

# De diosas, madres mundanas y tiranas: el diálogo con los mitos en la narrativa de Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas

*Of goddesses, worldly mothers and tyrants: the dialogue with myths in the narrative of Inés Arredondo, Amparo Dávila and Guadalupe Dueñas*

Alma Rosa Sánchez Valdez  
Universidad Autónoma del Estado de México, México  
almar.sanchez.v@gmail.com

Recepción: 01 Febrero 2023  
Aprobación: 25 Mayo 2024



Acceso abierto diamante

## Resumen

La maternidad en la literatura mexicana dialoga con los mitos dominantes en nuestra cultura, denotando la presencia de diversas imágenes bíblicas, griegas y de cuentos de hadas. El objetivo de este artículo es analizar dichas referencias en la narrativa de Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas, con el fin de estructurar una visión de mundo que cuestiona, al tiempo que explica, el canon social de la época —que se determina ante la presencia-ausencia de la figura paterna— y el contexto que somete a los personajes de seis relatos —dentro del México de mediados del siglo xx—, negando la posibilidad de replicar las historias míticas.

**Palabras clave:** maternidad, bíblico, Penélope, Telémaco, hadas.

## Abstract

*Maternity in Mexican literature dialogues with the dominant myths in our culture denoting the presence of various biblical images, Greek culture and fairy tales. The purpose of this paper is to analyze these references in the narrative of Inés Arredondo, Amparo Dávila and Guadalupe Dueñas in order to structure a world vision, that questions, while explaining, the social canon of the time, that is determined by the presence of the father figure and the context that subjects the characters of six stories that converge in time and space within the Mexico of the mid XX century, denying the possibility of replicating the mythical stories.*

**Keywords:** *maternity, biblical, Penélope, Telemaco, fairy.*

## Introducción

Dualidad, polisemia, simbolismo, mito, canon y cultura son algunos de los términos necesarios para intentar definir la figura de la madre. Esta figura se nutre desde la biología, la antropología, la sociología, el arte, la psicología, el psicoanálisis, la política, o sea, anida en todas las disciplinas generando matices que denotan características de una época, una perspectiva y muchas formas de interpretar realidades. Es una imagen en constante transformación, por ello no es un tema ajeno en la literatura mexicana y que en años recientes capta la atención. Si bien hay estudios precedentes en torno a esta temática, como la compilación realizada por Gutiérrez, Trejo y Tapia (2021) en *Escrituras de la maternidad. Miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*, en la que se reúnen los nombres de las escritoras que han tomado como eje central este tema, aún quedan muchas aristas por analizar. El objetivo de este artículo es presentar el diálogo entre los mitos dominantes bíblicos, griegos y de cuentos de hadas establecido por tres autoras del medio siglo en México, pues a través de este análisis es posible observar una visión de mundo compartida en la que se reflejan diferentes formas de llevar a cabo el ejercicio materno.

La producción literaria de Amparo Dávila, Inés Arrendo y Guadalupe Dueñas coincidió durante la época de crecimiento cultural en México cuando se presentó una diversidad temática que ha sido estudiada desde distintas aristas. Ellas tres convergen en una mirada profunda a las entrañas de un acto primigenio del que depende totalmente la existencia humana, un estado que sobrepasa el acto de procreación y se transforma en una vivencia que parece estar confinada por el silencio, la resignación y la pérdida de la individualidad. Dar vida oscila entre lo sublime y lo monstruoso, lo idealizado y lo real, lo socialmente impuesto y el sacrificio para guardar las apariencias. Entre sus personajes se encripta una serie de significados en torno a la maternidad, al tiempo que se presenta una diversidad de figuras maternas, latentes desde los mitos hasta lo contemporáneo.

Los textos seleccionados para este análisis son seis: “Canción de cuna” y “Estar vivo”, escritos por Inés Arredondo, ambos publicados en el libro *La señal* (1965) por la Editorial Era. Esta antología ha sido estudiada por la crítica desde lo femenino, como una de las variables imperantes, así como lo siniestro. “Detrás de la reja” pertenece a *Música concreta* (1961) y “El último verano” fue publicado en *Árboles petrificados* (1977), obra escrita de Amparo Dávila que ha sido estudiada principalmente desde lo fantástico, el género, la niñez y los roles femeninos. En cuanto a Guadalupe Dueñas, las temáticas dominantes estudiadas en su narrativa tienden hacia el horror, lo fantástico y lo perverso. El primer texto, “La timidez de Armando” se centra en el personaje masculino subyugado a la madre y fue publicado en *Tiene la noche un árbol* (1958), mientras que “Extraña visita”, fue compilado en *No moriré del todo* (1976). Cabe acotar que si bien, en un primer momento podría asegurarse que lo relativo a la maternidad es uno de los temas al margen, su presencia es innegable, pese a que ninguno de ellos cuenta con análisis críticos.

