedad del agua [...] Trató de pensar, de recordar, pero su pensamiento naufragaba en un mar de aguas oscuras, que crecía durante días, meses, años, por detrás de ella.

¿Quién era ella, tan fina y tan blanca, con sus manos estriadas de azul doliente y su cinturón de piedras brillantes? (el subrayado es mío p. 75).

Bárbara duerme y despierta como una equivalencia de la transición entre la memoria y el olvido, es un devenir constante dentro del cual los pájaros también recuerdan un canto olvidado mientras Bárbara se entrega al sueño, a esa intimidad con el mundo vegetal que la circunda. Las referencias a la tarde y a la primavera, así como a los días, meses o años, solamente apoyan la veracidad del relato, pero por supuesto carecen absolutamente de importancia para el tiempo del discurso. La polaridad entre lo diurno y lo nocturno, entre lo femenino y lo masculino, retoma por un lado a las aves que cantan y al aire que purifica, y por otro, se representa un jardín oscuro, el aire helado y la primavera que se restablece. Bajo la misma dualidad, el sol logra emerger al igual que la tierra; tierra negra que marca la parte dramática del descenso de Bárbara a ese otro lugar no determinado. Por eso, Nara Araújo interpreta que el recurso narrativo de aludir a la naturaleza en las letras de Loynaz implica:

[...] dar rienda suelta al anhelo de escapar de la norma que constriñe y ata. En la fábula bíblica, Eva subvierte la autoridad porque quiere alcanzar la sabiduría. (Bárbara tendrá el tiempo y experiencia suficientes para alcanzar) “la libertad, la imaginación [...] la elevación espiritual y el sueño”¹⁷².

¹⁷² Nara Araújo, *op.cit.*, p. 142.

En suma, la protagonista es naturaleza, por eso puede dormir sin sentir frío, deja de ser para transformarse en otra materia, en otra esencia. La oscuridad, presente en el agua y en la tierra, así como el azul doliente, señalan esa despersonalización y el olvido que experimenta Bárbara. La imagen de las lombrices y babosas en una tierra desbaratada representa movimiento en la quietud del profundo sueño de la protagonista. De hecho, cabe recordar el argumento que Dolores Bermúdez expresa acerca de las referencias a los animales:

[...] el simbolismo animal aparece connotando no sólo la angustia ante el caos y el movimiento, sino que se integra naturalmente en las constelaciones simbólicas del rechazo de lo húmedo relacionado con el esquema de la caída¹⁷³.

Las lombrices y babosas en particular, como parte del esquema animado, implican el caos de una agitación que rompe la quietud y justifica la respiración ansiosa que la tierra negra provoca en Bárbara, como si compartieran el mismo estado de convalecencia. De esa manera, la ruptura de la lógica temporal en la narración de *Jardín* tiene absoluta coherencia con su perspectiva simbólica, es un texto que busca, parafraseando a Pimentel, una perspectiva para “emanciparse de las formas subordinadas”¹⁷⁴; para ello, la narración provoca extraordinarios efectos de sentido temporal y lleva entonces a crear una historia distinta, fuera del orden tradicional, donde el tiempo sirve para fines sumamente diversos: ya sea para que crezca un árbol o por otro lado, para que una niña recupere la salud, ya sea para que llueva y Bárbara pueda pasar muchos días “[...] viendo el jardín derretirse poco

¹⁷³ Dolores Bermúdez, *Análisis simbólico del teatro de Ionesco*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, España, 1989, p. 25.

¹⁷⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 56.

a poco, licuado, desleído como una pastilla en el agua” (p. 73). A manera de cierre de este argumento, es importante agregar las aportaciones de Étienne Klein respecto al funcionamiento del tiempo cuando se relaciona con un mundo primigenio, un mundo como el que se recrea en *Jardín*:

En el principio, según cuentan los mitos más antiguos había un mundo primigenio que duraba sin estar sometido al tiempo. El tiempo no entró en escena más que al cabo de “un cierto tiempo” para dar lugar a una génesis y, así, engranar un proceso y desencadenar una evolución. En esos relatos fantásticos, no parece que la función primordial del tiempo consista en que el mundo permanezca: se lo identifica tan sólo con el devenir, no con aquello que mantiene al mundo en la continuidad del presente. Tan sólo la confusión entre tiempo y devenir permite que haya habido un mundo estancado (como el jardín o el paraíso) pre-crónico, anterior al tiempo, el cual no habría hecho su aparición más que en un momento posterior para dar lugar a la trama de la historia¹⁷⁵.

Así, el movimiento rompe la estructura del tiempo para hacer posible un mundo particular, cerrado sobre sí mismo, pero en constante devenir, con cambios que permiten evolucionar, avanzar hacia el círculo que emula el infinito. Es un *Jardín* sin orden, sin historias que parezcan lógicas, pero con demasiado tiempo, con todo el tiempo posible, la eternidad puede durar unos segundos y hacer pensar que “—todavía no hace muchos años, era este floreciente litoral [...] una marisma inhabitable, un matorral malsano” (p. 315), apenas ayer eran solamente Bárbara y su jardín.

4.3. El mejor lugar es aquel que no existe, que no se define, que no se puede tocar.... El mejor lugar es el imaginario

La dimensión espacial en *Jardín* estará centrada en sistemas descriptivos sumamente detallados y cada uno de esos detalles, muy probablemente, llevará

¹⁷⁵ Étienne Klein, *Las tácticas de cronos*, Siruela, España, 2005, p. 39. el subrayado es mío

consigo alguna de las siguientes implicaciones o incluso una combinación de las mismas: a) el reflejo de circunstancias emotivas; b) las conclusiones de diversas y profundas reflexiones; o c) el resultado de una actividad intensamente imaginativa. En consecuencia, existe en la fábula la predominancia de un monólogo interior desde el cual se configuran la mayoría de los espacios referidos. Y aunque existen diversos marcos para las transformaciones narrativas, es evidente el énfasis en tres espacios con una fuerte tradición arquetípica: la casa, el mar y el jardín. La identificación de estos tres espacios pertenece al ámbito de la comunicación colectiva, y por ello Alberto Garrandés los asociará con la idea del triángulo y de la magia, el equilibrio y la simetría se encuentran en la naturaleza, mientras Bárbara permanezca en ella estará en el lugar al que pertenece, en su origen. Garrandés explica la mencionada asociación en el fragmento siguiente:

(En *Jardín*) Hay un triángulo mágico cuyas puntas son la casa, el mar y el jardín. En el centro del triángulo vive una mujer rodeada de superficies especulares que le devuelven imágenes diversas de su yo. Junto al triángulo, que es un símbolo de la soledad, la perfección y el equilibrio, se alza un muro mimético y estilizado, símbolo a su vez de aquellas simetrías que no son congruentes con el ideal de naturaleza. La mujer sale del triángulo, penetra en lo asimétrico y regresa al triángulo. En él encuentra a la Muerte, entidad que ocupará el sitio original de la mujer hasta que ella vuelva de su sueño [...] ¹⁷⁶.

En el primer punto del triángulo referido por Garrandés: la casa ¹⁷⁷, puede notarse que funciona como espacio clausurado y como esquema de regulación social, opuesto al espacio exterior, al campo abierto de libertad observado en el

¹⁷⁶ Alberto Garrandés, *Silencio y destino. Anatomía de una novela lírica*, Letras Cubanas, La Habana, 1996, p. 25.

