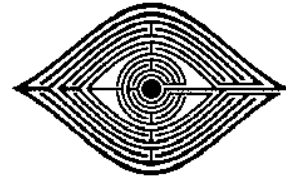
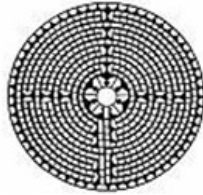


o **UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS**

**“FRANCISCO GARCÍA SALINAS”**

UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS



# **El arquetipo de la bruja en *Las mujeres de la tormenta* de Celia del Palacio**

TESIS

que para obtener el título de Maestra  
en Investigaciones Humanísticas y Educativas,  
con orientación en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

**Fátima Alejandra Rodríguez Villalobos**

Director:

**Dr. Gonzalo Lizardo Méndez**

Codirectora:

**Dra. Maritza Manríquez Buendía**

*Noviembre 2019*



**Dra. Lizeth Rodríguez González**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**P R E S E N T E**

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **"El arquetipo de la bruja en Las mujeres de la tormenta de Celia del Palacio"**, de la **C. Fátima Alejandra Rodríguez Villalobos**, alumna de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

**A T E N T A M E N T E**  
Zacatecas, Zac., a 31 de octubre de 2019

**Dr. Gonzalo Lizardo Méndez**  
Director de tesis

C.c.p.- Interesado  
C.c.p.- Archivo



## A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. Lizeth Rodríguez González**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado **"El arquetipo de la bruja en Las mujeres de la tormenta de Celia del Palacio"**, que presenta la C. **Fátima Alejandra Rodríguez Villalobos**, alumna de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los treinta y un días de octubre de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

  
UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR  
  
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. Lizeth Rodríguez González  
Responsable del Programa de Maestría en  
Investigaciones Humanísticas y Educativas  
P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "El arquetipo de la bruja en *Las mujeres de la tormenta de Celia del Palacio*", que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico,

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los treinta y un días de octubre de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E

Fátima Rodríguez V.  
Fátima Alejandra Rodríguez Villalobos

Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas





**UAZ**  
**DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS**

**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Fátima Alejandra Rodríguez Villalobos
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Dr. Gonzalo Lizardo Méndez
Título de tesis: <u>"El arquetipo de la bruja en Las mujeres de la tormenta de Celia del Palacio"</u>	
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si ( <input checked="" type="checkbox"/> ) No ( )
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	( )
Comunicación y Praxis	( )
Literatura Hispanoamericana	( <input checked="" type="checkbox"/> )
Filosofía e Historia de las Ideas	( )
Políticas Educativas	( )
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si ( ) No ( )
Nombre del CA: <u>C-170 Estudios en Hermenéutica y Humanidades</u>	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si ( <input checked="" type="checkbox"/> ) No ( )

Zacatecas, ~~Zaca~~ 31 de octubre de 2019.

  
**Dr. Gonzalo Lizardo Méndez**  
Director(a) de Tesis

  
**Dra. Lizeth Rodríguez González**  
Responsable del Programa

  
UNIDAD ACADÉMICA  
DOCENCIA SUPERIOR  
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

## **Agradecimientos**

Al doctor Gonzalo, por haber aceptado ser mi asesor de tesis, por brindarme su confianza, su energía positiva, así como compartir sus valiosos consejos y conocimientos. Y sobre todo por su infinita paciencia.

A la Doctora Celia del Palacio, por el ser el punto de partida en mi investigación y por haberme transmitido inspiración en mi estancia nacional en Xalapa.

Le agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca recibida durante la realización de mi maestría, así como el apoyo para la estancia internacional.

A la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, porque con su ayuda y consideración me permitió la realización de mi maestría.

Y una profunda gratitud a todos los que han tenido que soportar mis momentos de histeria.

## **Dedicatorias**

A mis padres

*Son mis dos pilares sin los que no podría mantenerme en pie.*

*Son un claro ejemplo de la tenacidad y amor infinito.*

A mis hermanos

*Por acompañarme es este trayecto llamado vida, dándome fuerza y motivación para cumplir mis metas: Claudia, Francisco, Juan Carlos, Adriana. Y a mis otros tres hermanos que la vida me regaló: Sandra, Joel, Miguel. Gracias infinitas.*

A mis preciosos demonios

*Son el motor de mi vida: Kimy, Karlitos, Samady.*

*La alegría de mí día a día.*

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

1. Hipótesis y objetivos, 6
2. Antecedentes y estado de la cuestión, 8
3. Marco teórico y metodología, 9

## 1. LITERATURA Y MITOCRÍTICA

- 1.1. El Círculo de Eranos, 13
- 1.2. Hacia una crítica del mito, 14
- 1.3. El símbolo y su finalidad, 17
- 1.4. Del mito primitivo al mito literario, 19
- 1.5. Imágenes sensibles e imágenes simbólicas, 23
- 1.6. El inconsciente colectivo y sus arquetipos, 26
- 1.7. El mito y la crítica feminista, 37

## 2. LA AUTORA Y SU OBRA

- 2.1. Acercamiento a Celia del Palacio, 42
- 2.2. Una escritora entre la novela y la historia, 43
- 2.3. Roles y clases sociales en *Adictas a la insurgencia*, 44
- 2.4. Las aventuras de *Leona*, 52
- 2.5. Los planos temporales de *No me alcanzará la vida*, 55
  - 2.5.1. Dos personajes, dos caras de lo femenino, 56
  - 2.5.2. Los símbolos detrás de la trama, 58
- 2.6. Lupe Vélez, adelantada a su tiempo, 65

## 3. LOS ARQUETIPOS DE LAS MUJERES DE LA TORMENTA

- 3.1. Aspectos mitocríticos en la novela, 72
  - 3.1.1. El camino de Lilith, 72
  - 3.1.2. Lilith y el viaje del héroe, 73
- 3.2. Las funciones de la imagen simbólica, 76



- 3.4. Los símbolos de *las mujeres de la tormenta*, 78
- 3.5. Estructuras míticas de *Las mujeres de la tormenta*, 89
  - 3.5.1. El mito de la bruja, 89
  - 3.5.2. El mito y los personajes femeninos, 94
- 3.6. Arquetipos, 101
  - 3.6.1. Selene y Lilia, 102
  - 3.6.2. Mwezi, la esclava africana, 105
  - 3.6.3. La condesa de la Malibrán, 107
  - 3.6.4. La mulata de Córdoba, 109
  - 3.6.5. Jacinta, la sirvienta y amante, 112
  - 3.6.6. Anastasia, la rica heredera despojada, 115

#### **4. CONCLUSIÓN, 119**

#### **BIBLIOGRAFÍA, 124**

#### **ANEXOS, 128**

## RESUMEN

El presente trabajo explora la figura mítica de la bruja: un personaje que a lo largo de la historia de la humanidad ha servido para definir a ciertas mujeres, transgresoras pero sabias, que pactan con los poderes malignos para así dominar la naturaleza y conseguir sus metas. Pese a que aparece en casi todas las culturas, la bruja adquiere formas específicas de acuerdo con la época o la cultura, siempre en función del papel que esa sociedad impone a sus mujeres. Para demostrarlo, este trabajo propone una interpretación mitocrítica de la novela *Las mujeres de la tormenta*, escrita por la mexicana Celia del Palacio. Tras definir algunos conceptos —como mito, arquetipo y símbolo— se trata de esclarecer la función de la bruja como arquetipo de lo femenino transgresor, estudiando su origen y su desarrollo desde la antigüedad hasta la época novohispana y nuestros tiempos actuales.

**Palabras clave:** bruja, mito, arquetipo, símbolo, literatura mexicana, literatura femenina.

## ABSTRACT

The present work explores the mythical figure of the witch: a character who throughout the history of mankind has served to define certain women, transgressive but wise, who agree with the evil powers to dominate nature and achieve their goals. Although it appears in almost all cultures, the witch acquires specific forms according to the time or culture, always depending on the role that society imposes on its women. To prove it, this work proposes a mitochritic interpretation of the novel *Las mujeres de la tormenta*, written by Mexican Celia del Palacio. After defining some concepts —such as myth, archetype and symbol— it is try to clarify the function of the witch as an archetype of the transgressive feminine, studying its origin and its development from antiquity to the New Spain era and until our current times.

**Keywords:** witch, myth, archetype, symbol, Mexican literature, feminine literature.

# INTRODUCCIÓN

A través de los siglos la fascinación por la imagen de la bruja ha mantenido su vigencia en mitos, leyendas, cuentos, novelas, películas y pinturas que recrean esa figura de la perversidad femenina. Esta presencia maligna, siempre atractiva, produce inquietud y admiración en casi todas las épocas y civilizaciones, pues en cualquier tradición cultural abundan las historias en torno a esas embaucadoras, mágicas, malignas, poderosas y sabias mujeres que se han aglutinado en una sola figura: la bruja como símbolo femenino de la perversidad.

Ciertamente, esta figura arquetípica adquiere matices muy específicos en cada civilización; por ello, en el presente trabajo se elabora un análisis del personaje de la bruja desde un momento muy específico de la narrativa mexicana, tal como se manifiesta en la novela de una escritora actual, vigente y productiva. No está de más aclarar que la investigación aborda un objeto femenino desde una perspectiva femenina, en tanto estudia los relatos de una escritora que se asume como tal. Es de suponer que la literatura escrita representa la figura de la bruja de manera muy distinta, pero eso sería tema para otra tesis.

## 1. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

La figura de la bruja suele relacionarse con lo perverso, con la capacidad de transgredir las leyes sociales y naturales sin temor aparente al castigo: alterar la naturaleza, provocar enfermedades, pactar con el diablo, predecir el futuro, hacer pócimas mortales o hechizos de amor. Es uno de los personajes más relevantes en los cuentos tradicionales y su presencia parece necesaria en cualquier cultura, quizás porque se presta para relacionar la realidad con lo mágico, lo fantástico y la ficción. Por lo mismo, entre los infinitos textos que podrían hablar sobre el tema sería más provechoso seleccionar los que están ubicados en espacios geográficos, literarios y culturales de nuestro país, pues describirían mejor nuestra idea sobre este arquetipo.

Aunque la literatura de nuestro país que ha sido escrita por mujeres es pródiga en el tema de la bruja —en la obra de Laura Esquivel, por ejemplo—, las novelas de Celia del Palacio representan un caso especial porque lo aborda desde una perspectiva múltiple: como historiadora, como narradora y como mujer. Se puede conjeturar, a manera de hipótesis, que en su novela *Las mujeres de la tormenta*, las principales protagonistas renuevan el arquetipo de la bruja pues son mujeres transgresoras, orgullosas, multifacéticas, sabias y magas. En resumen, son personajes transformadores que a pesar de su evidente actualidad están fundamentados en mitos y símbolos propios de lo mexicano. Para demostrar esta conjetura, por lo tanto, será necesario repasar la tradición literaria mexicana, incluyendo no sólo los textos literarios sino también algunos de origen popular (las leyendas). También se analizará el cómo Celia del Palacio recrea el arquetipo no sólo en esta novela, sino en el resto de sus obras, para encontrar las convergencias y diferencias en torno al tema.

Como primer objetivo, se busca profundizar en la tradición acerca de las brujas en México, para distinguir mejor los cambios y las constantes, las diferencias y las similitudes en las diferentes encarnaciones de la bruja, la cual oscila entre dos extremos; mientras que la tradición católica suele pintarla como una criatura mala y perversa, odiada y perseguida, además de vincularla con el demonio, en otras tradiciones alternativas —antiguas o contemporáneas— se le representa como una mujer sabia, como una partera o una curandera que ha perdido el aura maligna para volverse agente de transformación.

Otro objetivo sería analizar y demostrar cómo se recrea la imagen del personaje en las distintas novelas de Celia del Palacio, para averiguar cómo están contruidos sus personajes femeninos (en especial aquellos que son considerados transgresores) como rebeldes que se subvierten contra el orden establecido y que se vuelven, por tanto, merecedoras de castigo.

En resumen, la tesis pretende alcanzar los siguientes objetivos:

#### **Objetivos generales:**

- a) Analizar el papel de la bruja en la literatura mexicana en el siglo XXI.
- b) Analizar la presencia de la bruja como personaje rebelde contra el *animus* patriarcal o el *anima* matriarcal.

- c) Investigar cómo se actualiza el mito de la bruja desde la narrativa prehispánica hasta el presente siglo.
- d) Hacer un espacio a la teoría feminista para ver el empoderamiento del personaje rebelde.

**Objetivos específicos:**

- a) Analizar la representación femenina en la literatura mexicana escrita por mujeres.
- b) Abordar el tema de la bruja desde una perspectiva histórico – cultural y social.
- c) Analizar la dimensión social y simbólica a las que pertenecen las leyendas planteadas en las novelas.
- d) Analizar aquellas características que clasifican a las mujeres como brujas.

## **2. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Para la titulación de la licenciatura se trabajó el personaje femenino transgresor; en dicha ocasión el estudio se centró en la mujer como prostituta, pero en el transcurso de la investigación se encontraron textos que tenían que ver con el personaje de la bruja, de donde surgió el interés por indagar en el tema que ya cuenta con varios estudios pero que sigue presente, en la actualidad, con una nueva revalorización. Por este motivo se decidió trabajar el personaje de la bruja, tal como había sido escrito por las mismas mujeres y dentro de un contexto de literatura mexicana.

Así pues, el presente trabajo inició por inquietud y gusto personal y para dar cierta continuidad al trabajo de licenciatura. Delimitar el tema no fue sencillo, pero con la ayuda del doctor Lizardo se pudo concretar. Si bien la escritora que es propuesta para la investigación ya ha sido estudiada por su labor en torno al periodismo o al movimiento feminista (por ejemplo), en la actual investigación se propone estudiarla desde un enfoque diferente: se pretende ubicarla dentro de la literatura de México por renovar la figura de la bruja, a la que presenta como una mujer transgresora, vinculada con poderes sobrenaturales que le ayudan a resolver sus conflictos, cosa que le otorga la admiración o el odio de los demás.

Por otra parte, se abordará la recepción tradicional de la bruja, que habla de su belleza y su saber, dos atributos que trascienden la comprensión humana y le permiten



transgredir el poder oficial. Se reflexionará, además, sobre la evolución y los matices del personaje bruja, ampliando el campo de investigación para aquellos que quieran acercarse al tema en el futuro. Aunque esta tesis no emplea un enfoque específicamente feminista, podría ser útil como punto de partida para estudiar el tema del empoderamiento y del conocimiento femenino.

Son pocos los estudios sobre la obra y sobre la autora; en los catálogos de las bibliotecas del Colegio de México y de la UNAM no se han encontrado tesis completas o estudios amplios sobre la novela *Las mujeres de la tormenta*, tampoco sobre la narrativa de Celia del Palacio. Existe sin embargo un artículo, publicado en el 2013, dentro del marco del *Segundo Congreso Internacional Mujeres, Literatura y otras Artes (Memorias)* con sede en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el cual tiene por título: “Las tormentas de Celia Del Palacio: estructura e intratextualidad en *Las mujeres de la Tormenta*”, de Martha Elia Arizmendi Domínguez y Gerardo Meza García. El artículo se concentra en las historias sueltas que existen en la novela, las cuales son llamadas “intratextuales” teniendo como objetivo la “trascendencia textual”, que es la unión entre el texto y la realidad. Es una recapitulación de las historias del texto y cómo llegan a ser textos literarios, más que apuntes históricos.

Además, existe un segundo texto a manera de ensayo, el cual tiene por título: “Lo mágico como posibilidad de empoderamiento femenino en *Las mujeres de la tormenta*, novela de Celia del Palacio”, de autoría de Bertha Rivera Fournier. El texto establece lo mágico como posibilidad de empoderamiento femenino; se elabora un recorrido por medio del libro *Hechicerías y brujas en la literatura española de los siglos de oro*, el cual se toma como referencia para extraer apartados que sirven a manera de guía y seguir la historia de la bruja desde los tiempos griegos hasta los siglos de oro, así como la elaboración de la historia de las libretas de la novela *Las mujeres de la tormenta*. De este artículo se desconoce si fue publicado, pero se tiene acceso a él por intervención de la doctora Celia del Palacio.

### **3. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA**

Para conducir el presente trabajo, es necesario plantear algunas preguntas: a) ¿cómo se representa el personaje de la bruja en la literatura de nuestro país en la novela: *Las*

*mujeres de la tormenta?*; b) ¿cómo ha sido representada la bruja en la narrativa mexicana escrita por mujeres en el siglo XX?; y c) ¿cómo se consolida el arquetipo de la bruja en la literatura mexicana? Para contestar dichas preguntas y lograr los objetivos que ya se mencionaron se planteará una posible metodología que sea flexible, con apoyo esencialmente en elementos teóricos, además de que se recurrirá a aquellas teorías que sean necesarias para desarrollar la investigación en ciertos elementos. El estudio se sustentará en una visión de la mitocrítica, definida como:

[...] un paso de la naturaleza a la cultura, del caos al orden, el mito se sostiene, principalmente, como un relato constituyente o fundacional. La idea de un origen otorga sentido y dirección al hombre arrojado en el tiempo, por eso el mito es en esencia relato y su base es el lenguaje, que permite esta ordenación. (Fernández G., 208).

Además se implementará al análisis un recorrido histórico que permita la versatilidad de los estudios en los contextos literarios para obtener bases, conceptos y definiciones con el fin de conseguir fundamentos para la investigación; de igual manera se identificarán los símbolos que están presentes en las novelas para analizar los diferentes significados.

Este estudio se centra en la figura de la mujer transgresora,<sup>1</sup> la cual se busca a través de la historia y literatura para localizar su origen y su evolución hasta llegar a la

---

1. Resulta pertinente aclarar los tópicos que se utilizan en el presente trabajo para definir esta figura femenina: bruja, orgullosa, sabia, maga, transformadora y transgresora:

**Bruja:** Originalmente la bruja era una figura femenina multifacética, hecho que se refleja en las siguientes denominaciones: *janara* (sacerdotisa de la Jana o Juno, que era una diosa romana maternal), *Phitonissa* (adivina), *fémica saga* (sabia), incantadora (mujer que profiere conjuros), *herbiera* (yerbera), pero también *fascunatrix* (la que hace mal de ojo), *veneficia* (la que mezcla el veneno) o *maliarda* (malhechora). Al surgir la Edad Media, las pequeñas ciudades fortificadas y al institucionalizarse el culto a la virgen María, ésta se convirtió en símbolo de la maternidad y en la figura que representa todas las virtudes femeninas, mientras que la bruja se asoció únicamente con los aspectos negativos. Se le vinculaba con el concepto de malhechora y se le concebía como mujer que tiene relaciones con el Demonio, hace mal de ojo, mezcla veneno, practica los abortos y asesina a los bebés recién nacidos.<sup>2</sup> (Fe, 147)

**Maga:** véase como magia. (It. *Magicus*): Término con el que la psicología étnica designa la brujería, entendido por tal no las habilidades de un impostor sino la → aperccepción numinosa de determinados objetos, bajo la que el hombre “primitivo”, el del círculo

novela de Celia del Palacio, *Las mujeres en la tormenta*, tal como apareció en su primera edición, publicada en 2012. Para ello se describe el personaje de la bruja precisando sus rasgos, sus características y los cambios que se han suscitado en el trascurso del tiempo, además de que se analiza cómo se actualiza el mito y la manera en la cual se modifican sus papeles.

Para demostrar el interés y el valor que tiene el personaje bruja dentro de la literatura mexicana, en esta tesis se hablará de esas historias que han contribuido a crear un personaje transgresor femenino a través de relaciones intertextuales y simbólicas. De tal modo que la investigación recurre a la mitocrítica, la simbología, las novelas, autoras y a elementos teóricos para sustentar este trabajo, que se divide en tres capítulos.

En el primero se exponen algunos conceptos básicos del análisis mitocrítico; la procedencia y definición de mito, símbolo, imagen y arquetipo se extraen de algunos textos como los de Gilbert Durand: *La imaginación simbólica*, *Mitos y sociedades: introducción a la mitología* y *De la mitocrítica al mitoanálisis*. También fue importante la aportación de Lluís Duch, *El símbolo y lo ausente*, *Mito, interpretación y cultura: Aproximación a la logomítica*. Otro autor importante fue Carl Gustav Jung con su

---

cultural mágico, experimenta en su fantasía la acción de fuerzas ocultas. [...] La "invocación de los espíritus" aparece asociada a la magia. (Dorsch, 459)

**Orgullosa/orgullo:** Conocimiento del valor y de las posibilidades de una persona que, cuando está contenido dentro de los límites justos, refuerza la autoestima y facilita la asunción de responsabilidades. De lo contrario es síntoma de una hipertrofia del Yo o de una compensación de sentimientos de inferioridad que se traducen en falta de estima hacia el prójimo, aislamiento y alteración de las relaciones sociales y afectivas. El orgullo puede alcanzar niveles patológicos en las formas de excitación mental acompañadas por debilitamiento de la autocrítica, como en los cuadros de características maníacas, paranoicas y en las formas de parálisis progresiva de forma ambiciosa. (Galimberti, 776)

**Sabia/Sabiduría:** la palabra *σοφία* fue traducida a veces por *intelligentia*, a veces por *prudentia*, pero más a menudo por *sapientia*. Según Lock (*op. Cit. Infra*), esta última palabra aparece en la lengua latina, por vez primera, en el s. III. Es una palabra que adquirió importancia en muchas filosofías y teologías medievales. La mayor parte de ellas aceptaron la concepción agustiniana de la *sapientia* como un conocimiento superior, hecho posible por la gracia divina y al cual están subordinados todos los demás conocimientos. (Ferrater, 3145)

**Transformadora:** visto como transformismo. En un sentido muy general puede darse este nombre a toda doctrina según la cual unas cosas se mudan en otras y unas formas se convierten (transforman) en otras. (Ferrater, 3562 - 63)

**Transgresora:** visto como transgresión. Desde una perspectiva psicodinámica, la transgresión constituye una experiencia específicamente humana, realizada por un sujeto deseoso quien, mediante el sobrepasar límites, encuentra el enunciado de lo prohibido. Como las prohibiciones delimitan lo deseable y reducen lo posible a lo permitido, hacer caso omiso e ir más allá es intentar desplazar los límites planteados para el acceso al conocimiento y el goce. (Doron, 554)

concepto de arquetipo y su relación con el símbolo, en algunas obras como *Arquetipos e inconsciente colectivo*, y *Hombre y sentido*. Se retoma también, de Jolande Jacobi, su libro *Arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung*, ya que en la investigación se estudia el origen ancestral de la visión matriarcal y el arquetipo de la mujer transgresora. Dentro del contexto de producción feminista, se ha analizado el texto de Hélène Cixous para enriquecer el trabajo que está encaminado al estudio de los símbolos, pero desde una perspectiva feminista, y se revisa el estudio de Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*.

Una vez establecidos estos conceptos, el segundo capítulo se concentra en los personajes femeninos de algunas novelas de Celia del Palacio: *Adictas a la insurgencia* (2007), *No me alcanzará la vida* (2008) y *Leona* (2010), con relación a las protagonistas de *Las mujeres de la tormenta* (2014) y *Hollywood era el cielo* (2014). Así se identificarán mejor aquellos personajes que la sociedad de su tiempo considera perversos y malignos, pues resultan adelantados a éste dentro de un contexto literario, social e histórico. Se busca el origen de la bruja, pero considerada como una figura multifacética: una imagen femenina, mágica, perversa, siniestra, sabia, adivina. Para ello, se hace un recorrido cronológico, comenzando por la literatura mexicana más antigua hasta llegar a lo más actual. El objetivo es estructurar el prototipo de personaje femenino que infringe lo establecido para obtener un beneficio.

En el tercer capítulo, el estudio se concentra en *Mujeres de la tormenta*, elaborando un estudio del viaje del héroe, señalando los arquetipos femeninos que están presentes en la novela, así como aquellos elementos que representen los símbolos, por ejemplo: la tormenta, el chupamirto, el puñal, el círculo de poder y las habas. Finalmente, se planteará una nueva interpretación de los arquetipos femeninos tal como se encuentran en la novela.

# 1. LITERATURA Y MITOCRÍTICA

## 1.1. EL CÍRCULO DE ERANOS

El llamado Círculo de Eranos nació como organización durante los años treinta en Europa Central y desde entonces destacó por sus aportes como movimiento cultural. Comenzaron a trabajar en conjunto a partir de las conferencias y exposiciones que se llevaban a cabo en sus reuniones anuales, celebradas en Ascona, Suiza, desde 1933 hasta 1988. Fue Olga Fröbe Kaptein, una mujer culta y espiritualista, quien tuvo la idea de reunir a varios investigadores en temáticas afines, aunque no fue ella quien dio nombre al grupo, sino Rudolf Otto, el historiador de las religiones, quien sugirió el nombre de “Eranos” que en griego significa “comida en común” pues cada uno de los integrantes aportaba su conocimiento a los demás en una especie de banquete. Por invitación de Olga Fröbe, Carl Gustav Jung se integró al grupo un poco más tarde, de modo que los tres fueron considerados como los fundadores del grupo.

A partir de entonces, el Círculo quedó conformado de la siguiente manera:

A raíz de esta *tripartición* originaria de Eranos fundado por O. Fröbe cual Ceres, apadrinado por R. Otto cual Zeus-Júpiter, e influenciado definitivamente por el «belicoso» C.G. Jung cual Marte cultural, podriase trazar la *tridimensional* cultural eranosiana del siguiente modo:

—O. Fröbe representa el área *místico-orientalista*, bien personificada en Eranos por H. Zimmer, H. Corbin, G. Scholem, D.T. Suzuki, H. Wilhelm... Aquí cuadran los trabajos sobre la gnosis, la alquimia y la hermética, así como los relevantes estudios sobre la Cábala (judeoespañola).

—R. Otto simboliza el área de la *fenomenología de la religión*, bien representada en Eranos por Walter F. Otto, M. Eliade, R. Pettazzoni, Van der Leeuw, G. Tucci, J. Campbell, K. Kerényi...

—C. G. Jung significa la compresencia de la *hermenéutica de las profundidades*, obteniendo su brillante continuación en Erich Neumann – su mejor discípulo-, A. Jaffé, J. Hillman, Von Franz, G. Durand... (Anthropos, p. 26)



Como se ve, el Círculo de Eranos era un grupo multidisciplinar de sabios entre los cuales se encontraban mitólogos, antropólogos, psicólogos, fenomenólogos, etc.

Según los trabajos del Círculo de Eranos, de acuerdo con A. Ortiz, puede definirse como un “almacén simbólico” o bien como “una búsqueda y justificación entre Oriente y Occidente, Mito y Razón, Diferencia e Identidad”. (Anthropos, p. 7)

La hermenéutica de Eranos estudia la cuestión de los contrarios, pero dicho estudio no se realiza por medio de una lógica tradicional sino por medio de confrontaciones y mediaciones simbólicas. Dicho de otra manera, el Círculo de Eranos estudia los símbolos, mitos, imágenes y arquetipos del inconsciente colectivo.

## 1.2. HACIA UNA CRÍTICA DEL MITO

Los estudios de la mitocrítica, con ese nombre, comenzaron en los años sesenta con los aportes del antropólogo Gilbert Durand en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, por medio de la cual se da un nuevo enfoque al análisis del mito dentro de la literatura, el arte y la pintura. De esta manera el estudio se ve afianzado por varios campos antropológicos como el simbolismo, el psicoanálisis, así como la etnología e historia de la religión, con los cuales se propone establecer un acercamiento del significado simbólico por medio de las estructuras de lo imaginario y que éstas a su vez se constituyan en la conciencia humana.

Son varias las obras de Gilbert Durand,<sup>2</sup> de las cuales solo algunas se utilizan para la elaboración de esta investigación, tales como: *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, *La imaginación simbólica* y *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Dichas obras son tomadas para la elaboración de la teoría metodológica que se aplica en el presente trabajo de investigación. En este contexto la teoría de la imaginación simbólica que propone Durand representa un panorama original para realizar el estudio de las imágenes y lo imaginario como el arquetipo y símbolo. De tal manera que:

---

<sup>2</sup> Sus principales obras son: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod (1ª edición Paris, P.U.F., 1960); *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti (1961); *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF (1ª edición en 1964); *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979; *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996; *Champs de l'imaginaire. Textes réunis par Danièle Chauvin*, Grenoble, Ellug, 1996; y *Les Mythes fondateurs de la franc-maçonnerie*, Paris, Dervy, 2002.

El término *mitocrítica* fue forjado hacia los años 1970, siguiendo un modelo de psicocrítica (1949) utilizado veinte años atrás por Charles Mauron, para significar el uso de un método de crítica literaria o artística que centra el proceso comprensivo en el relato mítico inherente, como *Wesenschau*, a la significación de todo relato. (Durand 1993, 341)

La realización de una teoría en torno a la imaginación simbólica ha resultado de gran interés, ya que dicha teoría permite emprender un estudio de mayor amplitud en los campos literarios; a tal observación cabe realizar la siguiente pregunta: ¿por qué es importante el estudio mitocrítico de los textos dentro de un estudio literario? A manera de respuesta se puede decir que la función de la literatura es hacer evidentes a los mitos, ya que la importancia del mito radica en ser el origen o un modelo matriarcal, por lo tanto la literatura se encarga de estructurar esa realidad mítica en una realidad visible y comprensible que esté al alcance del razonamiento del lector.

Así la mitocrítica da paso a estudios futuros. ¿Cómo cambia el mito?, ¿cuáles son los procesos a los que se ha sometido el cambio de los mitos?, ¿cómo se adapta a una época actual? Estas preguntas se responden por medios textos literarios, como se muestra en la presente investigación: la transformación del mito de la bruja desde una escritura femenina. Por tal motivo una de las finalidades de la mitocrítica es estar al tanto de los posibles cambios y adaptaciones del mito en una época contemporánea y así estructurar una metodología que acerque al mitólogo a esos contextos míticos, ya sean antiguos o contemporáneos. Por tal motivo se entiende que la mitocrítica:

[...] pretende construir un método de crítica que sea una síntesis constructiva entre las diversas críticas literarias y artísticas, antiguas y nuevas que hasta ahora se enfrentaban estérilmente. Se pueden resumir las distintas intenciones “críticas” en una especie de “triedro” del saber que estaría formado en primer lugar por las “antiguas” críticas, que desde el positivismo de Taine al marxismo de Lukács basa la explicación en “la raza, el entorno y el momento”; en segundo lugar, por la crítica psicológica y psicoanalítica (Ch. Baudoin, A. Allendy, Ch. Mauron, etc.) y hasta por el psicoanálisis existencial (S. Doubrowsky), que reduce la explicación a la biografía más o menos aparente del autor; y, por último - en la recién nacida de las “nuevas críticas”-, la explicación estaría en el mismo texto, en el juego más o menos formal de lo escrito y de sus estructuras (R. Jakobson, A.J. Greimas, etc). (Durand, 1993 341 - 42).

El estudio de la literatura se ha considerado como un aporte para el entendimiento del hombre ya que se analiza desde enfoques filosóficos, sociales, psicológicos y antropológicos; la finalidad de estos estudios es el análisis simbólico de la vida del hombre, de manera que se pueden conocer los posibles cambios por los cuales ha pasado el hombre en el transcurso del tiempo. Además, el enfoque metodológico que aquí se propone permite analizar el imaginario vivido de un tema, en específico el arquetipo de la bruja.

En primera instancia resulta pertinente esclarecer los conceptos que se utilizan en la investigación para evitar confusiones. Se parte de que, cuando se habla de *mito*, se debe entender como un relato que pasa de generación en generación de manera preferentemente oral, aunque a veces se le fija en un escrito; dicho relato, además, se caracteriza porque explica un pasado muy lejano pero sigue vigente en la época actual, generalmente con un nuevo significado. Tanto el mito como sus símbolos son decisivos en la configuración de un pensamiento, en la medida que dan orden al caos y proporcionan una explicación que ni la ciencia ni la razón pueden ofrecer.

En el proceso hermenéutico de esta tesis, que analiza un texto literario a partir del mito, debemos entender, además, que el mito:

[...] marca origen, identidad y destino, [es] una configuración de signos dirigidos al oyente o lector (actor, escribiente, creyente) para ordenar la cultura. La relación entre tiempo y mito se instaura in *illo tempore*: todos los tiempos en uno solo: el relato primordial se actualiza en el rito que lo vuelve eterno presente. (Fernández G., 208)

En resumen, el mito debe ser entendido como una narración que es aceptada como “verdadera” por una comunidad, puesto que explica ciertos fenómenos, más allá de toda razón lógica o científica. Por su poder psicológico, la literatura suele modificar los mitos para que reflejen mejor la realidad de sus lectores contemporáneos. Por lo tanto, si queremos describir la imaginación simbólica en la novela de Celia del Palacio, es necesario aclarar otros conceptos, tales como *mito*, *arquetipo*, *símbolo* e *imagen*.

### 1.3 EL SÍMBOLO Y SU FINALIDAD

Según la etimología griega, *symbolon* es la representación de una idea aceptada por un convencionalismo social, el cual permite la comprensión de aquello que se presenta como inexplicable. De tal modo se encuentra:

[...] la definición clásica de símbolo que los autores dan desde hace al menos un siglo; de Creuzer a Jung, pasando por Lalande,<sup>2</sup> tres caracteres delimitan la comprensión de su noción. Primero, el aspecto *concreto* (sensible, lleno de imágenes, figurado, etc.) del *significante*; luego su carácter *optimal*: es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el *significado*; y, por fin, este último es "*algo imposible de percibir*" (ver, imaginar, comprender, etc.) directamente o de otro modo. (Durand, 1993, 17-18)

La mayoría de los estudios del mito se centran en el símbolo y éste es considerado como signo, el cual es entendido como unidades significativas que son representadas con palabras, sonidos e imágenes, que se convierten en signo cuando adquieren un significado; a su vez se convierte en un concepto universal y particular, pero se dice que es universal porque llega a tener un impacto en la historia y esto lo hace trascender, y particular por significar algo preciso en una época. De este modo Gilbert Durand expresa que:

El símbolo es, pues, una representación que hace *aparecer* un sentido secreto; es la epifanía de un misterio. La parte visible del símbolo, el "*significante*", siempre estará cargada del máximo de concretez, y como bien dijo Paul Ricoeur, todo símbolo auténtico posee tres grandes dimensiones concretas: es al mismo tiempo "*cósmico*" (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), "*onírico*" (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último "*poético*", o sea que también *recurre al* lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto. (2007, 16)

Como ya se ha mencionado, el estudio de la interpretación simbólica no es sencillo pues presenta cierta dificultad intentar obtener un concepto que defina de manera concreta al

símbolo, además de que existe una gran variedad de tipologías que hablan del signo; en esta investigación se retoman los estudios de la mitocrítica del antropólogo Gilbert Durand, el cual tiene como fundamento una visión antropológica. Él tiene como cimiento el estudio del imaginario de una cultura por medio de las imágenes y los arquetipos, por ende dicha investigación la establece con base en un estructuralismo figurativo el cual está asentado en un proceso antropológico; dicho propósito está presente en su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario*.

¿Cuál es entonces la finalidad del símbolo? Gilbert toma las palabras de Ricoeur para expresar dicha finalidad de la siguiente manera:

Ricoeur legitima las dos hermenéuticas, porque, en el fondo, todo símbolo es doble: como significante, se organiza arqueológicamente entre los determinismos y los encadenamientos causales, es “efecto”, síntoma; pero, como portador de un sentido, se orienta hacia una escatología tan inalienable como los matices que les otorga su propia encarnación en una palabra, un objeto situado en el espacio y el tiempo. (Durand, 2007, 120)

Al igual se hace la siguiente pregunta: ¿cómo comprender la esencia de los símbolos?, la cual se responde de la siguiente manera:

[...] los símbolos son importantes para la antropología y la filosofía de la cultura, ya que son los que determinan la identidad cultural, y, por lo mismo, los que nos ayudan a respetar la alteridad, e incluso nos permiten compartir y comunicar con los otros, sobre todo con las otras culturas.<sup>19</sup> Es cierto que muchos símbolos van quedando en el olvido, pero nacen y surgen otros. (Beuchot, 34)

Se entiende como primera aproximación que la importancia del símbolo radica dentro de la antropología para sostener la identidad de una cultura, para comunicar sentidos, de tal manera que el símbolo establece una vinculación con los significados. Como ya se hizo mención, el signo se encarga de transmitir de manera óptima un significado, para expresar “verdades” que después se convierten en imágenes colectivas, aquellas que son aceptadas por la sociedad, por ejemplo: un símbolo religioso como la cruz; dicho símbolo representa la idea o creencia religiosa de una sociedad, y de esta manera la cruz tiene un significado de divinidad, victoria, salvación y esperanza.



## 1.4 DEL MITO PRIMITIVO AL MITO LITERARIO

El mito se relaciona, por lo general, con las leyendas sobre grandes héroes, dioses, semidioses que viven hechos extraordinarios y sobrenaturales, etc. Para Mircea Eliade, en cambio:

[...] el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre-naturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo. (2000, 17-6)

Tal como su nombre lo indica y según la etimología, el mito proviene del griego *μῦθος*, *mythos*, que significa “relato” o “cuento”; hace referencia a historias que explican el origen de algo que resulta ser sobrenatural, pero que están relacionadas con un conocimiento como el relato de la creación, ya que su finalidad es dar a conocer una tradición o cultura, obteniendo una explicación lógica. A partir de esto se tiene un primer acercamiento a la explicación del mito con la literatura, el cual se orientará para realizar el análisis del mito y su relación con el símbolo.

La literatura se ha manifestado de manera oral y escrita; existen diferentes tipos de relatos que son considerados como literatura popular dentro de la tradición oral: se habla de leyendas, cuentos, mitos y fábulas. Lo que se analiza en este apartado son los mitos: se sabe que son considerados relatos maravillosos que cumplen una finalidad, por ejemplo dar la explicación a fenómenos que no se podían explicar de manera coherente porque no se tenía el conocimiento o la comprensión exacta, y por ello era

necesario utilizar personajes fantásticos como dioses, héroes, hechiceros o cualquier personaje que tuviera poderes sobrenaturales (aquellos que fueran más allá de la razón). De tal manera que la creación del universo fue explicado en primera instancia por medio del mito. Así pues:

El mito nos enseña que no todo lo que excede las capacidades de la razón es irracional. Puede, simplemente, carecer de explicación racional. Lo propio del mito es “explicar lo inexplicable” [...] Para la mujer y el hombre míticos no hay nada tan lógico y natural como la trascendencia. (Losada, 124)

Los mitos han estado en una estrecha relación con los temas religiosos y existenciales, han dado respuesta a las preguntas más inaccesibles al razonamiento humano. De tal manera que éste ha permitido al hombre tener una explicación a los cuestionamientos sobre su vida, algunos fenómenos naturales y dudas existenciales.

Un ejemplo del mito es la creación del universo explicado por los griegos; en el libro de Jean Vernant se plantea la siguiente pregunta: “¿Qué había antes de que existiera el mundo tal como lo conocemos?”, (Vernant, 15) y dicha pregunta se explica por medio del mito del origen del universo: según los griegos en un principio solo existía el *Vacío*, el cual fue nombrado como el *Caos*, después aparece la Tierra a quien se le conoce como la madre universal, y por último aparece *Eros* conocido como el “viejo amor”, pero ninguno de estos hace que la tierra fecunde.

Gea (la Tierra) pare a Urano sin unirse a nadie; él es el Cielo, contrario de la Tierra, y él copula con la tierra, manera en la cual se construyen los dos planos del universo. De la unión entre Gea y Urano nacen seis Titanes y sus hermanas. “El primero de los Titanes se llama *Océano*. Es el cinturón líquido que rodea el universo y corre en círculo (...) El más joven de los Titanes lleva el nombre de *Cronos*, y lo apodan ‘Cronos el de las ideas astutas’ (...) Titanes, Hecatonquiros y Cíclopes están aún en el vientre de Gea, pues Urano yace continuamente encima de ella. (Vernant, 20)

La Tierra ,cansada de que Urano todo el tiempo esté sobre ella sin permitirles a sus hijos salir de su seno, planea deshacerse de Urano con la ayuda de éstos y les dice “Escuchadme, vuestro padre nos injuria, nos somete a unas violencias espantosas, tenemos que acabar con esto. Debéis rebelaros contra vuestro padre, el Cielo.” (Vernant,

21 ) Así, de sus hijos, Cronos (el pequeño) es el único que atreve a desafiar a su padre para ayudar a Gea. El plan que Gea concibe consiste en lo siguiente:

Para ejecutar su proyecto, fabrica en su propio interior un instrumento, una hoz, una *hárpe* de hierro blanco. Coloca después esta hoz en la mano del joven Cronos, que está en el vientre de su madre, donde Urano se aparea con ella, y permanece atento y al acecho. Y cuando Urano se derrama en Gea, agarra con la mano izquierda las partes veneradas de su padre, las sujeta firmemente y, con la hoz que empuña en la mano derecha, las corta. (...) Urano al ser castrado, lanza un alarido de dolor y se aleja rápidamente de Gea. (Vernant, 21)

De esta manera se separa el cielo de la tierra, los hijos de Gea pueden salir de su seno y a su vez éstos procrearán nuevos hijos; esta es la explicación que se da para la pregunta anterior: ¿qué había antes de que existirá el mundo como lo conocemos? Y a su vez se da una introducción a la creación del mundo de los dioses.

El mito ha sido estudiado por diversos campos de investigación, desde la antropología, arqueología, filosofía, etnología y literatura, y también ha dado continuidad a las “[...] investigaciones iniciadas el siglo pasado en el campo de la psicología de los pueblos, trata de establecer bases psicológicas del lenguaje, del mito, de la religión, del desarrollo artístico y de los códigos morales.” (Campbell, 10). De tal manera que los mitos siempre han estado presentes en los estudios de la humanidad, puesto que la imagen de mito y símbolo son de relevancia para la configuración del pensamiento.

Para Mircea Eliade: “el mito en la acepción usual del término, es decir, en cuanto «fábula», «invención», «ficción», le han aceptado tal como le comprendían las sociedades arcaicas, en las que el mito designa, por el contrario, una «historia verdadera», y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa”. (1991, 4).

El mito sirve para explicar los acontecimientos de una época en específico y dejar un testimonio, de manera que los mitos no desaparecen sino que se modifican con el paso del tiempo, por lo tanto: “[...] es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida.” (Durand, 1993, 32),

Este relato es recurrente en la literatura, sobre todo para explicar hechos fantásticos que cuentan con significaciones extraordinarias; su origen radica en la mente

del ser humano y por tal motivo aterriza en campos como la psicología, filosofía y el psicoanálisis. El mito no sólo se adentra en estos campos, sino que también puede relacionarse con el campo de las ciencias exactas, teniendo como una de las finalidades dejar una evidencia en la historia. De este modo:

[...][es] el que hace de referencia última a partir de la cual la historia se puede entender, a partir de la cual el “oficio de historiador” es posible, y no al revés. El mito va por delante de la historia, da fe de ella y la legitima, del mismo modo que el Antiguo Testamento y sus “figuras”, garantizan para un cristiano la autenticidad histórica del Mesías. Sin las estructuras míticas, no hay inteligencia histórica posible. (Durand, 1993, 32 -33)

La antropología ha producido varios estudios para el análisis del mito dentro de la literatura, ejemplo de ello es lo que se ha abordado en esta investigación y que se seguirá analizando por medio del antropólogo Gilbert Durand en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, investigación que se centra en establecer una clasificación de las imágenes y conocer el valor de los signos y su significado, además de en qué manera se aplica para informar.

Tomando como base sus textos se realiza el análisis del mito, además de que se toman como referencia los estudios de la doctora en Filología Fátima Gutiérrez, quien expone el estudio por medio de *la dimensión dinámica del apartado simbólico*. Al igual que el concepto de símbolo, la significación de mito también tiene sus variantes.

Resulta pertinente hacer una distinción entre mito y el mito literario. Se entiende como una de las formas más antiguas para explicar y razonar una verdad; esta aceptación se da porque el mito está construido con base en las creencias colectivas de una comunidad. Pero el mito no debe entenderse como sinónimo de un relato de mera ficción o argumentos que se dieron para la explicación de algo que no era científicamente comprobable puesto que el mito expresa un amplio lenguaje simbólico, y con base en eso se revela su finalidad, la cual consiste en dar sentido a lo inexplicable. Debe quedar claro que no se busca una aprobación que sea etiquetada como que sea “verdadero” o “falso”, sino que su finalidad radica en dar un sentido que sea aprobado por la sociedad como algo que es parte de ellos y válido en su cultura.

Al igual que el llamado mito antiguo o primitivo, el mito literario plasma una realidad mítica, donde se fusiona lo imaginario con la realidad, logrando que el relato que sea narrado sea de total aceptación para el lector, dado que la literatura permite ese acercamiento a la realidad visible. El mito literario logra entrelazar lo extraordinario con lo cotidiano de tal manera que se convierte en algo creíble para el hombre. Además, el mito literario permite seguir el estudio de los posibles cambios o transformaciones así como la inclusión de nuevas representaciones.

El mito es un fluir de historias: unos mitos nacen y otros mueren; pero los nuevos mitos se fortalecen con los cimientos que han dejado los relatos anteriores. Una explicación a esto es la metáfora que realiza Jung, la cual consiste en lo siguiente:

[...][es un] “árbol filosófico”, las raíces asemejan en al *illud tempus*, el tronco representa la historia y, el follaje, el mundo exterior como estructura abierta donde los árboles y los frutos mueren si son separados. Esta metáfora permite visualizar el enramado de cierta parte de un árbol/mito con otro árbol/mito [...] (Fernández G., 208)

Por lo tanto, como ya se ha mencionado, el mito es la explicación de la creación y es aceptado como algo real pues explica el surgimiento de algunos acontecimientos, pero dando una explicación lógica a ellos. Otra de las funciones del mito es dejar un modelo a seguir, y también se puede hablar de comportamientos “buenos” o “malos”.

### 1.5. IMÁGENES SENSIBLES E IMÁGENES SIMBÓLICAS

*Imagen* proviene del latín *imago*: representación, semejanza. Dentro del estudio de la mitocrítica la imagen forma parte esencial del símbolo, pues ambos forman parte del sentido. La imagen se identifica como una capacidad de la percepción que tiene el ser humano la cual le permite interpretar las cosas que giran a su alrededor, es una constatación de su realidad. Una de sus características más importantes es el sentimiento que produce en los sentidos; se puede decir que la imagen está repleta de factores psicológicos y sociales que afectan al hombre en su entorno, esto por el impacto que suscita.

Para algunos psicólogos “la imagen es precisamente la manera superior en que puede presentarse un saber, ya que todo conocimiento tiende, por síntesis, a ir hacia lo

visual. Conviene tener presente también la teoría expuesta por sir Herbert Read en *Imagen e idea*, donde señala que toda creación de artes visuales (y en realidad toda configuración) es una forma de pensamiento y, por lo tanto, tiene una equivalencia ideológica inteligible." (Cirlot, 248).

Se habla del hombre como un animal distinto a los otros animales, esto por su capacidad de razonamiento; de un ser simbólico, aquel que es capaz de comunicarse por medio del lenguaje de tal manera que el símbolo se contempla de la siguiente manera: "[...][se] relaciona, une y reúne porque nuestra forma humana de existir en el mundo implica relaciones, esto es, vínculos sociales y culturales en una simultaneidad de lo sensible con lo no-sensible, de lo gnóstico y lo metafísico." (Vergara). Se ubica entonces al símbolo como la unidad de significación.

Existen diversos tipos de imágenes; en este estudio se localizan las imágenes sensibles y las imágenes simbólicas. Según el estudio de la Doctora Gutiérrez, el concepto de imagen no se analiza desde una perspectiva obtenida por medios como la fotografía, sino más bien como: "Resultado de un fenómeno fisiológico y psicológico de percepción y comprensión de la realidad: la representación mental del mundo sensible e inteligible." (Gutiérrez, 33).

Dentro de la categoría de imagen sensible se ubica aquella que es la representación de una cosa captada por la vista (por mencionar algunos ejemplos se habla de una pintura o escultura), además de que es la retención mental que se tiene de aquella cosa o persona. Una definición más certera de esta imagen es:

Las imágenes sensibles serían las representaciones mentales estáticas que posibilitan la aprehensión formal del mundo sensible: entes de conocimiento directo que también pueden conformar lo que la psicología entiende como imaginación reproductora: la percepción en imágenes de un objeto ausente o de un hecho pasado que vuelve a nuestra consciencia. En esta categoría de la imagen podríamos englobar percepciones visuales, auditivas, gustativas, olfativas y táctiles que copian, re-producen, re-presentan directa e interiormente lo que nuestros órganos sensitivos captan del mundo exterior. (Gutiérrez, 33).

Esta idea de imagen sensible no es algo nuevo dado que dicha idea se viene analizando desde Aristóteles, donde asegura que el hombre a través del tiempo

adquiere experiencia y ello conlleva al conocimiento; dicho desarrollo va incluyendo procesos como la sensibilidad y la imaginación. A través de la imagen el hombre adquiere el entendimiento sensible.

Por otro lado se ubica la imagen simbólica, siendo otro de los tantos términos elaborados por Gilbert Durand; en esta imagen se pretende llevar a cabo la conjunción de opuestos que se hacen complementarios. Se entiende como aquellas que van más allá de la simple observación de la vista, pretendiendo localizar un significado más profundo. Así pues:

[...] esa elevación de la imagen simbólica hacia una belleza perfecta, damos también con la tendencia a la simplificación, donde por reducción extrema de la forma lo figurativo acaba en meramente signico. Ejemplo claro nos lo ofrece la imagen simbólica del Cristo crucificado, que nadie del mundo accidental consideraría como una ilustración simplemente anecdótica sino más bien, como objeto de culto; como símbolo de la fe cristiana. Como contraste a esa plenitud figurativa es posible dar en un refugio alpino o en la tienda de campaña del montañero con dos leños entrelazados, representativos de la misma cruz y, con ello - aun en ausencia de toda representación figurativa y huérfanos de especial estética - poseen para el creyente el mismo contenido simbólico. (Frutiger, 176).

Se entiende por imagen simbólica aquella que logra representar por un acuerdo establecido, una idea o concepto. Así pues se habla de un doble referente, lo que se piensa y lo que en realidad significa o puede significar; con anterioridad ya se mencionó un ejemplo la imagen simbólica de la cruz, otro ejemplo puede ser la imagen de la serpiente como símbolo del pecado o el mal. Una de las características destacables de la imagen simbólica es “[...] como indica el epistemólogo Gaston Bachelard, la de su dinamicidad... el carácter sacrificado por una psicología de la imaginación que no se ocupa más que de la constitución de las imágenes es un carácter esencial, evidente, de todos conocido; es el de la movilidad de las imágenes.”<sup>20</sup> (Gutiérrez, 33),

Un ejemplo de este apartado es la imagen de Erzsebet Báthory, una mujer elegante perteneciente a la nobleza húngara; Alejandra Pizarnik en su novela *La condesa sangrienta* describe las maneras en que la Condesa tortura a las mujeres que están a su servicio, esto con la finalidad de mejorar sus malestares (por ejemplo para sanar un malestar de jaqueca ella muerde a una de sus sirvientas ya que los gritos y el dolor de

aquella mujer funcionan como remedio para el malestar). Después, cuando surge la obsesión por la eterna juventud, pone en práctica los métodos que la hechicera Darvulia le recomienda:

(...) la condesa, para preservar su lozanía, tomaba baños de sangre humana. En efecto, Darvulia, como buena hechicera, creía en los poderes reconstructivos del «fluido humano». Ponderó las excelencias de la sangre de muchachas – en lo posible vírgenes – para someter al demonio de la decrepitud y la condesa aceptó este remedio como si se tratara de baños de asientos. De este modo, en la sala de torturas, Dorkó se aplicaba a cortar venas y arterias; la sangre era recogida en vasijas y, cuando las dadoras ya estaban exangües, Dorkó vertía el rojo y tibio líquido sobre el cuerpo de la condesa que esperaba tan tranquila, tan blanca, tan erguida, tan silenciosa. (Pizarnik, 44),

De esta manera se tiene la idea que Báthory no solo pertenece a la nobleza húngara, sino que se le relaciona a un linaje más antiguo y con mayor poder como son los seres nocturnos, mejor conocidos como vampiros. Es cierto que no se menciona que la Condesa esté relacionada con la idea de ser una vampira, pero se entiende por medio de la imagen simbólica a través de la percepción y comprensión de la realidad.

El concepto de imagen encierra un trasfondo más complejo y no sólo entra en el concepto imagen como la captura de una fotografía. La imagen en primera instancia depende de la imagen sensible, de la sensación que provoca para después fijar la atención en un plano más profundo de un doble referente.

## **1.6 EL INCONSCIENTE COLECTIVO Y SUS ARQUETIPOS**

Arquetipo viene del griego *αρχή*, *arjé*, “principio”, y *τυπος*, *tipos*, “modelo”. Antes de adentrarse en el concepto como tal, es necesario dejar en claro de dónde proviene, y para ello se necesita establecer qué es lo que se entiende por inconsciente personal y colectivo. Los primeros se entienden como: “[...] contenidos [que] son en lo fundamental los llamados complejos que constituyen la intimidad de la vida anímica.” (Jung, 2004, 10). En un primer acercamiento, se lo define a partir de la información



olvidada, los recuerdos reprimidos y los complejos, pero en términos más generales, se entiende por inconsciente colectivo:

[...] ese estrato [que] descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia, no es una adquisición personal, sino que es innato: el inconsciente colectivo. He elegido la expresión «colectivo» porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. (Jung, 2004, 10).

Se considera como un estrato compartido y aceptado por la humanidad; si bien puede variar en nombres, aspectos y acontecimientos, cuentan con un pasado y un presente común. De este inconsciente colectivo se denomina a los “arquetipos”. Dicha expresión de “[...] «arquetipo» proviene de san Agustín. Se trata de una paráfrasis explicativa del *eidos* platónico. Para nuestros fines esa denominación es útil y precisa, pues indica que los contenidos del inconsciente colectivo son tipos arcaicos o – mejor aún – primigenios, es decir imágenes universales acuñadas desde hace mucho tiempo.” (Jung, 2004, 10).

El hombre no es consciente de la importancia de los arquetipos en su vida cotidiana, porque no es algo que se escuche o mencione con naturalidad; se habla de un hombre no consciente de los arquetipos que se mueven a su alrededor. Sin embargo tanto en el arquetipo como el mito son fuentes de explicación del origen y las raíces de la humanidad, y de aquí la importancia de conocer sus aportes. En un comienzo una de sus finalidades consiste en:

[...] explicar el mundo por el hombre. Lógico es que acontezca así, cuando no parte de formas, ni de figuras o seres objetivos, sino de imágenes contenidas en el alma humana, en las honduras hirvientes del inconsciente. El arquetipo es, en primer lugar, una epifanía, es decir, la aparición de lo latente a través del arcano: visión, sueño, fantasía, mito. Todas estas emanaciones del espíritu no son, para Jung, sustitutivos de cosas vivas, modelos petrificados, sino frutos de la vida interior en perpetuo fluir desde las profundidades, en un proceso análogo al de la creación en su gradual desenvolvimiento. Si la creación determina el surgimiento de seres y de objetos, la energía de la psique se manifiesta por medio de la imagen, entidad

límitrofe entre lo informal y lo conceptual, entre lo tenebroso y lo luminoso. (Cirlot, 32 - 33)

Se establece que el arquetipo tiene su origen en el inconsciente colectivo, pero tiene sus bases en los dos tipos de inconsciente ya que, como se ha dicho, el inconsciente personal está establecido en los recuerdos perdidos e ideas reprimidas; se dice que su estructura se basa en el complejo. Este último, según Jung, no es algo malo en su totalidad ya que hay complejos que ayudan al mejoramiento de la humanidad. El inconsciente colectivo tiene la función de mantener vigentes los acontecimientos en el pasado, presente y quizá un futuro.

Ahora bien, se entiende por arquetipo a los patrones de los que derivan otros símbolos e imágenes; como ya se mencionaba, es un modelo que sirve de patrón para generar nuevos símbolos a partir de uno mismo, pero también se pueden seguir o moldear ciertas conductas que sirvan de imitación, la cual dará cierto orden a la humanidad. Así pues, la función del inconsciente colectivo es tomar un molde primitivo para después compartirlo con la humanidad y que éste sea aceptado.

Jung en su estudio propone diferentes tipos de arquetipo, por ejemplo: materno, paterno, la sombra, anima, animus, héroe, doncella, el guía o el viejo sabio, sólo por mencionar algunos. Estos modelos siempre han estado presentes en la vida del hombre, además de que dichos arquetipos manejan una dualidad: son representados como positivos y negativos.

Como un tímido acercamiento a estos arquetipos se habla de la “Gran madre”, la cual es una imagen superior; representa el origen, el seno materno, lo bondadoso, la fertilidad y la protección. Aunque también se puede localizar a una madre mala: la madrastra, proyectada como una imagen malvada, castrante. El arquetipo paterno forma parte del animus, de la imagen que se tiene del varón, y es representado como: la protección, el sentido lógico, prudente, el razonamiento, una figura de autoridad; también existe la figura del padrastro, la cual no está muy presente en la literatura, aunque se ve necesario mencionar ese varón malvado, que no es precavido o un padre ausente.

En el libro *El héroe de las mil caras*, se dice que el “[...] camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación [...],” (Campbell, 25) y se entiende como ese “Yo” que inicia un

aventura, se introduce en un mundo de batallas, luchas contra dragones y peligros latentes. El arquetipo de la doncella se encuentra en una vinculación muy estrecha con el héroe, pues él tiene la responsabilidad de ayudarla o recatlarla; la imagen de la doncella concibe a una mujer inocente, tímida, que emana pureza, pero al estar en contacto con el *anima* deja a ese ser femenino y delicado para ser una imagen de fuerza.

El viejo sabio es: “[...] sinónimo del anciano divino, que se retrotrae en línea directa hasta la figura del hechicero de la sociedad primitiva. Es, como el *anima*, un demonio inmortal, que atraviesa con la luz del sentido las oscuridades caóticas de la vida. Es el iluminador, el instructor, el maestro, un *psychopompos* (conductor del alma) [...]” (Jung, 2003, 43) Se representa como la figura de un hombre viejo y sabio, el cual puede manifestarse como una especie de guía o consejero. Algunas de las imágenes como se le puede representar son las siguientes: el abuelo, maestro, sacerdote, mago; en sí es una imagen que denote autoridad y sabiduría.

El arquetipo de la sombra se encarga de representar todo aquello que el “Yo consciente” no quiere admitir y lo resguarda en secretos, ya sea porque es algo que moralmente no es aceptable o alude a rasgos primitivos que le avergüenzan. Por tal motivo:

Cuando un individuo hace un intento para ver su sombra, se da cuenta (y a veces se avergüenza) de cualidades e impulsos que niega en sí mismo, pero que puede ver claramente en otras personas-cosas tales como egotismo, pereza mental y sensiblería; fantasías, planes e intrigas irreales; negligencia y cobardía; apetito desordenado de dinero y posesiones-; en resumen, todos los pecados veniales [...] (Jung, 1995, 168)

La imagen de la sombra proyecta aquellos rasgos que el sujeto no reconoce en él; se manifiesta como una personalidad oculta, la cual está enclaustrada y reprimida por ser considerada de valor inferior. Se puede hablar de la sombra como la fuente de todo mal y existe una constante lucha para que permanezca oculta. Se le puede representar, como ya se había mencionado, como el dragón al que el héroe tiene que combatir, y es posible comprenderlo como la lucha con sus demonios internos.

También se analizan las otras dos vertientes del arquetipo: *anima* y *animus*. Se da un espacio más amplio para la explicación de estos arquetipos puesto que el enfoque

del presente trabajo de investigación va con relación a la presencia del arquetipo de anima en la literatura mexicana contemporánea. Como ejemplo de este arquetipo se habla de la novela *Como agua para chocolate*, donde la mamá de Tita se ubica como un *anima* castrante que no permite la realización de la hija. Por otra parte, si bien el arquetipo de animus no será analizado de manera extensa en el presente trabajo, se considera su mención.

Hasta este punto se puede establecer una conexión entre: arquetipo, mito, símbolo y la imagen literaria, ya que estos elementos componen el método de estudio de la mitocrítica. Se habla de la imagen literaria como la percepción que tiene el hombre para interpretar la realidad y además lograr que sea visible, y para esto se necesita tener un símbolo que represente esta imagen, se considera requerido tener ciertas características para ser aceptado, las cuales encuadran el ser: concreto, óptimo y contar con un significado coherente. Una vez cumplidas estas características pasa a formar parte de lo que se conoce como mito, pues este está conformado por varios símbolos. El mito permite configurar una época, un periodo de vida de la humanidad y a su vez todos estos elementos en conjunto configuran lo que se conoce como arquetipo, también conocido como el inconsciente colectivo, un modelo que representa algo de la mejor manera.

#### a) *Anima*

Del latín, significa “alma”. A grandes rasgos y según lo que dice Jung el *anima* es el arquetipo de lo femenino que influye en el hombre, son esos primeros acercamientos que tiene el hombre con la mujer, ya sea como una madre, pareja, hermana o amiga; de este primer contacto el hombre elabora una idea general de lo que significa para él la idea de la mujer, tal como: el amor, la pasión, amistad, además de que ve una posible guía y todo esto lo va insertando en lo que se conoce como el inconsciente colectivo. Así pues: “El *anima* es un factor de la mayor importancia en la psicología masculina, en la que siempre están en obra emociones y afectos.” (Jung, 2003, 67).

De esta manera el hombre forma la imagen arquetípica de lo femenino dentro de su inconsciente colectivo. Se entiende por *anima* lo siguiente:

[...] no es el alma del dogma, que es una representación colectiva [...], sino un arquetipo natural que subsume de modo satisfactorio todas las manifestaciones del

inconsciente, del espíritu primitivo, de la historia de las religiones y de las lenguas. El *anima* es un «factor» en el sentido auténtico de la palabra. No es posible crearla, sino que es a priori de los estados de ánimo, reacciones, impulsos, y de todo aquello que de espontáneo hay en la vida psíquica. (Jung, 2004, 29 – 30)

En este sentido, se entiende al *anima* como el aspecto interno femenino que existe en el hombre, como esa imagen que se presenta en las fantasías de los hombres; dicha relación va vinculada con el Eros. Estas representaciones o imágenes no están relacionadas con una mujer en especial, sino que están relacionados con las emociones y las fantasías.

Se puede pensar que el arquetipo de la madre tiene una sola representación, pero eso está muy lejos de ser verdad; aquí algunas de las variantes que propone Jung:

[...] la madre y la abuela personales; la madrastra y la suegra; cualquier mujer con la cual se está en relación, incluyendo también el aya o niñera; le remoto antepasado femenino y la mujer blanca; en un sentido figurado, más elevado, la diosa, especialmente la madre de Dios, la Virgen (como madre rejuvenecida, por ejemplo Démeter y Ceres), [...] en un sentido más amplio la iglesia, la universidad, la ciudad, el país, el cielo, la tierra, el bosque, el mar y el estanque; la materia, el inframundo y la luna; en sentido más estricto, como sitio de nacimiento o de engendramiento: el campo, el jardín, el peñasco, la cueva, el árbol, el manantial [...]. (Jung, 2003, 75).

Todas estas figuras que van desde mujeres comunes, próximas al hombre como una pareja, una figura materna, hermana, hasta las más lejanas, como una diosa o virgen, son las figuras que van consolidando el arquetipo del *anima*. Se habla de que pueden tener un efecto positivo o negativo en el hombre.

Sin embargo, también está la otra vertiente del *anima* manifestándose en lo femenino: es el modelo de la imagen de la madre que se proyecta en la hija. Puede ser una influencia positiva o negativa. En lo positivo se ubica a la mujer protectora, generosa, tolerante y compasiva, entre otros rasgos que son aceptados como rasgos del buen ver por una comunidad, mientras que los aspectos negativos se presentan en una “mala mujer”, la cual es vista como una bruja o una madrastra, pues hace una ruptura con el protocolo patriarcal; algunas de sus características son: no prestan la protección

maternal, son prepotentes, tienen la libertad de ser y de expresarse como ellas quieran y no bajo normas de una comunidad. Por lo tanto el *anima* también es para la mujer un modelo, ya sea positivo o negativo.

#### *b) Anima favorable*

Se habla de un *anima* con aspectos positivos, cualidades o rasgos que una “buena madre” posee y que se puede decir son infinitos; una figura materna ejemplar funge como guía para el hombre dado que es descrita como una mujer inocente, servicial, atenta, dedicada, sabia, protectora: como aquella que proporciona el alimento y además da vida a otro ser. Jung divide en cuatro algunos de los ejemplos de esa *anima* positiva, los cuales son los siguientes:

El número cuatro también está relacionado con el anima porque, como observó Jung, hay cuatro etapas en su desarrollo. La figura de Eva es la mejor simbolización de la primera etapa, la cual representa relaciones puramente instintivas y biológicas. La segunda puede verse en la Helena de Fausto: ella personifica un nivel romántico y estético que, no obstante, aún está caracterizado por elementos sexuales. La tercera está representada, por ejemplo, por la Virgen María, una figura elevada al amor (eros) a alturas de devoción espiritual. El cuarto tipo lo simboliza la Sabiencia, sabiduría que trasciende incluso lo más santo y lo más puro. (Jung, 1995, 185).

Se habla de una *anima* buena que guía el interior del hombre, pero se debe aclarar que los efectos que produce el arquetipo materno no provienen de la madre, sino del arquetipo que se tiene establecido de la figura materna. El hombre puede tener la percepción que ha encontrado en una mujer ideal ya sea en su madre o respectiva pareja, pero no es así ya que lo que en realidad encontró es la idea que se ha forjado en el inconsciente, una idea que explica algunos de sus estados de ánimo y de sus sentimientos.

#### *c) La femme fatale como figura del anima*

Este tipo de *anima* representa las fantasías e ideas sexuales de los hombres. Ya no se habla de la figura arquetípica que se desempeña como guía protectora, servicial y

atenta: ahora se habla de una figura misteriosa, de que no hay sentimientos de protección, alimentación, resguardo o comprensión, sino más bien es la búsqueda de lo prohibido, turbulento, imprudente y manipulador. En este apartado: “El *anima* es una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre, tales como vagos sentimientos y estados de humor, sospechas proféticas, capacitación de lo irracional, capacidad para el amor personal, sensibilidad para la naturaleza y – por último pero no en último lugar – su relación con el inconsciente.” (Jung, 1995, 177).

En el inconsciente de la psique<sup>3</sup> masculina esta figura de *femme fatale* hace referencia a la expresión más baja del *anima* en los contenidos inconscientes del hombre. El *anima* ya no se presenta como algo venerable, sino que se presenta como algo que resulta prohibido o que puede terminar como una equivocación. De igual manera se puede representar como un impulso caótico. A continuación se expone un ejemplo de la forma en la que el anima negativa logra revelarse ante el hombre:

Un día, un cazador solitario vio una hermosa mujer saliendo de un profundo bosque, al otro lado del río. Ella le saludó con la mano y cantó:

¡Oh, ven, cazador solitario en la calma del anochecer!

¡Ven, ven! Te echo de menos, te echo de menos.

Ahora te besaré, te besaré.

¡Ven, ven!, mi nido está cerca, mi nido está cerca.

¡Ven, ven!, cazador solitario, ahora en la calma del anochecer.

El se quitó la ropa y cruzó el río a nado pero, de repente, ella voló en forma de búho riendo y mofándose de él. Cuando trató de cruzar otra vez el río para recuperar su ropa, se hundió en el agua fría. (Jung, 1995, 178).

Este ejemplo habla de un *anima* destructiva, este arquetipo de mujer atrae a los hombres a su nido, ofreciendo un posible calor de hogar y bienestar. Pero al final el hombre se hunde y no logra obtener la fantasía que le prometía aquella hermosa mujer. Por lo regular, este arquetipo de mujer fatal es descrito con un cuerpo provocativo, con belleza extrema (un personaje sensual en su totalidad), pero además cuenta con una vasta inteligencia ya que logra atraer y obtener la atención masculina. “Las sirenas griegas o

---

<sup>3</sup> Conjunto de las funciones sensitivas, afectivas y mentales de un individuo.

las *lorelei* germanas también personifican este aspecto peligroso del anima que, en esa forma, simboliza la ilusión destructiva,” (Jung, 1995, 178) y aquí se considera como *anima* negativa porque logra tentar a los hombres y el resultado nunca es bueno.

Otro ejemplo en el que puede revelarse esta *anima* negativa con relación al hombre, es el de la bruja; dicho arquetipo que se analizará en los siguientes capítulos, puesto que por ahora se habla de una mujer fría, despiadada, que presenta aspectos sobrenaturales o mágicos que incluyen las fuerzas naturales. Aquella que logra provocar una infinidad de deseos en el ser masculino es descrita como: seductora, apasionada y orgullosa. Su comportamiento es inusual, de manera que logra atraer la atención del hombre, dando como consecuencia para éste un final no grato.

#### d) *Animus*

Del latín “*ánimus*” y a su vez del griego “*άνεμος*” (anemos), “soplo”, “anima”. El *animus* al igual que el *anima* son consideradas figuras arquetipo y en un comienzo son establecidas como inconsciente personal por los rasgos que caracterizan a cada individuo, pero después pasan a formar parte del inconsciente colectivo, estableciendo un lazo entre lo personal y colectivo para dar como resultado el arquetipo.

En este apartado el arquetipo del *animus* consiste en el impacto que tiene el aspecto masculino en el inconsciente colectivo de las mujeres. De tal manera, y que según Jung, el *anima* y el *animus* en un primer plano son considerados un complejo personal que después tomará forma de imagen arquetípica; la diferencia entre estas dos imágenes arquetípicas es que en el *anima* se presenta un estado un tanto moralizante y en la manifestación de sentimientos irracionales, mientras que el *animus* se caracteriza por representar el razonamiento y el pensamiento lógico heredado por el padre. En palabras de Jung se entiende por *animus*:

[a] La personificación masculina en el inconsciente de la mujer – el ánimus – muestra aspectos buenos y aspectos malos, como le ocurre al anima en el hombre. Pero el ánimus no aparece con tanta frecuencia en forma de fantasía o modalidad erótica; es más apto para tomar la forma de convicción “sagrada” oculta. (Jung, 1995, 189).



El *animus* puede influir en el pensamiento de la mujer, pero al igual que el *anima* no forman parte del individuo ya sea el masculino o el femenino; en realidad llegan a ser parte del inconsciente colectivo. Por consiguiente: “Al igual que el carácter del *anima* de un hombre está moldeado por su madre, el *ánimus* está básicamente influido por el padre de la mujer. El padre dota de *ánimus* de su hija con el matiz especial de convicciones indiscutibles, irrecusablemente “verdaderas”, convicciones que jamás incluyen la realidad personal de la propia mujer tal como es realmente.” (Jung, 1995, 189).

A la mujer se le otorgan elementos masculinos que son considerados como el depósito de todas las experiencias del hombre, de aquí la mujer adquiere el razonamiento y el pensamiento lógico. Por otra parte el *animus*, al igual que el *anima* también cuenta con cuatro etapas de desarrollo:

La primera aparece como una personificación de mero poder físico, por ejemplo, como campeón atlético u “hombre musculoso”. En la segunda etapa, posee iniciativa y capacidad para planear la acción. En la tercera, el *ánimus* se transforma en la “palabra”, apareciendo con frecuencia como profesor o sacerdote. Finalmente, en su cuarta manifestación, el *ánimus* es la encarnación del *significado*. En este elevado nivel, se convierte (como el *anima*) en mediador de la experiencia religiosa por la cual la vida adquiere nuevo significado. De la mujer firmeza espiritual, un invisible apoyo interior que la compensa de su blandura exterior. (Jung, 1995, 194).

Por consiguiente se entiende que la mujer por medio del *animus* se identifica con el *Logos* paterno, mientras que el *anima* del hombre funciona como el alma y corresponde al *Eros* materno. Ahora bien, si la mujer no adquiere de manera adecuada las demandas del *animus*, se pueden adquirir características negativas pues, al igual que el *anima*, el *animus* también cuenta con la dualidad negativa-positiva. Se entiende como el *animus* positivo aquel que logra formar en la mujer un razonamiento lógico y prudente, por lo cual sería una especie de guía. Mientras que la otra vertiente sería:

El *animus* negativo no aparece sólo como un demonio de la muerte. En los mitos y en los cuentos de hadas desempeña el papel de ladrón y asesino. Un ejemplo es Barba Azul, que mataba secretamente a todas sus mujeres en una cámara oculta.

En esta forma, el ánimus personifica todas las reflexiones semiconscientes, frías y destructivas que invaden a una mujer en las horas de la madrugada cuando no ha conseguido realizar cierta obligación sentimental. (Jung, 1995, 191).

Cada arquetipo cuenta con su animus negativo; en el caso del *anima* se presenta la *femme fatale* y en el *animus* el ladrón o el asesino.

Para concluir este apartado se puede asegurar que: “Las manifestaciones arquetípicas se basan en premisas instintivas y no tienen nada que ver con la razón; no están fundamentadas racionalmente ni pueden omitirse mediante argumentos racionales. Fueron y son desde siempre parte de la imagen del mundo, «représentations collectives», tal como las definió correctamente Lévy Bruhl.” (Jung, 2002, 412).

Por medio de estas imágenes se puede estudiar el comportamiento de los personajes y así identificar su importancia dentro de los mitos y las leyendas universales; arquetipos que se encuentran en el interior de un texto, narraciones orales o en películas, donde se manifiesta la expresión del arquetipo del aventurero, el místico, el héroe: aquellos que están basados en lo universal, pero que tienen su origen en el inconsciente personal y colectivo.

El *animus* influye tanto en el varón como en la mujer pues tiene la finalidad de manifestar una imagen de rectitud en la vida. Ya se ha mencionado de qué manera influye en la mujer y ahora se ve cómo el arquetipo de *animus* se presenta en el varón. Como todo arquetipo, tiene sus variantes positivas o negativas. En lo positivo se localiza al hombre recto, razonable y lógico; es la imagen ideal que un padre proyecta en un hijo: es el ejemplo a seguir para estar bien dentro de una comunidad. Y existe la imagen del *animus* negativo, la cual se puede representar por una imagen de padrastro, aquel que trata mal al hijo, no es responsable, que no cuenta con una imagen de integridad. De tal manera que el *animus*, tanto en el varón como en la mujer, representa un modelo positivo o negativo.

## 1.7 EL MITO Y LA CRÍTICA FEMINISTA

No se nace mujer: una llega a serlo.

Ningún destino biológico,  
físico o económico define la figura  
que reviste en el seno  
de la sociedad la hembra humana.

La civilización en conjunto  
es quien elabora ese producto.

*Marcela Lagarde*

Como ya se ha mencionado, en el presente estudio se realiza un análisis del arquetipo de la bruja contemporánea y no sólo eso, sino que el estudio se elabora con base en una literatura escrita por mujeres. En sí, el trabajo se enfoca en el estudio de la mitocrítica analizando símbolos, imágenes, mitos, buscando un posible origen y desarrollo del personaje dentro de la literatura mexicana; de igual manera se realiza este estudio desde un enfoque feminista, así que se plantea un nuevo rumbo del empoderamiento de la mujer como un ser fantástico, mejor conocido como la “bruja”. Se examina la construcción de este personaje en diferentes contextos y periodos que han logrado generar diversas propuestas de ese personaje perverso.

En el ámbito de la teoría feminista se formulan las siguientes preguntas: ¿qué es el feminismo?, ¿quién es feminista?, ¿cómo se entiende el feminismo?, ¿cómo surge el feminismo?, ¿cuál es la finalidad del feminismo?. Estas y otras tantas dudas surgen a diario. ¿Existe una respuesta exacta para estas dudas? En realidad no, ya que cada quien cuenta con una respuesta propia para responder a estas dudas y cada una de esas respuestas implica un contenido de carga social, política e intelectual de gran peso.

Al feminismo se le entiende como un movimiento social y político que surge en los años sesenta, el cual está dirigido a buscar la igualdad entre hombre y mujer; no se busca que la balanza se incline a favor de uno u otro, más bien es establecer un equilibrio y esto trae como resultado grupos de liberación de la mujer. A través de ello las mujeres se van adentrando en el ámbito de la teoría y crítica literaria. Se entiende como uno de los objetivos principales de las teorías feministas lo siguiente:

[...] un objetivo político: «tratar de exponer las prácticas machistas para erradicarlas» (Moi. 1999: 10). Se trata de defender a las mujeres contrarrestando la opresión machista que las somete. La lucha está orientada, pues, hacia un cambio político y social. Esta es la máxima prioridad, aunque luego la acción política se extienda al dominio de la cultura. Y ahí se advierte el problema principal: saber combinar el compromiso político con una crítica literaria de calidad. (Piquer, 550).