¹⁷⁷ Desde el psicoanálisis se ha relacionado la casa “a un semantismo feminoide de la morada y al antropofornismo que de ello resulta [...] las habitaciones de la morada hacen las veces de órganos [...] Toda la casa es más que un lugar donde se vive, es un ser vivo. La casa redobla, sobredetermina la personalidad de quien la habita (Gilbert Durand, *Las estructuras... op. cit.*, p. 251).

jardín y en el mar. La casa ocupará mayor tiempo la estadía de la protagonista y será su espacio de re-conocimiento; en ella logrará el encuentro intenso con su pasado. Bárbara viajará por el tiempo en un ejercicio autoreflexivo estimulado por los retratos ‘viejos;’ será un viaje mental largo y profundo que evita darle importancia al desgaste físico de la casa, su alcoba por ejemplo se proyecta así:

La alcoba tiene las paredes encaladas y altísimo el techo de viguetería rematado por un friso que representa combates de monstruos, guerreros acometidos por dragones y vuelos de grandes aves negras.

Un cortinaje de color violeta muy desteñido cuelga sobre los huecos de las puertas, haciendo de fondo obscuro y movable como el lecho de un río los grandes muebles de madera tosca, aún con pesadez de árbol primitivo; entre las masas de sombra clarea el espejo, puesto tan alto que nadie podría mirarse en él. Su turbia luna sólo refleja el tropel de dragones empolvados del friso [...] espejo inútil sin renuevo de imágenes [...] (p. 17).

La casa como imagen de la morada tiene su enlace con el régimen nocturno, con la cálidez del afecto y con la seguridad. Generalmente se asocia con las ensoñaciones del reposo y la intimidad, y en específico, como puede observarse en *Jardín*, con el complejo del retorno a la madre. Bárbara recrea la memoria en su alcoba que funciona como refugio por ser el lugar más íntimo de la casa. Sin embargo, aparece la polaridad de una intimidad oscura: la recámara resulta ser un lugar muy poco acogedor, por sus paredes de un acabado muy sencillo, por el techo alto y los adornos del friso poco comunes para una alcoba de mujer. Estos detalles en conjunto proyectan un gusto por las ruinas, por el desgaste y lo horripilante, en un polo ciertamente nocturno, pero al mismo tiempo puede crearse el ambiente propicio de reposo e intimidad que Bárbara requiere para sus recuerdos. Por ende, el vínculo entre la casa y la idea de un microcosmos es sumamente cercano, sobre todo por los constantes períodos durante la historia que

se centran en mantener a la protagonista dentro del aposento. Gilbert Durand relaciona simbólicamente a la casa con la posibilidad de un retorno a la etapa de seguridad y cercanía experimentada en el vientre materno, él precisa: [...] “la intimidad de este microcosmos va a redoblar y sobredeterminarse [...] resultará isomorfa del nicho, del caparazón y, finalmente, del regazo materno”¹⁷⁸.

Por otro lado, las imágenes de los monstruos y las aves negras presentes en el friso de la recámara de la protagonista pertenecen al régimen diurno, a los denominados por Durand símbolos teriomorfos¹⁷⁹. El antropólogo además agrega que el factor de lo monstruoso se ha encontrado en más de “250 cuentos y mitos”¹⁸⁰ como representativo de la muerte, la aventura temporal, el inevitable paso del tiempo, el cambio, y el movimiento inesperado. Por lo tanto, funcionan dentro de la trama como señales de lo que Bárbara presiente; a pesar de encontrarse en su refugio, en una ensoñación tipo crisálida, ella percibe los anuncios de lo que está por venir en su vida, cambios absolutos que romperán tal estado de ensimismamiento.

Dentro de la misma tonalidad, la imagen de los dragones y la referencia al espejo aporta datos hacia la dominancia y el control propios de la masculinidad. Más, Laura Badala respalda en el dragón una cercanía con el agua, un elemento simbólico clave en la obra de Loynaz, más específicamente, Badala dice: “de todos

¹⁷⁸ Gilbert Durand, *Ibid.*, p. 252.

¹⁷⁹ Se refiere a las imágenes de animales salvajes, al respecto Durand refiere: “[l]a etnología puso bien claro el arcaísmo y la universalidad de los símbolos teriomorfos, que se manifiestan en el totemismo o en sus supervivencias religiosas” (Gilbert Durand, *Ibid.*, p. 74). Aunque desde el ámbito individual son sumamente representativas de las ensoñaciones infantiles en relación con la figura paterna.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 93.

los animales que se relacionan con el simbolismo del jardín, el dragón es el más emblemático [...] del agua: el elemento donde todo tiene su origen, vehículo de purificación y regeneración. Encarna los principios fecundadores”¹⁸¹. El combate de los dragones que se observa en el friso señala el movimiento de la fase nocturna y el conflicto interno que Bárbara sufre con sus recuerdos. El espejo como el ‘ojo del padre’ no muestra imágenes distintas, no hay renovación, y de cualquier modo está tan alto o tan lejos que como se lee en la novela “nadie puede verse en él”. En resumen, la ensoñación hacia el pasado sucede entre retratos, sean los primeros o los más viejos, el viaje se caracteriza por un estado melancólico en el significado más preciso de tal emoción, es decir, Bárbara vive intensamente una sensación de pérdida, pero no logra determinar lo que ha perdido ni la magnitud de tal vacío. Por tanto, es coherente la alusión a la muerte mientras mira sus retratos infantiles: “– ¿Se morirá la niña?... pero ¿quién lo dijo sin querer, sin saber, sin voz casi – ¡y sin miedo!– en el silencio obscuro de la casa” (p. 31). Lo anterior aparece recurrentemente mientras la protagonista se regodea con su pasado entre retrato y retrato, he aquí otro ejemplo:

En esta casa nadie habla. El silencio se congela en una escarcha finísima sobre los cortinajes, sobre los muros, sobre los rostros. La Niña misma se siente, a veces, envuelta en su telaraña invisible: lo siente frío y cosiéndose a sus labios, y tiene que romperlo con los dedos [...] Retratos de la casa... ¡Qué bien se ve en este último, que Bárbara hace girar entre sus dedos, aquel halo que afectaba su misma forma, más alargada en los ángulos y de color indefinido como las miasmas que se desprenden de los terrenos pantanosos... [...] aire que nadie respiraba, que se iba condensando –inmóvil– sobre los muebles, sobre los libros, sobre los muros que aparecían revestidos de una pátina fría de aire muerto (el subrayado es mío, p. 61).

¹⁸¹Laura Badala, *Mito y simbolismo en el jardín japonés*, Hipólita Ediciones, Universidad del Rosario, Colombia, 2009, p. 39.

Este simbolismo sobre la morada relaciona la idea de muerte con el silencio pero lo equilibra personificando la casa. La niña está tan vinculada con su morada como el feto obviamente lo estaría con el vientre materno, aunque en este caso, el ‘vientre’ resulta frío, un frío que le seduce para ser atrapada en su “telaraña invisible”, frío que la asfixia con “aire muerto”. De nuevo se unen en una proyección terrorífica el agua y la tierra para crear un pantano, un micromundo que emana aromas fétidos (o miasma), los cuales invaden la casa y se apropian de su interior, de los muebles, de los libros y los muros. La casa es grande, tiene paredes altísimas, pero su clima es inhóspitamente necesario para Bárbara, tan necesario que ella muere a ratos respirando en él. De esa manera, cuando “un poco antes del alba” (p. 231) Bárbara decide alejarse de su casa, se manifiesta la resaca propia de un cambio, de una pérdida; la protagonista cuenta:

La noche se había inflado como globo de sombra, y dentro de él, la casa de Bárbara flotaba silenciosa y blanca con sus paredes azules de luna y sus árboles escarchados de sereno.

Ella había sentido aquella noche última una distinta repulsión por la luna, una repugnancia de su luz lechosa y dulce; y aunque cuidadosamente había cerrado las puertas y vendado los resquicios de la ventana, hilos de luna aguada resbalaban por el techo y por los muros, haciendo crecer un charco de luz tenue y fría (p. 233).