Es Virginia Woolf quien da paso a las teorías feministas y se ha dejado claro que esto no lo realiza de forma consciente, pues en sus textos hace referencia al desequilibrio que existe de manera, social, cultural y en educación. Esta desigualdad la nota al ver que sus hermanos tenían conocimiento de idiomas y ella no, además de la poca producción literaria femenina y el poder masculino. Respecto a la obstaculización de los escritos de Woolf se presentan los siguientes motivos en:

Uno de los ensayos más interesantes de Woolf sobre escritoras es *Profections for Women*, en el que consideraba que su propia carrera estaba obstaculizada de dos modos. En primer lugar, como muchas escritoras del siglo XIX, se encontraba prisionera en la ideología de la condición femenina: el ideal de «el ángel de la casa» pedía que las mujeres fueran comprensivas, altruistas y puras; crear tiempo y lugar para escribir le suponía a una mujer utilizar lisonjas y ardides femeninos. En segundo lugar, el tabú de la expresión de la pasión femenina le impidió «contar la verdad sobre experiencias propias tanto en cuerpo». Nunca superó en su vida o en su producción esta negación de la sexualidad femenina y del inconsciente. (Selden, 56 – 57).

Como se puede apreciar, se exige en la mujer un comportamiento moralista: debe desempeñar un rol de musa del hogar, de ángel de la casa, y es presentada como objeto para otros ya que tiene la responsabilidad de servir, atender, cuidar y guiar, esto entendido como *anima* favorable del patriarcado. Marcela Lagarde lo describe de la siguiente manera:

[...] todas la mujeres están cautivas de su cuerpo-para-otros, procreador o erótico, y de su ser-de-otros, vivido como su necesidad de establecer relaciones de dependencia vital y de sometimiento al poder y a los otros. Todas las mujeres, en el

bien o en el mal, definidas por las normas, son políticamente inferiores a los hombres y entre ellas. Por su ser-de y para-otros, se define filosóficamente como entes incompletos, como territorios, dispuestas a ser ocupadas y dominadas por los otros en el mundo patriarcal. (Lagarde, 375).

Esto es precisamente lo que las feministas quieren dejar atrás: ya no quieren que la mujer sea representada por la sumisión y menos dentro del campo literario. Así que por medio de los textos de Woolf es que las investigadoras comienzan a dar un nuevo enfoque a sus investigaciones, pues pretenden liberarse de las investigaciones y acatamientos patriarcales.

Ejemplo de ello es el ensayo de Hélène Cixous, donde la escritora hace un llamado para que las mujeres escriban de manera libre, sin prohibiciones: que sean ellas mismas y se permitan ser libres dentro de la escritura; tal ensayo consiste en lo siguiente:

El ensayo de Hélène Cixous *The laugh of the Medusa* es un celebre manifiesto de la literatura de mujeres en el que se hace un llamamiento para que las mujeres pongan sus «cuerpos» en su literatura. Así, mientras Virginia Woolf abandonó la lucha de hablar del cuerpo femenino, Cixous escribe con éxtasis sobre el hormigueante inconsciente femenino: «Escribíos a vosotras mismas. Vuestro cuerpo tiene que oírse, sólo entonces brotarán los inmensos recursos del inconsciente». No existe una mente femenina universal; por el contrario, la imaginación femenina es infinita y hermosa. (Selden, 178).

La escritora Elaine Showalter se centra en la lucha contra la censura de plasmar y expresarse de manera libre, pues no se pretende seguir los cánones masculinos donde se limita a la mujer a escribir de manera “correcta”, evitando en sus escritos un lenguaje imprudente como groserías o ese impulso por la sensualidad. De igual manera Cixous en su ensayo emprende una lucha contra la discriminación simbólica, lo cual realiza por medio de la reinterpretación de los mitos. Por ejemplo, la idea que se ha tenido con relación a las mujeres monstruosas, llamadas así por ser consideradas peligrosas y una amenaza látete para el hombre, ya que éste puede caer en las provocaciones de la sensualidad y hermosura, una belleza que algunos han tachado como don maligno.

Ejemplo de algunas mujeres que han sido consideradas perversas a través de la historia son: Pandora, Circe, Medusa, Lilith, Dalila, etc., pues son consideradas como mujeres fatales. Los relatos de estas mujeres perversas entran en el proceso de simbolización del *anima* y se relaciona con la imagen del inconsciente colectivo. Por lo tanto la escritura es un espacio en el cual la mujer puede expresarse de manera libre; Cixous lo manifiesta de la siguiente manera:

Puesto que la literatura es el lugar en donde el pensamiento subversivo puede germinar, es especialmente vergonzoso que la tradición falocéntrica haya, en la mayor parte, conseguido impedir que las mujeres se expresen. La mujer debe no censurarse y recuperar «sus bienes, sus órganos, sus inmensos territorios corporales que han sido mantenidos bajo siete sellos». Debe deshacerse de su culpa (por ser demasiado fogosa o demasiado frígida, demasiado maternal o demasiado poco maternal, etc.). (Selden, 178).

Se refiere a una mujer dual: por un lado está la mujer sumisa, “el ángel de la casa” que tiene los rasgos de una imagen patriarcal, y por otro lado está la mujer perversa que no sigue las normas establecidas por el género masculino. Estos procesos de dualidad representan una contradicción y se pueden ubicar dentro de un imaginario colectivo que en la mujer preserva, o como ya se ha mencionado el *anima* de *femme fatale*.

Dentro de las teorías feministas se da el espacio para escribir de manera abierta y sin censura, además de que existen diferencias en la forma de pensar y sentir entre los hombres y las mujeres. Cixous recupera el estudio de los símbolos en cuestión de oposiciones binarios. Por ejemplo:

Actividad/ pasividad  
Sol/Luna  
Cultura/ Naturaleza  
Día/ Noche  
Padre/ Madre  
Razón/ Sentimiento  
Inteligible / Sensible  
Logos /Pathos. (Cixous, 13).

Uno es femenino y otro masculino, pero el estudio se realiza desde una perspectiva de la teoría feminista, de tal manera que en el presente se retomará esto en los siguientes capítulos y se elaborará de manera detallada. Se puede ver una oposición entre hombre/ mujer, teorías socio-culturales, los mitos que clasifican a la mujer fatal y en los que prevalece el discurso falocéntrico.

A manera de conclusión, el presente apartado se centra en mera teoría que sirve como forma de partida y conceptos para el desarrollo de este estudio, el cual se enfoca en un estudio con base en la mitocrítica, analizando símbolos, mitos, arquetipos e imágenes que fortalezcan el estudio del personaje de la bruja, escrita por mujeres dentro de la literatura contemporánea mexicana. Así como la inclusión de una teoría feminista que permita ver un nuevo enfoque del personaje bruja.

## 2. LA AUTORA Y SU OBRA

### 2.1 ACERCAMIENTO A CELIA DEL PALACIO

Celia del Palacio nació en la Ciudad de México en 1960. Su formación académica comienza como Licenciada en Letras Hispanoamericanas por la Universidad de Guadalajara. Es Maestra en Sociología por la Universidad de Guadalajara y Doctora en Historia por la UNAM.

Sus líneas de investigación se han enfocado en los ámbitos de: Periodismo en México, siglos XIX y XX. Historia cultural. Cultura impresa en México. Literatura mexicana, siglo XIX. Relaciones entre ficción e historia. Novela histórica latinoamericana. Medios de comunicación en México. Comunicación y cultura. Prensa regional. Relaciones prensa-poder político en las regiones de México. Representaciones de la violencia en la prensa contemporánea.

Su formación como escritora dentro de la narrativa-novela comienza con la novela *No me alcanzará la vida*, obra publicada en el año 2008. Novela histórica sobre la guerra de reforma en Guadalajara (1848 - 1859), la lucha entre los liberales y los conservadores en el siglo XIX. Se enfoca en la vida de Miguel Cruz-Aedo, poeta y militar idealista que defiende sus principios. La narración se da a la par de la viuda Sofía. Esta novela permite la exploración del papel de las mujeres en el mundo.

Su segunda novela es *Leona*, publicada en México en el año 2010. Es una novela histórica que relata la vida de Leona Vicario durante el proceso de independencia. Se narra la vida de una mujer posicionada en buen nivel económico y social, que deja todo para unirse a la rebelión y luchar para forjar una nueva nación.

*Las mujeres de la Tormenta* es una novela publicada en el año 2012. Novela histórica sobre las brujas en Veracruz, la narración se da desde el siglo XVI hasta el XIX. Se reconstruye la vida de seis protagonistas acusadas de hechicería. La escritora cautiva al lector en las atractivas narraciones históricas de las mujeres junto con el interesante mundo de la brujería. La novela está narrada a partir de cinco libretas y un puñal que



permite la conexión entre las historias narradas, una conexión con el mundo histórico y de ficción.

En el año 2014 se publica *Hollywood era el cielo*, donde reconstruye la vida de una de las primeras actrices mexicanas que conquistó Hollywood. La novela se enfoca en el reconocimiento y aceptación de Lupe Vélez en el mundo de Hollywood.

Otros de los intereses de la investigadora es el gusto por el relato, así como: *Adictas a la insurgencia. Mujeres de la independencia* en México, dicho relato salió en el año 2010. También tiene trabajos en poesía tales como: *Espirales del deseo*. El Mimeógrafo del Fauno. Sinaloa. 1986. *Otra bugambilia en la ventana*. Poética de la Tierra-FONCA. Sinaloa. *Poesía Reunida*. Ed. Nosotros. Xalapa, Ver. 1999, y *Manantial de Arena*. Ed. El Ángel del Deseo. Guadalajara, Jal. 2001.

En la actualidad es coordinadora del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana, donde también realiza actividades de investigación sobre historia de la cultura impresa y relaciones entre prensa y poder de las regiones de México.

## 2.2 UNA ESCRITORA ENTRE LA NOVELA Y LA HISTORIA

En este apartado se examinarán los complejos marcos históricos que se involucran en la novelística de Celia del Palacio. Sin embargo, para adentrarse en su mundo narrativo y comprender el arquetipo de mujer que presenta es indispensable recordar que la autora desarrolla una doble vocación: historiadora y novelista. Su narrativa expone ante el lector relatos “históricos” con el apoyo de archivos y documentos que forman parte medular de sus investigaciones, pero cuyos datos son modificados ficcionalmente –en la medida que la autora los filtra a través de recursos propios de “lo fantástico” o “lo mágico” – para que lo “histórico” se convierta en “literario”.

Por lo tanto, se puede hablar de su obra a partir de los datos y personajes históricos que ha elegido, además de que se pueden estudiar los recursos, técnicas y matices con que esos hechos fueron transformados. En su conjunto, estas novelas constituyen un rico aporte a la literatura mexicana en tanto que muchos de sus personajes habían sido olvidados. En ese sentido, la literatura de Celia intenta combatir contra nuestra amnesia histórica reivindicando, en concreto, el lugar que ha tenido la

mujer dentro la sociedad mexicana, desde el nacimiento de nuestra Nación. Es decir, es una novelística que se propone revalorizar las funciones que la mujer ha desempeñado y comprender la forma en que se constituyó en género femenino.

Para dicho análisis hace falta relacionar el rol que desempeñaba la mujer abiertamente dentro de la sociedad y aquellas labores que no estaban permitidas o bien vistas; en los escritos de Celia el lector se percata de que la mujer era más activa de lo que nos han dicho la historia y la literatura tradicionales. De manera cronológica, el análisis comienza con *Adictas a la insurgencia* (2007), sigue con *No me alcanzará la vida* (2008), *Leona* (2010), *Las mujeres de la tormenta* (2012) y *Hollywood era el cielo* (2014). Se habla de obras narrativas, en general, ya que el escrito *Adictas a la insurgencia* no tiene una estructura propiamente de novela, aunque sí resulta muy conveniente para esbozar la estructura del personaje femenino que se construye en las demás obras.

### **2.3. ROLES Y CLASES SOCIALES EN *ADICTAS A LA INSURGENCIA***

Como se comentó previamente, carece de una estructura novelística pues no existe una secuencia lógica o cronológica que unifique la historia, ni cuenta con un narrador que nos vaya explicando el argumento, y tampoco sus personajes interactúan entre ellos. En cambio, se le puede considerar como un ensayo o como un rescate histórico, pues a partir de su formación como historiadora, Celia del Palacio logró recopilar y organizar una gran cantidad de información dispersa para dar voz a las mujeres que fueron marginadas de la historia, concretamente aquellas que no fueron reconocidas por su participación en el proceso de la Independencia de México.

La obra está conformada por cinco apartados, divididos a partir de la clase social a la que pertenecen sus protagonistas. En algunos apartados se habla de tres o cuatro mujeres, referidas de manera explícita, pero en otros apartados la mención es más extensa, o bien, las historias carecen de suficiente información para lograr un texto minucioso. Esa es una precaución que la autora respeta como historiadora: desde un comienzo aclara que a veces se permite hacer modificaciones, pero sin alterar la veracidad de los hechos. Es decir, aunque utiliza la ficción, no permite que ese recurso transforme el relato en una mentira: la ficción debe servir sólo para que los datos sueltos sean congruentes con la narración.

La obra comienza con el apartado *Las mujeres de élite*, que describe a cuatro personajes femeninos que colaboran con la Independencia de México. Mujeres educadas, de posición social alta, que no estaban conformes con la manera en que se gobernaba el país y decidieron arriesgar su fortuna, su posición social, su salud y hasta su vida para cambiar el estado de las cosas. A lo largo de estas páginas, la autora rescata los nombres y las acciones de Mariana Rodríguez del Toro de Lazarín y Lazo de la Vega, María de la Soledad Leona Camila Vicario Fernández de San Salvador, María Josefa Crescencia y Ortiz Téllez Girón (La Corregidora) y Gertrudis Bocanegra de Lazo de la Vega.

Aunque todas pertenecen a una clase privilegiada (de *élite*), no están contentas con la situación del país y aprovechan su posición social para ayudar a la causa. Algunas lo hacen desde el interior de su hogar mientras que otras dejan atrás las comodidades domésticas para continuar la lucha. Una de sus funciones era simular tertulias, donde se suponía que hablaban de cosas sin importancia, para realizar reuniones de índole política. Mariana Rodríguez, por ejemplo, organizaba reuniones con otras mujeres de la siguiente manera:

Las tertulias se hicieron cada vez más frecuentes y los invitados cada vez más numerosos. Doña Mariana tenía también algunas reuniones particulares con varias mujeres simpatizantes de la rebelión y en las tardes dedicadas a la costura, fraguaron involucrar en los planes del grupo a personas de otras clases sociales y hasta de otras razas. Pronto las sirvientas, las cocineras, las lavanderas, las chocolateras, las atoleras formaban una red de información que llegaba hasta las casas del mismo presidente de la junta de seguridad de la Inquisición. (Del Palacio, 16).

Varios factores la ayudaron a librarse de sospechas. Para empezar, por ser una dama de sociedad y de buena familia, ¿quién podría desconfiar de ella? Lo mismo ocurre con Leona Vicario, quien es rescatada por Celia del Palacio en otra novela, de la que se hablará más adelante. En cuanto a Josefa Ortiz de Domínguez, quizás la que tiene mayor reconocimiento en la lucha de Independencia, Celia del Palacio la describe como una señora de rasgos duros y fuerte carácter, quien consigue que los planes insurgentes se materialicen en los hechos.

El capítulo finaliza con Gertrudis Bocanegra, quien era respetada por tener ascendencia española más que por pertenecer a una clase adinerada, lo que le concedía una distinción y un respeto especiales. Había recibido, además, cierta educación: “Desde muy niña aprendió a sumar y restar, a medir el azúcar y a calcular la ganancia en la venta de lazos y velas a los habitantes de Pátzcuaro” (Del Palacio, 55); desde entonces, ciertamente, observó las injusticias que se cometían contra el pueblo:

No dejaba de notar también que a su padre se le prohibía vender los productos de la región como el aguardiente local que estaba estrictamente prohibido fabricar, para beneficiar al aguardiente catalán de España. Los indígenas de las alrededores del lago no podían vender sus mantas y lanas, los mulatos y pardos eran obligados a comprar las telas importadas mucho más caras. (Del Palacio, 58).

Gertrudis estaba en desacuerdo con esa discriminación social y con el paso del tiempo se enteró de que no estaba sola, pues había más personas que pensaban igual, como el padre Manuel, quien opinaba que las personas de la Nueva España tenían el derecho a ser libres y tratados por igual. Como mujer de carácter, Gertrudis no callaba sus opiniones, y tenía poder de persuasión; por esa razón le insistía tanto a su marido para que abandonara el ejército realista:

“¿Cómo puedes proceder contra tus propios hermanos, cómo puedes manchar tu nombre y tu condición de americano vistiendo ese uniforme!”, le decía. Pedro, al saber en el fondo que tenía razón, compartiendo desde siempre las ideas de su mujer y habiendo visto él mismo la injusticia por todas partes, no sólo desertó, sino que convenció a los soldados bajo su mando de tomar el lado insurgente. (Del Palacio, 59).

Gracias a la insistencia y a los argumentos de Gertrudis, su esposo pudo resolver sus propios dilemas, pues al poco tiempo tanto él como su hijo se unieron a la causa de Hidalgo. Una vez en la lucha, ella se encargó de enviar a su marido víveres, armas y otros menesteres, además de que lo informaba sobre los movimientos realistas mediante textos que escribía en el papel enrollado de los cigarros.

Cuando pierde en la guerra a su hijo y su esposo, Gertrudis decayó por un tiempo, antes de reunir todo su dinero para comprar armas y llevarse a Margarita a

reunirse con los insurgentes. Una vez ahí, se dedicó a ayudar a las demás mujeres, a curar a los heridos y a conseguir víveres. Gracias a su facilidad de palabra se dedicaba a persuadir a los hacendados para que apoyaran la causa, además de reclutar hombres para las tropas. Pese al hambre, al frío y a la enfermedad, Gertrudis se sostuvo gracias a su fe en la libertad. Poco después volvió a Pátzcuaro, convertida en espía; para ese entonces tenía cincuenta años y desarrollaba su trabajo con la ayuda de sus tres hijas, que lograron reclutar un buen número de simpatizantes antes de ser delatadas. Gertrudis se negó a delatar a sus compañeros y fue sentenciada a muerte. Se presenta como un personaje fuerte, incorruptible, leal a sus ideales hacia la lucha por la libertad, y en la actualidad es recordada con el título de “la heroína de Pátzcuaro”.

Como se puede observar, estas mujeres (en su mayoría) ayudaron a la causa a través de las tertulias que organizaban, empleando a sus sirvientes para llevar y traer información clandestina; otras utilizaron su fortuna para equipar y alimentar al ejército; otras aprovecharon sus dotes de persuasión para atraer a los hombres.

En cambio, es muy distinto el papel que desempeñaron las protagonistas del segundo capítulo, dedicado a las *Esposas, concubinas y madres*. Cuatro mujeres que pertenecían a una clase social más baja que las anteriores, y cuyos nombres, quizás por ello, son menos recordados aún por la historia oficial: María Luisa Camba, alias “La Fernandita”, Hélene La Mar, Manuela García Villaseñor y Rafaela López Aguado Rayón.

Estas mujeres, a diferencia de las primeras, no tienen una estabilidad económica que les permita ayudar como lo hacían las primeras, aunque compensaban su falta de dinero con astucia y arrojo. Por eso María Luisa, alias “la Fernandita”, no dudó en vestirse como hombre para pasar desapercibida cuando su papá fue castigado por ayudar a la causa insurgente, mientras seguía a las tropas de Miguel Hidalgo en busca de ayuda. Tiempo después, consiguió establecerse en un lugar estable para colaborar desde ahí con la causa, mientras seguía buscando ayuda para su padre.

Por su parte, Hélene La Mar fue una joven huérfana de dieciocho años, sin nadie que viera por ella. Su caso fue excepcional pues era una extranjera que luchó por nuestra Independencia pese a no haber nacido en estas tierras. Cuando hizo el viaje a América con la intención de rehacer su vida, pronto se enteró de la lucha contra la opresión que se libraba en el país, y poco tiempo después de llegar a tierra se unió a la causa:

Ayudó con gran empuje en todas las labores de ataque y resistencia: sin importar lo penoso de la tarea, cargando piedra y maderos (...) Helena había dedicado a curar a los heridos durante el sitio, sin amilanarse frente al zumbido de las balas y los truenos del cañón que amenazaban con derribar el precario fuerte. Cuando las provisiones comenzaron a escasear, Helena no dudó un instante en ceder la suyas a los combatientes y su agua a los enfermos. (Del Palacio, 83).

Cuando fueron descubiertos, las personas que estaban con ella fueron encarceladas, aunque algunas salieron libres cuando declararon que se hallaban ahí en contra de su voluntad. Hélene hubiera podido hacer lo mismo, pero prefirió no perder el honor. Fue recluida entonces en un hospital improvisado donde realizaba tareas penosas, como vaciar letrinas o limpiar a los enfermos graves, sin contar con agua limpia y en medio de un hedor insoportable. En cuanto se granjeó la confianza de sus captores, Hélene pudo escapar y buscar a los insurgentes veracruzanos, quienes le ofrecieron ayuda sin dudar de su historia. Luego se unió al ejército del general Victoria, donde se encargaba de buscar agua para las tropas, aunque también llegó a combatir con las armas.

La siguiente mujer que retrata Celia del Palacio no tuvo un papel activo en la guerra, pero contribuyó a la causa inmolando a uno de sus hijos; se trata de Rafaela López Aguado Rayón, una mujer serena, respetada por todos y con una posición social estable, que por dentro se sentía inconforme con la manera en que era gobernado el país. Luego de enviudar, doña Rafaela se hizo cargo de sus cinco hijos: a uno le dio la oportunidad de estudiar leyes, otro se estableció con un negocio propio y sus otros tres se hicieron cargo de la casa materna. Ya entrada en años, doña Rafaela comprendió que sus hijos eran estables económicamente y que tenían buena posición social, así que ya no la necesitaban y ella podría unirse a la causa independentista para luchar por sus ideales, una decisión que sus hijos respaldaron activamente.

Al principio todo marchó bien, hasta que capturaron a su hijo menor y le hicieron llegar un mensaje: si quería salvarlo, ella, como madre, debía convencer a los demás para que abandonaran la lucha independentista. Más que una petición, era una amenaza, pues si alguno de ellos no declinaba a la causa, el que estaba en prisión sería fusilado. Después de pensarlo un rato, doña Rafaela consideró cuánto tiempo habían luchado juntos por la libertad, y concluyó que por culpa de ella ninguno de sus hijos le fallaría a la Patria:

Doña Rafaela recordó que desde el primer día que sus hijos se habían ido a la guerra, ella ya los había entregado a esa otra madre que era la patria americana. Recordó también a todas las mujeres, a las viudas, a las madres, a las hijas, que habían entregado a sus maridos, a sus hijos, a sus padres en un sacrificio en pos de la patria libre y ahogando un sollozo en la garganta, dijo no: “prefiero un hijo muerto que un traidor a la patria” (...). (Del Palacio, 113- 14).

Su carácter, fuerte y decidido, impresiona aún más por tratarse de una mujer de edad avanzada, que a pesar de su amor materno respeta los ideales de sus hijos, aún cuando perdió al más pequeño y querido de sus hijos.

En el siguiente capítulo la autora narra la historia de las *Mujeres de armas tomar*, dedicado a las que no tuvieron miedo de nada y se integraron a la lucha plenamente, a la par de los hombres sin temor a empuñar un cuchillo o a disparar un arma para defenderse o defender a sus hijos, sus esposos y sus compañeros. No necesitaban ni pedían comodidades o gozar de privilegios por ser mujeres. El primer subcapítulo está dedicado a Antonia Nava, “la Generala”, y a Catalina González; el segundo a Cecilia Villarreal, “la heroína de Soto la Marina” y a María Josefa Martínez; finalmente, el tercero se enfoca en el 2 de octubre y a las mujeres de Miahuatlán.

Tanto “la Generala” Antonia Nava como Catalina González son mujeres que combatieron armadas junto con los hombres y que además se encargaron de darles ánimos o convencerlos de que no declinaran de la causa; por ejemplo, cuando se terminó la comida de las tropas y recibieron una orden para seguir a pie. Supusieron entonces que si alguien aceptaba ser sacrificado, el resto de la tropa podría alimentarse; se trataba de un voluntario o alguien que fuera elegido por sorteo entre todos los presentes.

Entonces se escuchó la voz de la Generala:

(...) señores, los soldados necesitan pelear por la defensa de la patria. Cada uno que sucumba será un insurgente que la independencia pierde. (...) hemos hallado la manera de ser útiles a nuestra patria... ¡No podemos pelar, pero sí podemos servir de alimento!... He aquí nuestros cuerpos que pueden repartirse a los soldados. (Del Palacio, 125).

Los soldados no permitieron que se ejecutara su sacrificio, pero su exhortación les ayudó a recuperar los ánimos para continuar con la lucha. El episodio es simbólico porque muestra que estas mujeres, además de ofrecer su fuerza, su dinero y su voluntad, no dudan en ofrecer su cuerpo como alimento para las tropas.

En el subcapítulo dedicado al 2 de octubre no se olvida y a las mujeres de Miahuatlán, se modifica la estructura textual que la autora había manejado. Para empezar, la protagonista no es individual, sino que se trata de un conjunto de mujeres que se arman como pueden con un solo fin: rescatar a sus hombres de la cárcel. Así describe la autora su cólera colectiva:

Adelante venía Cecilia, la Bustamante, con las greñas sueltas. Clarito se podía ver que la rabia le venía comiendo las entrañas (...) Micaela y Ramona, hijas de Cecilia, ambas mozas guapas en edad de merecer, no se quedaban atrás. Cada una traía un machete en mano y una tea encendida en la otra; en medio del barullo nomás se oía que querían matar al capitán. (...) Pioquinta Bustamante, hermana de Cecilia, con el chongo deshecho, parecía una furia infernal a la luz de las antorchas, gritando, con un cuchillo en la mano, que los iba a matar a todos. (Del Palacio, 145- 46).

En un principio los soldados del cuartel no tomaron en serio ese tumulto, ni respondieron a los insultos pues conocían a aquellas mujeres y no les querían hacer ningún daño; lo anterior permitió que ellas tomaran el cuartel sorprendentemente, por más que el cura del pueblo intentara detenerlas pues aquel suceso, aquella batalla, representaba para ellas la libertad que habían soñado durante muchos años de opresión.

En el siguiente subcapítulo se lleva por título *Las seductoras y conspiradoras*. Sus protagonistas, más que pelear al lado de los hombres, hicieron uso de su cuerpo como carnada para atraerlos, para convencerlos de unirse a la tropa o para extraerles información. Estas mujeres no tuvieron miedo a pasar fríos o hambre con tal de ver un resultado favorable para su causa; provienen de todas las clases sociales y poseen como rasgo común el don del convencimiento: un arma especialmente peligrosa si la mujer que la emplea es hermosa.

Por ejemplo, en el caso de Carmen Camacho:



(...) el coronel le preguntó si estaba dispuesta a trabajar a favor de la insurgencia. Le encantaba – le dijo – pasar las noches con ella, y consideraba que Carmen podía servir de buena causa. ¿Se atrevería a seducir a los soldados realistas? Con aquel porte y con aquel cuerpo bastaría que les coquetease un poco y los soldados creerían cualquier cosa que ella les dijera. (Del Palacio, 168).

Gracias a su belleza y a su cuerpo, a Carmen le resultaba fácil convencer a los soldados realistas para desertar de su ejército y enrolarse con los insurgentes. Como a ella le atraían los hombres con uniforme desempeñaba su trabajo con gusto y con éxito, hasta que se encontró con José García, un hombre que conocía a Carmen pues ella en el pasado lo había despreciado. Convencida de que conseguiría seducirlo, Carmen animó a José para que robara las armas de su cuartel antes de integrarse a la insurgencia. José aceptó, luego de convencer a Carmen de que le confiara información sobre los rebeldes; ella accedió, ingenuamente, y José la denunció en seguida, por lo que fue ejecutada.

*Adictas a la insurgencia* finaliza con una especie de epílogo: “Las otras mujeres de la Independencia”, donde se reúne un conjunto de historias sueltas, relatos de los que apenas se conocen unos pocos datos sueltos. Todas sus protagonistas, sin embargo, destacan por ser valientes, de carácter fuerte y por compartir una misma adicción: la urgencia de libertad, el deseo de autonomía para sí mismas pero también para los suyos. Como todas las protagonistas del libro, estas *otras* mujeres jamás dudan al arriesgar su estabilidad emocional o su propio cuerpo con tal de conquistar sus ideales.

Como ya se había mencionado, *Adictas a la insurgencia* está dividido en cinco capítulos que agrupan a sus personajes por características derivadas de su clase social. No resulta extraño que en los primeros abunden los datos y los testimonios sobre sus protagonistas, pues pertenecían a la clase alta; pero conforme avanza la obra y disminuye el nivel social, también disminuye la información sobre los personajes, debido a que existen menos fuentes sobre ellos: entre más escasa sea la información veraz y palpable, el escritor cuenta con menos material para rescatar esa historia. *Adictas a la insurgencia*, en ese sentido, hace evidente hasta qué grado el machismo, clasismo y racismo han maleducado la memoria colectiva. De manera implícita –es decir, literaria– Celia del Palacio pone en evidencia un horror histórico: nada hay más invisible y olvidable que una mujer pobre, negra o indígena.

## 2.4 LAS AVENTURAS DE LEONA

Desde el título, esta novela hace alusión metafórica a la fuerza, la furia y la fiera de su protagonista: María de la Soledad Leona Camila Vicario Fernández de San Salvador, mejor conocida como Leona Vicario. El león, como símbolo, es un animal de sabiduría y poder, de lealtad y de liderazgo, y el carácter de Leona hace honor a su nombre, indudablemente; sin contar que este significado metafórico se vuelve misterioso si lo relacionamos con la participación de Leona en la lucha independentista contra el Imperio Español, pues según Juan Eduardo Cirlot, “el león constituye, como «rey de los animales», el oponente terrestre del águila en el cielo y, por lo mismo, el símbolo del «señor natural» o poseedor de la fuerza y del principio masculino” (271), aunque en este caso se trate de una mujer, una leona en combate contra el Imperio Español: el “águila” imperialista que había oprimido a sus compatriotas, pero sobre todo a las mujeres.

Curiosamente, el primero que relacionó el carácter de Leona con su nombre fue su propio padre, tal como lo narra la autora en *Adictas a la insurgencia*:

(...) él, con una sonrisa serena, le respondía que podría hacer lo que ella quisiera, tener lo que deseara. Que su nombre era el de un noble animal valiente y feroz y que debería usar esas cualidades en la defensa de sus sueños. Fue entonces que se convenció de no usar el nombre de su madre, tan femenino y delicado: Camila. Ella era Leona, y viviría como una fiera (24).

Desde niña, Leona descubrió su lado aventurero y desde muy joven perdió el temor a expresar sus opiniones, sin importarle que en ese tiempo la sociedad viera mal a toda mujer que hablara abiertamente, sobre todo cuando pertenecían a las clases privilegiadas; la joven Leona, por tanto, nunca ocultó su apoyo a la causa independentista, ni se doblegó ante la Inquisición cuando fue descubierta. Sin delatar a sus compañeros de ideas, ella se mantuvo firme y leal como lo haría una leona.

*Leona* es una novela histórica en la que se relata la vida de una mujer muy importante en la lucha por la Independencia de México; está conformada por veinticinco capítulos, cada uno señalado por la ciudad y la fecha en que acontecen los hechos narrados. A diferencia de otras novelas de la autora, estos capítulos organizan los sucesos en orden lineal: una sola secuencia cronológica que empieza en 1808 y

finaliza alrededor de 1839. Al igual que en todos sus trabajos históricos o literarios, Celia del Palacio reúne en esta novela una enorme cantidad de hechos históricos, bien documentados, que se desenvuelven en torno a una historia romántica, en este caso, en torno a la relación entre Leona y Andrés Quintana Roo, aunque en este caso el peso de la trama amorosa es mucho menor en comparación con el peso de las demás historias, en especial de esas mujeres que se inconforman con la vida que llevan y con las injusticias que los poderosos cometen contra los más desprotegidos.

El primer capítulo inicia en la Ciudad de México, en octubre de 1808, y describe a Leona como una joven huérfana de dieciocho años, bonita, de buena posición social, rica heredera e independiente. En el segundo se nos cuenta cómo su madre, de acuerdo con la costumbre de la época, arregló el matrimonio de su hija con un español de buena clase social, llamado Octaviano, sin contar con que Leona conoció, por su cuenta, a un joven liberal que atrajo su atención al punto que la hija deshizo el acuerdo matrimonial. Más adelante, la joven sintió interés por el movimiento de los liberales y en una tertulia, mientras se discutía el tema, tomó la iniciativa y ofreció su domicilio para ayudar a la causa de manera discreta. Leona aprovechó, de ese modo, su posición social para recibir en su casa la correspondencia del movimiento aunque, para evitar sospechas, Leona propuso que la correspondencia se dirigiera no a su nombre, sino al de “Enriqueta”, un pseudónimo que ella eligió.

Además de mantener al día la correspondencia y de transmitir noticias e informes sobre los movimientos de ambos bandos, Leona quería ayudar económicamente, pero al principio no pudo hacerlo porque su tío controlaba la herencia de la joven en calidad de tutor, por lo que Leona debió urdir una estrategia más discreta:

(...) una por una, vendió sus cucharillas de plata maciza para el té. Con ellas, socorrió a muchas familias cuyo único sostén era un guerrero unido al movimiento. Vendió luego el candelabro de diez luces del mismo material, los pendientes de filigrana con diamantes y más de un hilo de perlas (...). (Del Palacio 55).

De esta manera la valiente joven se involucró a pesar del riesgo que corría, como pudo comprobarlo cuando se descubrió que ella enviaba y recibía la correspondencia de los insurgentes. Con el pretexto de ir a “hacer una jamaica”, Leona huyó del pueblo

renunciando a sus comodidades y privilegios para someterse, en compañía de sus criadas, a pasar hambre y cansancio, caminando largas distancias bajo los climas más extremos.

En el espejito que cargaba en la bolsa, se miró el rostro: los labios hinchados, las mejillas partidas por el sol y el aire frío, la hermosa cabellera color miel, hecha una maraña donde había hojas secas, ramitas y hasta insectos. Junto a las lágrimas de rabia que corrían por sus mejillas, empezó a brotar de su pecho una carcajada ronca y burlesca mientras le hablaba a su imagen desastrada en el espejo.

—A ver, Leona, ¿querías conocer el mundo? Pues aquí lo tienes, idiota. Los bosques y las barrancas de nuestra tierra están muy lejos de pertenecer a las *Églogas* de Garcilaso que tanto te gustan. (Del Palacio, 79).

Conforme pasaban los días, sin señales de Andrés o de su primo Manuel, Leona fue perdiendo su aspecto de dama elegante: sus ropas lucían sucias y desaliñadas, mientras caminaba en busca de ayuda. Después de siete días, Leona se afiebró y en medio de sus delirios vio su madre y escuchó que le decía:

Ay, María Leona, Leona Camila, fierecilla indómita, María Leona Soledad, reina de la tozudez infinita, emperatriz del desacato, santa patrona de la insensatez, sacerdotisa de los desafíos, antorcha de los inconformes ¿quién rogará por ti si yo estoy muerta? (Del Palacio, 80-1).

Pero ni Andrés ni Manuel llegaron en su ayuda y fue un tío quien envió a buscarla, aunque luego fue capturada por la Inquisición. Recluida en un colegio, Leona fue interrogada con severidad, pero sus jueces no consiguieron que ella delatara a sus compañeros. Temerosa porque sabía que después de los interrogatorios vendría el castigo, fue rescatada a tiempo por orden de Antonio del Río. Para evitar ser recapturada, Leona se encerró por veinticuatro días en un escondite, de donde tuvo que salir disfrazada de negra de “sucias enaguas de tela china”:

Cuando dos payos y una negra cruzaron la garita de San Lázaro conduciendo un hato de descuidadas mulas cargadas con cueros de pulque, jaulas y huacales vacíos al filo de las doce, los guardias jamás sospecharon que aquella negra vestida con

sucias enaguas de tela china con los flecos rotos y los encajes manchados, que aquella triste criatura con un sombrero de palma y paliacate en la cabeza, de la cual se escapan sucias greñas ensortijadas y oscuras, pudiera ser la noble, blanca, rica Leona Vicario. (Del Palacio, 127- 28).

La metamorfosis parecía completarse: la adinerada Leona tenía que huir de la ley disfrazada de negra y soportando hambres, frío e inclemencias climáticas. Huyendo todavía, se internó en Oaxaca en 1813, donde le enseñaron cómo curar las fiebres con hierbas, cómo alejar el mal con amuletos y recuperar amores con oraciones. Poco después Andrés y Leona se casaron, aunque ella por poco muere a causa de un piquete de alacrán; fue salvada por “las Marías”, unas curanderas que la acompañaron por el resto del viaje. Cuatro años después, en 1817, Leona se embarazó y tuvo que dar a luz en una cueva a una niña:

—Mi pequeña Genoveva... —dijo Leona más tranquila, abrazándose a su esposo—. No tendrá joyas ni renta anual, pero le dejaremos la libertad para pensar, para hablar, para amar a quien le dé la gana. Que nadie le diga que porque tiene sangre india, no tiene derecho a lo mismo que los gachupines (Del Palacio, 194).

Como se ve, el carácter de Leona es tan fuerte que nadie puede convencerla una vez que ha tomado una decisión. Al desenvolverse en espacios donde sólo solían moverse los hombres, las mujeres como Leona fueron activas en la lucha: arriesgaron su salud, su posición social, su herencia y su propia vida por sus ideales.

## **2.5 LOS PLANOS TEMPORALES DE *NO ME ALCANZARÁ LA VIDA***

En esta novela, tanto como en *Las mujeres de la tormenta*, el lector debe enfrentarse a un juego de tiempos alternados entre el pasado y el presente; el tiempo pretérito está marcado por fechas específicas y documentado por archivos históricos. En *Las mujeres de la tormenta*, el personaje principal, Lilith, utiliza dichos documentos para poder averiguar el paradero del asesino de su madre. Tras sus pasos, el lector puede remontarse en el tiempo hasta la llegada de los esclavos africanos a México mientras confronta esos hechos

con los que ocurren en la época actual. Una novela que es un ir y un venir, mientras el lector descifra los misterios que entrelazan el pasado y el presente.

Este mismo vaivén temporal está presente en *No me alcanzara la vida*. Por una parte, la “época actual” es descrita por una historiadora, nacida en México, cuyo nombre desconocemos, pero que firma con una S. cuando firma los correos que envía a su hermano. Esta narradora vivía en París con él, pero por cuestiones académicas ella regresa a Guadalajara para concluir una investigación sobre la vida social de dicha ciudad, y sobre un personaje, político y poeta, de nombre Miguel. Por medio de los correos electrónicos que S. le envía a su hermano, el lector se entera de cómo era la vida en Guadalajara y lo mucho que ha cambiado la ciudad. Además, S. lo informa sobre los avances de su investigación.

La contraparte de la novela está ubicada en el siglo XIX y comienza entre San Miguel de Papasquiario y Zacatecas; aquí el personaje femenino se presenta con el nombre de Sofía y su historia es narrada a partir de fechas y lugares específicos que se ponen al comienzo de cada capítulo. La novela describe los hechos políticos que aquejan al país desde 1850 en contrapunto con la historia amorosa entre Miguel y Sofía. Al presentar cómo se conocen los personajes principales de este tiempo pasado, el lector descubre que las dos épocas se relacionan. En la “época actual”, la protagonista es una mujer solitaria que no se presenta ni siquiera con un nombre completo, pero que es posible observar cómo se desdobra en Sofía, su personaje: la amante del personaje masculino que S. investiga.

### **2.5.1 DOS PERSONAJES, DOS CARAS DE LO FEMENINO**

Quizás lo más llamativo de esta novela sea el juego de contrastes entre sus dos protagonistas femeninas: para empezar, S. es una soltera tímida, a la cual le cuesta relacionarse con los demás y que prefiere concentrarse en sus investigaciones que en disfrutar de la vida social. Así se autodescribe:

Yo me había vuelto una criatura refinada, era un polígono desigual que no encajaba con nadie, en ningún lado. Yo, princesa destronada, leía, caminaba sola hasta mi casa cada noche, me entrenaba en las obras de arte más recientes a través de las

revistas, aprendí lo elemental sobre música. Me perdí en los extraños caminos de la libertad. (Del Palacio, 28- 9).

En otras palabras, S. es una intelectual, económicamente establecida, que ha realizado su vida fuera de México y que por cuestiones académicas ha vuelto a su ciudad. Como había quedado huérfana desde pequeña, se mantenía alejada de las personas, excepto de su cuñada, quien le contagia el amor por la música. Sabe además que sus compañeros la critican por vestir mal y por no tener amigos pero ella disfruta su soledad y su independencia, sin tener la presión de un marido. Su única amiga es Godeleva, que tiene un carácter despreocupado y que gusta de convivir, al contrario de S., puesto que no le es difícil relacionarse con desconocidos. Surge entonces la duda interna de S.:

¿Por qué no puedo integrarme a ninguna conversación ni tomar partido? A veces me aborrezco con toda el alma por tener esta actitud entomológica hasta con mis amigos más cercanos. Sólo puedo escuchar, juzgar a veces, como si yo no perteneciera a este mundo, a esta realidad. (Del Palacio. 188).

Por el contrario, su contraparte, Sofía, se describe como una mujer de pueblo, con una familia respetable pero sin educación; también es huérfana y no tiene hermanos. Muy joven se casa y enviuda, sin que su familia política se encargue de ella; de hecho, al enviudar fue estafada por el amigo de su esposo, quien huyó con su dinero, dejándola en la ruina, aunque logró sobrevivir con una pequeña herencia que le dejó su madre. Cansada de vivir en Durango, se muda a Guadalajara tras hacer una escala en Zacatecas, donde varias mujeres de alta sociedad le recomiendan acudir a las tertulias que organizan sus amigos tapatíos, pero al llegar se da cuenta que no sabe cómo comportarse en esos círculos sociales y por un tiempo se mantiene alejada.

Este último rasgo de carácter contrapone a Sofía con S.: mientras que la primera es activa, despreocupada y fuerte, no es culta ni de buena familia; la segunda, por el contrario, es una intelectual muy instruida pero con poco tacto para relacionarse con las personas. Al contrastar a sus protagonistas, la novela plantea una historia cruzada entre pasado y presente, como se advierte en un elemento que conecta ambas historias: una pintura que S. compra en Guadalajara tan sólo porque le resulta familiar, sin saber que ese cuadro perteneció a Sofía en el pasado:

La pintura no es muy grande. Se trata de un paisaje con una cabaña a la entrada de un bosque denso y, a lo lejos, se ve el mar... En esa atmósfera de serenidad y misterio, hay un columpio vacío junto a la cabaña, iluminado y en reposo. La luz y los colores tienen un magnetismo increíble, me resultan fascinantes. (Del Palacio, 53).

El hallazgo de esta pintura constituye una casualidad casi sobrenatural, un recurso literario un tanto fantástico que le permite a la autora entrelazar los destinos de sus protagonistas; otro rasgo significativo que ambas comparten es que ninguna se interesa por la religión. Por un lado, Sofía lleva una vida basada en lo místico, las cartas y los conjuros que le había enseñado Soledad —una bruja que había conocido en su juventud—, y por el otro S. tiene una formación intelectual que le permite eludir en su discurso el tema de la religión.

## 2.5.2 LOS SÍMBOLOS DETRÁS DE LA TRAMA

La novela está dividida en 37 apartados y un epílogo; la narración sigue dos secuencias temporales, alternando capítulos entre el tiempo pasado (protagonizado por Sofía) y la época actual (protagonizada por S.). En el epílogo se regresa a la época actual para que las dos historias concluyan. Además del personaje de Miguel Cruz Aedo, las dos secuencias temporales comparten algunos elementos simbólicos que aluden a las situaciones, a los personajes y a los sucesos narrados, de modo que crean un “campo simbólico” común y permiten conectar las historias. En la aventura de Sofía destacan: a) la casa, b) el mar, y c) las cartas del Tarot. En la de S., en cambio: a) la casa, b) el mar, c) el espejo, y d) cabello rojo. Esta carga simbólica auxilia al lector en su interpretación, puesto que permite el paso desde lo sensorial (la cara visible del símbolo) hasta lo espiritual, lo abstracto y lo inefable (la parte invisible del símbolo).

### *a) La casa*

Al escuchar esta palabra puede ser que uno imagine un edificio con cuatro paredes, ventanas, construido de cemento, madera, vidrio, ladrillo o yeso, que se ubica en algún lugar indeterminado pero siempre se destina para ser habitado. Esta apariencia permite elaborar un primer juicio a partir de ciertos atributos: si es bonita o fea, pequeña o grande, moderna o antigua, además de los espacios que puede ofrecer, desde una a



muchas habitaciones. En una sociedad tradicional, la casa es considerada como un dominio de lo femenino —recinto controlado por la esposa, la madre, las hijas—, aunque también puede ser un lugar de origen, un hogar o un sitio de arraigo. Según Juan Eduardo Cirlot:

En lo que respecta al ámbito de lo simbólico la casa es entendida como (...) el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado. Otro sentido simbólico es el que asimila estas formas al continente de la sabiduría, es decir, a la propia tradición (4). El simbolismo arquitectónico, por otra parte, tiene en la casa uno de sus ejemplos particulares, tanto en lo general como en el significado de cada estructura o elemento. Sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. (120).

En la novela tiene un significado distinto a los parámetros que se han mencionado: por ejemplo en el caso de S. se hace mención que en su llegada se establece en un edificio cercano a su Universidad; el departamento le ofrece comodidad y bienestar: es céntrico, amueblado y aceptablemente amplio. A pesar de todo eso S. no encuentra ese confort que se promete. Para ella la casa debería de ser un espacio de libertad, donde pudiera ser libre de todo y todos, sin tener que agradar a nadie ni preocuparse por lo que digan de ella. Por dichos motivos, S. decide mudarse a otro lugar de Guadalajara donde se sienta bien con ella misma, a pesar de no tener la comodidades que tenía el otro lugar: más que un lugar donde resguardar su familia, encuentra uno para su autonomía.

En la historia de Sofía hay tres casas significativas: su niñez y juventud transcurrieron en casa de sus padres, de la que no se habla mucho, aunque se da a entender que ahí vivió esos años sin sobresaltos, en un estado de tranquilidad; al casarse, Sofía tuvo que mudarse a Durango, donde vivió en una casa grande y lujosa, con muchos sirvientes, sintiéndose ajena: esa casa era demasiado grande, fría y sin sentido para ella. Cuando enviudó, por tanto, decidió volver a Guadalajara. Aunque no contaba con dinero para comprar una gran casa, ella buscaba un espacio que le perteneciera:

Se imaginó como sería su nueva vida en ese lugar. Furtiva, la luna entraría por las ventanas de los cuartos. Aquellos espacios desiertos se irían llenando de risas, murmullos y llanto. Se imaginó que esa casa sería su barco; el barco de vela que la llevaría hasta las costas de la China a través de un mar cobalto con el que fantaseaba en esa ciudad de ensueño. (Del Palacio, 38).

En los tres casos la casa es algo más que un espacio cerrado con algunas puertas y ventanas que permiten a sus habitantes mirar hacia fuera. La cocina deja de ser un lugar donde la mujer cocina para otros y se convierte en el sitio donde ella misma nutre su cuerpo: la casa del propio espíritu. En ese sentido, el tránsito de la casa paterna hacia la casa matrimonial y finalmente hacia la propia casa es una metáfora de una búsqueda interior para integrarse al mundo con sus propias reglas, con el fin de satisfacer sus propias identidades. Buscar la casa propia es buscar la identidad propia, para tomar las riendas de su vida, sin importarles que la sociedad las critique por vivir solas, cosa que sucede con ambas.

#### *b) El espejo*

Aunque puede adquirir diversas formas —una superficie de agua, una piedra pulida, una lámina metálica o una superficie azogada—, al espejo se le define por su función: reflejar un objeto, duplicar su imagen para que podamos percibirle desde otro ángulo. Para Loeffler, los espejos son símbolos mágicos de la memoria inconsciente, y para Paz, la misma literatura es un espejo mágico que “copia” lo real, pero lo metamorfosea. Los espejos, además, están relacionados con los cristales y éstos últimos dentro de la alquimia simbolizan la perfección espiritual.

El personaje de S. tiene una característica muy peculiar y significativa: le resulta incómodo ver su reflejo en el espejo, como si no se identificara con su imagen y dudara, por tanto, de su propia capacidad para aprehender los objetos sensibles del mundo. Para Juan Eduardo Cirlot,

(...) la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto. Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. (194).

La duda de S., curiosamente, tiene dos vertientes: por un lado, el reflejo alude a nostalgia por el pasado y por el otro, al deseo de un futuro propio. En otras palabras, negarse a ver el espejo implica una negación al presente, añorando un pasado al cual ella perteneció, o desesperada por comprender su destino; el espejo refleja la distancia entre la mujer que es ahora, lo que fue en el pasado y lo que será algún día. En el caso de S. lo que ella está haciendo es un recorrido por los archivos históricos, introduciéndose en otro mundo lleno de fantasmas, magia y un viaje espiritual.

En este sentido, la investigación histórica y la escritura literaria funcionan como un espejo donde Sofía es la imagen que S. está construyendo, mientras indaga en su inconsciente. No desea verse en el espejo para no percibir el deterioro de sus facciones físicas: el paso de los años ha borrado los rasgos de sí misma que ella conocía y no añora ver el reflejo presente de una mujer que comienza a envejecer. No quiere verse como una mujer acabada, sin la valentía y la fuerza que tuvo en el pasado, por ende no le gusta la proyección que ahora ve en el espejo: la de una mujer tímida y sin fuerza. De ahí la necesidad que tiene S. por buscar ese espejo mágico —la literatura—, que le permita verse como otra, como Sofía o, mejor aún, como la suma de ambas.

### c) *El mar*

En la novela el mar es importante, no por su presencia ni por su ausencia, sino por su proximidad —o su lejanía— con respecto a las protagonistas. Las historias de S. y de Sofía transcurren en el espacio geográfico comprendido entre Guadalajara y Durango, dos ciudades distantes del mar. Sin embargo, los dos personajes femeninos evocan el mar y la playa como un sitio anhelado, como un espacio de paz interior: a S. le agrada sentir la brisa marina y su olor en cualquier lugar donde se encuentre, y esa sensación la tranquiliza. Sofía no conoce el mar, pero lo imagina como un espacio abierto, un sitio donde nadie la juzgaría por ser una mujer viuda y sin marido, con poca educación pero con un espíritu libre.

El sentido simbólico del mar (...) corresponde al del «océano inferior», al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los

océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. “Volver al mar” es como “retornar a la madre”, morir. (Cirlot, 298).

El mar puede representar desde la inquietud, la tempestad, lo desconocido y lo infinito, y se puede asociar con algunos desastres naturales de mayor catástrofe, así como como un lugar en el que habitan criaturas desconocidas y peligrosas. Pero en la novela los personajes lo relacionan con una conexión entre el mundo de la materia y lo espiritual, ese lugar que les proyecta calma y sobre todo el tema de la libertad.

#### d) *El tarot*

Otro símbolo de la novela es el tarot. Ya se ha dicho que Sofía no obedece al rol de “ángel doméstico” que fue establecido para a las mujeres: no es el ama sumisa, a disposición del hogar, del marido y sus hijos; lleva su vida a contrapelo de los cánones establecidos, por tanto, no se pone al servicio de la religión, ni permite que la iglesia rija su vida y su suerte. Por ello no le reza a ningún santo: en vez de plegarias, pronuncia conjuros que Soledad le ha enseñado para protegerse a sí misma y a sus seres queridos. Además, Sofía conduce su destino de acuerdo con el tarot: en vez de confesar sus penas e inquietudes a un sacerdote, busca esas respuestas en el tarot:<sup>4</sup> en las complejas simbologías que cada carta contiene.

El tarot nos acerca, por ejemplo, al arquetipo de la *femme fatale*, una mujer de libre pensamiento, que no acude los domingos a la iglesia ni confiesa al cura sus pecados, tampoco obedece a los prejuicios sociales. Sofía asume ese rol gracias a su fe en el tarot,

---

<sup>4</sup> El tarot es “una obra monumental y singular, sencilla y fuerte como la arquitectura de las pirámides, en consecuencia durable como ellas; libro que resume todas las ciencias y cuyas combinaciones infinitas pueden resolver todos los problemas; libro que habla haciendo pensar; acaso la obra maestra del pensamiento humano y con certeza una de las cosas más bellas legadas por la Antigüedad”. Los 22 arcanos son los siguientes: I, El Juglar. II, La Gran Sacerdotisa. III, La Emperatriz. IV, El Emperador. V, El Gran Sacerdote. VI, El Enamorado. VII, El Carro. VIII, La Justicia. IX, El Ermitaño. X, La Rueda de la Fortuna. XI, La Fuerza. XII, El Ahorcado. XIII, La Muerte. XIV, La Templanza. XV, El Diablo. XVI, La Torre herida por el rayo. XVII, Las Estrellas. XVIII, La Luna. XIX, El Sol. XX, El Juicio. XXI, El Mundo. XXII ó 0, El Loco. (...) En estas imágenes se mezclan ideas relativas al mundo exterior y al mundo interior, a las formas y a las jerarquías del pensamiento. Con ellas se intenta crear un orden, más amplio aún que el de doce elementos constituidos por el zodiaco, formando una rueda que contiene todas las posibilidades arquetípicas de la existencia y de la evolución humana. (Cirlot, 426- 27).

una costumbre que no era bien vista por la sociedad —ni siquiera por el mismo hermano de Sofía— y que al final la convierte en marginada. Cuando Sofía enviuda, su único hermano le ofrece regresar a la casa paterna siempre y cuando abandone las artes esotéricas, ya que su cuñada era una mujer devota y no quería esos ritos en su casa. Sofía rechaza su oferta y elije continuar con sus creencias y su libertad.

Además de representar un método ritual para indagar el pasado, el presente y el futuro, en la novela simboliza también la libertad de creencia, de pensamiento y de expresión. En resumen, es la decisión de ser libre, sin ataduras de ningún grupo o persona, para decidir cómo se lleva la vida.

#### e) *Cabellera roja*

No deja de ser significativo que el cabello de Sofía sea rojo de nacimiento, y que el personaje S. tiña su cabello de rojo. Sofía menciona que el color de su cabello es poco usual en el círculo de mujeres donde se desenvuelve. Además de por su belleza, Sofía destacaba entre todas por el color de su cabello: “Sofía se miró en el espejo del ropero: la nariz recta, los ojos grandes de una mirada un tanto melancólica, la hermosa mata de pelo rojizo que era su orgullo.” (Del Palacio, 36).

En contraste con los cabellos rubios o negros, —los primeros enaltecidos, los segundos subvalorados— el color de su pelo señala a Sofía como una *femme fatale*, una mujer atípica e inquietante, que se desenvuelve a contracorriente de las normas establecidas. De ahí su parecido con Lilith, el personaje mítico: ambas mujeres son hermosas, jóvenes, atractivas para los hombres y ambas disfrutaban de su sexualidad, sin que les interesara la opinión ajena. Estas características las vuelven mujeres peligrosas: incluso el color rojo de su cabellera es indicio de su pasión, de su fuerza y de su valiente rebeldía. Después de todo “el rojo — el color de la sangre palpitante y del fuego — es el color de los sentidos vivos y ardientes”. (Cirlot, 136) Por lo demás,

Lilith es, según la tradición cabalística, el nombre de la mujer creada antes que Eva, al mismo tiempo que Adán, pero no de una de sus costillas, sino como él directamente de la tierra (...) Lilith es también la enemiga de Eva, la instigadora de los amores ilegítimos, la perturbadora del lecho conyugal. Su domicilio se fija en las profundidades del mar. (Chevalier, 647).

Ahora bien, si Eva representa a la madre de la Iglesia y las normas establecidas, es coherente que Sofía y S., como herederas de Lilith, no profesen el catolicismo, y que sus creencias las encaminen hacia lo mágico, hacia la brujería, como la que practicaba Soledad, esa bruja que Sofía conoció mientras vivían en Durango.

En el caso de S. no se dice porqué se tiñe de rojo la cabellera. O lo hace de manera inconsciente o premonitoria —acaso por influjo de Lilith—, para asemejarse a Sofía. Lo cierto es que después de esa metamorfosis, S. se muestra más fuerte y más abierta a la aventura. Después de ser un personaje encerrado en los límites de su conformismo —entre su estudio, su oficina y su casa—, S. se arriesga a salir, a investigar en los pequeños pueblos de Durango la biografía de un personaje histórico semiolvidado —Miguel Cruz-Aedo—, sin presentir que en ese viaje se le revelará un secreto: que en otra vida ella fue Sofía, la amante de su personaje histórico. Una mujer fuerte, valiente, apasionada, vigorosa y adelantada a su tiempo.

El tema de la metempsicosis —la creencia de que el alma individual es capaz de reencarnar en otros cuerpos— inscribe a la novela en los dominios de lo mítico: existe una continuidad atemporal entre nuestro destino, el de nuestros antepasados y el de nuestros descendientes. “La metempsicosis aparece como un símbolo de la continuidad moral y biológica. Desde el momento en que un ser comienza a vivir, ya no puede escapar a la vida y a las consecuencias de sus actos” (Chevalier, 709). Por ello, a pesar de que viven en tiempos distintos, el destino de Sofía anticipa el de S., y el de S. revive el de Sofía. Su búsqueda de libertad es, por tanto, un evento cíclico: una rebeldía individual en perpetua lucha contra lo establecido por la sociedad. Es la búsqueda de una identidad propia frente a lo colectivo. Por ello ninguna de las dos profesa el catolicismo, con tal de razonar por ellas mismas.

En resumen, el cabello rojo simboliza la fortaleza y la rebeldía de ambos personajes femeninos. Frente al arquetipo convencional de la mujer como “ángel del hogar”, las protagonistas de Celia representan al arquetipo femenino activo, que lucha por conducir su propio destino, sin embargo no olvida que está respaldada por sus mitos y sus símbolos.

## 2.6 LUPE VÉLEZ, ADELANTADA A SU TIEMPO

Desde un inicio la novela causa un impacto en el lector: en la portada del libro se muestra la imagen de una mujer altiva, con una gran fuerza y sensualidad. Es la imagen de una mujer semidesnuda para la época en la que le toca vivir. La imagen de la mujer tiene una mirada retadora, sin miedos ni sumisiones. Por otra parte está el título de la novela, el cual hace alusión metafórica a la libertad, al cambio, al atrevimiento de llegar a un lugar desconocido que promete dar una vida diferente a la protagonista.

Son dos palabras que hacen alusión a la libertad: por un lado está la palabra *Hollywood*, un lugar que hace referencia al éxito, poder, riqueza, fama mundo artístico que comenzaba a tener peso y reconocimiento, por lo tanto era el sueño de los artistas llegar allí y disfrutar de sus excesos. La otra alusión es el cielo mismo, llegar a lo inalcanzable, a lo soñado; según Juan Eduardo Cirlot, “El cielo, excepto en Egipto, se ha considerado siempre asimilado al principio masculino, activo, al espíritu y al número tres, mientras la tierra se relaciona con el principio femenino, pasivo, material y el número cuatro.” (Cirlot, 128). Hollywood es el cielo y la entrada del sexo femenino al mundo artístico, de esta manera el espacio celeste deja de ser un lugar masculino, pero llegar a ese mundo no es tarea sencilla; tal es el caso de Lupe Vélez.

El libro lleva por título *Hollywood era el cielo. La vida de Lupe Vélez*, aquí la autora realiza una biografía novelada de la actriz María Guadalupe Villalobos Vélez, conocida en el mundo artístico como Lupe Vélez. En este texto la autora también presenta una narración alternada entre el pasado y el presente, la descripción entre la niñez y la vida caótica de la actriz. La novela consta de dos apartados: el primero se constituye por veintisiete capítulos (es aquí donde la autora hace ese vaivén para relatar la vida de la actriz), mientras que el segundo apartado es dedicado al desenlace de la vida de Lupe; por último se encuentra un anexo con la filmografía de Lupe Vélez.

### a) *Lupe Vélez, arquetipo de femme fatale*

Lupe Vélez representa el arquetipo de la *femme fatale* puesto que es la fantasía y la idea sexual de los hombres, una mujer que no va acorde a la época: es aquella que trasgrede los protocolos establecidos por una sociedad. Desde niña hace notar que cuenta con un

carácter fuerte pues la crianza de ella es distinta a la de sus hermanas: no le agrada la educación básica que llevan y Lupe prefiere la compañía de su papá y de su hermano. Es una niña inquieta que hace de todo para llamar la atención de sus padres, amigos o familiares; si la castigan no se comporta de manera pasiva para ser perdonada y evitar el castigo. Desde pequeña llama la atención de la siguiente manera:

— ¡Mamá, sácame del corral!

Al no tener respuesta, continuaba

— ¡Papá, sácame del corral!

Como nadie le hacía caso, poco después seguía gritando:

— ¡Abuela, sácame del corral!

Si aquello no surtía efecto, gritaba:

— ¡Diosito, sácame del corral!

Y ante el silencio del Altísimo, terminaba llamando con grandes berridos:

— ¡Diablo, sácame del corral! (Del Palacio, 21).

A Lupe le agrada la idea de llamar la atención y esto hacía en el café que tenían sus padres, donde la niña atraía la mirada de los clientes por su belleza y carisma; nunca se presentó como una niña tímida o pasiva, así que su destino tal vez estaba marcado para que ella fuera admirada y viviera de los aplausos.

Cuando Lupe nació no fue de total agrado de su padre puesto que él deseaba que fuera otro varón, pero con el pasar de los años y al ver como la niña se iba desenvolviendo le agradaba más el carácter de su hija, al punto de llamarla polvorilla, por la siguiente razón:

Eres una polvorilla que corre, brinca, no se detiene, haces travesuras y ¡pum! estallas como la pólvora cuando algo no te gusta. ¿No arañaste a Mercedes cuando te quitó tu trompo? ¿No mordiste a Josefina cuando se comió tu rebanada de pastel? (...) - Esa niña está llena de fuego - decía su padre con orgullo al verla. (Del Palacio, 27).

Con el pasar de los años Lupe y Jacobo (su hermano mayor) fueron los hijos favoritos de Don Jacobo Villalobos; la niña tuvo mayor apego a ellos que a su madre y hermanas puesto que la vida que ellas llevan le resultaba pasiva y aburrida, Lupe no quería ser



una de las señoritas que estaban a la espera de un hombre que deseara casarse con ella y se negó a ser el “ángel del hogar”, la mujer sumisa que está a la espera del marido, para atenderlo a él y a los hijos. Lupe prefería andar a caballo, aunque dichos gustos no le parecían a Doña Josefina y se lo hizo saber a Lupe:

— ¡Eres una mujercita, Lupe! ¡Por Dios santo! ¡Tienes que ser una damita, portarte bien!, ¿Por qué no puedes ser como tus hermanas?

Lupe no las comprendía: no hacían travesuras, no les gustaba coquetear. Ni siquiera a Mercedes, la mayor, que acababa de cumplir diecinueve. Sabía coser y tocar el piano, sabía cocinar y se estaba preparando para llegar a ser una buena esposa. Para exasperación de Lupe, Mercedes no miraba nunca a los ojos de su pretendiente, el hermano del general Caraveo, Samuel, cuando éste la visitaba en casa. (Del Palacio, 39).

Con el transcurso del tiempo y la agitación política que estaba latente en el país, la familia Villalobos se movió de San Luis a la Capital para mayor seguridad, según comentó Don Jacobo, pero lo cierto es que en ese momento la familia se quedó sin figura paterna ya que don Jacobo les abandonó para irse con una amante.

Está ocasión no fue como las otras pues Lupe se dio cuenta de que su padre se había ido y no volvería más, pero eso a ella no le molestó bastante puesto que la joven había llegado a la gran Ciudad, donde todo era distinto y eso le agradaba. La falta de una figura paterna hizo que Lupe fuera una joven más rebelde y Doña Josefina intentó poner un alto a los berrinches de Lupe, pero no lo consiguió: al contrario, era como si esa provocación alentara a la joven a ser más rebelde y a presentar esa necesidad de crecer de manera acelerada, pues ya no quería ser tratada como una niña dado que ya se sentía una mujer, así que:

Se robó las medias de seda de su madre, estaba harta de usar calcetines, de ser niña y ser tratada como tal; quería ser grande, conquistar muchachos, llamar la atención. Cualquier cosa con tal de verse en el espejo y saberse mujer, tocarse las piernas frente al azogue cómplice, sentir la carne palpitante bajo la seda y desearse, sentirse deseada. (Del Palacio, 39).

Estos actos los realizó para sentir que era una mujer mayor, ya no quería ser tratada como una niña: prefería ser una mujer capaz de atraer la atención de los hombres y

ser la envidia de las mujeres: “Cuando se miraba en el espejo, no se reconocía, se hacía muecas, se hacía ojitos, coqueteaba con su imagen de mujer fatal y besaba su propio reflejo en el espejo como solía hacer desde pequeña.” (Del Palacio, 41). Esa prisa por madurar y llevar la contra a su madre hizo que Lupe cometiera un error que dentro de su círculo social era catalogado como lo peor que le puede pasar a una joven de tan solo catorce años: Lupe quedó embarazada de Meliton (su novio), pero era un hombre mayor que ella.

Su familia decidió que aún no era tiempo para que Lupe fuera madre y además deshonorara la reputación de la familia, motivo por el cual ella y su hermana Josefina fueron enviadas a San Antonio (Texas) con unos tíos, para que nadie se diera cuenta del embarazo de la hija de la familia Villalobos Vélez. Cuando pasó el tiempo acordado, Lupe y Josefina regresaron a la Ciudad de México, donde se encontraron con la noticia de que el pretendiente de su hermana mayor había fallecido (siendo que desde el abandono de Don Jacobo era el responsable de la familia Vélez), así que en ausencia de éste, la familia entró en crisis sin saber qué hacer más que llorar y pasar hambre.

Lupe demostró, a raíz de este acontecimiento, que no era una mujer que se dejara amedrentar por los problemas y en ese momento buscó solucionar tal situación, aunque la solución no resultó nada agradable para las hermanas Vélez: Lupe les propuso salir a trabajar y valerse por ellas mismas, puesto que no conseguían nada con seguir llorando por un pretendiente muerto o por un padre ausente. Las hermanas no podían creer lo que propuso Lupe porque era una idea que estaba fuera las normas que su sociedad les había enseñado (una sociedad de patriarcado). Por tal motivo sus hermanas la vieron con odio, pero desde aquel día Lupe no frenó su idea de trabajar y salir adelante por ella misma.

Lupe no era alguien que se diera por vencida tan fácilmente, desde pequeña decidió ser una mujer importante; quería ser el sueño de los hombres y envidia de las mujeres: “¡Le encantaba ser la que se atrevía a hacer cosas prohibidas, para restregarle su a miedo a las otras en la cara!” (68). En el transcurso de su carrera como actriz tuvo algunas disputas con sus compañeros de trabajo, pero en lugar de hacerla retroceder eso la impulsó para continuar en su carrera. Lupe Vélez se distinguió por ser una mujer de carácter fuerte y adelantado a su tiempo: una mujer fatal.

b) *Don Jacobo Villalobos Reyes*

Fue un hombre perteneciente a la una clase social acomodada en Monterrey, “Él era joven, pero tenía medios; era empleado de la cervecería Cuauhtémoc, una de las industrias más modernas de la ciudad, además provenía de una buena familia: su padre era un abogado respetable, con ambiciones políticas que el gobierno veía con buenos ojos, y todos sus parientes eran bien conocidos en la aristocracia regiomontana,” (Del Palacio, 17) mejor conocido como el *Gallo*. Desde joven demostró un carácter fuerte y poco responsable. Era un hombre que desde joven gustaba de llamar la atención, ya fuera de las mujeres o de su madre. Respecto a las mujeres lo hacía por medio de coquetería, dando falas ilusiones, mientras que la atención de su madre la atraía cometiendo actos indebidos y para no ser castigado el joven se ausentaba de la casa por un largo tiempo, esto con la finalidad de atraer la atención y preocupación de la madre.

En una de sus visitas al teatro conoció a una artista y se casó con ella a pesar de que la joven no pertenecía a una buena familia, pero la madre de Jacobo la aceptó ya que ninguna de las familias de prestigio iban a aceptar que una de sus hijas se casara con el *Gallo* y que al poco tiempo se convirtiera en la burla de la sociedad.

Ese hombre, Jacobo Villalobos, fue el padre de Lupe, pero como figura paterna no era un gran ejemplo: su personalidad era la de un hombre fuerte y eso se lo inculcó a su hija, pues desde pequeña aconsejó a Polvorilla (como él la llamaba) que nunca llorara pues así no iba a resolver los problemas; esta figura del *animus* quedó plasmada en Lupe, ya que a pesar de estar pasando por malos momentos la joven nunca dejó que la vieran llorar. Pero también le dejó la debilidad por los amantes pues el *Gallo* era un mujeriego que ni aun casado logró alejarse de esas costumbres. Ese legado también lo heredó Lupe porque a ella le gustaba sentirse amada por los hombres y todo eso se veía en los amoríos que mantuvo con los compañeros del mundo del cine, algunos por mero interés y con otros por amor o diversión.

c) *Josefina Vélez Gómez*

Fue una joven artista de dieciocho años; era una mujer sencilla que trabajó en el teatro y durante una de sus presentaciones conoció a Jacobo (un joven de buena familia que logró conquistarla). Josefina se casó con aquel joven y desde ese momento la

personalidad de Josefina cambió puesto que se volvió una mujer que se entregó a las labores del hogar y a atender el café; con el pasar del tiempo ella educó a sus hijos bajo el sistema del patriarcado. Educó a sus hijas para que fueran obedientes, les enseñó que el lugar de la mujer estaba en su casa cuidando a sus hijos, atendiendo al marido y haciendo que funcionara el hogar.

Aunque a simple vista se puede decir de que el personaje de la madre de Lupe cumple con los parámetros para ser el claro ejemplo del *anima favorable*, como aquella mujer inocente y protectora que está al servicio del marido y de los hijos, Josefina no llega a ser esa mujer. Por más que intenta controlar a Polvorilla no lo hace de la mejor manera, pues en lugar de aconsejar a su hija del por qué no es prudente que una niña de catorce años tenga un novio que es mayor que ella, sólo incita a la curiosidad de la niña y alimenta su deseo por saber más de aquellos temas prohibidos entre los adultos y los niños.

Quizá la indignación y vergüenza que pasó la mamá de Lupe al ser señalada como mujer dejada son los factores que no le permitían aconsejar de manera apropiada a sus hijos. Desde el momento en el cual Don Jacobo abandonó a la familia para regresar al lado de una amante en San Luis, Doña Josefina optó por un vestuario asimilando que estaba de luto, encerrándose en un mundo que no le permitía ver más allá de las habladurías que se hacían de ella en su círculo social, de los privilegios que estaban ya fuera de su alcance, así como la negación de una vida con comodidades.

Otro de los golpes y humillaciones que recibió Doña Josefina fue el embarazo de su hija Lupe a la edad de catorce años (era una vez más ser señalada por la sociedad), por tal motivo decide enviar a su hija a otro lado, donde nadie la conozca, y de esta manera ocultar la falta que cometida. Antes de que se conociera esto la madre de Lupe le aconseja de la siguiente manera:

En esta vida una mujer puede hacer lo que le dé la gana, Lupe. Puede conseguir joyas bonitas, ropa cara y terminar como la muchacha del hospital. O puede tener menos y ser una mujer decente. Tú sola tienes que tomar esa decisión, nadie puede hacerlo por ti: te puedes ir al infierno si quieres o vivir una buena vida. Es *tu* vida y depende de ti cómo las vidas, yo no puedo andar detrás de ti para siempre. (Del Palacio, 50).

Uno de los consejos que Lupe tenía presente era el de no dejar que nada o nadie se interpusiera en lo que quería conseguir, ya que si quería joyas, carros y una vida de lujos ella sola tenía que hacerlo posible. Otro factor con el cual se no se puede catalogar a la Doña Josefina como *anima favorable* es su desapego por su hija puesto que no muestra un amor maternal o preocupación, más bien se habla de un mero interés material: “Y luego me manda su carta, una carta de bendiciones de Navidad y ¿con qué termina?, “lo que ustedes gusten dar para mi Navidad y año nuevo”. ¿Es lo único que piensa?, ¿en lo que le puedo dar?...” (Del Palacio, 34). En la novela no se menciona un afecto maternal por parte de Doña Josefina, pero sí se hace mención del interés que existe.

Lupe Vélez representa a esa mujer que está adelantada a su época; desde el título se hace una sugerencia a la intromisión que el personaje comete en una sociedad que está destinada a los varones, sin embargo se logra inmiscuir en el sueño de ser libre, independiente y valerse por ella misma de manera económica, sin importar el qué dirán. Además rompe con el esquema de la mujer abnegada en el hogar. Lupe rechaza la idea de estar sujeta a la maternidad, disfruta de su vida sexual sin remordimientos o miedos y se introduce en los campos que están destinados a los varones.

En resumen, los personajes de las novelas de Celia del Palacio simbolizan la rebeldía y la negación al patriarcado. Muestran fortaleza y la intromisión a espacios que estaban destinados a los varones. Son mujeres que representan el arquetipo femenino activo, que va reconstruyendo sus propios mitos y símbolos.

### 3. LOS ARQUETIPOS DE *LAS MUJERES DE LA TORMENTA*

#### 3.1 ASPECTOS MITOCRÍTICOS EN LA NOVELA

El presente trabajo tiene como finalidad adentrarse en las diversas partes que conforman el estudio mitocrítico con el fin de elaborar un estudio a detalle de cómo es representado el mito de la bruja. En este apartado se realizará el estudio con base en la novela *Las mujeres de la tormenta* (2012), de la escritora Celia del Palacio. En esta novela la autora conjunta seis historias de mujeres por medio de un recorrido histórico en México, narraciones en las cuales siempre está latente el tema mágico pues se habla del personaje de la bruja en Veracruz desde el s. XVI hasta el XIX. La intención es este apartado es extraer esos elementos que identifiquen a la mujer como el arquetipo de la bruja, y para llegar a ese resultado es necesario hacer uso de los siguientes elementos mitocriticos: imagen simbólica, símbolo, mito y arquetipos.

##### 3.1.1 EL CAMINO DE LILITH

¿Por qué el título *Las mujeres de la tormenta*? La novela comienza con *la primera libreta. Inicio*, fechado en septiembre de 1552. En los puertos de la Nueva España, cabe mencionar que la lectura comienza con una tormenta y se puede decir que finaliza de la misma manera, esto se retomará de manera más amplia en el transcurso del presente trabajo. Es cierto que la autora desde el comienzo de su obra la ha identificado como un *thriller* de ficción histórica, pero ese trabajo lleva al lector a un recorrido que contiene mucha historia de México, desde piratas, atracos, la llegada de la culta africana, la mezcla de culturas y tradiciones, así como la presencia de personajes históricos, sin olvidar revisar los archivos históricos de Veracruz, entre otras cosas. Es una constante mezcla entre magia e historia.

Ahora bien, se habla de un camino que tiene que seguir el personaje principal de la novela: en este caso es Lilith. Ese camino en el presente estudio se representa con

base en la estructura mítica del viaje del héroe y cómo se presenta su figura arquetípica. El siguiente análisis se elabora a partir de Joseph Campbell y Christopher Vogler. Siguiendo las etapas del viaje: a) el mundo ordinario; b) el llamado a la aventura; c) el rechazo al llamado; d) el encuentro con el mentor; e) la travesía del primer umbral; f) las pruebas, los aliados, los enemigos ; g) la aproximación a la cueva; h) la odisea; i) la recompensa; j) camino a casa; k) la resurrección; y l) el regreso con el elixir.

### **3.1.2. LILITH Y EL VIAJE DEL HÉROE**

En el análisis que se realiza en este apartado se toma como personaje principal a Lilia Olavide; es verdad que la novela cuenta con otras historias, pero resultan de carácter secundario para el propósito que aquí se pretende lograr. La intención es analizar la estructura narrativa del viaje del héroe a partir de aquel que lleva el hilo conductor de la narración. De tal manera que se va a examinar la historia de este personaje siguiendo los elementos de Campbell y Vogler para identificar cómo se desglosan los puntos ya mencionados.

La interpretación de dicho análisis se comienza con el mundo ordinario, un mundo donde el personaje principal (Lilia) se siente tranquila en su zona de confort, evitando cualquier tipo de disgustos, ansiedades o complicaciones; una descripción más acertada sería la siguiente:

Era una profesionista exitosa, por fin había logrado tener suficientes proyectos para alcanzar la independencia económica, daba clases en una universidad de prestigio, vivía en una de las ciudades más interesantes del mundo, podía viajar con cierta frecuencia, ya que su trabajo comenzaba a ser reconocido más allá de las fronteras y se había negado las relaciones personales complicadas y llenas de ataduras. (Del Palacio, 35).