El simbolismo es eminentemente nocturno, en su etapa femenina engullidora la noche guarda la casa, intimidad que protege intimidad. El recoveco es profundo y en él todavía aparecen la luna y la muerte. El exceso de imágenes de este régimen genera repulsión, sólo el azul de las paredes y los árboles aún bañados de la brisa nocturna matizan con su equilibrio masculino la ruptura con el origen. Bárbara percibe en la última noche dentro de su casa “el más puro de los

silencios, la paz más honda sobre todas las cosas” (p. 234) por la cercanía de la muerte en una esfera primordial de su existencia. Por eso la luna retoma su antífrasis femenina fatal, como símbolo cíclico, predomina en su fase reconocida por Durand como “luna negra”¹⁸² para augurar el fin de algo: “Diríase que era ella la única criatura viva en aquella noche del mundo; y se sintió rodeada toda de cosas muertas” (p. 234). Sin embargo, no estaba reservado el presagio de muerte para esa noche, sino para mucho después, para el instante justo del regreso de Bárbara a su microcosmos; la luna le avisaba con su charco de luz que algún día la casa dejaría de existir, y ya desde entonces Bárbara pudo sentir el dolor que implicaría perderla, desasirse de esa representación de vientre materno y por eso dice:

—Antes había aquí una casa muy grande... —empezó a decir ella con expresión afectadamente soñadora. [...] —La casa ya no existe —interrumpió bruscamente el pescador con su voz inexpresiva. [...] Ella sintió un vago deseo de refugiarse en aquella luz, de ponerse a salvo en el breve segmento iluminado. Acostarse dentro de él (como antes en su casa) con las piernas encogidas, en actitud beatífica de feto por nacer; caber dentro y dormir [...] (p. 307).

Ahora, el mar, como segundo marco espacial de mayor recurrencia, tendrá diversas ilusiones referenciales, pero, coincidentes en su mayoría, con los factores de retroceso, del ciclo que se abre o que se cierra pero sin dejar de enlazarlo con el pasado. El mar como síntesis de épocas o como un microcosmos similar a la casa, a la cueva; por ello, en la novela se narra: “[...] el mar es una puerta cerrada para

¹⁸² Gilbert Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 306.

la angustia del mundo y es también como un sueño largo, interminable, que sueña el mundo mismo. El mar es la pesadilla de la tierra (p. 27)”.

De acuerdo con la imagen anterior, y desde la explicación de Durand, el mar “es el abismo feminizado y maternal, para numerosas culturas es el arquetipo del descenso y el retorno a las fuentes originales de la felicidad”¹⁸³. Por eso la tierra como productora de formas vivas teme que el mar se la ‘trague’ y no quede nada de ella. Al reunir lo femenino en estos espacios se confunden las virtudes acuáticas y las cualidades terrestres, dejando claro aquella sutil diferencia entre la maternidad de la tierra y la de las aguas que consistía en lo que Durand concluye al decir: “las aguas serían las madres del mundo, mientras que la tierra lo sería de los seres vivos y los hombres”¹⁸⁴. Quizá entonces el mar funciona como el vínculo con el mundo civilizado, será de donde surja el motivo para que Bárbara deje su jardín, del mar vendrá el viajero que cambiará todo en la tierra, hará temblar al jardín. Por eso dice en la trama: “el mar lo sabe porque él también está lleno de muertos. No hay nadie que sepa tanto de la muerte como el mar” (p. 26). Las aguas del mar tienen el registro del comienzo y del fin de los acontecimientos cósmicos por eso ahí residen la muerte y la vida en un abismal regazo. Bajo esa tonalidad, el mar se usa en el texto cuando Bárbara mira los primeros retratos, el mar es un apoyo en su viaje al pasado, un lugar donde ponerse y donde regresar, así, incluso lo colorea de azul para matizar la femineidad nocturna: “Lo veía otra vez, y era su mismo mar gris azul, con gaviotas y nostalgias. El mismo mar de la

¹⁸³ Gilbert Durand, *Las estructuras...*, *op. cit.*, p. 232.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 237.

Niña, con la vieja sombra y la vieja luz; luz y sombra incoloras [...]” (el subrayado es mío, p. 28).

El mar no es puro, ya tiene color, una cualidad íntima que le otorga sustancia y lo transforma de ser espacio a fungir como personaje dentro de la trama. Además de funcionar como depósito o como imagen arquetípica para los estados de melancolía de Bárbara, también es compañía, inspira amor y horror, como cuando dice: “El mar sin ella es una cosa muy triste; es un mar con un agujero vacío, con un agujero por donde se podrá ver lo que está al otro lado del mar” (p. 38). El mar se desdobra en dos: espacio y personaje, lo que continúa confirmando la fuerza de la fantasía en la historia.

Como consecuencia, los tres espacios: la casa, el mar y el jardín, tienden a desdoblarse con frecuencia, a convivir con diversas imágenes e incluso a competir entre ellos en un devenir intensamente regresivo, lo que se puede leer en el siguiente fragmento de la novela:

Todos los retratos eran de la misma criatura en el mismo paisaje... El mar, la casa, el jardín... El jardín, la casa, el mar. Sucesión de grises en todas las gradaciones... Hastío de las viejas sales de plata (p. 57).

Y dentro de esa interesante competencia simbólica, el mar retoma la fase de las aguas prometedoras, de su faz del futuro y se convierte en un mar bueno, dice la historia que se visualiza como un “[...] camino ancho, soleado, abierto a la inquietud del corazón [...]” (p.57). Bárbara es deseada por el mar, por ello, la narración dulcemente le recuerda: “Niña lejana, tan dulce siempre, tú sabías que

el mar era bueno y que quiso mucho tu pie fino, tus ojos pensativos [...]” (p. 57). Pero el mar no es el único que busca seducir a la protagonista, también aparecerá otro amante fiel, el tercero de los espacios creados, un escenario de mayor capacidad referencial por tratarse al mismo tiempo del título de la trama: el jardín.

¿Quién venció y se ha quedado con Bárbara? ¿El mar o el jardín? La respuesta se anuncia desde el título de la novela, desde ahí se conoce el nombre del vencedor. A pesar de que durante la trama se construya la duda cuando dice: “[...] el jardín era malo, tenía la raíz dura y el afán de envolver... [...] el jardín ya lo era todo... Sólo el mar resistía valeroso su invasión” (p. 57). El jardín, hecho de tierra, con árboles, animales, aire, lluvia, azules, negros, es poderoso invasor, plagado de simbolismos femeninos y masculinos, constituye un cosmos; por supuesto, dentro o al lado de él habrá microcosmos como la casa o el mar, pero el jardín prevalece en una eternidad como se describe enseguida:

Y el jardín siempre.

Tiene raíces larguísimas, que no se ven en los retratos, pero que van seguras y precisas por debajo de la casa, por debajo del mar...

Tiene raíces que socavan los cimientos, que se entrelazan a las cabillas de hierro, a la fraguada costa del cementerio, penetrándola bien, resquebrajándola en su mismo hueso. Raíces que se fijan por dentro de las paredes, suplantando al esqueleto de la casa y raíces que van al mar, que horadan con paciencia vegetal el grano de la roca y lo atraviesan rumbo a la masa líquida [...] seres ignotos para el hombre, se sienten sorprendidos en su marasmo de siglos, turbados por el avance sigiloso del oscuro producto de la tierra.

No se detienen nunca las raíces; rodean las islas con brazos que no sueltan más [...] brotan unas de otras, se alcanzan, se desprenden, vuelven a enredarse... De Este a Oeste, de ocaso a aurora [...] Es la invasión del reino vegetal aliado con la piedra muerta [...] Es el jardín malo al que un viejo dios de quién sabe qué olvidada teogonía ha hecho nacer de pronto un alma oscura y torva (p. 63).