El mundo ordinario en el que se desenvuelve el personaje es un lugar sin complicaciones y que permite una estabilidad social y económica. En un principio es lo que se conoce del personaje hasta que se le hace el llamado a la aventura, el cual se da por medio de una llamada telefónica que va a modificar toda su existencia: “Apenas unas horas antes su vida le pertenecía enteramente.” (Del Palacio, 35). Y ahora Lilith, el

personaje principal, va a tener que renunciar al mundo ordinario para adentrarse en una zona desconocida. El llamado a la aventura que Lilith recibe es a través de Lisa, una de las amigas de Selene (la mamá de Lilia); Lisa toma el papel del heraldo, el cual tiene la función de hacer llegar el mensaje que estremece al personaje principal y lo encamina a la aventura. En esta ocasión el llamado en un comienzo es para avisar que han asesinado a Selene.

El siguiente paso es el rechazo al llamado: Lilith y Selene no han tenido contacto en mucho tiempo y por tal motivo la hija se niega a acudir al llamado; Lisa le comunica que el cuerpo de Selene ha sido llevado a Xalapa y es necesario que algún familiar acuda a reconocerlo. Lilia recuerda que sus padres tienen más de veinte años separados, ella es hija única y la única hermana que Selene tiene se encuentra en Europa, pero está enferma. Por tal motivo se da cuenta que es su obligación ir a reconocerla y es de esta manera que hace caso al llamado a la aventura.

En toda historia el héroe tiene que ir acompañado de otros personajes que lo ayuden a superar obstáculos o que le sirvan como apoyo o guía: tal es el caso del personaje mentor, dado que tiene la responsabilidad de guiar e instruir al héroe para que pueda superar los obstáculos y miedos. En un primer acercamiento, el llamado al héroe fue el aviso de la muerte de Selene, pero cuando Lilith llega a Xalapa se da cuenta que el fallecimiento de su madre no fue un accidente y además había secretos que necesitaba descubrir. Una vez establecida en la casa de Selene, el personaje héroe conoce a Epitacia (una de las amigas de su madre, pero al parecer más cercana), quien se convierte en su mentor ya que le hace entrega del diario y la daga de Selene; de esta manera el héroe abandona el mundo ordinario. El mentor le hace entrega de una herramienta que le hará cruzar el umbral a lo desconocido: el diario representa el acercamiento a lo desconocido, y los métodos de precisión científica que había buscado en su vida ya no le sirven. Mientras que la daga representa la conexión del pasado con el presente.

Cuando el héroe comienza a revisar el instrumento o pruebas que el mentor le facilita, en este caso se puede observar cuando en el diario aparecen nuevos indicios que la conducen a sus enemigos: llegan a poder de Lilia unos vídeos que Selene tenía resguardados; dichos vídeos son la prueba de actos de brujería realizados por funcionarios de gobierno. Esos actos son crímenes que se ejecutan en contra de mujeres, actos crueles de los que nadie o pocas personas tiene conocimiento. El héroe sabe que



tiene en sus manos algo maligno y que la amenaza a ella y al círculo en el cual su madre se desenvolvía. Como consecuencia, el héroe toma la responsabilidad de aceptar el llamado, cruzar el umbral, resolver los misterios que rodean la muerte de su madre y regresar la seguridad a esas mujeres.

La séptima etapa consiste en la aproximación a la caverna; en el transcurso de la historia el héroe se da cuenta de los peligros y riesgos que está corriendo al intentar descifrar la incógnita: ¿quién se encuentra tras la muerte de Selene? Los miedos y el escepticismo la comienzan hacer dudar pues está dejando atrás el mundo ordinario en el que sentía cómoda, y se aproxima al mundo de lo desconocido, un mundo de magia en el que sólo había tenido contacto de niña con las historias que su madre le contaba, un mundo soñado de lugares y seres fantásticos.

Dentro de la octava y novena etapa que son la odisea y la recompensa hace una aparición más notoria el arquetipo del mentor, ya que representa una ayuda sobrenatural que también funciona como protectora: Lilia ha sido hechizada por los enemigos y su salud cada vez es más afectada por la magia. Epitacia representa la fuerza que Lilia necesita para cumplir con la misión que se le ha otorgado. Como recompensa el héroe es aceptado dentro del círculo de las mujeres que estaban con Selene, además es nombrada como la guardiana de la libreta y de la daga. Es aquí donde todas se enfrentan a Luz Velia, la máxima representante de la brujería que hacía daño a las mujeres. Al parecer por el momento todo ha finalizado.

En la etapa del camino de regreso Lilia conoce con mayor profundidad la vida de las mujeres que se encuentran en la libreta, esas mujeres que fueron consideradas brujas, pero siendo comparadas con la situación del presente se da cuenta que fueron silenciadas por personas que han tenido más poder, y que por lo regular el hombre es quien las tiene bajo esa atadura. Cuando logran superar las fuerzas que acometían contra ellas, Lilia se encuentra en el dilema de regresar a su mundo ordinario o permanecer en ese nuevo mundo que representa un constante caos. Dentro de la resurrección, el héroe representa el despertar del yo, al momento de atravesar todo el viaje el héroe adquiere crecimiento y conocimiento que va más allá de los límites existentes en un inicio.

Lilith decide quedarse al lado de las amigas de Selene y vivir una vida más libre, sin tantas opresiones como las que tenía en el mundo ordinario, y por tal motivo el retorno con el elixir: es cuando el héroe decide permanecer en ese mundo y hacerse

responsable de la libreta azul y la daga que había pertenecido a varias generaciones de mujeres. De esta manera culmina el símbolo del ciclo de la vida el viaje del héroe. Un mito que parece alejado del mundo presente, pero varias vertientes siguen presentes. Esto es en lo que respecta al análisis en el ámbito del viaje del héroe, en el siguiente apartado se continua con el estudio de las imágenes simbólicas.

### **3.2. LAS FUNCIONES DE LA IMAGEN SIMBÓLICA**

La imagen simbólica está presente en la vida cotidiana, en una pintura, dibujo, un texto, un objeto religioso, etc., y tiene la finalidad de significar más de lo que a simple vista se puede observar. Dentro de la imagen simbólica se maneja ese juego de mediación entre dos variantes, esto se da porque representa un significado que tiene mayor profundidad detrás de la imagen que se ve. Son aquellas imágenes que no se dan de forma explícita, así que el lector tiene el trabajo de analizar y entender sobre qué se está haciendo alusión en la imagen simbólica.

Por lo tanto se hace uso de un doble referente: lo que se ve, lee y observa, y lo que significa dentro de la interpretación; en el caso de la literatura esta imagen se ubica al momento de querer representar una cosa pero con un trasfondo más profundo de lo que se dijo u observó. Es la búsqueda de una idea que contenga mayor profundidad y de esa manera se enriquece el texto, pues le da otro significado a la narración; ya sea la descripción de un personaje, trama o escenarios, el objetivo es analizar una carga simbólica más profunda. Por lo tanto el lenguaje simbólico puede:

[...] comunicar mensajes sobre cualquier aspecto de la cultura. ¿Cómo se podría, si no fuese por medio de símbolos, describir y entender el Cielo y el Infierno? ¿Acaso la imagen de anciano con que evoca a Dios la mayoría de los católicos no es un símbolo? Ahora bien, muchos símbolos no se quedan en simples imágenes. Experimentan lo que podríamos denominar proceso de objetivación: dejan de representar y “son”. De esta forma se crean nuevos mundos. Para los quechuas, por ejemplo, el sol no se reduce a una imagen del Dios Padre que da vida a sus hijos: el Sol es Dios. Para un católico el vino, que tiene parecido con la sangre, no representa la Sangre de Cristo: es la Sangre de Cristo. (Molina, 308).

Por lo tanto la función simbólica consiste en analizar lo que se piensa y lo que puede significar. Esto a un nivel de construcción del pensamiento; como ya se dijo, a partir de

dos polos fundamentales que den por resultado el desarrollo de la imaginación simbólica y la capacidad de su representación.

En lo que respecta al pensamiento de la imagen simbólica que se muestra en la novela, posibilita la representación de las estructuras arquetípicas que hacen alusión de manera significativa al personaje de la *femme fatale*, al mismo tiempo que expone el mito de la bruja de manera que permite la identificación, interpretación y el análisis.

El primer ejemplo que se identifica en la novela es en la narración de la Condesa de Malibran; la narración se presenta de manera abierta: de inicio, la historia se centra en la mulata que disfruta de los placeres carnales, pero después da un giro cuando se da a conocer que la mulata da muerte a los amantes que consigue. Dicho acto lo realiza de la siguiente manera:

Todavía sudorosa y agotada, se puso de pie y, vistiendo sólo la camisa de lino, se dirigió hasta el baúl que descasaba en un rincón del cuarto: de él extrajo una botellita de cristal que contenía un líquido negro. Con mucho cuidado la destapó e hizo al joven amante aspirar los vapores que emanaban de ella; el joven farfulló algunas palabras muy bajito, arrastrando las erres, luego su respiración se hizo más profunda y el cuerpo se relajó del todo. [...] Con la mano temblorosa sacó del misterioso arcón el puñal de hoja curvada con el puño grabado: era una figura fantástica con cabeza de águila y cuerpo de león, entre dos serpientes entrelazadas. (Del Palacio, 67).

Esta narración se puede relacionar con la leyenda de la llorona, pues se cuenta que esta mujer se aparece solo de noche y va tras los hombres que regresan a su casa en la madrugada, lo que varía con respecto a la imagen de la llorona es que aparece de noche y tiene cara de mula, además de que, al contrario de Beatriz, es una mujer seductora. Pero las dos historias coinciden en la persecución de los hombres y el final que éstos tienen. En lo que respecta a la leyenda solo se dice que los varones fallecen por el impacto de ver a la llorona, en la novela se da una descripción más detallada de lo que hace con ellos: les quita algunos órganos y utilizaba la sangre para elaborar pócimas y ungüentos.

Otro ejemplo de imagen simbólica, presente en la narración de Jacinta, es la historia de la joven que intercambia a su hija con la condición que Doña Inés, la esposa

de Santa Anna, muriera; así la misma Jacinta entrega su alma a cambio del sufrimiento de Santa Anna. El suplicio es demasiado ya que se le aparece el fantasma de Doña Inés y pretendía alcanzarla, así que la joven salió corriendo de la casa de la bruja. La descripción de esto es la siguiente:

[...] echó a correr asustada en medio del breñal hasta llegar al río, llevando tras ella las imágenes terroríficas, los cadáveres, los espectros, los muertos caídos en la batalla y los gritos de Inés que la ensordecían, así como el llanto de una niña, de su hija, acusándola de haberla abandonado. Jacinta siguió corriendo, entre los plátanos, cayendo aquí y allá en lo abrupto del cerro, entre las mantas de café. Una espesa neblina que se había confundido con el humo del copal le impedía ver por dónde iba. Se sangraba los pies y las manos, susurraba promesas, sollozaba bajo las inmensas ceibas y los rojos palo mulatos sin lograr detenerse. Sigue corriendo hasta el día de hoy y su grito aterrador puede escucharse en la barrancas cercanas a Xalapa a la media noche. (Del Palacio, 243).

Jacinta no llega a ser bruja con poderes y sólo es considerada como una mala madre y una mujer ambiciosa. Ahora, con relación a la leyenda de la llorona, hay cosas muy similares: por ejemplo, en la leyenda la mujer pena porque ahogó a sus hijos. El personaje es una mujer indígena que se enamora de un español, tiene hijos con él, pero es abandonada y él se casa con otra mujer. La indígena, cegada de dolor, mata a sus hijos y después se suicida y desde entonces se escucha el lamento de la mujer a la orilla del río. Debido a esto se relaciona el personaje de la novela con el de la leyenda.

De esta manera, en el presente apartado se relaciona la imagen que se encuentra en la novela con la imagen de un personaje de una leyenda mexicana. Dichos personajes se convierten en formas concretas, visibles y legibles, y son aceptados como hechos reales.

### **3.4 LOS SÍMBOLOS DE *LAS MUJERES DE LA TORMENTA***

Para realizar un análisis del mito es necesario recurrir al símbolo, éste entendido como la manera de expresar un pensamiento. Jung hace referencia a esto diciendo que el hombre emplea la palabra para expresar el significado que desea transmitir. Además a eso se agrega que el lenguaje tiene una infinidad de símbolos. Se puede decir que

cuando alguien piensa en algo lo primero que hace es asociar el pensamiento con imágenes.

Se habla de diversos tipos de símbolos, por ejemplo: símbolos religiosos, culturales, políticos, científicos y nacionales, entre otros. Algo que está establecido es que el símbolo representa más que una idea o conceptos. Entre algunas de sus características se identifica que son de carácter convencional, polisémico y colectivo. Por lo tanto la palabra símbolo: “[...] puede equivaler, aproximadamente, a signo o señal. Por analogía, es uno de sus alcances, cobra el sentido de indicio, de conjetura: indica aquello percibido por los sentidos y el intelecto es sólo alusión de algo distinto, mayor y más complejo, cuya aprehensión requiere de un instrumento más sencillo; este último es el símbolo.” (Folch, 18). La interpretación del símbolo se da por medio del significante, que es el símbolo mismo (aquello que se logra percibir) y el significado (la descripción que se percibe, aquello que está ocupado por el significante).

En la novela *Las mujeres de la tormenta* hay símbolos que están presentes en toda la narración, tanto en las historias que están en las libretas como en las otras cinco narraciones que se desarrollan en la época actual. Dichos símbolos son los siguientes: chupamirto, luna roja como sangre, círculo, habas, espejo de obsidiana con marco de plata, madona de madera con trencitas de pelo natural y el puñal. De los cuales se analizan los siguientes:

a) *La tormenta*



Tormenta causada por hechicerías de brujas.

Olaus Magnus, Historia, 1555.

Uno de los fenómenos naturales más temidos y tormentosos, es símbolo de la presencia de una omnipotencia que hace estremecer a los que se encuentran cerca. En la novela ese caos y miedo tiene su origen en la presencia de una deidad furiosa; no es símbolo de maldad, más bien simboliza el castigo implacable, la severidad y el rigor.

La tormenta en este caso simboliza la revelación de Oshún hacia su hija Mwezi para ayudarla y castigar a aquellos que la lastimaron. La tormenta simboliza el poder, la cólera y la alteración. Una definición del símbolo que se está analizando es la siguiente:

En la mitología y en el simbolismo, la tormenta se diferencia casi siempre claramente del soplar de los *vientos* y se considera la manifestación violenta de la esfera divina, así como mediadora de la divina voluntad. La acción destructora del viento tempestuoso [...] compara la tormenta con los golpes del destino y los desastres mundanos [...] (Biedermann, 450).

Oshún en la naturaleza está simbolizada por los ríos, lagos y mares; en sí es una diosa que está en contacto con el agua, además de que puede simbolizar tranquilidad o tempestad. En la novela la tormenta representa el despertar de una deidad colérica (Oshún es el símbolo de la tempestad), dejando como lección la tragedia en el puerto de Veracruz.

La tormenta representa un comienzo y un fin: la novela comienza con una tormenta, con desastre, con llanto y muerte; se finaliza con otra tormenta, pero ésta pone fin a los males que perseguían al personaje principal y al final esa tormenta es símbolo de calma.

#### *b) El Chupamirto*

Mejor conocido como colibrí, es considerada el ave más pequeña; cuenta con una gran carga simbólica en la cultura prehispánica mexicana pues tiene una estrecha relación con lo sagrado; su origen comienza a través de una leyenda maya, la cual relata la creación de las cosas que existen en la tierra. Dicha elaboración fue realizada por los dioses con los materiales de barro y maíz, elaborando a los animales y plantas que existen en la tierra, pero cuando terminaron de crearlos y designar las tareas de cada uno, se dieron cuenta de que no tenían a un encargado de llevar los pensamientos y deseos. Como ya no contaban con material para elaborar a dicho mensajero, tomaron una piedra de jade y la tallaron a manera de flecha; una vez concluida la escultura, soplaron sobre ella y salió volando la flecha. Los dioses habían creado al mensajero,

pero por su aspecto tan pequeño y perfecto los humanos intentaron atraparlo, sin embargo los dioses se molestaron y ordenaron que si alguien llega a atraparlo, “el colibrí morirá.”

Por lo regular en todas las culturas el origen de las cosas está basado en lo espiritual, en el contacto con la naturaleza. La imagen del colibrí se sumerge en simbología y misticismo. En lo que respecta a la mitología tiene una íntima relación con los dioses, por ejemplo “[...] representa en la mitología antigua a los guerreros muertos en batalla que, después de la muerte, iban al cielo a acompañar al sol en su recorrido del oriente al cenit. Bajo la forma de colibrí, ave solar que simboliza a Huitzilopochtli [...]” (Fagetti, 27).

Como se puede apreciar dentro de la cultura prehispánica de México, el chupamirto se encuentra en constante relación con una de las deidades de mayor renombre e importancia, otro ejemplo de esto se da al relacionar al colibrí con el nombre del dios de la guerra:

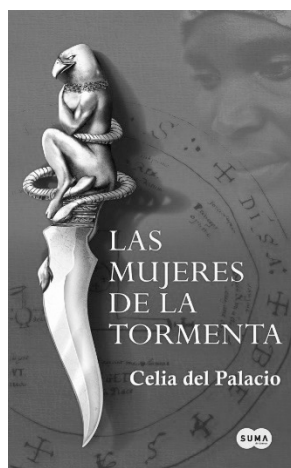
La interpretación de los componentes del nombre Huitzilopochtli tiene varias acepciones. “sinistra de plumas relumbrare”. [...] “Hechicero que hecha lumbre por la boca” de *huitzilin*, “chupamirto” [...] Hay quienes afirman que simplemente significa “chupamirto siniestro”, en el sentido de aciago. [...] La interpretación más aceptable es “colibrí de la izquierda”, ya que el dios está en el rumbo del sur, *Huitznahuac*, “lugar de las espinas”, de la vida y del azul, color inherente a la deidad. (Fernández A., 98).

Se le concede una postura de elevación pues se considera como uno de los animales favoritos de los dioses. Los colores del huitzitzilin lo revisten de majestuosidad, sus pluma se utilizan en las vestimentas de los sacerdotes. También es conocido como la chupita mensajera, lo anterior debido a que una de sus funciones es ser ese representante que lleva los pensamientos y buenas noticias. Otro rasgo de su carga simbólica es cuando es relacionado con la resurrección: según los antiguos, en tiempo de invierno, esta ave queda en total quietud, pierde sus plumas y cuando regresa la primavera se reviste con hermoso plumaje, volviendo a la vida.

Como se puede apreciar el colibrí en un comienzo pertenece solo al hombre; esta ave tiene la función de estar en ritos sagrados, así como servir de mensajero al ser un

ave solar que se desplaza en los cielos. Pero también adquiere una re-significación al ser representado como símbolo de amor y, por lo tanto, ya no sólo está a disposición del hombre, sino que su magia reside en las plumas y por tal motivo es utilizado como amuleto para atraer al ser amado. De esta manera se convierte en un símbolo terrenal, al alcance del conocimiento de la mujer; en este punto ella ya no se representa de manera pasiva ya que transgrede en el espacio del hombre y hace su propia aportación para este símbolo. Dicha idea está presente en la novela cuando Mwezi pretende conquistar a Ñyanga: se aconseja a la joven sobre preparar un amuleto<sup>5</sup> de colibrí, símbolo de amor, alegría y misticismo. De esta manera el símbolo del colibrí está presente tanto en los hombres como en las mujeres.

c) *Puñal hilador de historias*



El puñal simboliza fuerza y agresión. En la novela este instrumento está impregnado de energía, así que desata una rebeldía por parte de Mwezi. Es un instrumento que va pasando de generación en generación; se puede decir que es el conductor de las historias pues las va hilando, al mismo tiempo que mezcla las culturas y tradiciones,

---

<sup>5</sup> La preparación y la utilización del colibrí se funda en reglas muy precisas en vigor hasta nuestros días. Es necesario primero conocer el sexo de la persona en consulta y buscar para una mujer un colibrí macho y para un hombre un colibrí hembra. [...] El pájaro se disecaba con sal, teniendo mucho cuidado para no alterar su preciado plumaje que contiene lo esencial de la fuerza mágica.<sup>91</sup> [...] Tocante al colibrí completamente preparado y terminado, después de disecarlo se le coloca sobre el pecho yerbas mágicas, y se envuelve con hilo de seda de todos los colores,<sup>93</sup> dejándolos flojos en el pico, las patas y las alas.<sup>94</sup> Se terminaba el adorno con perlas, corales u otras piedras.[...] Todos estos elementos conservaban las virtudes mágicas que son atribuidos al chupamirto. (Quezada, 101).



formando una generación de mujeres de poder, por lo tanto el puñal surge como elemento simbólico, sagrado y mágico. Ese símbolo se presenta en la época actual de la siguiente manera:

No era solo el puñal, [...] era el puñal. El arma que se describía con lujo de detalle en cada una de las libretas. [...] no era tan pesado como se había imaginado, su curvada hoja de acero demasquinado no media más de quince centímetros de largo y en el mago estaba preciosamente grabada la temible figura de un animal fantástico con cuerpo de león y cabeza de águila, pisando dos serpientes. [...] no podía creer que estaba en presencia del objeto que unía a la historia con la leyenda [...] aquel objeto precioso. Debía tener un gran poder. (Del Palacio, 333).

En un comienzo se aprecia la imagen del puñal y después con la descripción se va analizando que el puñal engloba varios significados, y es esa conjunción de símbolos la que enriquece su poderío. El análisis de los símbolos se realizará a continuación.

En la parte de arriba se encuentra la cabeza del águila: este símbolo denota majestuosidad y valentía. El águila en el mundo de los símbolos es entendida como: "Símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol, y del principio espiritual [...] ave cuya vida transcurre a pleno sol, por lo que se considera como esencialmente luminosa y participa de los elementos aire y fuego. [...] es el animal asociado a los dioses del poder y de la guerra" (Cirlot, 57). En la parte del cuerpo está el símbolo del León: representa el mando, protección y guardia. Por lo tanto: "El león constituye, como «rey de los animales», el oponente terrestre del águila en el cielo y, por lo mismo, el símbolo del «señor natural» o poseedor de la fuerza y del principio masculino." (Cirlot, 271). Finalmente quedan dos serpientes pisadas por el cuerpo del león; la serpiente simboliza el cambio (esto por la mudanza que realiza en su piel), además de que es símbolo de sabiduría: [...] la serpiente es simbólica por antonomasia de la energía, de la fuerza pura y sola [...] sus rasgos dominantes [...] Las serpientes son [...] protectores de las fuentes de la vida y de la inmortalidad, así como de los bienes superiores simbolizados por los tesoros ocultos. (Cirlot, 407).

El puñal junta varios símbolos como la fuerza, majestuosidad, sabiduría y transformación. Hace relación con el cielo y la tierra por medio de los animales que están en él. También abarca los cuatro elementos de la naturaleza: agua, tierra, fuego y

aire. El agua está representada por la serpiente, la tierra por el león y la serpiente, aire por el águila y fuego por el león, éste último porque: “En alquimia, corresponde al elemento <<fijo>>, al azufre. Contrapuesto a otros tres animales, representa a la tierra, aunque en otros textos se le llama <<fuego filosófico>> [...]” (Cirlot, 271).

Por lo tanto: “[...] el puñal simboliza el anhelo de agresión” (Cirlot, 377); se puede decir que eso está en la naturaleza del símbolo, pero en la novela adquiere una simbología de sagrado y mágico, mezclando lo pasivo con lo activo. La mujer una vez más se introduce en los espacios que están otorgados a los hombres, tiene acceso tanto al poder como al conocimiento, cielo/tierra, águila/león y además el poder de la transformación por medio de la serpiente.

#### d) *Círculo del poder*



Círculo: “pentáculo” circular de nombres de Dios  
Y el hexagrama para expulsión de demonios.  
Inglaterra, hacia 1860.

El símbolo del círculo hace referencia a la perfección y la unidad, a su vez formar un círculo significa la protección y la continuidad de la vida, es cumplir ciclos. De éste existen varios ejemplos: un anillo mágico, una corona (ésta representa el poder, en este punto representa a la realeza en específico al hombre). El círculo es entendido de la siguiente manera:

Símbolo geométrico, probablemente el más importante y el más difundido, cuya forma ya viene dada también por la imagen aparente del *Sol* y de la *Luna*. Según las especulaciones de los filósofos platónicos y neoplatónicos, el círculo es la forma más perfecta; el legendario templo de Apolo en el país de los hiperbóreos se

describe en forma circular [...] el círculo simboliza también el cielo y todo lo espiritual. (Biedermann, 109 - 10).

En la novela ese círculo se hace presente cuando las mujeres de poder sacan las habas para saber el futuro o alguna cosa en particular, pero las preguntas se tienen que realizar de manera directa, no permitir la respuesta se ambigua. También está presente en la portada del libro; por los símbolos y letras que tiene dentro se puede deducir que es un círculo de poder y protección.

El círculo no tiene ni principio ni fin, es por ello que se dice que es un símbolo de perfección que representa a lo eterno y lo absoluto. Representa tanto lo masculino como lo femenino, esa relación entre lo divino y lo humano. Dicho símbolo en la novela es representado como protección (cuando las mujeres lo dibujan para escapar de los males) y también como medio de adivinación (al momento de querer saber el futuro).

#### *e) Conjuro de la adivinación por habas*

Las tradiciones de supersticiones son algo que se ha heredado por medio de las generaciones, en este caso la adivinación de las habas es una creencia que se mezcla con la tradición prehispánica, así pues: “La “suerte de las habas”, fue importada a la Nueva España por las mulatas blancas de Cádiz y Sevilla.<sup>22</sup> Fue progresivamente desplazando en los pueblos y ciudades, a la adivinación por maíz (...)” (Quezada, 81). Este tipo de adivinación no resulta ser algo novedoso pero se logra mezclar con lo ya conocido como es la adivinación del maíz en seco. En la novela *Las mujeres de la tormenta*, leer las habas era un ritual que no cualquiera logra dominar, que se va pasando de generación en generación, y dicha sabiduría solo la transmiten las mujeres a aquellas que demuestren ser dignas de tal conocimiento.

Las habas han formado parte de varios rituales en el transcurso del tiempo y de diversas culturas, algunos de sus significados dentro del mundo de los símbolos son los siguientes:

Las habas forman parte de los frutos sacrificados en el curso de las ofrendas rituales con ocasión de las labores o de los casamientos. Representa a los hijos machos por venir; numerosas tradiciones confirman y explican esta comparación. Según Plinio,

«el haba se emplea en el culto a los muertos, porque contiene las almas de los difuntos». Las habas, en cuanto símbolos de los muertos y de su prosperidad, pertenecen al grupo de los hechizos protectores. En el sacrificio de la primavera, representan el primer don venido de bajo tierra, la primera ofrenda de los muertos a los vivos, el signo de su fecundidad, es decir de su encarnación (...) En resumen, «las habas son las primicias de la tierra, el símbolo de todos los beneficios venidos de las gentes de bajo tierra» (...). (Chevalier, 548).

Las habas en las manos de las mujeres de conocimiento representan poder y protección, ya que por medio de su lectura ellas saben qué peligros se aproximan. De igual manera, las habas representan en la historia un símbolo de magia, poder y hasta cierto punto un símbolo sagrado, pero deben contar con ciertos cuidados espaciales para que éstas no pierdan su poder. Representan también un objeto sagrado envuelto de misticismo e historia: las habas contienen la vida, incertidumbres y amores de las mujeres que fueron sus dueñas; en la novela las mujeres que tienen en su poder dicho elemento son cautelosas al momento de pasar sus amuletos y sabiduría.

*f) Reflejo de la verdad por medio del espejo*

Junto con la adivinación de las habas aparece el espejo: allí se refleja lo que las habas han adivinado y dan a quien lo conjura una imagen más detallada, por lo tanto en conjunto con las habas, la hechicera logra tener un poder sobrenatural.

Como ejemplo es posible mencionar cuando Beatriz quiere saber qué futuro les espera, así que extrae algunos artículos de su baúl (habas y espejo), con los cuales ve lo que pasa en un futuro; para lograr dicha adivinación hace lo siguiente:

(...) Beatriz pronuncia una oración de manera repetida, hasta contar nueve veces:

Yo os conjuro, habas,

Con don San Pedro y don San Pablo

Con el apóstol Santiago

Con el Señor Cosme y San Damián

Con la santísima noche de Navidad

Con el señor San Cebrián

Que suertes echó en la mar

Habas,  
Que me digáis la verdad  
Con Dios Padre, con Dios Hijo  
Con Dios espíritu Santo  
Habas,  
Que me digáis la verdad.

A continuación tiró las habas sobre un pergamino donde estaba dibujado un doble círculo. En él estaban escritas palabras y cortas frases en latín. Las semillas se dispersaron sobre el pergamino y parecieron cobrar vida propia. Beatriz entonces examinó el espejo de obsidiana un largo rato en silencio.

Figuras oscuras, amenazantes, arrastrándose entre los médanos. Una luz roja surgiendo entre la sangre, un charco de sangre que llegaba hasta el mar. (Del Palacio, 76 -7).

Al combinar las habas con el espejo las mujeres obtienen revelaciones que van más allá del razonamiento, por lo tanto el espejo es el símbolo reflejante del mundo y en la novela es el símbolo de poder y reproducción de un futuro. En el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chavalier se explica dicho símbolo de la siguiente manera: “¿Qué refleja el espejo? La verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia: «Como el sol, como la luna, como el agua, como el oro, se lee sobre un espejo chino del museo de Hanoi, sé claro y brillante y refleja lo que hay en tu corazón.»” (474).

Con lo anterior se deduce que el espejo es el símbolo de sabiduría, poder y protección, y en esta última (dentro del ámbito de la magia) es una de sus mayores funciones: el reflejar y alejar lo malo. Esas son las funciones que el espejo cumple en la novela ayudar a las mujeres para ver un futuro y además estar protegidas.

#### *g) La luna roja como sangre*

La luna siempre ha tenido una estrecha relación con la mujer, mientras que el hombre está relacionado con el sol; la primera se desenvuelve en un mundo nocturno y el segundo en un mundo diurno. Sobre esta relación entre los símbolos, Cixous opina lo siguiente: “El pensamiento siempre ha funcionado por oposición. Palabra/escritura, Alto/bajo. Por oposiciones duales, *jerarquizadas*. Superior/inferior. Mitos, leyendas,

libros. Sistemas filosóficos. En todo (donde) interviene una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones (...)." (14).

De esta manera el símbolo de la luna expresa una estrecha conexión con el sol pues la luna representa lo pasivo mientras que el sol se relaciona con lo activo. Esto deriva de que la luna no tiene luz propia y por tal motivo requiere de la ayuda de sol; pero en otros aspectos la función de la luna se puede apreciar por diversas aportaciones, por ejemplo:

El papel regulador de la luna aparece también en la distribución del agua y de las lluvias, por lo que aparece tempranamente como mediadora entre la tierra y el cielo. La luna no sólo, mide y determina los períodos, sino que también los unifica a través de su acción (luna, aguas, lluvias, fecundidad de la mujer, de los animales y de la vegetación). Pero, por encima de todo, es el ser que no permanece siempre idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones «dolorosas» en forma de círculo clara y continuamente observable. (Cirlot, 283).

La aportación que tiene mayor presencia en la novela es la luna relacionada con la noche: funge como protectora, maternal y a su vez peligrosa, ocultando los misterios que envuelven a las mujeres que se presentan en las narraciones. La luna que se presenta en la novela es de color rojo (afín con la sangre), lo cual simboliza el fuego, el calor y la vida; lo anterior se relaciona con el sol y de esta manera se da la presencia de la mujer en territorios que están destinados al hombre por cultura.

La luna simboliza los cambios y ciclos, mientras que la sangre está vinculada con la vida. Dentro de los mitos la mezcla de la sangre con la tierra da vida, y tanto la luna como la tierra están íntimamente relacionadas con la fecundidad. Otra relación de la sangre es con el fuego y éste representa el conocimiento, por tal motivo existe una fuerte conexión entre la luna, la sangre y el fuego; es un espacio en donde la mujer accede al conocimiento y expresa su sabiduría.

Tanto las habas, el espejo y la luna son objetos que se consideran pasivos y meramente reflejantes, además de tener una relación con lo femenino, pero al combinarlos con la luna roja toman un nuevo significado pues ésta les otorga poder y conocimiento.

### 3.5. ESTRUCTURAS MÍTICAS DE *LAS MUJERES DE LA TORMENTA*

El presente apartado tiene como finalidad establecer la representación del mito del origen en relación con la naturaleza femenina desde una perspectiva de tradición cristiana. El presente estudio de mito se basa en la novela *Las mujeres de la tormenta*; dicho texto de Celia del Palacio presenta el avance y crecimiento de un personaje en común: “la bruja”, ese ser fantástico que ha existido por generaciones y que se ha caracterizado gracias a ser la parte demoníaca y sexual de la mujer. Este mito se puede ubicar dentro de una atmosfera cíclica: nacimiento, muerte y renacimiento. La escritora le proporciona al lector desde el comienzo el arquetipo de madre, de ella se da el mito origen para desglosar los siguientes casos en los cuales persiste y crece el mito de la bruja.

La historia de la novela *Las mujeres de la tormenta* está marcada por la presencia de un modelo femenino caracterizado por ser un personaje poderoso, con algo sobrenatural, y en algunos casos como un ser perverso: es propiamente ese personaje que está en contacto con el diablo, el cual encarna la figura mítica de la mala mujer que hace daño para obtener un beneficio propio. Por lo tanto se analiza el mito de la bruja desde un posible origen, su identidad y el destino al cual llega finalmente. ¿Qué dice el mito y cómo lo dice?

#### 3.5.1 EL MITO DE LA BRUJA

Esta nueva formulación debe tener como base algún rasgo original del mito que se ha heredado con el transcurso del tiempo en las obras literarias, pero lo que cabe rescatar es la reinterpretación que se va expresando con el paso del tiempo. El autor y lector son los encargados de formular esa nueva interpretación del mito, de tal manera que se enriquezca y se expanda en nuevos significados; de este modo, el análisis desemboca en un hipertexto pues el mito de la bruja se enlaza y analiza en conjunto con personajes, historias, leyendas, símbolos y otros elementos que permiten que ese mito crezca.

En este apartado se continúa con el análisis del texto, pretendiendo establecer el mito como una expresión de proceso cíclico que se presenta tanto en los personajes como en los escenarios, ya que la novela tiene elementos o símbolos que permiten esa

continuación de ciclo; se habla del nacimiento, desarrollo, muerte y el renacer del mismo mito pero con otros personajes. Se conoce como bruja a ese personaje femenino que cuenta con poder mágico y además es maligna, siendo una combinación ente ficción y realidad; la bruja se encuentra arraigada en distintas culturas.

Es un personaje de ficción tan aceptado por la sociedad que llega a ser real en unas culturas, formando parte de la tradición tanto escrita como oral y también visual. Se puede localizar de manera oral en los relatos que se van pasando de generación en generación; respecto a lo escrito hay varios cuentos, leyendas o estudios que están relacionados con ese ser mágico. Por otro lado la bruja también está presente dentro del ámbito visual, ya sea en películas o pinturas. Es un personaje que nunca ha dejado de existir, siempre ha estado presente aunque se ha ido transformando. Dentro del contexto de la narrativa mexicana se da la siguiente explicación del personaje de la bruja:

En México, el personaje resulta de la fusión de la bruja española –a su vez heredera de una tradición medieval, una clásica y una celta– con las ideas prehispánicas y hasta africanas que se entretajeron durante el periodo colonial. Desde la conquista, en los textos de cronistas de Indias como fray Bernardino de Sahagún y, más adelante, en los tratados sobre hechicería y supersticiones como los que escribieron Andrés de Olmos, Hernando Ruiz de Alarcón y Jacinto de la Serna, entre otros, hasta nuestros días, en los relatos recogidos de la tradición oral, pasando por los archivos inquisitoriales sobre acusaciones de brujería [...]. (López).

Ese es un panorama bastante amplio del personaje bruja dentro de la literatura mexicana y esas etapas también están presentes en la novela *Las mujeres de la tormenta*, donde se muestran para dar la evolución del personaje. Ahora toca ver el personaje de la bruja como tal, pero desde la misma novela: ¿cómo se ubica el mito bruja? A partir del título se plantean elementos que identifican a la mujer como un ser de poder. Para comenzar, ¿qué se entiende por tormenta?: el mismo título remite al lector a un fenómeno natural, el cual se ubica como uno de los fenómenos más temidos por la humanidad, ya que se presenta de manera violenta, acabando con todo lo que está a su alrededor. Cuando se piensa en el término tormenta es inevitable no pensar en: desgracia, infortunio, desastre o consecuencias irreparables.



Ahora bien, en lo que respecta a la novela, la tormenta se relaciona con uno de los escenarios que contiene caos e incertidumbre; es en ese momento cuando una de las esclavas aprovecha para sacar la ira e impotencia que siente contra uno de los guardias. Después de asesinarlo, la joven invoca a una de sus diosas para pedir ayuda. Mwezi realiza la invocación de la siguiente manera:

*Yeyé O, yeyé O...*

Aquella plegaria a la graciosa madre, *olutoju awon omo*, la que vela por todos sus hijos, la madre Oshún, la nacida de las aguas que juró proteger a los esclavos, quedó para siempre grabada en el recuerdo de todos, negros y blancos, aunque no la comprendieran:

¡Qué tu furia, que no conoce límites, caiga sobre nuestros agresores!

[...] – *Gbada muf badamu obirin ko See gbamu*, ¡que brame la tempestad y que ningún hombre logre detener tu furia!

[...] – Yeyé onikii, obalodo, ¡que el agua invada la tierra, inunde los campos y pudra los alimentos de nuestros captores!

[...] – Oshún abura-olu – clamaba Mwezi –, ¡llama en tu ayuda a Shangó el poderoso, a Iké, el implacable, y que corra la sangre sin cesar, que el agua acabe con todo lo construido y lo nacido de la tierra!

[...] Obirin gbona, okunrin nsa – alcanzó a suplicar Mwezi con él último hilo de voz –, tú, que defiendes a tus hijos como fiera, ¡cae sobre los hombres blancos y no tengas compasión! (Del Palacio, 15 – 6).

De esa manera es como comienza el mito de la bruja dentro de la novela. Aquí aparece por primera vez la daga que está presente en toda la narración puesto que con ese puñal da muerte al guardia y es un elemento esencial para realizar los conjuros. El mito de la bruja nace con la invocación que realiza Mwezi hacia la madre Oshún. Pero, ¿quién es Oshún?:

Oshun en África es la señora del río que lleva su nombre, esposa de Shangó, amante de Ogun, Orul y Oshosi. Símbolo de la abundancia y de la fecundidad. Según la mitología, después de la muerte de Shangó sus tres mujeres lo lloraron tanto que de sus lágrimas nacieron ríos y allí se establecieron las diosas. (...) Su correspondencia católica es una santa local aparecida en el mar, la virgen del Cobre,

una Virgen María mulata, ella misma todo un producto de la transculturación.  
(Dornbach, 88- 9).

De esa manera nace el mito de la diosa protectora: los esclavos que presenciaron aquella escena relacionan a la diosa Oshún con Mwezi como la madre guerrera, aquella esclava africana que muere a causa de los azotes, quien se convierte en aliada y protectora de los esclavos, siendo así que se desencadena la creencia del mito madre protectora de los esclavos y en especial la guía de las mujeres que conocen de magia. El linaje de Mwezi continua con la recién nacida que se creía muerta, pero en realidad sigue viva y es considerada como una guerrera protegida por Oshún.

Mwezi se relaciona con la naturaleza, en especial con el agua y la tormenta, es señora de los elementos y señora que ayuda en los partos, pero por la relación que se da con la Diosa del Eros. En la invocación que realiza la joven también nombra al Dios de la fuerza, quien se conoce: “En la religión ecuatorial de África Occidental, en el panteón religioso de casi todos los pueblos encontramos al dios del trueno y de la tormenta, se llama Shangó entre los yorubas, es el *orisha* rodeado por uno de los más extendidos cultos. (...) En Cuba Shangó es el señor del trueno, relámpago, fuego, de la lucha, los tambores, personificador de la virilidad. (Dornbach P., 76 – 78).

Los mitos poseen gran variedad de significados dentro de la obra literaria. En este contexto el personaje de Mwezi adquiere fuerza y poder por medio de los dioses que invoca. Al final es ubicada como protectora, salvadora. Dentro del contexto de los otros personajes se habla de Mwezi como la guía que les ayuda a realizar conjuros, o en otros casos representa a la mujer como curandera o partera que ayuda a dar vida, pero también está el otro lado, en el cual es una mujer de poder y puede quitar la vida. Los mitos que se mencionaron corresponden a una cultura africana, la cual se mezcló con la tradición mexicana gracias a la llegada de los esclavos al puerto de Veracruz.

Otro de los mitos que están presentes en la novela es el de la cultura hebrea, Lilith, desde el significado del nombre se puede apreciar algunos de sus rasgos que la caracterizan: significa “viento” o “espíritu”; en lo que respecta al viento se puede ubicar como algo imprevisible y también puede hacer referencia a seres alados en sentido que se mueve en el aire de manera libre. Mientras que espíritu hace referencia a que no es una entidad corpórea.

En la novela el personaje que lleva el nombre de Lilith es la doctora Lilia Olavide, en este caso no se maneja como la *femme fatale* (esa mujer destructora, sensual y al mismo tiempo fascinante), sino que se presenta como una mujer libre e independiente: “Nunca había querido someterse ante ningún hombre, comprometerse. Como la primera mujer de Adán, Lilith, en honor de quien llevaba el nombre, ella había hecho de su independencia absoluta casi una religión.” (Del Palacio, 38). Ubicando al personaje dentro la tradición católica, es considerado como bruja por buscar su libertad e independencia, por cambiar los roles que la sociedad le ha impuesto de ser sumisa y ángel del hogar y convertirse en un arquetipo de rebeldía.

Según Cirlot, Lilith es:

Primera mujer de Adán, según la leyenda hebrea. Espectro nocturno, enemigo de los partos y de los recién nacidos. [...] Símbolo de la «madre terrible». Todos estos rasgos aproximan este será la imagen griega de Hécate, exigente de sacrificios humanos. Lilith personifica el imago materno en cuanto reaparición vengadora, que actúa contra el hijo y contra su esposa (tema transferido en otros aspectos a la «madrastra» y a la madre política. No se debe identificar literalmente con la madre, sino con la idea de ésta venerada (amada y temida) durante la infancia. Lilith puede surgir como amante desdeñada o anterior «olvidada» (...). (278).

Lilia renuncia a seguir una vida atada a un hogar, decide relacionarse con la ciencia, con aquello que fuera palpable. Una mujer de razonamiento y juiciosa. Todo eso cambia cuando comienza a leer las libretas de Selene: siente mayor inquietud por conocer la vida de su madre y también por conseguir una respuesta importante: ¿quién y por qué razón habían matado a Selene? Estas preguntas conducen al lector a otro mito, este se trata de la caja de Pandora; dentro de la mitología clásica la caja de Pandora hace referencia al mito de la siguiente manera: Zeus envía la caja a la tierra como lección a la humanidad por la falta que había cometido Prometeo al intentar robar el fuego, esto con el fin de entregarlo a la humanidad. Mientras que en la novela *Las mujeres de la tormenta* se referencia a ese mismo mito, usando una valoración actualizada, pues la caja de Pandora que aquí se menciona hace referencia a la información por la cual Selene había sido asesinada:

Un día, seguía narrando la madre de Lilia, al regresar de la asociación, había encontrado una caja de aspecto inofensivo en la puerta de la casa. Ya a solas con

la caja en la mesa del comedor, la activista revisó el contenido y encontró documentos, fotografías y vídeos. [...] deseaba no haber abierto nunca aquella caja. [...] Selene continuaba relatando que “todos ellos” participaban en las ceremonias. Hablaba de algunos vídeos, grabaciones también contenidas en la “caja de Pandora”. En uno se mostraba a aquellos personajes conocidos de todo mundo, celebrando un pacto de poder al invocar al diablo y sacrificando una gallina negra [...]. (Del Palacio, 247- 48).

Algo que se encuentra en común entre las dos narraciones: la caja de Pandora de la mitología clásica y la otra caja de Pandora, pero en la historia de Selene, y es gracias a que en ambas historias la caja es abierta por la curiosidad de la mujer, debido al interés por conocer más. Al final dejan salir todos los males en ambos mitos, tanto el clásico como el de la novela; en ambos relatos los personajes que abren las cajas quedan asustados y deseando no haber conocido los secretos que encerraban. Realizar la ubicación del mito dentro de la novela ayuda a entender esa reinterpretación, el cómo ha sido modificado sin perder su esencia original y también el crecimiento. En el mito clásico la mujer deja salir los males sin poner un remedio, mientras que Selene se preocupa por remediar aquel mal, así que se dedica a investigar más para poner un fin aunque aquello le cuesta la vida, así que debe pasar esa misión a su hija y a las mujeres que pertenecen a su grupo.

### **3.5.2. EL MITO Y LOS PERSONAJES FEMENINOS**

¿Qué es un personaje? ¿Cuál es la función que cumple el personaje? Según Barthes la existencia de los relatos resulta incontable puesto que son infinitos aquellos que existen en el mundo, y a consecuencia de esto, la existencia del personaje resulta incalculable. Barthes propone el análisis del personaje a partir de semas, que son los rasgos que caracterizan al personaje.

El personaje literario en un primer acercamiento se identifica dependiendo de la participación que tiene en la novela, según la función que tenga dentro del viaje del héroe o el tipo de arquetipo que esté representando, esto a partir del análisis que propone esta investigación. Pero, además de eso, lo más lógico es que el lector se familiarice con el personaje por medio del nombre; en algunos casos el escritor da cierto

nombre a su personaje para ir indicando algún rasgo que resulte relevante para la trama. Así pues, en ocasiones el nombre expresa de manera acertada algunas características del personaje. “El nombre funciona, por lo demás, como un comodín que permite aludir con un solo término a un conjunto de rasgos. En este sentido el nombre propio se presenta como una categoría semántica”. (Garrido, 651).

Este apartado se desempeña a manera de introducción ya que se da una breve descripción de los personajes por analizar a partir del nombre, y de algunos rasgos que los caracterizan, para posteriormente abordar el análisis del arquetipo de manera detallada. En lo que respecta a *Las mujeres de la tormenta* son varios personajes que aparecen en la narración, pues se habla de cinco libretas y cada una cuenta una historia propia en espacios diferentes, por lo tanto con personajes distintos, además hay otros cinco apartados que se ubican en la época actual; es en esos apartados donde se ubica el lugar en el que se desenvuelve el personaje principal, sirviendo como hilo conductor para ir enlazando las otras cinco narraciones.

Mwezi aparece en la primera narración, su nombre proviene del swajili y significa luna que “Junto con el *Sol*, es en el simbolismo el más importante de los *astros*; en general es un cuerpo celeste interpretado como «femenino», ante todo a causa de su signatura de «Yin» en el sentido de la antigua China.[...] constituye un profundo símbolo de la idea de «morir y renacer». (Cirlot 277). Se hace referencia a un vínculo entre la mujer y la naturaleza, a su relación con los ciclos, a dar vida y además por medio de las fases de la luna interviene en las mareas.

En la novela se hace mención del vínculo que existe entre el personaje Mwezi y la naturaleza, pues al invocar a la diosa Oshún desata la tormenta (fenómeno natural integrado por viento, lluvia, relámpago y trueno). La tormenta también se caracteriza por ser un fenómeno que se explica en ciclo: inicio, desarrollo y final, pero su intensidad es tan elevada que se puede relacionar con el sentimiento de furia. Eso es en lo que se asemeja la violencia de la tormenta con la ira de Mwezi en la novela, así pues se hace la interpretación del personaje como luna que atrae hacia ella el agua del mar, interviniendo en las mareas.

Respecto al personaje Mwezi como bruja ya se ha mencionado que se toma como el mito origen, de la interpretación morir y renacer. La joven muere como un personaje que fue abusado, pero renace como la idea de la mujer guerrera, fuerte y protectora. Así va dando paso al desarrollo de otros personajes.

El segundo personaje es el de Selene, quien se ubica en la época actual y su función es la de ser protectora y guía. El nombre de Selene es de origen griego y significa luz de luna. Está en estrecha relación con el de Mwezi pues ambas son simbolizadas por la luna. Es una mujer que se caracteriza por ser de personalidad libre, una descripción más cercana a ella es la siguiente:

[...] ojos pequeños de reflejos verdosos bajo unas cejas pobladas, la frente amplia y redondeada, la piel morena clara y la esponjada cabellera negra. Muchas veces [...] repitió que tenían sangre negra y Lilia hasta ahora comprendía el significado de aquello. El porte era algo altivo y juguetón, con algo de andaluza, que Selene había destacado usando pulseras en brazos y tobillos, y largas arracadas de plata [...].  
(Del Palacio, 121)

Se describe una mujer libre, intrépida, con un carácter relajado, con un perfil un tanto despreocupado en su juventud; eso se ve reflejado cuando deja a Lilia y no se hace responsable, pero también se ve que inculca en su hija la idea de ser una mujer libre e independiente. Con el pasar del tiempo Selene conoce a un grupo de mujeres y es allí cuando adquiere una personalidad de mujer de saber, guía y protectora. Esto lo hace en el grupo que tiene con otras mujeres, quienes se encargan de ayudar a las mujeres que son golpeadas o violadas. La función de Selene es guiar y ayudar. Respecto a la imagen como bruja no se habla de forma abierta respecto al tema, pero sí hace alusión a ello en cuanto a que en sus pertenencias tiene el saco rojo, las habas, el puñal y el espejo, esos artilugios que han pasado de generación en generación entre las brujas de la novela.

El siguiente personaje es Beatriz, su nombre significa mujer feliz o portadora de felicidad; en la novela su personaje destaca por ser una mujer con poder y además seductora. Es descendiente de Mwezi, sobresale por no ser una mujer obediente. Tiene los rasgos de una mulata atractiva, pero por el hecho de ser mulata no es aceptada en la alta sociedad, logra llegar a esa posición por medio de los hechizos. Este personaje lleva una doble vida: de día es la esposa gentil y mujer de hogar que está al pendiente del marido, pero de noche es la hechicera, la mujer mala que sale en búsqueda de amantes, aunque esta labor la realiza en plan de venganza y en otras ocasiones como ayuda; su búsqueda se basa en encontrar hombres que maltraten a mujeres o a esclavos, seduce a

ese tipo de hombre para después matarlos. En la novela se observa a una condesa que disfruta de la vida.

María Josefa es el nombre del siguiente personaje, aquí se nota la imagen de la bruja como una discípula dispuesta a aprender los secretos de las mujeres sabias y su conexión con la naturaleza; es un personaje tranquilo, toma las cosas con calma por consejo de Serafina (su mentora), deja fluir las cosas con un ritmo tranquilo. Sus dos nombres provienen del hebreo, María significa la elegida, la vidente, mientras que Josefa tiene relación con el dios judeocristiano, su significado es dios añade o agradecimiento con dios. Por lo tanto el nombre se encuentra relacionado con el carácter que se indica en la novela. A pesar de ser un personaje apacible, también es identificado como seductor: tienta a uno de los hombres de la sociedad para que sea su amante, hecho que la lleva ante el juicio del Santo Oficio; no fue torturada pero sí enviada a una cárcel. A pesar de verse perdida no abandona esa tranquilidad que la identifica, aprovecha los conocimientos heredados por Serafina y escapa de la cárcel por medio del dibujo de un navío, empleando su conocimiento de hechicería.

Jacinta: su nombre significa que es bella como una flor; el relato se centra en la obsesión que la joven siente por el patrón. Se hace relación del significado del nombre con la descripción que se da del personaje:

Jacinta tenía alrededor de dieciséis años y su cuerpo torneado se distinguía a la perfección bajo la camisa de algodón y las nalgas ligeras. El agua fría había erizado sus pezones y la piel había tomado un tono acaramelado bajo la manta blanca. Tenía ojos claros y unas largas pestañas rizadas, además de una sonrisa fácil que mostraba sus dientes blanquísimos. Tenía el cabello rizado sujeto en una trenza, pero algunas gudejas oscuras se habían soltado y, empapadas, enmarcaban el aro de su rostro. (Del Palacio, 212).

Se observa que es una joven que comienza su desarrollo y comparándola con el significado de su nombre se llega a la asimilación del florecer, el despertar de su sexualidad. La misma palabra “florecer”, junto con el análisis de personaje en este caso, puede llevar a la interpretación de un personaje seductor, intrépido, curioso y no conformista. Estas características están arraigadas en la conducta de Jacinta: es tanta la ambición de tener a un hombre ajeno que entrega su alma a cambio de causar daño en

el ser amado. La relación que se establece con el personaje de bruja es referencia a una leyenda de tradición mexicana: la llorona. Jacinta entrega su hija a la bruja a cambio de dar muerte a la esposa de su amante, no conforme también entrega su alma y su final es seguir corriendo y gritando en las barrancas.

El último personaje de las libretas es Anastasia: el nombre es de origen griego y significa resurrección. Este personaje se ubica entre conflictos de carácter económico y social. El significado del nombre está con relación a su historia. Nace en una familia adinerada con negocio en cafetales, pero por cuestiones de movimientos políticos pierden todo. Su familia intenta protegerla con un matrimonio arreglado, pero no se da. A temprana edad queda huérfana y sin familia que la apoye. Consigue un amante más grande que ella y le da estabilidad por un tiempo, pero después también fallece y de nuevo la joven queda en la nada; ahora con más problemas queda embarazada de su amante y todos los bienes le son retirados por capricho de uno de los hijos del difunto amante.

Es madre de un niño que enferma y fallece: en su vida hay caos y desgracias. Una de las compañeras de trabajo le ofrece la ayuda de una mujer con poder para reacomodar las cosas y dejarlas en orden. De aquí la asociación del significado del nombre con la vida del personaje: en un comienzo se describe como orgullosa, pero en el transcurso de la narración adquiere un carácter tranquilo y familiaridad con las compañeras de trabajo. Acude con Lorenza y acepta la ayuda. Entre las dos reestablecen ese equilibrio y, como pago, Anastasia es la siguiente mujer a seguir la sucesión de bruja.

- Dice Lorenza que con eso se paga la deuda
- Ahora sí que no entiendo nada. Yo soy quien le debe a ella, no al revés.
- Por eso. Dice que la deuda se la va a pagar usted ayudando a la gente con estas cosas. Dice que va a tener que aprender a utilizar el poder. Le toca guardar todo esto hasta que llegue el momento de pasárselo a otra gente. Si pone a tensión, usted va a saber cuándo y a quién. (Del Palacio, 310 – 11).

En este caso el personaje de la bruja tiene la fuerza para renacer, ahora con la misión de ayudar a otras mujeres y heredar ese poder.



Lilia es el último personaje; de ella no hay mucho por decir, pues ya se habló de su relación con el mito de Lilith. Resta decir que Lilia es la siguiente la línea de sucesión. “Uno no es dueño de su destino, aunque a veces así parezca. Uno nomás es el instrumento. El conocimiento va llegando sin que uno lo pida, a veces sin que uno quiera. Y usted ya está lista, nomás falta que se dé cuenta [...] (Del Palacio, 331- 32); de esta manera a Lilia le son entregados los objetos de poder que se han nombrado: el saco de terciopelo rojo que contiene las habas, el espejo, cuentas de ámbar, una Madona de madera con trencitas de pelo natural y el puñal. Epitacia le cede esos objetos y poder que ellos tienen. De esa manera todo el recorrido es un ciclo de las mujeres de poder y la sucesión de los poderes:

Dicen que las brujas pueden hacer todas las cosas que la mulata hacía: hay muchas historias de mujeres de poder en todo el estado: las nahualas, que se convierten en animales; las mujeres rayo, que pueden provocar o controlar las tempestades; las hueseras, las brujas voladoras de Sotavento. (Del Palacio, 186).

El personaje de la bruja va creciendo y obteniendo nuevos enfoques conforme avanza la historia. Dicho personaje comienza como mera ficción, como parte de un mito que hace mucho tiempo se contó lejano a la situación actual; pero, conforme avanza la historia, el lector identifica a esos personajes de manera más próxima y los acepta como seres reales. Como parte de un recorrido histórico de la mujer de Veracruz. La novela finaliza en la época actual con una denuncia de feminicidio, redes de tráfico de personas en la época actual. Se ha modificado el castigo que ellas tenían, pero al final sigue vigente la moderna inquisición:

Si hasta el siglo XVIII encarcelaron y castigaron a mujeres inocentes sólo porque alguien las acusaba de ser brujas, ahora son encarceladas por no querer al hijo producto de la violación, el hijo que no pueden mantener... Aquí hay mujeres acusadas de homicidio por el hecho de haberse practicado un aborto [...] (Del Palacio, 186).

El mito nunca muere, sólo se transforma y adapta a la época en la que se está narrando. En resumen, *Las mujeres de la tormenta* es una reescritura del mito de la bruja, en donde

está presente el proceso cíclico y se enriquece de la fusión de tradiciones como: la africana, la española y la cubana. Se establece el comienzo de un mito origen con Mwezi, personaje africano que se convierte en mito dentro de la narrativa mexicana, obteniendo como resultado la mezcla de las culturas africana y mexicana. La autora enlaza mitos de la cultura africana como: Oshún, Shangó e Iké con la cultura hebrea, como es el caso de Lilith, además añade leyendas populares de México como la mulata de Córdoba; también hace referencia a personajes históricos de renombre (ejemplo de ello es Antonio López de Santa Anna). En sí, es una gran mezcla de tradiciones y culturas que enriquecen y hacen que el mito se expanda.

El personaje principal es a su vez el narrador, esto es conocido como narrador testigo o personaje y se entiende como “el narrador que presencia los hechos, es un testigo o un personaje. No es simplemente una voz que nos narra los hechos, sino que toma parte de ellos. Este tipo de narrador habla en primera persona [...]” (Coronado, 98). Ese es el caso del personaje Lilia, quien encuentra los diarios de su madre y es la encargada de hacer lectura e ir hilando esas cinco historias con la época actual. La manera en que está narrada la historia es a partir de la metalepsis, esto según “Genette denomina *metalepsis* (métalepse) a la transición ilegítima de un nivel narrativo a otro.” (307, García Landa, José); es la ruptura de la secuencia en la novela: el narrador lleva al lector al pasado por medio de los diarios y regresa al presente para confrontar con los sucesos actuales en la narración. En resumen, el mito se expresa a través de varios enfoques:

- 1) La representación del mito como relación “origen-madre”.
- 2) La presencia de otros mitos que expresan otras culturas y tradiciones ejemplo de ello: Oshún, Shangó, Iké y Lilith.
- 3) Evolución de la bruja: Mwezi, madre- origen (1552); Selene-guía (época actual); Beatriz-seductora (1682); María Josefa-discípula (1780); Jacinta-amante vengativa (1839); Anastasia-renacer (1934); Lilith- libertad (época actual).
- 4) Expresión de un nuevo enfoque del mito como libertad en la época actual, Doctora Lilia Olavide.
- 5) Los temas míticos y su reescritura en los pasajes literarios.

### 3.6. ARQUETIPOS

De esta manera es como da comienzo la búsqueda del análisis del mito, ese relato que está conformado por un amplio lenguaje simbólico y que da apertura a establecer la explicación a los acontecimientos que no se pueden abordar de manera razonable o científica, por ese motivo el hombre recurre a los medios míticos. El mito está presente en cada civilización y tiene vigencia en la actualidad pues se ha manifestado como una necesidad para explicar el origen de cada cultura, pero cada una cuenta con ciertas similitudes con otras civilizaciones y como consecuencia pueden existir distintas versiones; sin embargo, según Jung, se establecen bajo un mismo inconsciente colectivo.

¿Qué es una imagen arquetípica? ¿Cómo se manifiestan esos arquetipos en la novela *Las mujeres de la tormenta*? En un comienzo se puede decir que el arquetipo es el molde (o el ejemplo de conductas o modos de pensar a seguir) que se dan de manera innata, adquiridas a manera heredada, pero existe una gran variedad de arquetipos que fueron señalados por Jung. Cada uno sigue un camino distinto y moldean caminos diferentes. Como ya se había mencionado, se toman como arquetipos principales para analizar aquellos que están relacionados con el *anima* y el *animus*, ya que son los que más influyen en el comportamiento que se examina en el presente trabajo.

El arquetipo *anima* es entendido como la imagen, idea o el molde femenino que está presente en el inconsciente masculino/femenino; éste se puede manifestar por medio de impulsos de pasión, amor, amistad o que tiendan al cuidado. También se puede manifestar como una imagen protectora o seductora, una guardiana o un mal ejemplo. Lo que se realiza en este apartado es la búsqueda y localización de dichos arquetipos en la novela y así ver los efectos que producen.

Se habla de una sola novela pero, como ya se mencionó, ésta cuenta con otras cinco sub-historias; en total se analizan estos arquetipos en seis historias que están relacionadas y encaminadas a un mismo tema de interés que es el personaje bruja. Se toma como historia base a Lilith y Selene, pero en este análisis se establece como arquetipo madre a Mwezi, la primera bruja en la novela y que da vida a la historia de las otras cinco; en total son seis historias engarzadas que siguen una misma línea las mujeres tratadas como brujas.

Por lo tanto el análisis de los arquetipos *anima* y *animus* se realizan de manera detallada sólo en la historia base, ya que las otras historias están muy ligadas a la presencia

del *anima* y *animus* o simplemente no está de manera explícita. Se comienza en análisis con la historia base, que es la de Selene y Lilia, y después se van analizando conforme aparecen las sub-historias en la novela: a) Selene y Lilia; b) Mwezi; la esclava africana; c) La condesa de Malibrán; d) La mulata de Córdoba; e) Jacinta, sirvienta de Antonio López de Santa Anna; y f) Anastasia, la rica heredera despojada de su herencia por un rico terrateniente a inicios del siglo XX.

### 3.6.1. SELENE Y LILIA

#### *a) Dualidad anima favorable–femme fatale*

El análisis del comportamiento arquetípico en un personaje consiste en identificar esos rasgos que nos remiten a una figura en particular; en este caso el *anima* se puede manifestar como imagen protectora o descuidada. De acuerdo con lo establecido en la novela se puede identificar el arquetipo del *anima* en relación con Selene, la cual es catalogada como una imagen despreocupada pero con fuerza, mientras que el *animus* se plasma en Federico (ex pareja de Selene): un hombre tranquilo y sensato. En un comienzo se describe a Selene de la siguiente manera: A Selene le gustaba manejar y llevar a Lilia en largos viajes por tierra, sin mapas, sin reservaciones ni planes, sólo con las maletas, una hielera llena de cervezas y un pequeño cargamento de casetes. (Del Palacio, 40).

El personaje de Lilia oscila entre los doce años: se habla de un periodo de infancia en la cual se forja el carácter siguiendo el ejemplo de los padres, pues es el proceso de la construcción de una identidad. El arquetipo de Selene en un comienzo se caracteriza por optar en educar a su hija en un mundo de aventura y libertad. Se refleja un comportamiento poco comprometido según las bases sociales donde la madre tiene que ser sumisa, abnegada, siguiendo lo establecido en las bases decimonónicas.

Selene transgrede todas esas bases que conforman el arquetipo del *anima* favorable, ¿Qué es *anima* favorable? un claro ejemplo de este modelo (ya lo decía Jung) es el de la Virgen María, una figura que se encuentra elevada en el amor, espiritual, en lo aceptado y bien visto. Representa la fase inicial, el apego del hijo a la figura de la madre. Pero al aparecer en ninguna forma de Selene logra cumplir estos puntos y, por tal motivo, se puede considerar como ejemplo del *anima* de la *femme fatale*, ya que

representa la libertad y el desenfado, además de que tales cosas transgreden al *anima* protectora. Ejemplo de ello es cuando en uno de los viajes, tanto madre e hija son víctimas de una violación, la cual Lilia describe de la siguiente manera:

[...] los bandidos reales no se conformaron con oírlas cantar en la espesura del bosque: se llevaron todo lo que traían y arrastraron a su madre hasta una cueva, Lilia la oyó pedir auxilio, sujeta a su vez por dos delincuentes que abusaron de ella. Pero a Lilia no le importaba el dolor, sentido con tanta intensidad a sus doce años, ni la vergüenza al verse desnuda en la hierba: quería salvar a su madre evitarle aquel ataque. (Del Palacio, 40).

Si bien es cierto que la madre no buscó de manera directa esa experiencia destructiva, estuvo involucrada de manera indirecta al no ser precavida con su hija. Además, según la narración de la misma hija, su madre era mujer seductora y apasionada, cosas que no son aceptadas por la sociedad. De esta manera Lilia atraviesa el desencanto al ver desmoronarse la imagen que se supone es protección y amor, lo describe de la siguiente manera:

Su madre había sido una mujer desenfadada, rayando en irresponsable; bebía demasiado para el gusto de su hija y nunca había ocultado sus romances. ¿Cómo era que Selene se había atrevido a irse sola con su hija de diez años a acampar a la playa? ¿Cómo era que no llevaban un mapa? (Del Palacio, 40).

Es así como Lilia pasa la mayor parte del tiempo culpando a su madre de no representar la imagen protectora, pero al desarrollarse la historia y al suscitarse el asesinato, Lilia obtiene otra perspectiva de su madre: se da cuenta de que es una mujer fuerte y libre, quien a pesar de no estar presente en su vida como ella quería le dejó un legado de independencia: “[...] para bien y para mal, con el nombre, con la leche, con el ejemplo diario, incluso con el abandono, le había transmitido la rebeldía, la independencia.” (Del Palacio, 38). Otra referencia que Lilia tiene de la fuerza que le heredó su madre es el nombre que le otorgó: “Lilith”, mejor conocida como una mujer hermosa, fuerte e independiente.

De esta manera Selene construye un modelo de femineidad alternativa: no permite que se dé una educación basada en normas religiosas o una sociedad basada en

el patriarcado. Da la posibilidad de una independencia y empoderamiento. La magia es el puente a la apertura de esta perspectiva de mujer de conocimiento que también es llamada bruja.

#### *b) Arquetipo animus*

La ausencia de un arquetipo materno representa una inestabilidad respecto amor y protección maternal, pero en el caso de Lilia se fortalece la imagen del *animus*. Al ser separado de la imagen del *anima* el personaje afronta una experiencia de soledad y ausencia de cariño; el abandono hace que el personaje se refugie en una vida más centrada, palpable y tangible. Opta por seguir alimentando su razonamiento y fortaleza, rasgos muy característicos de la imagen del *animus*. Federico, el padre de Lilia, se distinguía por una carácter tranquilo y estar al pendiente de Lilia, como se explica de la siguiente manera: “[...] [es] el único que estaba a su lado era su padre, haciéndose cargo de la vida cotidiana: se aseguraba de que tuviera planchado el uniforme, de que fuera a la escuela, de que hiciera la tarea..., esas actividades aburridas y groseras que la realidad imponía”. (Del Palacio, 128).

Este hombre nunca formó parte del grupo del cual Selene defendía a sus amigas, no representó la imagen de hombre golpeador o abusivo. Por el contrario, siempre estuvo al pendiente de las necesidades de su hija. Lilia nunca ataca a su padre, al contrario: se sorprende de lo mucho que él amó a su madre y nunca le guardó rencor a pesar de la separación. “¡Cómo la quise!- confeso en voz baja-. El mundo se me vino encima cuando me dejó, pero nunca le guarde rencor; a pesar de todos los años que han transcurrido, te juro que siempre pensé que volveríamos a estar juntos algún día.” (Del Palacio, 51).

No es un personaje que tenga mucha aparición o que otorgue una aportación relevante en la historia. Simplemente cumple su función de ser guía y razonamiento para ayudar al personaje principal. Estos arquetipos preparan al héroe para su encuentro con la *Psique*: Lilia construye una vida independiente segura de sí misma, obtiene rasgos de mujer fuerte y valiente, además de que es forjada bajo una vida de ciencias exactas.

Al final, la actitud que Selene presenta no era falta de interés o amor en la hija, la duda de ser un buen ejemplo se apoderó de Selene y por eso decidió alejarse, pensando

que lo mejor para su hija era una vida estable que podía llevar al lado de su padre, sin tantos disturbios y viajes inesperados. Prefiere que lleve una vida estable, razonable pero de manera libre y sin ataduras.

### 3.6.2. MWEZI, LA ESCLAVA AFRICANA

Se puede considerar como la imagen suprema, la madre, el inicio o el origen. La novela *Las mujeres de la tormenta* comienza con la historia de esta esclava. Es la figura de una mujer frágil, desamparada, huérfana y viuda. En su lugar de origen era considerada como una mujer hermosa y de respeto, pero todo eso queda atrás al ser capturada y ofrecida como esclava. Mwezi era:

[...] una joven que había dado a luz en el barco y traía a una pequeña, que había nombrado como ella, prendida de su pecho. Tenía las carnes firmes y la agilidad de una gacela. Su nombre significaba Luna. La habían llamado así por la manera en que la luz de la reina de la noche se reflejaba en su piel. (Del Palacio, 12).

Su imagen está consagrada a ser el origen y pauta para que se desarrollen las otras narraciones, su historia funge como hilo conductor que ira engarzando a las otras cinco mujeres. En un comienzo se sitúa como una mujer sumisa que no hace más que obedecer las órdenes que sus captores le daban, pero eso cambia cuando es separada de su hija recién nacida pues Mwezi, además de ser huérfana y viuda, ahora tiene que tolerar el dolor de perder a su hija por culpa de uno de los guardias que se la arrebató y arrojó al suelo con fuerza, provocándole una “muerte instantánea” a la recién nacida. La ira y frustración hacen que penetre en espacios que le son ajenos, deja de ser la mujer sumisa y se convierte en una mujer llena de fuerza y determinación. Se hace la siguiente descripción:

[...] Mwezi, ciega de ira, se abalanzó hacia el marroquí y, con fuerza que nadie hubiera creído posible en una pobre esclava recién parida y muerta de hambre, sin que nadie pudiera impedirlo, despojó al guardia de un puñal que cargaba en el cinto y se lo clavó en el cuello. El guardia murió en el acto, sin reponerse de la

incredulidad: una mujer casi un espectro, había logrado lo que no siquiera los más feroces corsarios ingleses o los marineros del Mediterráneo habían podido hacer. (Del Palacio, 14).

La imagen de la mujer sujetando un puñal y dando muerte a uno de los hombres más temidos y fuertes representa la figura de mujer valiente y con determinación. Por realizar dicho acto es sentenciada al castigo de cien azotes, lo cuales recibe sin quejarse mientras invoca a Oshún, la Diosa del Río; de esta manera se forja una imagen de madre de la tormenta, nacimiento de una madre guerrera que protegía a los suyos.

Mwezi simboliza al *anima* protectora, aquella que arriesga su propia vida por salvar a sus hijos; es la eterna imagen entre la mujer guerrera y la mujer de la magia. Representa la dualidad entre destructora y madre protectora. De tal manera que su descendencia va haciendo que su leyenda y legado siga creciendo; su hija queda viva y es recordada de la siguiente manera: “La recién nacida era una guerrera protegida por Oshún, la diosa que cuidaba a las parturientas y a los recién nacidos, y a una guerrera no se le abandona, aunque en el momento no pudiera valerse por sí misma.” (Del Palacio, 19).

Esa hija deja un legado más sólido que el heredado por su madre; dicho legado se fortalece con la unión de Ñyanga, quien representa el arquetipo de *animus* protector. Este hombre es el mismo que en el pasado le salva la vida: cuando Mwezi es una recién nacida en aquel tiempo, él era un joven débil que no ofrecía mucho, pero con el pasar de los años “[...] se había transformado en un mancebo alto y bien dotado, que hacía su honor a su nombre: cazador.” (Del Palacio, 28). La unión de esta pareja representa la fuerza y estabilidad.

Quizá para algunos la imagen de Mwezi sea ubicada como una *femme fatale* por causar destrucción, hacer uso de la magia y ser representada como una mujer de atributos seductores. Además de ser relacionada con el mar, el agua y la tormenta, por lo regular son símbolos de destrucción, caos, lo negativo y cosas que terminan en catástrofes. Pero también representa la libertad, valor e ímpetu.

### 3.6.3. LA CONDESA DE LA MALIBRÁN



Se habla de la bruja como un arquetipo que con el pasar del tiempo va buscando afianzar su posición dentro de la humanidad, es un personaje que va evolucionado conforme transcurre el tiempo; en un comienzo el objetivo es hacerse presente con su origen para después ir tomando rasgos con los cuáles se le vaya identificando y relacionando. En este punto se habla de un arquetipo que es poderoso y seductor; en sí la imagen de la bruja siempre va a estar relacionada con el poder y a eso se le agrega una metamorfosis de poder seductor.

De este personaje se conoce muy poco de su pasado, la única referencia que se tiene es la siguiente:

Beatriz descendía de los negros venidos de África, avecinados en la antigua Veracruz. No había conocido ni a su madre ni a su abuela, pero Petrona, la anciana negra la crió, le había contado que era descendiente de Mwezi, una desgraciada princesa cuya magia era tan poderosa que había desencadenado un huracán. También le habían dicho que descendía del valeroso Nyanga, el mítico guerrero que había formado el primer pueblo de esclavos libres. (Del Palacio, 68).

Como ya se ha mencionado, Mwezi llega para formar toda una descendencia de mujeres poderosas. Por lo tanto se habla de Beatriz como la hija de una mujer con poder mágico y un padre con rasgos de guerrero. Este personaje logra obtener (aunque no de manera personal) los rasgos favorables del *anima* y *animus*. Representa la imagen de la mujer fuerte y prudente o razonable, pero también representa a la *femme fatale*, ya que por medio de la mujer que la cuida obtiene conocimientos sobrenaturales, además de que ésta le sugiere aprovecharse de los hombres. Ella, Petrona, la instruye y aconseja:

Petrona le había enseñado los secretos de aquellas artes: los ensalmos para curar las fiebres y el mal de San Vito; las cataplasmas para el dolor de muelas; los conjuros para atar los corazones; las pociones para dejar locos o impotentes a los hombres..., y en su lecho de muerte, entregó a Beatriz el puñal.[...] Dale vuelo al cuerpo todo lo que puedas, pero cuídate de enamorarte – le dijo con su boca desdentada -. Los hombres son para valerse de ellos. Jamás confíes en sus palabras, o te perderás. Haz que se te entreguen, pero jamás te entregues tú porque no tendrán piedad de ti. (Del Palacio, 69).

Al obtener estos conocimientos y consejos Beatriz atrae a los hombres para vengarse de ellos, ya sea de aquellos que lastiman a las esposas o los que maltratan a aquellos que son de su género y condición. La joven logra establecerse en un círculo social respetable al hacer uso de sus artimañas mágicas, logra manipular al Conde de Malibrán por medio de poderosos hechizos, y tanto los encantos físicos de la joven como los elixires que le proporcionaba a aquel hombre hicieron que perdiera la cordura por ella, hasta que logra que don Fermín la tome como esposa.

La postura que Beatriz toma es la de ser una mujer que toma venganza en nombre de aquellas no lo pueden hacer, realizando dicha labor de la siguiente manera:

Odiaba a los hombres que abusaban de sus mujeres y, aunque ellas no le pidieran ayuda, Baetriz disfrutaba seduciéndolos y luego dándoles muerte; la sangre servía para sus pócimas y ungüentos. El cuerpo de la víctima aparecía desangrado, muchas veces sin alguno de los miembros en incluso sin pelo, flotando en el río Jamapa, a varias leguas de la ciudad, gracias al sistema de túneles y riachuelos subterráneos que comunicaban su casa con la Boca del Río; y aunque nadie sospechaba de ella, aquellos hechos fueron dando pie a rumores sobre brujería. (Del Palacio, 70).

Así repite varias escenas: sale por las noches acompañada de su fiel sirvienta con la misión de buscar hombres para después asesinarlos; en eso consiste la rutina hasta que se encuentra con Lorenzo, un hombre de aproximadamente veinte años, con rasgos que llaman la atención de la joven. Lo seduce, se lo lleva a un lugar alejado donde sólo estén ellos dos, llegan a tener intimidad pero cuando es momento de asesinarlo, Beatriz no puede hacerlo; lo deja ir sin saber que será el causante de varias muertes y desgracias al asociarse con piratas que llegan a Veracruz. Para salvar a aquella gente que estaba sufriendo por culpa de Lorenzo, la joven realiza varios conjuros, como se ejemplifica a continuación:

[...] sacó del baúl otro saquito que contenía dos rizos dorados, los reunió con las habas y repitió en un susurro:

Yo te conjuro, Lorenzo

Con la sal y con el libro del misal

Y con el ara consagrada

Que me quieras, que me ames

Y me vengas a buscar

Como el santo óleo

Detrás de la cristiandad.

En el saquito metió los rizos, junto con dos habas a las que se habían reunido y un puñito de sal; le hizo dos nudos y se dirigió a la capilla. Ahí, sin que nadie la viera, enterró el saquito debajo del altar. (Del Palacio, 84 – 5).