El jardín es poderoso, la tierra guarda ese poder y lo hace extenderse por todas partes. “Es el jardín de Bárbara [...] es el jardín de la muerte” (p.64). Las raíces tan recurrentes en la cita anterior se derivan del simbolismo del árbol en su esquema progresista y cenestésico pero combinado con las derivaciones de la tierra que puede ser penetrada y es cálida, madre cómplice incluso para un jardín destructor que se extiende como sombra amenazadora eterna, que ha vivido por siempre: “el jardín no viene, no vuelve; estaba aquí, está aquí, en tu corazón que se turba...” (p. 65). De ese modo, el árbol o los arboles se desdoblán en raíces, el jardín, como el mar se hace personaje, en un desdoblamiento intempestivo deja de ser espacio y se transforma en un ser que huye de sí mismo: “Aquí está el jardín obscuro. Es agua encharcada en tus ojos, tierra en tu pensamiento, espina en tu corazón. ¿De qué huyes entonces, si estás huyendo de ti mismo, si el jardín eres tú?” (p. 65).

El desdoblamiento de espacio a personaje y de bueno a malo, posibilita la dinámica del equilibrio que busca mantener el universo primigenio de *Jardín*. La tierra como la luna, la noche, la casa... la madre, se mueven en ambos polos, positivo y negativo, bondad y maldad; Durand por ello explica: “el agua dobla, desdobra, redobra al mundo y los seres [...] la tierra devorada camina en el interior del gusano al mismo tiempo que el gusano camina en la tierra”¹⁸⁵.

El jardín será el que tendrá mayores procesos de inversión (bueno/malo) y desdoblamiento (reproducción/transformación). Por ejemplo, el jardín es el

¹⁸⁵ Gilbert Durand, *Ibid*, p. 216.

cosmos, el espacio más importante cuando se lee: “Era el jardín, su jardín; tan suyo, que era toda su patria, todo su espacio, todo su mundo” (p. 68). O también, el jardín es madre de Bárbara si atendemos las líneas que dicen: “venía del jardín y hacía el jardín iba [...] sus bienes eran el sol y la lluvia [...] como una planta era ella, tranquila, fría y silenciosa” (p. 68). El jardín es personaje cuando se asegura en el texto que “estaba contento y se vestía con traje de inocencia y encanto, un traje de Primera Comunión que lo volvía tierno y dulcísimo” (p. 68).

La ilusión referencial del jardín abarca toda la trama, quizá por eso ha sido necesario desdoblado e invertirlo en diversas ocasiones; ha sido importante crear en él un punto de inflexión significativo para el desarrollo de la historia, un punto importante de acuerdo con las investigaciones de Durand, donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro “[...] dejan de ser percibidos contradictoriamente”¹⁸⁶, y más bien estos polos opuestos rehabilitan la unidad y crean equilibrio, con mucha frecuencia enfatizan la idea del descenso, las fantasías del encastre¹⁸⁷.

El jardín es mucho más que un espacio o un personaje, es quien comparte protagonismo con Bárbara y la define antes de que ella posibilite su existencia. Bárbara es la protagonista en la lógica secuencial del relato, sin embargo, una vez que se han derivado las imágenes en el presente capítulo, es válido observar que

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 217.

¹⁸⁷ El tema del encastre (empotrar) ha sido estudiado por Durand, y de acuerdo con sus investigaciones marca una dialéctica “del contenido y del continente, a nuestro parecer, es la dialéctica de base. Aquí captamos como natural el proceso de inversión que pasa por una relativización de los términos y que hasta llega a invertir el sentido común y la lógica haciendo entrar lo grande en lo pequeño” (*Ibid.*, p. 218).

el jardín funciona como el continente de todo lo demás, lo cual es una circunstancia similar a las funciones establecidas en los grandes mitos estudiados por Mircea Eliade; así, el jardín contiene lo que el mito. Al respecto Eliade dice que el mito es “lo que sucedió *después* de la creación de la tierra [...] lo que ha *sucedido* a los dioses y no lo que han *creado*”¹⁸⁸.

Por otro lado, el jardín en su faceta oscura es un amante que desea jugar con Bárbara como cuando era niña pero ella ha cambiado y, ante eso, el jardín es un amante despreciado y atónito; en la novela se lee una referencia que describe el estado emocional del jardín cuando se percibe despreciado:

[...] parece borracho [...] la llama balanceando sus carnosas corolas sobre los tallos débiles, demasiado crecidos para este marzo; es él sacudiendo la enredadera de jazmines [...] él es siempre, manejando sus mariposas [...] en una muda, insinuante invitación [...] (p. 206).

En la cita anterior, la imagen de los jazmines funciona en su elemento nocturno de intimidad, busca crear el entorno atractivo para Bárbara con la blancura de esta peculiar flor. Del mismo modo, las mariposas funcionan como parte de un ambiente protector que es atractivo para un ser cercano, una hija de la tierra que ya no desea seguir ahí. Bárbara se aleja inevitablemente y el jardín es un amante despedido:

La noche descendió sobre el jardín [...] los árboles alzaban sobre ella sus gajos retorcidos como crispados puños [...] (ella) comprendió la tragedia vegetal, se sintió [...] apretada, empujada por las otras raíces (p. 231).

¹⁸⁸ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, op. cit., p. 98.

En última instancia, el retorno se llevará a cabo, la mujer del jardín es reclamada por él, la hija de la tierra regresa a su origen. El jardín se transforma de nuevo, ahora es selva, “había crecido viciosamente, voluptuosamente en la soledad y el abandono, rebasando sus límites [...] se precipitaba sobre el mismo mar sobrecogido” (p. 310). El jardín es poderoso con su mundo natural, a pesar de ser representado como la parte primitiva unida a la humanidad, es el espacio para mantener cerca en el mundo civilizado aquello que se extraña¹⁸⁹. Pero la selva es incontrolable, existe por sí misma, posee un elevado mundo salvaje comparado con el jardín. Ambos, selva y jardín, son tierra, pero una vez derivada en selva, la tierra olvida su fase diurna y se excede en la nocturna. La selva se hace tumba y conforma el dolor para Bárbara, es la continuidad obligada para la hija de la tierra (barbarie), la cita siguiente lo muestra más claramente:

¡Qué calor y qué sombra! No le parecía a ella avanzar, sino estar más bien descendiendo [...] como si se deslizara verticalmente por una vertiginosa hondura [...] el olor nauseabundo de las fermentaciones vegetales le entraba a oleadas espesas en los pulmones [...] árboles, árboles espectrales moviendo sus mil lenguas de hojas que le lamían el rostro, dejándose untado de una baba fría y pegajosa [...] El jardín se apretujaba aprisa sobre ellos, los echaba uno contra otro cogidos en una trama de excrecencias vegetales. El muro empezó a bambolearse despacio [...] Hubo un chasquido sordo [...] acabó de derrumbarse pesadamente entre nubes de polvo y hojas secas. Salía el sol. Por encima de la hojarasca y los escombros escapaba una lagartija amarilla... (p. 314)

El descenso es asfixiante para Bárbara, pero esa imagen de una inmersión en la tierra se modifica por el derrumbamiento del muro y por la salida de esa lagartija amarilla. En efecto, Bárbara es aplastada, devorada por ese jardín-selva pero el simbolismo implícito en esta imagen tiene una atenuante, aunque sea

¹⁸⁹ Cfr. Laura Badala, *op. cit.*, p. 25.

devorada por el jardín, Bárbara no será destruida Durand explica: “el engullimiento no deteriora, con mucha frecuencia hasta valoriza o sacraliza [...] conserva al héroe engullido”¹⁹⁰. El fin de Bárbara no es absoluto porque la vida surge después de su caída, porque hay historia después del final de la trama. Existen puntos suspensivos en las dos últimas líneas, puntos que señalan continuidad y avance en el círculo.