De esa manera hace un conjuro para atraer una vez a ella a Lorenzo; cuando están juntos de nuevo es el mismo joven que hace la comparación de Beatriz con una sirena (ese ser mítico que por naturaleza está identificado como un ser seductor que atrapa a los hombres, pero que realmente es un ser embaucador). La mujer seductora logra ejercer un poder de fascinación y placer en aquel hombre, quien termina obedeciéndola en todo lo que ella le mandase a realizar.

### **3.6.4. LA MULATA DE CÓRDOBA**

La imagen de la bruja sigue avanzando en su construcción; este arquetipo hace frente a lo conocido y desconocido pues va explorando su metamorfosis por etapas, hasta ahora representa la figura de origen, determinación y seducción. Este talento se hereda de generación en generación, pero se presentan obstáculos que hacen que ese don se transmita a otra mujer que no es descendiente de Mwize. Representan un morir y nacer simbólico, después de cumplir su misión la hechicera tiene la responsabilidad de transmitir esos conocimientos a una nueva mujer que sea merecedora de dicha habilidad.

Según la postura junguiana, el arquetipo mentor se representa en esa persona que refleja sabiduría: es el guía del héroe, aconseja, instruye y le proporciona instrumentos para que el héroe logre cumplir su misión. En este apartado ese tipo de arquetipo es representado por Serafina Caralabí, una parda libre de Veracruz, que además tiene una relación con la antigua dueña del puñal, el espejo y las habas; dicho personaje es la Condesa de Malibrán y esa relación se da porque la bisabuela de Serafina había sido la sirvienta de la Condesa.

Esta historia habla de tres mujeres: María del Carmen (esclava de Manuel de Olivera, ella fue liberada cuando cumplió los veinte años, pero quedó embarazada de su antiguo dueño), su hija María Josefa (quien nace libre) y la otra mujer es Serafina Caralabí. En un comienzo las tres viven juntas, pero María del Carmen es seducida por un esclavo negro y decide irse a vivir con él. Al poco tiempo tanto madre como hija son agredidas por Pascual y Josefina no tolera esa situación, regresando al lado de Serafina. Al poco tiempo Pascual golpea de nuevo a Carmen y la mata. Josefa en un momento de ira le pide a Serafina que le enseñe las habilidades que tiene con la magia para así poder vengarse de aquel hombre. De esa manera es como la joven se introduce en el mundo de la hechicería.

El mentor aquí se representa como un personaje anciano que ya ha recorrido su propio viaje, así que está capacitado para aconsejar e instruir a su discípulo: “ -¡ Vas a empezar a vivir, pequeña! [...] Es hora de que aprendas los secretos de las ancianas sabias, los secretos que cuentan las montañas y la selva. Heredaras todo lo que yo sé.” (Del Palacio, 151). De esta manera la Serafina permite que la joven conozca más de su mundo, el cual es explicado así:

[...] la vieja le contó que en los tiempos antiguos las mujeres habían sido veneradas por su sabiduría. Las ancianas eran las guardianas de los secretos del cielo y de la tierra, pero después los curas las habían culpado de las maldiciones de los seres humanos, y las sabias, las hechiceras, las mujeres que provenían de la primera mujer de Adán, la rebelde, se tuvieron que esconder para siempre. (Del Palacio, 151).

La anciana le explica todo el legado de las brujas, cómo fueron censuradas y mal vistas por ser seres que tenían una habilidad diferente y que era considerada peligrosa; Serafina es considerada como esa mujer, no sujeta, no sumisa, pero sí madura y sabia. Además de representar el arquetipo guía, también hace referencia al *anima* favorable y a la *femme fatale*, ya que a su discípula le da a elegir cuál quiere ser:

[...] podía ser de las mujeres que callan y se dejan doblegar, con su suerte tendrían una vida tranquila, unida a algún hombre que la maltratara poco y la llenara de hijos. Pero también podía ser una hechicera: una mujer de poder que aprendiera a

dar y quitar la vida; que no se doblegara ante los hombres sino que los pusiera a sus pies y a su servicio; a condición de que jamás revelara los secretos, que no le pertenecían sólo a ella, sino que eran la herencia de siglos que se le había confiado. (Del Palacio, 152).

Serafina instruye a la joven en la adivinación de las habas, a localizar los objetos por medio de las tijeras y el espejo, a curar a los niños de susto, amansar maridos, espantar a las cigüeñas, arreglar conflictos del amor, amuletos del amor: es un acercamiento a un mundo desconocido y que requiere de concentración. Ya que eso había sido un conocimiento base, después de que Pascual asesinó a la madre de Carmen, aquí es donde la joven entró en el mundo de la hechicería más oscura, pues ellas tenían el poder sobre la vida y la muerte. A manera de venganza, entre las dos hacen un hechizo por medio de un gallo negro, huesos de difunto, tierra del campo santo y realizaron el conjuro para dar muerte al esclavo.

La anciana hace una ceremonia de iniciación para Carmen: a dicho rito acuden varias mujeres que también son mujeres de conocimiento y se reúnen para dar la bienvenida a su círculo a la nueva integrante, lo realizan de la siguiente manera:

Las mujeres comenzaron a cantar de nueva cuenta. Las indias cantaban en náhuatl encomendándose a la diosa de la falda de jade; las mulatas y las negras, en yoruba o kimbundu rezando a Oshún; mientras las blancas y mestizas cantaban en español rogando a santa Marta que recibieran a la nueva joven que habría de ser hermana de carne y sangre. (Del Palacio, 165).

De esta manera Carmen es aceptada e iniciada en el mundo de esas mujeres de poder y conocimiento. Además, como se puede observar, ese círculo de mujeres representa una amplia mezcla de culturas, tradiciones y hechicerías. Es aceptada como una mujer fuerte e independiente, dueña de su propio cuerpo, con el poder de amansar a los hombres, tomar la decisión entre la vida y la muerte, de infinita sabiduría toma forma en pensamiento y palabra, conocimientos espirituales y materiales, y todo esto lo extrae de su guía.

Esta hechicera tiene que huir por problemas con la Inquisición, su validez y orgullo de mujer resultaron ser su perdición ya que puso su mira en un hombre de sociedad y la esposa (al sentirse transgredida) la acusó con la Santa Inquisición; Carmen

fue capturada, interrogada y condenada a la muerte en prisión. Pero esta hechicera logró escapar de su castigo al dibujar un navío en la pared de la cárcel y, haciendo uso de su poder, logró escapar en él.

### 3.6.5. JACINTA, LA SIRVIENTA Y AMANTE

El amor, la vanidad, la búsqueda de una posición elevada, reconocimiento ante una sociedad, riqueza y el sentir que es envidiada por otras mujeres son los rasgos que describen a Jacinta, una mulata de apenas dieciséis años que ha puesto sus ojos en un hombre que para ella y otras mujeres de clase social baja es imposible conocer; dicho personaje masculino es Antonio López de Santa Anna, quien en ese tiempo tenía más de cuarenta años, pero por azares del destino pone su atención en la joven mulata, viéndola sólo como entretenimineto. Por lo tanto se puede observar que el arquetipo amante es uno de los más materialistas en todo sentido, buscan el bienestar propio sin pensar en las consecuencias.

Jacinta aspira a ser la única mujer de aquel hombre y no se resigna a ser una amante ocasional, por lo tanto se obsesiona con la idea de no ser la única que está dispuesta a entregar todo y perder todo lo que ha logrado obtener; en realidad no es mucho, pues hasta el momento sólo ha conseguido que ese hombre la haya hecho suya, pero anhela más, así que recurre a la ayuda de la magia para retenerlo a su lado y se dice a ella misa: “-¡Me ha de querer! – susurro por lo bajo, tirada ya en su catre en la oscuridad, sintiendo todavía en la piel el olor del patrón.” (Del Palacio, 215).

La primera aparición de la imagen de la bruja es cuando Jacinta, por indicaciones de Marina (una sirvienta), llega a la choza de aquella mujer que ya la esperaba y tenía conocimiento de la petición que la joven le iba a realizar; su reunión es por un conjuro de amor para amarrar al patrón, así que todo comienza como un conjuro “inofensivo” que consiste en que el hombre amado la tenga presente en mente y cuerpo, ella quiere que él sienta deseo sexual por ella. El hechizo se realiza por medio de un cigarro que debía fumar el amante, el cual acompañado del siguiente conjuro:

Josefa revolvió algunos restos del cigarro fumado por Santa Anna con el polvo amarillo que sacó de un frasquito

—Repíte conmigo, muchacha, mientras le vas metiendo estos polvos al cigarro nuevo:

Yo te conjuro con uno,

Yo te conjuro con dos...

A medida que las dos mujeres repetían hasta llegar a nueve, los cielos se nublaron y el campo se quedó en silencio.

Y como te conjuro con uno,

Te conjuro con dos,

Y te conjuro con dos,

Te conjuro con tres...

Tras la letanía que llegó hasta nueve, un relámpago surcó el cielo y un trueno estalló en la distancia. (Del Palacio, 219).

Aquí algo que debe notarse es la aparición de diablo, en los relatos pasados no hacen mención de ese ser: de esta manera se puede ver cómo se va modificando la imagen de la bruja, pasa de pedir sólo ayuda a la madre naturaleza y seres míticos. Esto se puede relacionar con la mezcla y presencia de la cultura española. Es cierto que la magia siempre ha existido en todas las culturas pero, por ejemplo, las mujeres en la época prehispánica eran llamadas *nahuali*, tenían la fuerza de la naturaleza y no eran mal vistas dentro de la sociedad; es hasta la llegada de la cultura española (con la Inquisición) que se las ve con rechazo.

Así como ese conjuro, la joven realiza muchos otros: para hacer que Antonio regrese de los viajes y permanezca con ella, por ejemplo. Pero es hasta que le pide a Jacinta que le regrese a Santa Anna y dé muerte a la esposa doña Inés, que la hechicera realiza otro conjuro con ayuda de agua y el puñal que hundió en la jícara, agua que se tiñó en sangre, para que después la anciana agregara lo siguiente: “Tu deseo se cumplirá, pero a cambio me vas a dar a tu hija; será una niña, una niña que tú no mereces... Después, no volverás a buscarme porque no voy a poder hacer nada más por ti. Te voy a decir paso a paso lo que hay que hacer...” (Del Palacio, 226).

Después de aquel día la esposa de Santa Anna encontraba un montoncito de tierra con sal en la puerta de su recamara; desde un comienzo la joven multa es señalada como la causante de aquel suceso. Justo al momento de parir, Jacinta llega a la casa de la joven para ayudarla en el parto y recordarle el acuerdo: Jacinta acepta pero le recuerda que tiene que matar a Doña Inés y hacer que el amante regrese a ella. Josefa

accede a cumplir y le dice: “El día que me la lleves, llévame también una cabra negra. Óyeme bien, tiene que ser negra toda ella, sin ninguna mancha.” (Del Palacio, 229). Eventualmente se cumple el plazo de cuarenta días y Jacinta honra su parte del trato: le lleva a la niña y la cabra. Al poco tiempo corre el rumor que la esposa de Santa Anna está muy enferma de la mentada pata de cabra:

¡Todos los que la sufren se mueren! ¡Por eso le dicen pata de cabra, porque ése es el que te lleva prontito! Aparece una mancha negra en la espalda y la gente se queda de dolor. El sufrimiento es tanto, que los enfermos se arquean hacia atrás que hasta parece que van a romper la pared. Luego viene la diarrea y los vómitos, los sudores helados y la calentura. El mal va subiendo por la espalda y cuando llega a la cabeza, la gente se muere. (Del Palacio, 230).

Después de decir esto, la mamá de Jacinta le reclama sobre las visitas que ha realizado a la anciana; si bien es cierto que la imagen de la madre de Jacinta no está tan presente en la vida de su hija, sí la intenta aconsejar, por lo tanto se nota la ausencia del *anima* favorable y está más presente el arquetipo del amante. Al poco tiempo se hace notar la ausencia de la niña: la madre se molesta porque sospecha que se la entregó a Josefa, a lo que Jacinta le contesta que la anciana la cuidará mejor que ella y le dará una mejor vida. Se descubre la verdad sobre aquella anciana y se dice que es la “Mulata que vivió en Córdoba hace más de cien años. Escapó de la cárcel y ha vivido en varios lugares sin que nadie la reconozca. ¡Tiene pacto con el diablo?” (Del Palacio, 230). Le hace ver el peligro y la condena que ella misma le había dado a su hija:

La bruja no tuvo hijos y dicen que se roba a las criaturas para chupárselas y conservar su juventud, o para hacer maleficios con ellas, o sepa el diablo para qué...  
¡Y tú le entregaste a tu hija! -Son habladuría, madre, ¡puros chismes de viejas! Ella la va a criar y le dará mejor vida que yo. (Del Palacio, 230).

Sigue en su postura, pero casi nada resulta como quiere: Doña Inés no fallece como ella lo ha planeado, Santa Anna regresa con ella pero la lleva como ama de llaves de otra casa. Después de tiempo fallece la esposa de Santa Anna pero Jacinta es echada de la casa, y apoco tiempo se da cuenta que su amado se casa con una joven de quince años.



Llena de ira, Jacinta regresa con Josefa para pedir ayuda y obtener venganza; el pago ahora era más alto: le pide su alma y la joven, sin dudar, acepta.

En este apartado el arquetipo de amante tiene características como: la pasión, el amor ilícito, lo prohibido, que está marcado por la obsesión, celos, ira: es una relación superficial con base en mero deseo sexual. Al final se presenta una estructura mítica que se puede ubicar en una de la historia que se narra en las leyendas de México: esa mujer que entrego a sus hijos, cegada por el amor de su amante. Esta idea se desarrolla de manera más específica en el apartado de la imagen simbólica.

### **3.6.6. ANASTASIA, LA RICA HEREDERA DESPOJADA**

La siguiente y última libreta está enfocada en la vida de una mujer de posición social acomodada, pero por cuestiones de inestabilidad económica la familia queda en la nada. Como ya se había mencionado es en la infancia donde se construye la personalidad, y en este caso Anastasia cuenta con diez años, edad donde la joven comienza a ser una persona realista pues ve las inestabilidades económicas por las que atraviesa la familia. Pero es hasta los quince años (cuando se da la presentación en sociedad) que su padre le habla de tomar una responsabilidad mayor: la de casarse con un hombre de familia acomodada que le asegure estabilidad económica y social:

No me gusta pedirte esto, siento que te estoy vendiendo. Yo hubiera querido que te casaras con quien tú eligieras, pero es necesario que aceptes al hijo de don Cayetano Sánchez. Es un buen muchacho y su familia tiene tierras y buenos negocios; por lo menos sentiré que tú estás protegida. (Del Palacio, 274).

El arquetipo del *animus* es esta ocasión está representado como la tranquilidad, fuerza, vivacidad y razonamiento, ya que don Teodoro (el padre de Anastasia) le aconseja un matrimonio por conveniencia que le asegure la estabilidad que él no le puede ofrecer a su hija. Dicho objetivo no se logra cumplir por la muerte de los dos, tanto del prometido como del mismo padre, y de esta manera la joven queda desprotegida de una figura paterna o varonil que la guíe de manera sensata.

En lo que respecta al *anima* se da una representación con bastante deficiencia y debilidad. Ya que la madre de Anastasia, al quedar viuda, se muestra como un

personaje que no sabe cómo llevar su vida de manera sensata, no tiene conocimiento de llevar las cuentas, negocios y deudas que tenía su marido. En un arrebato de desesperación pierde todo lo que tenía hasta aquel momento, como se menciona a continuación: “- ¡Pues venda la finca en partes, como se pueda!;Y venda la casa, la tienda, se lo suplico! No podemos sostenernos más aquí.” (Del Palacio, 276). Se habla de una mujer que está bajo el resguardo de un hombre y, al no tenerlo, se siente desprotegida. A su hija no le fomenta un carácter de rebeldía, atrevimiento o algo por el estilo. Simplemente se remite a brindar una educación de católica y de mujer recatada.

Pero también está presente otro arquetipo: Don Marcelino Pérez, el hombre que se había encargado de dejar en la nada a la familia de Anastasia, aprovecha la inestabilidad que está pasando la alta sociedad; se habla de una fecha con bastantes movimientos y desequilibrios: 1931. Don Marcelino puso los ojos en la joven y al ver la desesperación de aquellas dos mujeres le dice a Anastasia: “- usted puede salvar a su madre, señorita. Venga a verme a mi despacho el jueves de la semana que viene. Es mejor que ella no lo sepa...” (Del Palacio, 280); ese hombre logra su objetivo al poder tener a la joven de veinte años que llamaba su atención y deseo. Se convierte en su protector a cambio de placeres sexuales; el hombre accede a darle una casa y pensión a la joven.

Por su parte Anastasia se puede identificar como la *femme fatale*, esa mujer que logra seducir a los hombre para obtener favores de ellos: no es la joven inocente y dispersa que se creía en un comienzo; en el primer encuentro que tiene con Don Marcelino le deja de manera clara que ella no es una presa fácil: “-cada botón serán mil pesos más por nuestra propiedad, ¿qué le parece a usted? [...]” (Del Palacio, 282). De inocente y tímida no tiene nada, es una mujer sin experiencia pero sin temores ni remordimientos: “No sería la damisela en apuros, sería la *femme fatale*, temida por las mujeres y adorada por los hombres...por lo menos ese día.” (Del Palacio, 281). Así pasa un tiempo hasta que queda sola por completo: la mamá de Anastasia fallece, al igual que el hombre que ha fungido como protector.

Con el avanzar de la historia Anastasia se encuentra con otra mentora: en esta ocasión es Lorenza, una mujer de conocimiento que le ayuda a organizar y acomodar la vida de la joven. Dicha mujer es descrita de la siguiente manera:

Ella era la guardiana de las tradiciones, decían, de la magia de los antiguos y de la lengua. Era la única que quedaba de su stirpe y podía convertirse en animal cada

vez que quería. Curaba los huesos rotos y sanaba de las mordeduras de serpiente, además, sabía cómo convocar a las tempestades. (Del Palacio, 295).

Anastasia recurre a Lorenza cuando Don Marcelino fallece; ella queda de nuevo sola, pero ahora embazada. Uno de los hijos del protector de Anastasia decide quitarle todo y dejarla en la calle y por falta de dinero ella tiene que trabajar por primera vez para mantener a su hijo. El niño enferma y fallece, dejándola de nuevo sola. Una de las compañeras del trabajo le habla de una mujer que puede ayudarle a acomodar todas las cosas en su lugar y es de esta manera que Anastasia conoce a su nueva guía.

En esta ocasión el personaje de la bruja no se representa como la mujer mala o seductora, más bien es la imagen de una mujer mayor que ayuda con su sabiduría a una joven que había sufrido toda su vida a causa del abuso de poder de otras personas. Se habla de un arquetipo guía, que aconseja, ayuda y transmite conocimiento. Después de restablecer todo, Lorenza pasa la daga y conocimiento a Anastasia: ahora ella tiene la responsabilidad de ayudar a quien pida su ayuda.

En cada una de las libretas que deja Selene hay pistas y denuncias para que sus compañeras den con los responsables de su asesinato y el de muchas otras mujeres; estas historias tienen en común esos mitemas que hablan del arquetipo de bruja, es a manera de evolución ya que tienen arquetipo madre-origen para después ir en constante evolución: arquetipo seductor, *femme fatale*, guía, hasta llegar al arquetipo de bruja de saber intelectual, además se establece un límite entre el mandato masculino y una mujer empoderada.

Desde una mirada crítica, el mito en la novela *Las mujeres de la tormenta*, hace una denuncia al abuso de poder que existe en contra de la mujer:

[...] muchas de las jóvenes migrantes que la organización apoyaba habían sido rescatadas de las redes de tráfico de personas. Eran las esclavas contemporáneas que llegaban hacinadas en contenedores de ferrocarril, y cuando desaparecían, a nadie le importaba. Su destino era la muerte o los prostíbulos de la capital o de las ciudades del norte. Otras eran adolescentes de la región que habían sido violadas o maltratadas e incluso engañadas para incorporarse igualmente a las redes de tráfico. Estaban también las que habían huido de las casas de verdugos: jóvenes y viejas hartas del maltrato cotidiano. Selene, Lisa y las otras mujeres de la asociación

les habían brindado desde apoyo jurídico y psicológico, hasta ropa y alimentos en el refugio. (Del Palacio, 52).

Se habla de otra manera de interpretar el mito de la bruja: las mujeres que ayudan en la asociación son mujeres de saber, un conocimiento y poder actualizado, ellas están especializadas en campos como la ciencia, medicina, leyes, entre otros. Esos conocimientos les permiten ayudar a las mujeres que necesitan de su apoyo; se caracterizan por poseer conocimiento y autonomía. De esta manera se reitera la aceptación y presencia del mito, sólo que se modifica con los rasgos de la época en la que se vive.

La narración por medio de las cinco libretas y las otras cinco narraciones de la época actual enlaza las ideas, acciones, símbolos y acontecimientos, dando como resultado la unificación del mito de la bruja; desde un enfoque del pasado que se relaciona con el origen de la esclavitud hasta la época contemporánea donde la esclavitud sigue presente, pero desde un enfoque actual. Ese ejemplo de esclavitud es la prueba de que hay hechos que no desaparecen, sólo se adaptan a la actualidad.

En lo que respecta al mito desde el enfoque mitocrítico se habla del empleo de la continuación del mito dentro de una narrativa cíclica, conforme a las etapas de: nacimiento, desarrollo, muerte y renacer del mismo mito, pero en diferentes épocas, son otros personajes, escenarios y situaciones. De esta manera se hace uso de un recurso que posibilita una narrativa más amplia y que abre la posibilidad a otras interpretaciones, esto permite que la narrativa se transforme en algo original, persuasivo, creativo y cautivador.

## 4. CONCLUSIÓN

Por un largo período se ha tenido una imagen de la bruja como una mujer mala, perversa, fea o, por el contrario, de una belleza incomparable, acompañada de seducción y erotismo. La figura de la bruja es variable dependiendo de cada cultura o época. Desde un aspecto bíblico se habla de mujeres como Lilith y Eva, entre otras, como fuente de maldad e infortunio.

En cuanto a Lilith, que según algunos pasajes del Génesis es la primera mujer de Adán, se le describe como una mujer de cabellera roja con hermosas facciones y temperamento altivo, que no está dispuesta a rendir obediencia o sumisión ante nadie. Sus pasiones son ardientes, por lo que se niega a tener relaciones sexuales con alguien que la someta: el acto sexual debe llevarse a cabo como ella desea. A causa de su desobediencia es expulsada del Edén. Aunque Lilith no es considerada como una bruja, concretamente, representa a una mujer “perversa” que emplea su erotismo para atraer a los hombres. Se dice, además, que Lilith odia a los niños y por tal motivo roba a los recién nacidos para beber su sangre: este hecho hace que su relación con la bruja sea más cercana.

El caso de Eva es muy distinto. Es creada por Dios para dar una nueva compañera a Adán: en teoría, por tanto, debería ser más obediente y menos erótica que la primera esposa. Aún así Eva personifica la desobediencia y el origen del sufrimiento humano: tras caer la tentación de comer el fruto prohibido que le ofreció la serpiente, convence a su pareja para consumirlo y como consecuencia de dicho acto los tres – mujer, varón y serpiente – reciben el castigo divino. De esta manera, Eva se vuelve culpable de todos los males humanos, aunque a causa su desobediencia la humanidad haya tenido acceso al conocimiento.

También se puede hablar de la brujería en el mundo griego: en la *Odisea* homérica, por ejemplo, Circe es conocida por ser una bella pero peligrosa hechicera que vive en un palacio, ubicado en una isla del mar de Etruria, junto con las ninfas que están a sus servicio. Cuando algún marino llegaba a su isla, Circe lo acogía en su palacio para convertirlo en animal. Así les ocurrió a los marinos de Ulises, cuando una tormenta los hizo caer en sus dominios: Circe les ofreció un gran banquete, y ellos disfrutaron del

festín sin saber que la comida contenía un filtro mágico que los transformaba en cerdos. Sólo uno logró escapar y dar aviso a Odiseo. Gracias a una planta que Hermes le entregó, este héroe pudo protegerse contra los filtros de Circe y rescatar a sus marinos.

Otra mujer relacionada con la belleza y el mal de los hombres es Pandora. Molesto porque Prometeo robó el fuego divino, Zeus decidió castigar a los hombres; por ello tuvo la idea de crear una mujer a la que cada uno de los dioses proporcionara una cualidad diferente. Así surgió una mujer de gran belleza, con habilidad de persuasión, pero también voluble y peligrosa, cuyo nombre, Pandora, significa “la de todos los dones”. Junto con una caja que no debería abrir jamás, Zeus le ofreció esta mujer a Epimeteo —el hermano de Prometeo—, quien no dudó en aceptarla y hacerla su esposa. A pesar de tener la advertencia de no tocar aquella caja, Pandora desobedeció y de ahí brotaron todos los males de la humanidad. Lo que confirma la sentencia de Hesíodo, según la cual la mujer es un *Kalón Kakon* “un mal hermoso”.

Para el siglo XVII, el triunfante cristianismo había identificado a las antiguas divinidades con lo demoníaco y lo prohibido. Las principales características de las brujas durante el llamado Siglo de Oro son las siguientes:

Por lo general, el estereotipo de bruja que dominaba en la época presentaba a una mujer, casi siempre mayor de cincuenta años. (...) eran (...) mujeres quienes tradicionalmente solían trabajar como curanderas, cocineras y comadronas, oficios que les daban la oportunidad de causar el mal desde las entrañas mismas de la intimidad de las casas. (...) eran ellas quienes aparecían junto a los calderos que, más tarde, se han asociado a la fabricación de pócimas (García, 81).

En una sociedad patriarcal, donde una mujer no puede estar sin la supervisión de un hombre (ya sea un hermano, el padre o un marido), el hecho de que viva sola es motivo de inquietud y sospecha. Otro de los rasgos de las brujas es que “se caracterizaban por renegar de Dios, de la Virgen y de los santos a cambio de gozar de la recompensa que el Diablo les ofrecía a la vez que se constituían en el símbolo de la fantasía, la alucinación y el engaño.” (García, 85). Un claro ejemplo dentro de la literatura clásica del Siglo de Oro es la Celestina, si bien es cierto que este personaje es más una bruja que una hechicera, ya que no adquiere sus poderes a partir de un pacto con el Diablo, sino a

partir del conocimiento que tiene de las propiedades de los animales, los minerales y las plantas.

La moralidad del cristianismo altera la concepción prehispánica con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo; de esta manera Tlazolteotl, venerada como diosa de la pasión y la lujuria, pasó a convertirse en la primera bruja del continente por ser una diosa de apetito desenfrenado, cuyo deseo conducía al adulterio. Para venerar a dicha deidad, se hacía una fiesta en la que se desollaba a la mujer que la representaba, y después se vestía a un hombre con la piel de la desollada para concluir el ritual. Como esa veneración muchas otras fueron prohibidas por el cristianismo hasta establecer su religión, que después se vio influenciada por los rituales africanos, los cuales llegaron al continente junto con los esclavos negros.

Por eso resulta tan complejo e interesante analizar al personaje de la bruja desde un enfoque próximo a la literatura y a la cultura mexicana, sobre todo cuando se realiza desde una perspectiva femenina, es decir, la obra creativa de una escritora mexicana. Aplicando el estudio mitocrítico a las novelas de Celia del Palacio se advierte, para empezar, que el arquetipo de la bruja ha transmutado con el pasar del tiempo. En la novela *Las mujeres de la tormenta*, el lector intuye una mezcla de culturas y tradiciones que le permite profundizar en los tiempos y espacios descritos por la escritora. Además de reconstruir el mito y sus símbolos, la obra brinda un amplio panorama histórico de México, sus tradiciones, paisajes y costumbres. Los personajes de Celia del Palacio ya no representan ese “érase una vez”, donde tenían el estereotipo de las mujeres que están a la espera de ser rescatadas y por consecuencia duermen a la expectativa, además de que tienen un comportamiento pasivo; los personajes de esta novela representan el lado activo pues se abre un espacio para inventar o descubrir nuevos mundos.

De esta manera Celia de Palacio entrelaza hechos históricos con elementos de ficción para descubrir al lector no solo un México histórico, sino también uno mágico y con gran riqueza cultural. El estudio mitocrítico aplicado en la novela permite responder a las preguntas de investigación que se realizaron en un comienzo. Por ejemplo, se identifica la función simbólica y el arquetipo de la bruja en una novela precisa, donde las protagonistas han dejado de ser simples *femme fatales* para convertirse en “brujas” gracias a ser mujeres con conocimientos, libres y decididas.

Los elementos del mito siguen estando vigentes y esto permite enriquecer los estudios venideros. El arquetipo de la bruja ha asimilado símbolos que se habían

consolidado como propiedad exclusiva de los hombres, pero que ahora son retomados por las mujeres; por ejemplo, la idea de que sólo los varones tenían derecho a cambiar su propio destino y el de los demás. Las protagonistas de Celia del Palacio renuevan el arquetipo de la bruja porque dejan de ser los “ángeles del hogar” para transformarse en mujeres fuertes, transgresoras, sabias y adelantadas a su época. Estos personajes femeninos ya no son las típicas mujeres perseguidas y asediadas por la sociedad o la religión católica, sino capaces adquirir conocimientos propios, amén de ser valientes y fuertes.

Con su vaivén entre el pasado y el presente históricos, en *Las mujeres de la tormenta* el lector permite, además, aprehender el arquetipo de la bruja como una construcción histórica que se modifica con los años. Al analizar cómo influyen el *anima* y el *animus* en el comportamiento del personaje femenino se puede descubrir a una *femme fatal*, a un *anima* favorable o a una bruja poderosa. El estudio se enriquece al analizar no solo *Las mujeres de la tormenta* sino también otras novelas de Celia del Palacio como: *Adictas a la insurgencia*, *Leona*, *No me alcanzará la vida*, *Hollywood era el cielo*. En dichas novelas el personaje femenino cumple distintos roles —criada, señorita de buena familia o mujer con estudios— en distintas clases sociales y en distintas épocas. De ese modo, junto con las características que distinguen a cada personaje, se hace una observación respecto a las injusticias sociales dentro de la sociedad mexicana. Así se llega a la conformación de un personaje más complejo y mejor estructurado entre lo individual y lo social.

En lo que respecta al trabajo de investigación en torno a la autora Celia del Palacio, cabe mencionar que falta mucho por analizar ya que este estudio sólo se centró en una parte literaria de la autora, aún queda por analizar su formación periodística, profundizar en las novelas ya mencionadas y adentrarse en el mundo poético de Celia del Palacio. Son tantas fechas, hechos históricos, biografías y denuncias que se pueden abordar desde la misma escritora.

Este trabajo no finaliza: el arquetipo de la bruja es un tema que da para más, ya sea profundizando en otros aspectos de la narrativa misma de Celia del Palacio o bien llevando el tema a estudios comparativos con otras autoras. En un comienzo el propósito de este trabajo era el de comparar la narrativa de dos escritoras mexicanas, pero al adentrarse en el mundo literario de Celia del Palacio esa primera idea se descartó, pues con la misma escritora se logró cumplir el actual proyecto, pero en el



transcurso de la investigación se fueron dando más nombres de escritoras y posibles temas de estudio: Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila y Laura Esquivel, por ejemplo. Son mujeres que proponen una literatura fantástica, entre lo extraño y lo sobrenatural, con escenarios oscuros y tenebrosos. En el ámbito de la pintura, por ejemplo, podría estudiarse a Leonora Carrington o a Remedios Varo por su conjunción de lo místico, lo esotérico y lo mágico. Por lo tanto no se pudo hablar de un tema que concluye sino de un tema que abre la oportunidad de nuevos proyectos de investigación.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arizmendi Domínguez, Martha Elia y Gerardo Meza García. "Las Tormentas de Celia Del Palacio: estructura e intratextualidad en Las mujeres de la Tormenta". *Segundo Congreso Internacional: Mujeres, Literatura y otras Artes (Memorias)*. Mar. 2013: 369 – 77. Impreso.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. México: UNAM, 2007. Impreso.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. España: Paidós, 1993. Impreso.
- Bruno, Giordano. *Mundo, magia y memoria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997. Impreso.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1959. Impreso.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. Impreso.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992. Impreso.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995. Impreso.
- Del Palacio, Celia. *No me alcanzara la vida*. México: Editorial Suma, 2008. Impreso.
- . *Adictas a la insurgencia*. México: punto de lectura, 2010. Impreso.
- . *Las mujeres de la tormenta*. México: Editorial Suma, 2012. Impreso.
- . *Hollywood era el cielo*. México: Editorial Suma, 2014. Impreso.
- . *Leona*. México: Planeta, 2018. Impreso.
- Dornbach, María. *Orishas en soperas: los cultos de origen yoruba en cuba*. Centro de Estudios Históricos de América Latina, Universidad "Attila József", 1993. Impreso.
- Doron, Roland y Francoise Parot. *Diccionario Akal de Psicología*. Madrid: Ediciones Akal, 1998. Impreso.
- Dorsch, Friedrich. *Diccionario de Psicología*. Barcelona: Editorial Herder, 1991. Impreso.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis*. España: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. Impreso.
- . *La imaginación simbólica*. Argentina: Editores Amorrortu, 2007. Impreso.
- Eliade, Mircea *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor, 1991. Impreso.

- . *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós. 2000. Impreso.
- Fagetti, Antonella. *Tentzonhuehue: el simbolismo del cuerpo y la naturaleza*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 1998. Impreso.
- Fernández, Adela. *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón nahuatl*. México: Panorama, 1996. Impreso.
- Fernández Galan, Carmen, Gonzalo Lizardo, Maritza M. Buendía. *Ficcionario de teoría literaria*. Zacatecas: Texere, 2014. Impreso.
- Fe, Marina. *Mujeres en la hoguera: Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. México: UNAM, 2009. Impreso.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía Tomo IV*. Barcelona: Editorial Ariel, 2004. Impreso.
- Frutiger, Adrian. *Signos, símbolos, marcas señales: Elementos morfología representación significación*. Barcelona: Edición Catellana, 1981. Impreso
- Folch, Francisco José. *Sobre símbolos*. Chile: editorial universitaria, 2000. Impreso.
- Galimberti, Umberto. *Diccionario de psicología*. México: Siglo veintiuno editores, 2002. Impreso.
- García Soomrmally, Mina. *Magia, hechicería y brujería: Entre La Celestina y Cervantes*. España: Renacimiento, 2011. Impreso
- Garrido Gallardo, M.A. (dir). *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009. Impreso.
- González Echeverría, Roberto. Ed al. *Historia de la literatura Hispanoamericana II*. España: Gredos, 2006. Impreso.
- Gutiérrez, Fátima. *Mitocrítica: naturaleza, función, teoría y práctica*. España: Milenio, 2012. Impreso.
- Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paídos, 1995. Impreso
- . *Recuerdos, sueños y pensamiento*. Barcelona: editorial seix barral, 2002. Impreso.
- . *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paídos, 2003. Impreso
- . *Hombre y sentido*. España: Editorial Anthropos, 2004. Impreso.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Autónoma de México, 2005. Impreso.
- López Ridaura, Cecilia. "La bruja". *Enciclopedia de la literatura en México*. 04 Oct. 2017 <<http://www.elem.mx/personaje/datos/1008#tcontent1>>

- Losada, José Manuel. *Mitos de hoy: Ensayos de mitocrítica cultural*. Logos. 2016. Impreso.
- Ortiz-Osés, Andres. "el círculo de Eranos: origen y sentido". *El círculo de Eranos: Una hermenéutica simbólica del sentido*. Feb.1994: 26. Impreso
- . "Los temas y las figuras del círculo de Eranos: una visión hermenéutica de A. Ortiz – Osés". En *El círculo de Eranos: Una hermenéutica simbólica del sentido*. Feb.1994: 7. Impreso
- Piquer, David Viñas. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2007. Impreso.
- Pizarnik, Alejandra. *La condesa sangrienta*. 2009. Digital
- Puccini, Dario Yurkievich. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamerica II*. México: Fondo de cultura económica, 2010. Impreso.
- Quezada, Noemí. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México: UNAM. 1996. Impreso.
- Rivera Fournier, Bertha. *Lo mágico como posibilidad de empoderamiento femenino en Las mujeres de la tormenta, novela de Celia del Palacio*. Universidad Juárez del Estado de Durango. Digital. Consultado en [https://www.academia.edu/8153022/Lo\\_m%C3%A1gico\\_como\\_posibilidad\\_de\\_empoderamiento\\_femenino\\_en\\_Las\\_mujeres\\_de\\_la\\_tormenta\\_novela\\_de\\_Celia\\_del\\_Palacio](https://www.academia.edu/8153022/Lo_m%C3%A1gico_como_posibilidad_de_empoderamiento_femenino_en_Las_mujeres_de_la_tormenta_novela_de_Celia_del_Palacio)
- Selden, Raman, Peter Widowson y Peter Brooker. *La teoría literaria contemporánea*. España: Ariel, 2007. Impreso.
- Vergara Henríquez, Fernando. "Introducción a la hermenéutica simbólica," UC Maule Revista Académica 43 (2012). 79-95. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/261596043\\_Introduccion\\_a\\_la\\_hermeneutica\\_simbolica](https://www.researchgate.net/publication/261596043_Introduccion_a_la_hermeneutica_simbolica) [accessed May 22 2018].
- Vernant, Jean – Pierre. *El universo de los dioses, los hombres: relato de los mitos griegos*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Viñas Pique, David. *Historia de la crítica literaria*. España: Editorial Ariel, 2007. Impreso.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1976. Impreso.
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Editorial Alianza, 2006. Impreso.