Después de la catástrofe, entre los escombros, el sol aparece para poder visualizar de nuevo, ese ‘ojo del padre’ proporciona la distancia para dejar atrás y avanzar. La vida sigue, una lagartija amarilla surge como hija del sol, relacionada en algunos mitos y de acuerdo con Álvaro Chaves, con “agua, fertilidad, símbolo sexual, voluptuosidad, lujuria, procreación, abundancia, muerte, comunicación”¹⁹¹. La lagartija se asoma entre la tierra con el beneplácito del sol, y podría ser el desdoblamiento de la mujer del jardín, el contenido real de Bárbara que explota con la caída y se hace lagartija: un animal que vivirá en intimidad con la tierra, en armonía, como la unidad en equilibrio que identifica “el comienzo absoluto del que hablan las cosmogonías, que permite desvelar el misterio de la creación del mundo, el misterio en suma, de la aparición del ser”¹⁹² y de ser así, en su vida de lagartija. Bárbara continuará en su jardín, ahora en todas partes, cercana, ella será contenido de ese continente, por eso probablemente, podría moverse a muchos espacios y vivir tantas historias como puedan relatarse:

¹⁹⁰ Gilbert Durand, *Las estructuras...*, *op.cit.*, p. 214.

¹⁹¹ Álvaro Chaves, *Los animales mágicos en las urnas de Tierradentro*, Ediciones Zazacuabi, Colombia, 1976, p. 66.

¹⁹² Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Kairós, España, 1999, p. 111.

“Bárbara por detrás, por arriba, por abajo, por siempre... pega su cara pálida a los barrotes de hierro” (p. 316).

APÉNDICE B

El racimo de imágenes comentadas en el capítulo sobre *Jardín* parece tener una predominancia del régimen diurno, aunque en realidad, más allá del número de veces que aparece, se ha observado la potencia simbólica del régimen nocturno. El jardín y su Bárbara o Bárbara y su jardín son femineidad reunida, la casa, la morada, la memoria, entre otros, funcionan como elementos de una intimidad conservada para un viaje al pasado, dada la relevancia concedida en la trama a los retratos y a las cartas. Sin embargo, la masculinidad en la presencia del sol, del viento, de los árboles, del barquero por supuesto, controla la seductora melancolía que caracteriza la trama y mantiene cierta coherencia del discurso, el ascenso permite separarse un poco de la pegajosa idea del abismo.

Las imágenes de la tabla en las páginas siguientes muestran la perspectiva ideológica de *Jardín*, la cual parece permanecer apegada a lo cosmogónico y a lo fantástico: la historia crea vida donde no la hay o muerte donde debería haber vida. Dice Durand: “el sentido supremo de la función fantástica,alzada contra el destino mortal, es el *eufemismo*. Lo cual implica que hay en el hombre un poder de mejoramiento del mundo”¹⁹³. De ahí que sea factible la coexistencia de diversas facetas de los mismos elementos, incluso en la vida salvaje, la naturaleza, la tierra, el sol, el jardín... son partes de un todo que, aunque se divide tiende a unificarse para romper con lo absoluto; así, lo femenino contiene lo masculino, la creación está aunada a la destrucción, la civilización se transforma en barbarie, la

¹⁹³ Gilbert Durand, *Las estructuras...*, op. cit., p. 410.

oscuridad en luz, la muerte en vida. Por ello, la memoria y sus evidencias son tan importantes en la trama, porque es a través del recuerdo que es posible romper, asegura Durand, “las caras del tiempo y se evita la disolución del porvenir, se garantiza al ser la continuidad de la conciencia y la posibilidad de volver, de regresar, más allá de las necesidades del destino”¹⁹⁴, como sucede con la historia de Bárbara y su jardín, como sucede desde el imaginario, desde los sueños.

Como puede notarse, la realización simbólica en la novela sucede por la manera en que son colocadas cada una de las imágenes de la tabla 3. Es decir, no es la imagen por sí misma la que crea los significados, sino su lugar en la fábula y su relación con otras imágenes, además de los recursos propios de la narración como el tiempo, el espacio, la voz narrativa.

Parece entonces que *Jardín* con sus representaciones femeninas y masculinas, nocturnas y diurnas, repite en otro plano, con sus propios medios, aquel escenario iniciático ejemplar, como diría Eliade: “Parece reactualizar a nivel de lo imaginario y de lo onírico, las pruebas iniciáticas”¹⁹⁵. *Jardín* implica una rememoración de los ritos que actualizan el mito, independientemente de la época en que se escriba o en la que se lea, porque algunos productos de la literatura, como otras expresiones del arte, buscan traducir experiencias primigenias, confirmando la postura de Eliade cuando asegura que la llamada “iniciación coexiste con la condición humana, que toda existencia está constituida por una serie ininterrumpida de pruebas, de muertes y de resurrecciones”¹⁹⁶.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 411.

¹⁹⁵ Mircea Eliade, *op. cit.* p. 172.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 172.

TABLA 3. RESUMEN DE IMÁGENES¹⁹⁷

IMAGEN	DESCRIPCIÓN
ÁRBOLES (PINOS)	Del régimen nocturno, en su aspecto progresista y vertical, parece motivar el porvenir, el inicio de algo, simbolismo vegetal que medita sobre la duración o el envejecimiento. IMAGEN MASCULINA.
ÁRBOLES (ALMENDROS)	Del régimen nocturno y nefasto, progresista, cíclico e histórico. Marca el devenir, como objeto humanizado, es hijo y trascendencia. Aliado de la madurez y al conjuntarse con la almendra es un árbol testigo de los secretos. IMAGEN MASCULINA.
FLORES (ROSAS, JAZMINES)	Del régimen nocturno, en una estructura mística, busca los derivados olfativos. Se asocia a los arquetipos sustantivos de la morada, el centro, el alimento o la sustancia. IMAGEN FEMENINA.
LUNA	Del régimen nocturno, posee un principio cíclico y una dominante copulativa, se relaciona con el pasado y el drenario. Entre otros arquetipos sustantivos están la cruz o la rueda. Se relaciona con el dragón, el calendario, el caracol o la espiral. IMAGEN FEMENINA.
TIERRA	Del régimen nocturno, en una estructura mística, y esquemas verbales de descender, penetrar, se afilia con lo profundo, lo caliente, lo oculto, y por supuesto, la intimidad. Algunos otros símbolos considerados equivalencias son la tumba, la caverna o la crisálida. IMAGEN FEMENINA.
VIENTO	Del régimen diurno, en una estructura de idealización, con un reflejo dominante de las sensaciones a distancia, se asocia con los esquemas verbales de puro o mancillado y con el fuego, la translucidez. El viento es la principal de las diez encarnaciones del Verethragna, dios iraní adorado por ser el vencedor, el iniciador, con poder viril y agente purificador o vivificante. IMAGEN MASCULINA.

¹⁹⁷ Gilbert Durand. *Las estructuras... op. cit.*

IMAGEN	DESCRIPCIÓN
GAJO DE ALMENDRO (GERMÉN, SEMILLA)	Corresponde al régimen nocturno de un progresismo parcial o ciclo total, se relaciona con el porvenir, tiene vínculo con el hijo o el germen, posee historicidad y puede tener implicaciones con la piedra filosofal o con los ritos de iniciación. IMAGEN MASCULINA.
LECHUZAS	Del régimen diurno, de la antítesis polémica, en un esquema verbal de subir o caerse, tiene como arquetipos sustantivos al animal, el águila, la alondra o la paloma. IMAGEN FEMENINA.
SOL	Del régimen diurno, en una estructura de idealización y retroceso, tiene un reflejo dominante de sensaciones a distancia, separa y mezcla, es la luz, el ojo del padre. IMAGEN MASCULINA.
AVES, PÁJAROS	Del régimen diurno, en un principio de explicación subjetivamente homogeneizante, con sensaciones a distancia, tiene el esquema verbal de subir y los arquetipos sustantivos de la cima, el cielo, el animal, el ala. IMAGEN MASCULINA.
MAR (AGUA)	Del régimen nocturno, en una estructura sintética el nexo arquetípico es hacia el pasado, hacia los ciclos. Están presentes los reflejos dominantes de lo copulativo, con el ritmo y sus auxiliares sensoriales (kinésicos, músico-rítmicos). Se asocia con la luna, el tiempo cíclico, las lágrimas o la cabellera. IMAGEN FEMENINA.
AZUL	Del régimen diurno, como idealización y símbolo espectacular que se opone a las tinieblas, otorga claridad, luz. Se vincula con el cielo, el sol, el ojo del padre. IMAGEN MASCULINA.
CIELO	Corresponde al régimen diurno en su estructura de retroceso para justificar la antítesis polémica que excluye las tinieblas. Remarca el ojo del padre, y en sus arquetipos sustantivos se asocia con la luz y el bautismo. IMAGEN MASCULINA.
LOMBRICES, BABOSAS	Régimen diurno con estructura de retroceso, con derivados manuales, tiene que ver con lo bajo, el abismo, el animal, y mantiene nexos con los reptiles, las hormigas, los insectos. IMAGEN MASCULINA.

IMAGEN	DESCRIPCIÓN
CASA (MORADA, CHOZA)	Clasificada en el régimen nocturno, posee principios de analogía y similitud. En sus reflejos dominantes tiene auxiliares cenestésicos, térmicos y sus derivados táctiles, olfativos, gustativos. Posee los esquemas verbales de poseer y penetrar. Se relaciona con los arquetipos de centro, sustancia y los símbolos de cuna, tumba, caverna o isla. IMAGEN FEMENINA.
MONSTRUOS, AVES NEGRAS	Régimen diurno, de la estructura esquizomorfa, del retroceso autístico y la antítesis polémica, con la dominante postural se asocian con los arquetipos del animal, el ala, la negrura, los caballos negros o la mariposa nocturna. IMAGEN MASCULINA.
DRAGONES	Asignado en el régimen nocturno, en una estructura dramática, tiene el esquema verbal de volver, con los arquetipos sustantivos de la luna y el andrógino, se relaciona con los símbolos del sacrificio y la espiral. IMAGEN MASCULINA.
LAGARTIJA	Régimen diurno, puesta en una estructura de antítesis polémica representa el principio homogeneizante de exclusión y autismo, con el esquema de caída, de arrastrarse, se relaciona con el reptil, con la tierra. IMAGEN MASCULINA.

CONSIDERACIONES: IMÁGENES PARA NARRAR Y SER NARRADAS

Un texto tiene sentido por sí mismo, es decir, la estructura de una historia posee intencionalidad y propósito antes de leerse. Pero la narración rompe su estado pasivo, se actualiza cuando un lector establece el contrato de inteligibilidad con ella, cuando decide apropiarse de su contenido. La narración proyecta un mundo que entrará en contacto con la visión de quien lo recorre, de quien pone en riesgo su propia realidad, al menos por el tiempo que dura la lectura. Por ello, la literatura es un lugar de encuentros intersubjetivos, en ella el tiempo rompe fronteras y abre un portal imaginario sin presente, pasado o futuro. Sin embargo, la ficción no puede ser permanente ni absoluta, el autor y el lector no se borran en ese espacio, más bien el lenguaje los mantiene presentes. El lenguaje como mecanismo y material humano tiene matices de quienes lo producen, de quienes lo comparten.

El autor y su lector pueden compartir una perspectiva que se crea a partir de lo que a su alrededor sucede, sin querer decir con ello que el individuo se borra en la colectividad a la que pertenece y/o en la que convive, es evidente que la influencia del contexto tiende a ser motivo de la actividad creativa. En palabras de Cassirer, desde el mismo momento en que “[...] una cosa (objetividad) entra en

relación con el hombre, queda revestida de un sentido figurado, convirtiéndose en un símbolo [...] en *pregnancia simbólica*”¹⁹⁸.

Lo anterior implica que las ideas, los conceptos, las tradiciones, los mitos y las manifestaciones humanas que prevalecen en determinada época podrían formar un conjunto latente de posibles narraciones, las mismas que podrían encontrarse en múltiples combinaciones y en diversos sentidos, haciendo factible la comunicación entre los distintos intérpretes, la intertextualidad, y por supuesto, la conciencia colectiva. El escritor tiene a su alcance los elementos necesarios para elegir y configurar un relato del modo que decida, de acuerdo con sus deseos y sin necesidad de que exista una equivalencia de sus construcciones con algún referente que necesariamente deba ser aceptado como tangible. Al final, la narración posee por sí sola y por su dinamismo lingüístico una realidad propia, aunque cercana indudablemente a las circunstancias personales y colectivas de su creador. Y sin olvidarlo, de su lector.

Así, la primera consideración que surge después del presente análisis enfatiza la coincidencia histórica de María Luisa Bombal y Dulce María Loynaz en una circunstancia colectiva: ambas fueron ubicadas, asegura Osmar Sánchez Aguilera como “[...] escritoras hispanoamericanas de inicios del siglo XX [...] dieron paso a un lenguaje nuevo”¹⁹⁹ acorde con la producción textual de la época²⁰⁰ y con

¹⁹⁸ Ernst, Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 196.

¹⁹⁹ Osmar Sánchez Aguilera, *op.cit.* p.12.

²⁰⁰ Por supuesto, existen otras obras y autoras que comparten también esa coincidencia colectiva a inicios del siglo XX : *Ifigenia, diario de una señorita que escribía porque se fastidiaba* (1924) de Teresa de la Parra o *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello.

el entorno sociocultural que las rodeaba: la vanguardia. Y no se trata en ningún momento de afirmar que las autoras poseían una militancia o adscripción vanguardista, o de asignar a toda la producción literaria de la mencionada época un matiz simbólico. Incluso, como se explicó en el primer capítulo, Bombal y Loynaz no tuvieron participación directa en los movimientos vanguardistas, y por tanto tampoco en la creación de los manifiestos o proclamas propios de ese periodo; pero es importante comprender que las dos escritoras comparten el espíritu de la época y el deseo de renovación colectiva, incrementado muy probablemente por la vanguardia. Osmar Sánchez Aguilera comenta cómo podría darse ese proceso de diálogo entre las novelas estudiadas y los contenidos de las manifestaciones propiamente vanguardistas:

[...] la renovación que comporta la praxis literaria de las escritoras de esos años apuntaba en otra dirección casi nada espectacular, mas no por ello necesariamente menos meritoria. [...] no es menos cierto que la gradual incorporación de las experiencias de vida y correspondientes perspectivas de ellas a la literatura iría dando paso a un lenguaje nuevo, acorde con la novedad de tales experiencias; y, en conjunto, todo ello terminaría por afectar la noción misma de literatura, aunque ello no fuera perceptible siempre en lo inmediato²⁰¹.

Entonces, el simbolismo implícito en la escritura de Bombal y de Loynaz permite el intercambio y la diversificación que logran delinear la operación infinita de un diálogo no visible pero posible entre la conciencia colectiva de una época determinada. Las novelas estudiadas transitan de esa manera desde las significaciones individuales a otras, que las implican como textos universales, vigentes por la poderosa red de simbolismos propios del origen de la humanidad.

²⁰¹ Osmar Sánchez Aguilera, *op.cit.*, p. 12. El subrayado es mío.

La renovación reside en restituir los mitos con un lenguaje singular, un discurso propio que fue apareciendo en las obras femeninas de la época. Por supuesto, sin que por ello desaparezca o menosprecie el estilo individual de cada escritora, son evidentes las coincidencias de la escritura femenina surgida en los inicios del siglo XX. Las escritoras de dicho periodo muestran una tendencia a crear novelas (o poesía) plagadas de mensajes de ruptura con las diversas estructuras sociales, ya sea expresando una sensualidad femenina antes oculta, o dejando entrever un profundo sentimiento de inconformidad respecto a la identidad de género (femenino/masculino) delimitada por el régimen patriarcal.