- Carrión, Jorge. *Mito y magia del mexicano: y un ensayo de autocrítica*. México: Nuestro Tiempo, 1980. Impreso.
- Cassiere, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. Impreso.
- Castiglioni, Arturo. *Encantamiento y magia*. Trad. Guillermo Pérez Enciso. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. Impreso.
- Cohen, Esther, ed. y Patricia Villaseñor, ed. *De filósofos, magos y brujas*. México: UNAM, 2009. Impreso.
- Coronado, Juan. *Para leer mejor 3, claves para leer prosa*. México: Editorial Limusa, 2005. Impreso.
- Daxelmüller, Christoph. *Historia social de la magia*. Barcelona: Editorial Herder, 1997. Impreso.
- Dilthey, Wilhel. *Literatura y fantasía*. Trad. Emilio Uranga. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso.
- García, Hugo. "El realismo mágico en la vida de Tita de la Garza. (Análisis histórico de la novela mexicana "Como agua para Chocolate")". Tesis. Colmex. 2001.
- García Landa, José Ángel. *Acción, Relato, Discurso. Estructura de la ficción narrativa*. España: Ediciones Universidad Salamanca, 1998. Impreso.
- Gómez Dávalos, Ma. Eugenia. *La magia de la música*. 1999. Impreso.
- Grinder, John y Richard Bandler. *La estructura de la magia*. Santiago de Chile: Cuatrovientos, 2002. Impreso.
- Hernández García, Gabriel. *Magia indígena*. México: Maya, 2009. Impreso.
- Jacobi, Jolande. *Arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung*. Trad. Alfredo Guera Miralles. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Impreso.
- Kerényi, K., E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman. *Arquetipos y símbolos colectivos*. España: Editorial Anthropos, 1994. Impreso.
- Kramer, Heinrich y Jacobus Sprenger. *Malleus Maleficarum: el martillo de los brujos*. España: Círculo Latino, S. L., 2016. Impreso.
- Lara, Luis Fernando. *Diccionario del español de México volumen II*. México: Colegio de México, 2010. Impreso.
- Levi Strauss, Claude. *Mitológicas*. Trad. Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. Impreso.
- Malinowski, Bronislaw. *Magia, ciencia, religión*. Barcelona: Ariel, 1982. Impreso.

- Michele, Andree. *El feminismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Impreso.
- Molina, Pedro. Checa Francisco.(eds). *La función simbólica de los ritos. Rituales y simbolismo en el mediterráneo*. Barcelona: editorial Icaria, 1997. Impreso.
- Quaife, G.R. *Magia y maléfico: las brujas y el fanatismo religioso*. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica, 1998. Impreso.
- Rincón, Carlos y Julián Serna Arango. *La palabra como provocación: magia, versos y filosofemas*. Barcelona: Anthropos, 2008. Impreso.
- Rodríguez, Edgar. "Los orishas y la religión yoruba." Libro Esotérico. <http://libroesoterico.com/biblioteca/Santeria/orishas%20version%201%201%2010.pdf>. (Consultado el 26-09-2019)
- Scheffler, Lilian. *Magia y brujería en México*: Panorama, 1984. Impreso.
- Spinoso, Rosa María y Fernanda Nuñez Becerra. *Mujeres en Veracruz: fragmentos de una historia 2*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, 2010. Impreso.

## ANEXO

### 1. ENTREVISTA A CELIA DEL PALACIO MONTIEL

*9 de Enero, 2018*

– *¿Cuáles fueron sus fuentes de inspiración para realizar sus novelas?*

**Celia del Palacio:** Empecé con *No me alcanzará la vida*, que es mi primera novela y ahí el personaje principal no es una mujer, es un hombre, es un héroe de la Reforma en Guadalajara, donde por cierto sale González Ortega que es el héroe zacatecano, pero acá es un villano. Y entonces ese personaje, que vivió en Guadalajara a mediados del siglo XIX, fue un poeta y también un combatiente de la Reforma, y la mujer que aparece ahí es una parte de mí misma, de alguna manera, porque es una investigadora que se va al pasado a tratar de averiguar más cosas sobre ese héroe. Y, por otro lado, la mujer que aparece en la novela como su pareja es una mujer que viene de Durango hacia Guadalajara, entonces es una persona del norte que es como una extranjera de algún modo en ese sitio y también tiene ya las primeras características de lo que luego quise desarrollar en las otras novelas: o sea, mujeres independientes, mujeres en efecto empoderadas, mujeres que no transigen con las normas de su tiempo, que siempre están tratando de trasgredir esas normas, incluso también hay un poco de magia en esa novela, no mucho, pero sí se habla de algunos hechizos, de cosas que hace esta mujer; magia nortea además ¿no? porque no tiene nada que ver con la magia que luego se va a hablar en Veracruz. Pero sí es una mujer que no se conforma, que llega sola a Guadalajara a mediados del siglo XIX y que pues la gente habla un poco mal de ella, porque quién es esta mujer tan rara y por qué hace esas cosas, etc.

Entonces, digámoslo, así empecé a ocuparme de estas mujeres fuera de lo común de su tiempo. Y luego, al hablar de Leona Vicario, la editora me pidió que buscara una mujer de la Independencia, una figura de la Independencia, que no se hubiera hablado tanto de ella y estuve investigando muchísimo sobre muchas de las mujeres que participaron en la guerra, que fueron más de mil mujeres que no se

conocen muy bien ni sus nombres ni las cosas que hicieron ni las funciones que cumplieron, más bien nadie se ha ocupado de buscar muy a fondo porque sí están ahí, sí figuran en el diccionario de insurgentes y en otras fuentes. Entonces bueno, fue cuando me encontré a Leona Vicario, pues todo el mundo conoce más o menos a Leona Vicario, todos saben su nombre, pero no saben exactamente qué fue lo que hizo, o sabrán una o dos cosas, y entonces yo quise recuperarla a ella precisamente porque es una mujer trasgresora, que no se conformó con las reglas de su tiempo, muy valiente, que no le importó perder ni casa, ni familia, ni honra, ni toda su herencia. Se salió a luchar por la Independencia en un momento en que estaba muy mal visto para una muchacha de clase alta; era una chica absolutamente fresca, vaya, emparentada con la mejor sociedad de la Ciudad de México, y pues se fue con los rebeldes a luchar por la Independencia y puso su dinero para eso. Entonces bueno, pues es una mujer totalmente fuera de lo que uno podría esperar de una mujer de la época. Nunca dijo quiénes eran sus cómplices cuando la Inquisición la interrogó, muchas de las cosas que hizo Leona Vicario me asombraron mucho y pensé que era muy injusto que las mujeres, sobre todo de esta época, no la conocieran. Es una mujer que además se atrevió a contestarle a un gran personaje de su tiempo que fue don Lucas Alamán, que es un historiador del siglo XIX, un historiador conservador que en ese momento atacó a Leona Vicario y dijo que no se le deberían regresar sus bienes, porque ya después de la Independencia ella pidió que le regresaran lo que se le había quitado y él dijo que no le tenían que regresar sus bienes porque ella se había ido, y seguramente no fue por convicción propia sino por largarse con el novio, así más o menos con esas palabras, una intención romancesca le puso. Entonces ella le contestó y dijo que de ninguna manera: no por ser mujer significaba que no tuviera ella sus ideas propias, que ella sabía que muchas mujeres tenían sus ideas propias, que no importaba con quién anduviera ni qué amigos tuviera ella sabía lo que quería hacer, que claro había algunas mujeres que no, pero esas eran las muy estúpidas, pero que de esa clase había también muchísimos hombres. Esa respuesta que dio Leona Vicario en ese momento está absolutamente fuera de lugar en el siglo XIX, una mujer jamás hubiera contestado de esa manera y ni hubiera contestado así, como diciendo somos iguales hombres y mujeres, las mujeres también tenemos una mente propia y podemos tener un sentimiento patriótico propio, sin depender de un marido o un hombre. Esto se conoce



poco, me gustó muchísimo, admiré mucho a Leona; la inspiración ha sido como los hechos de estas mujeres que no son tan conocidas.

Lo mismo pasó con *Las adictas a la insurgencia*, que ahí retomé los hechos de todas estas otras mujeres o de muchas de estas otras mujeres que se conocen muy poco y que participaron en la guerra de Independencia, y las cuento ahí en pequeñas narraciones muy chiquitas que no son totalmente históricas ni tampoco son totalmente ficción, sino que es una mezcla de las dos. Pero es eso, tratar de visibilizar a todas esas mujeres que hicieron cosas extraordinarias para su tiempo y que no se esperaba que hicieran eso a esas mujeres ahí. Sí hay una intención de visibilizar a las mujeres trasgresoras. Luego *Las mujeres de la tormenta* por supuesto que tiene que ver con esto, estas mujeres a lo largo de la historia de Veracruz, que pues me inspiró mucho la historia de Veracruz por un lado, pero las leyendas de Veracruz por el otro, que hay mucho de leyenda en esta novela, por ejemplo la leyenda de “La mulata de Córdoba” que se conoce a lo mejor poco fuera de Veracruz, pero que es una hermosísima leyenda de esta mujer que fue presa: la Inquisición la hizo presa por bruja y que se escapó luego en un barco que ella misma pintó. Y así como esa otras leyendas, y aquí en Veracruz todo el ambiente está muy plasmado de este tipo de costumbres mágicas prácticas que perviven hasta la actualidad desde ese momento, entonces para mí sí fue muy importante rescatar las vidas de estas mujeres; fui al Archivo General de la Nación y encontré expedientes de 89 brujas veracruzanas, de ahí saqué para documentar estas prácticas de cómo leían las habas, qué hacían para adivinar o algunas recetas de éstas como para amansar al marido y que no les pegara; y todas esas cosas están en esos expedientes o bien en libros específicos de ensalmos o de conjuros de la época, pero la intención era esa visibilizar a estas mujeres que además se unieron a veces en grupos de apoyo, que eran estos aquelarres (qué es un aquelarre sino un grupo de apoyo de mujeres ¿no?), de algún modo que se ponen a bailar juntas en el bosque, en esta expresión de libertad sin ropa, en el monte, como empoderándose, entonces esa era la idea, que en la actualidad este personaje que llega a Xalapa a buscar quién mató a su madre y que termina también insertándose en un grupo de mujeres que se apoyan y que ayudan a otras en contra de la violencia en contra de las mujeres etc, pues es eso un intento de ver el proceso de empoderamiento de una mujer y del descubrimiento de lo que ella realmente es, y bueno me inspiró Veracruz, la historia, estas historias de mujeres.

Y finalmente *Hollywood en el cielo* es una novela sobre una mujer absolutamente trasgresora que es Lupe Vélez, que es una mujer que se conoce muy poco en México; esta actriz que se fue a Estados Unidos en los años 20 y que triunfó en Hollywood, no se esperaba esto, pero ella llegó a ser sumamente rica, sumamente famosa, fue conocida en todo el mundo y pues era mexicana y nadie se acuerda de ella y ella llegó a ser una mujer además de famosa, una mujer muy bella, muy trabajadora, porque le costó muchísimo trabajo llegar aparecer en películas como las del Gordo y el Flaco y se casó por ejemplo con Johnny Weissmüller, que no sé si ustedes les suene pero fue el primer Tarzán, que fue súper famoso, también fue novia durante algún tiempo de Gary Cooper, que es otro súper actor de Hollywood que fue famosísimo y siguió siendo famoso; entonces era muy difícil que una mexicana pudiera llegar a eso y, además, como diciendo “yo ya lo logré me casé con mi príncipe extranjero”, etc., y ella cambió además la imagen de lo que eran de las mexicanas en las películas de Hollywood y esto es muy importante y casi nadie lo sabe o lo reconoce. Antes de Lupe Vélez las mexicanas que aparecían en las películas aparecían con el rebozo y las trencitas y todo y el mexicano era el bandido, todo feo y todo sucio, ésa era la imagen del mexicano, y pues ella en sus películas, si las encuentras por ahí, en algún momento son muy chistosas, sobre todo la de *Mexican spitfire* que fue como una especie de serie, son varias películas, la primera de esas películas llega una mujer de México a triunfar en Estados Unidos, con una ropa totalmente moderna, con un peinado moderno, guapísima, bellísima y se casa con el héroe de la película que es un gringo, entonces derrota a la novia toda insípida, gringa, y ella es ella, la mexicana además sumamente sexy, sumamente habladora, dice groserías.

Ese estereotipo que todavía lo podemos ver ahora con Salma Hayek o con Sofía Vergara, se parece mucho incluso Sofía Vergara a Lupe Vélez, así habladora, la *latin lover* ardiente y fogosa, esa era Lupe Vélez y gracias a ella tenemos este estereotipo que no sé si es bueno o es malo, pero es distinto por lo menos a lo que era antes, esta cosa de desprecio de las inditas mexicanas que ni hablan. Entonces sí, fue la intención de sacar del olvido a esta mujer que la conoce muy poca gente.

— ¿Cómo comienza ese deseo por escribir novelas históricas que inmiscuyen al personaje femenino como protagonista?

**CP:** Desde que era chica escribía novelas, desde la adolescencia, entonces no eran por supuesto novelas históricas, pero incluso desde ese entonces me llamaba mucho la atención la historia. Luego ya que estudié la licenciatura hice mi tesis de licenciatura en torno a esta primera sociedad de literatos románticos en Guadalajara, de ahí incluso saqué al héroe de mi primera novela, es una persona real que salió de una investigación histórica de mi tesis de licenciatura. Desde ahí me empecé a apasionar por el siglo XIX, hice otras investigaciones históricas de la prensa, pues mi trabajo como académica ha sido siempre histórico, y mi cercanía con la historia, mi pasión por la historia ha estado siempre presente. No me había ocupado de las mujeres, fue un proceso bastante gradual y lento después de haber escrito la primera novela, donde ya se prefigura esto de la mujer rebelde y demás, rara. Fue de pronto empezar a entusiasarme de ver que las mujeres sí, las mujeres están invisibilizadas todavía en la historia, incluso en los libros de texto de historia no te encuentras más que a dos o tres mujeres como dignas de aparecer en los libros de texto. Creo que es muy importante como mujeres, yo como mujer, visibilizar y darle un valor a los hechos de las mujeres en la historia y decir no estamos solas, no estamos aquí como de generación espontánea, tenemos abuelas, tenemos bisabuelas, tenemos tatarabuelas; en sí heroínas en su momento que han hecho cosas, trasgresoras también, no estamos inventando nada, somos las herederas de esas mujeres.

— ¿Por qué el título *Las mujeres de la tormenta*?

**CP:** En general estas novelas que llegan a publicarse en editoriales comerciales, muchas veces se pide que se cambie el título. No recuerdo exactamente si tenía otro título, pero originalmente no era ese título, es un trabajo en conjunto con los editores, de todos estos títulos yo hice varias propuestas y las discutimos y vemos cuál es el título que pueda quedar mejor a la novela.

“Las mujeres de la tormenta” creo que sí es muy significativo y representativo de la novela, puesto que la tormenta se repite a lo largo de toda la novela, las mujeres se empoderan a través de poder convocar a las tormentas, empieza con una tormenta, la mujer invoca una tormenta y la tormenta se produce, y bueno este huracán que además también es histórico. De algún modo también termina con una tormenta, las mujeres terminan con sus enemigos con una tormenta. Sí hay unas mujeres en Sotavento que

son las mujeres rayo que pueden controlar las tormentas, que pueden invocar las tormentas y controlarlas, esto es como un homenaje a esas mujeres rayo que sí existen también.

– *¿Qué significado tiene la portada?*

**CP:** Esa portada es maravillosa, la verdad es que el trabajo de los editores siempre fue excelente, sí le hago un reconocimiento a mi editora Laura Lara, que por cierto también es la editora de Laura Esquivel. Ella siempre hizo un trabajo muy profesional y esta portada tiene que ver, ese círculo, el puñal me lo encontré en un museo de Quito, es un puñal que sí existe, exactamente es así ese puñal y la figura del león y todo eso existe, simplemente lo vi y me lo apropié, y me lo traje, es un puñal de la Edad Media que está ahí en Quito y que llegó a América. El círculo es un círculo que saqué de uno de los expedientes de una bruja que así invocaba supuestamente al diablo y que estaba pintado en el piso de su cuarto, lo curioso de estos expedientes de la Inquisición es que los curas siempre les pedían “describeme exactamente cómo y describeme qué hacías y qué palabras decías, píntame aquí cómo era” y entonces la tipa dibujó ahí el círculo en el expediente y tal cual, así como estaba, lo pasamos a la portada de libro, que tiene toda una simbología muy especial, por ahí dice sambenito, las letras que tiene, tienen su significado específico.

– *¿Por qué la selección de esas seis mujeres en la novela?*

**CP:** Yo pensé que tenía que haber una mujer representativa de cada uno de los siglos y simplemente fueron como surgiendo, Mwezi, la primera mujer no existe, en realidad ella no es un personaje histórico, si no que representa a una de la miles de mujeres que se trajeron en los barcos como esclavas. El que sí existe es Ñyanga, él es el primer liberador de esclavos en Veracruz, incluso hay un pueblo que se llama Ñyanga, a donde él se fue con sus negros, que se llama San Lorenzo de los Negros o algo así, cerca de Córdoba, y ya después se convirtió en este pueblo de Ñyanga, o sea, tomó el nombre de él y ahí está, tú vas a Ñyanga. Incluso ahí en el Palacio de Gobierno, si tú vas en la portada, en la puerta principal del Palacio de Gobierno hay un mural, y ahí está Ñyanga rompiendo las cadenas de la esclavitud de los negros y esto fue en el siglo XVI.

A mí me emocionó mucho que cuando presenté la novela llegó un personaje que era un maestro de ahí de ese pueblo de Ñyanga, y que era representante de la comunidad afroestiza de ahí y me dijo, sabe qué, yo estoy muy agradecido porque nosotros teníamos un padre que es Ñyanga, pero no teníamos madre y usted no ha dado una madre. Entonces ella es como el símbolo de la mujer esclava que llega a empoderarse, pero ella no existe históricamente, ese personaje. Luego en el siglo XVII esta mujer Beatriz, la Condesa de Malibran , ella sí existió, pero yo sí la pasé al siglo XVII; originalmente ella es del siglo XIX, de principios del siglo XIX, pero la hice coincidir con la invasión de los piratas a Veracruz, con el pirata Lorencillo, que eso sí es muy conocido, muy famoso que los piratas llegaron a Veracruz. A lo mejor la gente ya no se acuerda y no tiene muy presente qué fue todo lo que pasó, pero lo que yo describo ahí en efecto sí ocurrió; encerraron a la gente en la parroquia y de ahí es el origen de La Bamba; para subir al cielo se necesita una escalera grande y otra chiquita y si ustedes ven ay tilín tilín, ay tolón tolón que les resuenen las campanas de Malibran. Por eso yo retomé esa historia viva que todavía está en esas canciones, pero que recuerda esos eventos de los piratas en Veracruz. Y esa mujer sí existió y a mí me llama mucho la atención porque es una leyenda que está muy viva en el puerto de Veracruz, casi no se conoce fuera. Se dice que es una mujer que era muy rica, que era una Condesa y que se salía en la noche a buscar hombres, y que a los hombres se los llevaba a su casa, tenía relaciones con ellos y luego los mataba y los colgaba boca abajo para que escurriera la sangre y luego se bañaba en esa sangre para conservar la juventud. Así se cuenta esa leyenda, pero la mujer que sí existió históricamente era una mujer súper buena onda, era una mujer que tenía, sí, una casa ahí en el Centro de Veracruz, pero que incluso en un momento que hubo una epidemia y que había muchos leprosos, ella puso su casa para que ahí pudieran estar los leprosos y siempre quiso hacer bien en la ciudad. Entonces uno no entiende por qué ese personaje histórico se transformó en esta bruja que mataba a los hombres. Sí quise recuperar eso y resignificar a esta mujer que en la novela sí se la piensa, mataré o no mataré a Lorencillo y termina por redimirlo, hacer que salve a toda la gente que tenían ahí en la isla de sacrificios. Esa historia a mí me gusta mucho porque además siento que se parece mucho a lo que sigue pasando en Veracruz, con el secuestro de empresarios por los piratas de hoy en día y la corrupción espantosa esa que había de la muralla, que le dijeron a la Corona que la muralla estaba súper bien, que no existía siquiera la muralla, que los piratas entraron tranquilamente

por encima de la muralla porque no había nada. Eso me llevó a buscar a esta mujer. Y luego en el siglo XVIII *La Mulata de Córdoba*, que es una leyenda bastante más conocida, pero yo la retomo desde la infancia de la mulata, nadie ha contado cómo se convirtió en la bruja que llegó a ser, es un poco como contar la historia desde el principio y dar todos los antecedentes de estas mujeres que vivían en las haciendas azucareras de Córdoba, que sí es muy cierto que hubo muchas brujas o muchas mujeres afromestizas acusadas de brujería en ese momento, entonces ella es como la representante de esas mujeres de Córdoba, de esa zona de Córdoba-Orizaba. Luego en el siglo XIX tomo a esta criada de Santa Anna, que Santa Anna es una figura súper conocida; esta criada no existe, pero sí, a Santa Anna le pasaron muchas cosas sumamente infortunadas en esos años, como eso de que la pierna, que sacaron su pierna y andaban jugando con ella y luego que se tuvo que exiliar y bueno, le empezó a ir súper mal, entonces yo hago coincidir eso con los hechizos que le echa esta mujer porque no le cumplió; y pues Santa Anna al final sí se casa con esta niña de 15 años, y yo hago que esta pobre mujer se quede decepcionada y demás y recuperando la leyenda de la llorona veracruzana, que también está en todas partes la llorona, pero aquí en Veracruz la llorona llora en los ríos y en las barrancas y se dice que si tú en la barranca y allá abajo en el río en la noche estás puedes oír los llantos de la llorona allá abajo, y pues recupero esa parte. Y en el siglo XX también la figura de la escogedora de café, que además sí son personajes que existen, por ejemplo el señor muy rico que le quita sus terrenos al padre de ella, es una persona que existe y que hasta la fecha es una familia que vive en Xalapa y que todavía es sumamente poderosa y que tiene muchas tierras. Y la muchacha que se convierte en escogedora de café, esta figura ya no existe, porque ahora hay máquinas que escogen el café, pero estas primeras escogedoras y lo que te decía, hay unos libros sobre mujeres en Veracruz, hay un capítulo sobre las escogedoras de café y ahí puedes ver cuál era esta función de estas mujeres, son las primeras mujeres que trabajan y se empoderan con su trabajo, porque son las mujeres las que escogen el café, entonces ya ganan su dinero y son mujeres que empiezan a ser mal habladas, cortarse pelo, ya no traen las trenzas, andan más libres y más dueñas de la calle, entonces eso que digo en la novela es algo que recupero de mi suegra, todavía recuerda que cuando ella era chica le decían vente vamos a cruzarnos la calle porque ahí vienen las escogedoras, venían en grupo y eran mujeres así de que cuidado eh, con nosotras no te metas. Entonces recupero eso, recupero esa posibilidad de la mujer a principios del siglo XX de empoderarse a través

de su trabajo y lo mismo pasaba con las brujas, son brujas porque son mujeres distintas, porque son mujeres diferentes, son estas mujeres negras que luego se convierten en mulatas y luego ya se va perdiendo esta raíz negra, pero se visten distinto, se visten con ropas muy ligeras, son mujeres contestonas, respondonas, que no se quedan con nada, son rebeldes, entonces si son rebeldes deben ser brujas. Igual, les quitan al marido porque son muy coquetas y bueno, “por qué me quitas al marido, seguramente le diste algo, seguramente me lo quitaste con brujería, eres una bruja”.

– *¿Qué otros símbolos o mitos podemos encontrar en la novela?*

**CP:** Todos estos, los que ya te dije, los que encontramos ahí mismo en los expedientes, como este círculo donde se hacen las prácticas mágicas, este mito de la bruja que se va al monte y ahí hace sus bailes y sus reuniones y que hasta la fecha, vuelvo a repetir un poco esto, en La Pitaya, sí existe La Pitaya, es un barrio que está afuera de Xalapa, está en la carretera rumbo a Coatepec, ahí vive un montón de gente, como vivo ahí, son creadores, muchos extranjeros, gente alternativa, serían como los raros de hoy, pero que aquí en Xalapa son muy comunes. Entonces las mujeres estas se siguen yendo al monte y ahí hacen sus hechizos. Los Chaneques, que también son unos personajes que la gente te dice que existen los Chaneques, si vas al sur de Veracruz apuestan a que sí existen, que los han perdido los Chaneques en el monte, etc. La Cueva del Encanto, que yo la reproduzco ahí, que unos chicos se van y se van en una cueva y aparecen en el sur de Veracruz, etc. Esa Cueva del Encanto existe y cada día viernes primero de marzo van todos los grupos a entrar a esa Cueva del Encanto y a dejar ahí sus ofrendas y se supone que te puedes perder. Ahora una alumna mía de la maestría estaba contando que el encanto significa una cueva y que hay muchos encantos en el monte y que tú te puedes perder en cualquier monte en ese encanto o sea es como un lugar donde te pierdes y entras a otra dimensión y que a veces ya no puedes regresar y que aquí en el cerro del Macuiltépetl hay una cueva donde, nomás abre un día al año y si te metes ya no regresas hasta el año siguiente y a ver si te va bien, y para ti no pasó más que un momento, pero en realidad pasó mucho tiempo, como un espacio temporal distinto, todo distinto. Y la gente te lo cuenta así como “te lo estoy diciendo, es que así es, o sea sí es así, es verdad a mí me ha pasado” y te lo cuentan así. Otro compañero de aquí del centro me contaba que cuando él era pequeño que sí, que lo habían medio perdido los

Chaneques en el campo y que le había dado esta enfermedad del espanto, y que se estaba casi muriendo y que su mamá lo llevó a todos los doctores del mundo y todo, y que no le podían quitar el espanto, hasta que le dijeron que hiciera eso que yo pongo en la novela; que lo metieran al río y que le pusieran las flores y que dijeran ya vete, deja en paz a mi niño, ya vete y no sé cuánto, y que así le quitaron el espanto. Entonces tú dices a mí me pasó, cómo rebates eso. Y recupero todas esas cosas, las pócimas mágicas y todo eso que se sigue usando.

– *¿Qué instrumentos mágicos encontramos en la novela y cuál es su significado?*

**CP:** Esto de las hadas, por ejemplo, que a mí siempre me llamó mucho la atención porque hasta la fecha no sé cómo se ven las hadas y eso no se dice, yo me lo imaginé y puse ahí cuál podría ser la utilidad o la manera de leer las hadas, porque esto tiene que ver con, a lo mejor los caracoles que se leen los cubanos y en África, eso viene de África en realidad, los caracoles, leerte los caracoles, no sé si ustedes han ido alguna vez a leerse los caracoles, pero hay. O las tijeras, casi cualquier instrumento y sobre todo en los siglos pasados, siglo XVI y XVII, había muy pocas cosas que pudieran estar fuera del ámbito de lo más cotidiano, tenías que usar lo que había ahí, no podías andar buscando cosas muy exóticas, entonces las tijeras, como se usaban, y hasta la fecha te dice la gente es que para que no entren las brujas a la casa tienes que poner las tijeras en cruz, abiertas y cerca de la ventana, pues ahí está la magia. La canción de la bruja que sigue siendo sumamente famosa, y eso de las brujas se chupan a los niños en la noche, también te lo dicen claramente, esos objetos muy cotidianos en las recetas esas, moco de guajolote y otras cosas muy características de las culturas agrarias es lo que encuentras en tu pueblo y lo que puedes compartir con cierta simbología o de qué manera eso se convierte en otra cosa. Los mismos libros donde están consignadas las historias y sobre todo las recetas, eso viene de los grimorios de las brujas que siempre tienen un libro donde está todo concentrado, los hechizos, amuletos mágicos, etc. y muchas otras cosas que están ahí.

– *Háblenos, a su consideración, sobre la evolución que ha tenido el símbolo de la bruja en la literatura.*



**CP:** Estas mujeres trasgresoras, que además tienen un gran poder; son las mujeres las que pueden parir, dar la vida y también la pueden quitar, está en el inconsciente en alguna parte que esta madre que te da de comer te puede quitar la comida y te puedes morir de hambre, y no sólo eso, te podría dar algo envenenado, leche envenenada; estas cosas inconscientes del bebé que dice, espero que me alimente, pero igual y me puede matar si yo me porto mal. La mujer poderosa que está en la cocina y que igual como te da el alimento te puede dar otra cosa, entonces no es gratuito que muchos de los hechizos y demás sean tomados, como estas mujeres, las negras, ellas eran las que hacían el chocolate, eso también está en el artículo este que te digo del libro “Historia de las mujeres en Veracruz”, las mujeres, las negras son las que hacen el chocolate, en el chocolate se pueden mezclar otras cosas para matar o para embrujar o cualquier cosa. Estos mitos de la bruja como malvada y además como alguien muy seductor, un ser mágico que te puede seducir no solamente por ser muy hermosa sino por tener estos atributos de poder, yo creo que han estado presentes a lo largo de toda la literatura, desde la Odisea que donde embrujan las sirenas a (sic.). Todos estos poderes mágicos de las mujeres y de estos seres fuera de lo común, porque finalmente la bruja también es una especie de monstruo, es una mujer, pero no es totalmente una mujer, si no que ya hizo un pacto con Satanás, se mete con Satanás, es como una especie de monstruo que no envejece, puede ser joven para siempre, pero en el momento de volverse esta vieja horrible, entonces ha estado muy cerca de la literatura siempre junto con el diablo, Mefistófeles y demás seres mágicos, pero la bruja yo creo que tiene un significado muy especial. Estaba pensando en qué otras novelas en la literatura mexicana en particular, esas que tú mencionas no las he leído, de Amparo Dávila, cuentos o no sé. En qué otros lugares aparecen brujas, en el siglo XIX este señor, Vicente Riva Palacio en “Monja, Casada, Virgen y Mártir”, ahí aparece una bruja y es una bruja negra, entonces casi siempre las brujas son negras por lo menos en esta tradición de la literatura del siglo XIX, no sé, la bruja contemporánea ya tiene estas otras características que en efecto tú mencionas en el protocolo, como que ya no son estas brujas tan maléficas, si no con ganas de empoderarse. En esa novela la mujer es una bruja, es una negra, pero no creo que tenga las características estas de empoderarse o hacer algo, sino simplemente si tenía que haber alguna bruja pues tenía que ser negra, eran quienes podían o se sabía que eran así. Para que hagas todo una arqueología de dónde aparecen las brujas se me hace bien difícil, no sé si vas a poder hacer eso.

– ¿Qué opina de la bruja moderna?

**CP:** Creo que ha evolucionado mucho la bruja moderna, aunque tiene todas estas características muy antiguas y del inconsciente colectivo que están ahí, seguir usando los poderes mágicos para adquirir cosas que naturalmente no tendría; por ejemplo el amor de un hombre o que no se vaya, hacerle daño a otra persona, esas siguen existiendo, en ese libro de la magia tuxtleca que te decía hablan claramente de todo el montón de brujas que hay en los tuxtlas y toda la gente que va a consultarlas y para qué las va a consultar son brujos y brujas, pero hay también muchas brujas, eso es como una rama de esa bruja, pero sigue siendo la bruja tradicional, sigue haciendo esas mismas cosas, incluso cobrando por los trabajos que hace; incluso esto del mercado Jáuregui, hay varias brujas ahí en los puestos que te dicen yo te hago el trabajo, tú págame tanto y yo te lo hago. Eso sería como la bruja más tradicional y hay otra bruja que pienso que existe que es como la bruja new age, que ya mezcla otras características con otro tipo de *encantamientos*, y prácticas culturales distintas que tenían que ver con el reiki y los masajes o la herbolaria o incluso las flores de bach, o sea como todo este montón de cosas de medicina alternativa, ésa sería la bruja contemporánea para mí, le da por sanar más bien, no es como para hacerle daño a nadie, más bien utiliza esas prácticas para curar y que en su tiempo eso hubiera sido claramente brujería, en el siglo XVI y XVII hubieran metido a la cárcel a todas estas mujeres. Hay otra todavía, distinta, aquí en México por lo menos, que sería una copia o una puesta en escena en México de la brujería europea, sobre todo la wicka, no sé si tú sabes algo acerca de la wicka, que se puso muy de moda incluso con este programa de televisión de Charmed, donde había tres brujas *the power of tree* y no sé qué con un amuleto, toda esta brujería que viene de la magia Celta también tienen muchos representantes en México y hay gente que hace eso, hay varios covers o sea los aquelarres, los grupos de brujas de éstas que simplemente se trajeron todo eso y lo siguen repitiendo aquí, y en toda América Latina, tienen página, tú te metes a la página y está la wicka ahí. Entonces habría esas tres posibilidades, yo me quedo con las brujas alternativas, porque además me parece que sí tienen cierto poder y que bueno que lo utilicen para sanar, y querría pensar que ojalá que uno pudiera aprovechar esa *brujería* para seguirse empoderando, y lástima porque algunas personas, por ejemplo, me dijeron de la novela que es muy triste que tuvieran que venir esas mujeres con poderes mágicos a librarse de los malvados, tal vez sólo con

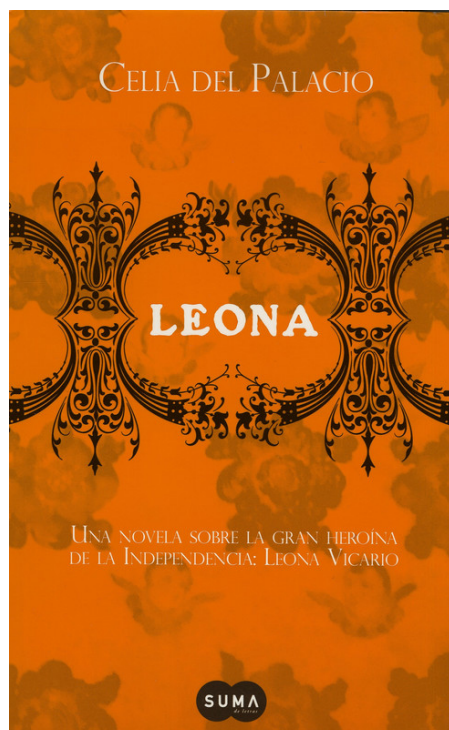
magia se puede, entonces yo pienso que fue una catarsis de mi parte de decir, ah pues las brujas ya mataron a este señor tan maldito y a la mujer que estaba ahí con él que es una bruja también y que ahora sí se va a acabar ya la maldad. Por qué seguimos necesitando esos símbolos, como de que alguien venga por favor y termine con el mal casi mágicamente, bueno ahora con Andrés Manuel estamos esperando que alguien nos salve de todo lo malo, también así como un encanto, como alguien mágico, que ya acabe con toda la maldad anterior y que ya. Seguimos necesitando esa fantasía de que podemos cambiar las cosas aunque no siempre como si un trabajo previo, o bueno que incluso esta brujería tradicional te dicen que sí se requieren ciertos pasos y ciertas cosas para llegar a ser una bruja efectiva, tienes que pasar por todo un proceso de purificación de trabajos, de ayunos, y para hacer cualquier trabajito a ellos les cuesta mucho, tienen que poner en velación varios días, o sea, sí hay un proceso, no es tan inmediato ni tan mágico. Estamos muy acostumbrados al ay sí yo quiero que se enamore de mí y entonces magia, ya de un momento a otro, ya no voy a tener que sanar, esas serían las brujas contemporáneas para mí, varios tipos. Para las brujas contemporáneas también siguen siendo las mujeres contestonas, las mujeres rebeldes y las seguimos llamando así, esta vieja es una bruja cuando no hace lo que se espera de ella o cuando te contesta o cuando quiere salirse con la suya, entonces más allá de que existan esas otras brujas, la sociedad sigue estigmatizando a estas mujeres rebeldes y trasgresoras y les sigue llamando brujas.

## ANEXO II

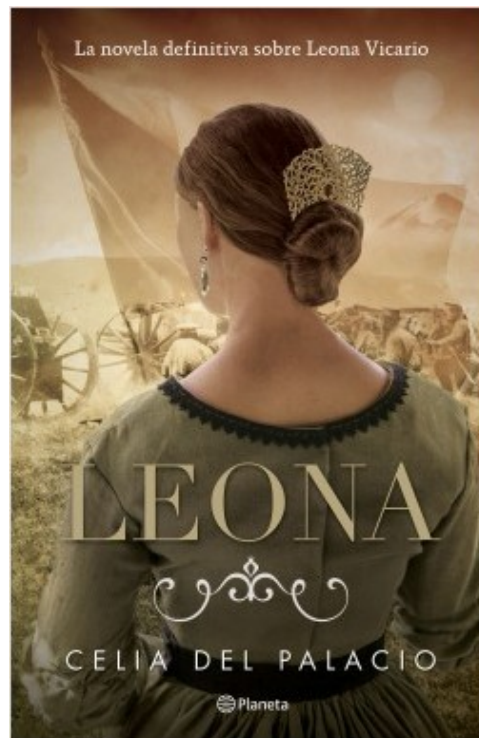
### PORTADAS DE LAS NOVELAS DE CELIA DEL PALACIO.



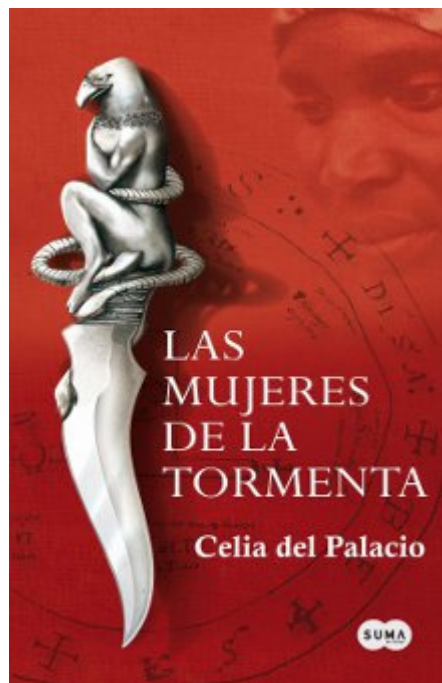
**Autor:** Celia del palacio  
Montiel  
**Editorial:** Suma  
**Año:** 2008



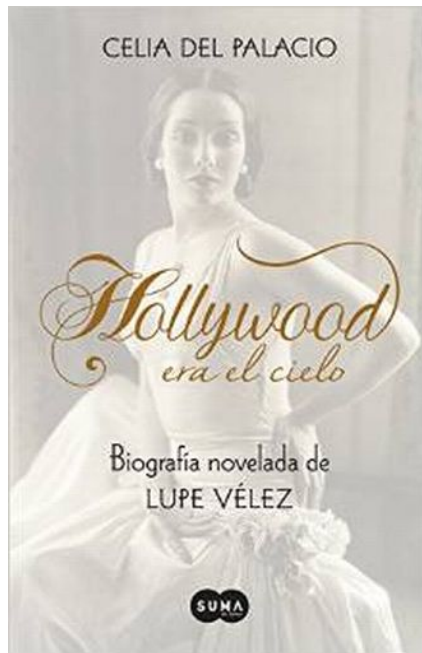
**Autor:** Celia del palacio  
Montiel  
**Editorial:** Suma  
**Año:** 2010



**Autor:** Celia del palacio  
Montiel  
**Editorial:** Planeta  
**Año:** 2018



**Autor:** Celia del palacio  
Montiel  
**Editorial:** Suma  
**Año:** 2012



**Autor:** Celia del palacio  
Montiel  
**Editorial:** Suma  
**Año:** 2014



**Autor:** Celia del palacio  
Montiel  
**Editorial:** Punto de Lectura  
**Año:** 2010