De manera particular, María Luisa Bombal con *La amortajada* denuncia la infelicidad de una mujer en vida pero su enorme goce al morir. El recurso lírico y las imágenes analizadas en el tercer capítulo demuestran la poderosa sensualidad de esta novela, lograda por la preferencia de imágenes clasificadas por Durand como nocturnas; en las cuales se implica una persecución de la trascendencia femenina mediante una existencia sin control social. La idea de la muerte es una manera de ingresar a un mundo exclusivo, privado, íntimo, un mundo deseado y disfrutado intensamente por la protagonista. Ella, la muerta, retorna a un estado parecido al seno materno, donde el abismo (el hueco) y el descenso pierden su carácter aterrador para convertirse en seguridad, en retorno al hogar, en reencuentro con la madre tierra²⁰². Los símbolos privilegiados en las imágenes de *La amortajada* son el descenso y la intimidad, lejos de todo aparece el rechazo, la

²⁰² En la literatura escrita en la época considerada vanguardista, el surco es un motivo temático frecuente. Por ejemplo, *Surco y estela* (1925) de Juan Gutiérrez Gili, colaborador importante del ultraísmo.

negación de lo que fue socioculturalmente impuesto. He aquí, en esta convergencia, la hipótesis de considerar al texto de María Luisa Bombal un aporte fundamental en los cambios observados y en las resonancias de una época dentro de la praxis literaria que bien podría continuar hasta la fecha.

Por otro lado, el discurso de Dulce María Loynaz desarrollado en *Jardín* es todavía más incisivo al mostrar un abierto rechazo de los aspectos sociales. Como se ha discutido ampliamente en el cuarto capítulo, existe en esta novela un retorno al origen, al mito de los inicios, como si en respuesta a una crisis severa de identidad se buscara romper de manera absoluta con todo para reiniciar justo en ese lugar sin tiempo y sin espacio, justo en el origen, con la pretensión de no ser más sujeto y en cambio ser irrealidad, permanecer en una preexistencia. Bajo ese esquema, las imágenes femeninas y masculinas de la novela convergen de una manera más equilibrada que en *La amortajada*, dado que en *Jardín* no prevalece el régimen nocturno-femenino sobre el diurno-masculino. Más bien, *Jardín* evita la identidad y prefiere el vacío, la renuncia, por ende, las imágenes de la naturaleza convergen sin más protocolo.

De ese modo, en la novela de Loynaz la muerte y la resurrección no son motivos precisos, más bien se infieren del abismo, es decir, existe un juego macabro entre los distintos planos de realidad donde se ubica a la protagonista: Bárbara casi vive, casi muere, casi es. La convergencia entonces prevalece para mostrar una reactualización de las pruebas originarias, aquellas que se relatan en el mito de la creación, en sus diferentes versiones, se trata de un regreso al tiempo

primordial donde la experiencia sagrada rompe la experiencia ordinaria. Como la misma Loynaz apunta en su preludio: *Jardín* “[...] es un libro extemporáneo, no es malo sino fuera de ocasión”²⁰³. La aseveración que califica a la novela de Loynaz como “fuera de ocasión” tiene implicaciones que señalan la potencia simbólica de la historia, pues se trata de anunciar que no se formará parte de lo convencional sino más bien, se buscará funcionar como ‘otro/a’, ser una alteridad: en otro tiempo, en otro espacio, construir otra identidad.

Indudablemente, y en coherencia con una postura comprensiva, el análisis no concluye, antes bien, busca proponer una continuidad reflexiva. Sin embargo, es válido considerar como un cierre promisorio, la tendencia literaria que reúne a Bombal y a Loynaz, una tendencia innovadora, creativa y propositiva de una intimidad singular, de un lugar privado donde todo puede suceder, donde la libertad de hablar(se) permanece intacta. Ambas, en un estilo propio comunican sus relatos con una perspectiva universal, mediante un lirismo emblemático, establecen una progresión extensiva a otras épocas y probablemente a otras culturas. Las dos autoras coinciden en mantener vigentes las representaciones primigenias, las mimas que permitirán una multiplicidad de relaciones que darán cabida a la proximidad humana, la evocación a ese ‘otro’ que complementa y otorga sentido a la individualidad: el diálogo subjetivo con quien leerá sus novelas.

²⁰³ Dulce María Loynaz, *Jardín*, op. cit. p. 10.

La literatura puede ser, como se ha demostrado en la tesis, el espacio de encuentro universal y de posibilidades infinitas para la convergencia del proceso imaginario en un relato. El texto acumula indefinidas especulaciones, diversas lecturas, tantas que desde la postura hermenéutica sólo puede concluirse la indefinición y, en efecto, no es posible delimitarlo, más bien apenas será factible mostrarlo como un soporte momentáneo para hacerle algunas preguntas, para asomarnos a un resquicio de lo que puede significar en su condición de universo inabarcable.

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CITADAS

Alonso, Amado, “Aparición de una novelista”, *prólogo a La última niebla*, segunda edición, Nascimento, Santiago, Chile, 1941.

Agosín, Marjorie, *Las protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*, Tesis, University Indiana, USA, 1982.

Arango, Manuel, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Fundamentos, España, 1998.

Araújo, Helena, “Geografía de lo fantástico en la escritura femenina Latinoamericana”, Ed. Juan Guillermo, *Caminos hacia la modernidad: Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot*, Vervuet Verlags, España, 1993.

Araújo, Nara, “El alfiler y la mariposa, la sombra y la luz: convención y transgresión en la poética de Dulce María Loynaz”, *Revista Iztapalapa*, Núm. 37, julio-diciembre, México, 1995.

Asturias, Miguel, *Hombres de Maíz*, Losada, Buenos Aires, 1949.

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

Badala, Laura, *Mito y simbolismo en el jardín japonés*, Hipólita Ediciones, Universidad del Rosario, Colombia, 2009.

Baquero, Gastón, “Lea usted *Jardín*, ese libro de Dulce María Loynaz”, ed. Pedro Simón, *Dulce María Loynaz, serie Valoración Múltiple*, CIL, Casa de las Américas, Cuba, 1991.

Barrera, Trinidad, *Del centro a los márgenes, narrativa hispanoamericana del siglo XX*, Universidad de Sevilla, España, 2003.

Becker, Ernest, *El eclipse de la muerte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

Bermúdez, Dolores, *Análisis simbólico del teatro de Ionesco*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, España, 1989.

Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica, hacia un nuevo modelo de interpretación*, ITACA-UNAM, México, 2000.

Bierlein, J. F, *El espejo eterno*, Oberon Grupo Anaya, España, 2001.

Bombal, Ma. Luisa, *La amortajada*, Seix Barral, Barcelona, 1988.

Bremmer, Jan, *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Siruela, España, 2002.

Cámara, Madeline, *Escritoras Cubanas*, Icaria, La Habana, 2003.

Campbell, Margaret, “El mundo vaporoso de María Luisa Bombal”, ed. Pedro Simón, *María Luisa Bombal, serie Valoración Múltiple*, CIL, Casa de las Américas, Cuba, 2008.

Capote, Zaida “Dulce María Loynaz, Memorias de sí”, *Lectora Revista de Dones*, 5-6, Barcelona, 1999-2000.

Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

Chaves, Alvaro, *Los animales mágicos en las urnas de Tierra adentro*, Ediciones Zazacuabi, Colombia, 1976.

Durand, Gilbert,

La imaginación simbólica, Amorrortu, Buenos Aires, 1971.

De la mitocrítica al mitoanálisis, figuras míticas y aspectos de la obra, trad. Alain Verjat Massmann, Antrophos. España, 1993.

Las estructuras antropológicas del imaginario, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

Eliade, Mircea,

Aspectos del mito, Paidós, España, 2000.

Mitos, sueños y misterios, Gallimard, España, 2001.

Mito y realidad, Kairós, España, 1999.

Tratado de Historia de las Religiones, Era, México, 1972.

Elliot, Anthony, *Teoría social y psicoanálisis en transición, sujeto y sociedad: de Freud a Kristeva*, Amorrortu, México, 1995.

Fernández, Magali, *Elementos líricos, psicológicos y fantásticos en la obra de María Luisa Bombal*, New York University, U.S.A., 1984.

Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Pensamiento Contemporáneo, Paidós, España, 1996.

Fromm, Erich, *El arte de amar: una investigación sobre la naturaleza del amor*, Paidós, Madrid, 2004.

Gadamer, Hans-Georg,

Verdad y método, Sígueme, España, 1992.

Arte y verdad de la palabra, Paidós, 1993.

Mito y razón, Paidós, España, 1997.

Garalza, Luis, *La interpretación de los símbolos, hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Antrophos, España, 1990.

Garrandés, Alberto,

Silencio y destino. Anatomía de una novela lírica, Letras Cubanas, La Habana, 1996.

Jardín como novela simbolista en Síntomas, ensayos críticos, Unión, La Habana, 1999.

Gálvez, Gloria, *María Luisa Bombal: Realidad y Fantasía*. Scripta Humanística, Chile, 1986.

Genette, Gérard, *El discurso del relato*, Lumen, Barcelona, 1972.

Gligo, Agata, *María Luisa (biografía de María Luisa Bombal)* Sudamericana, Chile, 1984.

González, Luis Felipe, “La fugacidad de la vanguardia latinoamericana: ensayo crítico sobre Oliverio Girondo”, *Diversitas*, año 1, enero-junio, Universidad Santo Tomás, Colombia, 2005.

Henderson, Joseph, *Los mitos antiguos y el hombre moderno*, Paidós, España, 1995.

Hjelmslev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1984

Guerra Cunningham, Lucia,

“María Luisa Bombal”, *Escritoras Chilenas*, Editorial Cuarto Propio, Chile, 1999.

La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina, Playor, Colección Nova Scholar, España, 1980.

Jung, Carl, *Formaciones de lo inconsciente*, Paidós, España, 1992.

Klein, Étienne, *Las tácticas de cronos*, Siruela, España, 2005.

Kolodny, Annette, *The Land Before Her, Fantasy and Experience of the American Frontiers, 1630-1860*, University of North Carolina Press, United States of America, 1984.

Lamas, Marta. “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, *Papeles de Población*, número 21, julio-septiembre, UAEM, México, 1999.

Latcham, Ricardo. “La última niebla”, ed. Pedro Simón, *María Luisa Bombal, serie Valoración Múltiple*, CIL, Casa de las Américas, Cuba, 2008.

López, Aralia.

De la intimidad a la acción, la narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1985.

“La otra orilla del edén *Jardín*, novela de Dulce María Loynaz”, *Varia lingüística y literaria 50 años del CELL*, el Colegio de México, 1997.

López, César, “A propósito de Dulce María Loynaz: de la poesía y del agua. Islas hacia las islas”, *Revista Iztapalapa*, 37, Julio-diciembre, 1995.

Luongo, Gilda y Salomone, Alicia, “Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres”, *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, mayo, número 28, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador, 2007.

Loynaz, Dulce María,

Jardín, Seix Barral, España, 1993.

Ensayos literarios, Universidad de Salamanca, España, 1993

Luhmann, Niklaus, *El amor como pasión*, Paidós, Madrid, 1985.

Medeiros-Lichem, María, *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Cuarto propio, Chile, 2006.

Masiello, Francine, “Texto, ley, transgresión, especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 132: julio, 1985.

Martínez, Aldo, *Confesiones de Dulce María Loynaz*, Ediciones José Martí, Cuba, 1999.

Meletinski, Eleazar, *El mito*, Akal, España, 2001.

Moi, Toril, *Teoría Literaria Feminista*, Cátedra, España, 1988.

Morales, Mayuli, “Sab: La subversión ideológica del discurso femenino en la novela cubana del XIX”, *Revista Iztapalapa*, 37, julio-diciembre, UAM-I, México, 1995.

Oliver, Antonio, Mistral, Gabriela, Vitier, Cintio, *et al*, “Opiniones”, ed. Pedro Simón, *Dulce María Loynaz, serie Valoración Múltiple*, CIL, Casa de las Américas, Cuba, 1991.

Osorio, Nelson, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Ayacucho, Venezuela, 1988.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI-UNAM, México, 1988.

Puppo, María Luisa, *La música del agua*, Biblos, Buenos Aires, 2006.

Ramos, Carmen, *Género e historia*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992.

Ramos, José Antonio, *Obra completa*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1980.

Ricoeur, Paul,

Finitud y culpabilidad, ed. Alfonso García Suárez, Taurus, Madrid, 1991.

Freud: una interpretación de la cultura, Siglo XXI, México, 2004.

Tiempo y narración I, Siglo XXI, México, 2007

Tiempo y narración II, Siglo XXI, México, 2007.

Tiempo y narración III, Siglo XXI, México, 2007.

Román, Nicolás, “El deseo, el cuerpo y el secreto, como formas de subjetivación en María Luisa Bombal”, *Revista Aisthesis*, Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 51, julio, 2012.

Sánchez, Osmar,

Renovación y vanguardia. Algunas calas para su revisión a propósito de Storni, ed. Carmen Álvarez, *Noticias del intertexto, estudios críticos sobre intertextualidad en la literatura hispanoamericana*, UAEM-Porrúa, México, 2008.

“El texto definitivo: ¿otra versión de la utopía? *La(s) amortajada(s)* de María Luisa Bombal”, ed. Eduardo Parrilla, *La utopía posible, reflexiones, acercamientos*, Tecnológico de Monterrey, en prensa.

Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía*, LOM ediciones, Santiago de Chile, 2000.

Smith, Variety, “Eva sin paraíso: una lectura feminista de *Jardín*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XLI, núm. 1, el Colegio de México, México, 1993.

Solà, Rosa, *Historia, simbolismo y citas bíblicas de los frutos secos*, Glosa, España, 2005.

Toril Moi, *Teoría Literaria Feminista*, Cátedra, España, 1988.

Trevi, Mario, *Metáforas del Símbolo*, Anthropos, España, 1996.

Toutin, Alberto, “De una vida amenazada a una vida anhelada. Atisbos a una teología de la vida en diálogo con la literatura”, *Teología y vida*, Chile, núm. 1, 2007.

Unruh, Vicky, *Latin American Vanguard*, University of California, United States of America, 1994.

Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, Instituto del Libro, La Habana, 1970.

Viu, Antonia, “Redes simbólicas y autopercepción de la mujer en *La amortajada*”, ed. Pedro Simón, *María Luisa Bombal, Serie Valoración Múltiple*, CIL, Casa de las Américas, Cuba, 2008.

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CONSULTADAS

Brown, Norman. *Eros y Tanatos*, Planeta, México, 1987.

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método II*, Sígueme, España, 1992.

Gallio, Jean, *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Hacchette, Buenos Aires, 1977.

Kuhn, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

León, Emma, *De filias y arquetipos. La vida cotidiana en el pensamiento moderno de Occidente*. Antrophos, UNAM, México, 2001.

López, Yolanda, *¿Por qué se maltrata al más íntimo? Una perspectiva psicoanalítica del maltrato infantil*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2002.

Jung, Carl G,

Civilización en transición. Obra completa, Trotta, España, 2001.

La interpretación de la naturaleza y de la psique, Paidós, España, 1995.

El hombre y sus símbolos, Caralt-Biblioteca Universal, Barcelona, 1997.

Ramos, Carmen, *Género e historia*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992.

Ricoeur, Paul, *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, Prometeo, Argentina, 2008.

Sánchez, Blas, *Literatura y feminismo, una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*, ArCIBel, España, 2009.

Santini, Adrián, *La migración del símbolo. La función del mito en siete textos hispánicos*, Editores Ril, Chile, 2009.