La estrategia de análisis parte del contraste entre los personajes, los símbolos que los singularizan y la correspondencia con lo mítico. En el primer subtema se establece el diálogo con las figuras bíblicas de la Virgen María, Santa Isabel y Sara al discurrir sobre la negación de la maternidad en las mujeres longevas y se presenta como hallazgo que: si Dios no fragua un pacto con los varones, la procreación está negada ante lo que se produce una ruptura con el mito judeo-cristiano, al tiempo que se ironiza. Posteriormente se enlaza lo relativo a Penélope, Telémaco y Circe, pertenecientes a la cultura griega y ante ellos se produce una reafirmación de sus imágenes en los textos de las autoras en cuestión. Finalmente, se refiere a las imágenes negativas centradas en lo escrito en *La Biblia*, referente a María Magdalena y Luzbel, para matizar con los cuentos de hadas imposibilitados de finales felices.

## La ruptura del mito de la madre longeva

Al analizar la presencia de los mitos en la narrativa corta de las tres autoras se evidencia la ausencia de la Diosa madre, la plena, la dadora de vida y retribuida en festejos por sus hijos, aquella que describe Robert Graves (2014) en *La Diosa Blanca*; por el contrario, las figuras maternas tienden al sufrimiento y su valía depende de cómo lo soporten con gracia y en silencio. Para explicar esta idea es necesario analizar los personajes y a partir de ello postular un diálogo con las imágenes míticas de María, Santa Isabel y Sara, que contrastan con la dolorosa maternidad descrita por Rosario Castellanos (2005), Octavio Paz (2019) y Roger Bartra (2005, 2007). Para dar orden al análisis, inicio con dos personajes: la mujer de 52 años en “Canción de cuna” de Inés Arredondo y la protagonista de “El último verano” de Amparo Dávila.

El primer relato abre con la imagen de una mujer longeva que transita hacia la muerte, “la miraba ir al baño, volver y derrumbarse en la butaca con los rasgos de la cara agudizados por el cansancio y sin embargo rejuvenecidos” (Arredondo, 2011: 85), porta un vestido de seda color gris, símbolo que anuncia abnegación, humildad, melancolía e indiferencia (Tresidder, 2003) y un collar de perlas que remite a las diadas del emblema de fecundidad y pureza, virginidad y perfección (Tresidder, 2003). Este es el primer elemento que perfila a la protagonista hacia la imagen mítica de la Virgen María, aunado a que el ejercicio de la sexualidad es uno de los tópicos ausentes en este acercamiento a “Canción de cuna”, donde la concepción del supuesto hijo se vuelve latente bajo la figura nula del hombre como padre.

La mujer de 52 años cree estar embarazada y esto es su razón de vida, la siguiente reminiscencia que ironiza el mito bíblico de la Virgen María es la actitud que tiene cuando da a conocer a sus hijos que espera otro primogénito “puse atención en la manera como se paraba, se sentaba o daba vuelta, fingiendo creer que la llamaban” (Arredondo, 2011: 85) imagen que remite a aquel pasaje donde el arcángel Gabriel da el anuncio “No temas, María, porque has encontrado el favor de Dios. Vas a quedar embarazada y darás a luz un hijo, al que pondrás el nombre de Jesús” (Lc, 1: 30,31), pero en el cuento —a diferencia de la Virgen María— es una mujer moribunda la que finge ser llamada.

El tercer elemento es cuando defiende a su supuesto hijo como un acto puro “todos están pensando lo mismo. En el padre, ¿no es cierto? Los conozco, inmediatamente imaginan una historia sucia, van derecho a lo que puede oler mal” (Arredondo, 2011: 87), líneas después, este personaje femenino niega la presencia del hombre en su historia de procreación, imagen que remite al argumento dado por el arcángel Gabriel “El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso tu hijo será Santo y con razón lo llamarán Hijo de Dios” (Lc, 1:35).

Para integrar lo anterior, retomo cuatro ideas propuestas por De Alva (2014) en torno al arquetipo femenino-virginal y las complementos con los elementos encontrados en la narración:

1. En los mitos antiguos es la mujer quien incita al pecado carnal desviando al varón de su perfección espiritual, lo cual le quitaría el estatus virginal para colocarla entre las mujeres mundanas, marcadas por el pecado original.
2. La imagen de la madre virgen proporciona al varón la certeza de poder amarla sin rival, aunque en el caso en análisis no hay un hombre.
3. María es solo vientre, matriz, por ello el motivo de la historia se concentra en un pólipo uterino
4. Su virginidad asegura que el producto es hijo de dios, esto aplica en este caso ante la ausencia del acto sexual, pero toma carácter de ironía cuando se considera que Jesucristo en esta historia sería una tumoración.

La consumación del mito se presenta ante la descripción de la narradora, la hija menor, “Esa mujer había dejado de ser nuestra madre, de tener la edad, la historia, todo lo que hasta entonces había sido ella” (Arredondo, 2011: 87), quizá para emular aquella imagen de perfección, capaz de soportar todo ante la sola idea del hijo “nunca se quejó” (Arredondo, 2011: 90). Pero, ¿a mitad del siglo XX hay cabida para lo virginal? No, la realidad la somete cuando ella misma es quien pide que le extirpen aquello, “salió del sanatorio serena, mansamente alegre: abuela solamente” (Arredondo, 2011: 94), resignada a haber cumplido “Doce nietos y

todos los hijos casados. Cualquiera pensaría que así está bien” (Arredondo, 2011: 86). Entonces, el mito queda imposibilitado ante la realidad que circunscribe a este personaje.

La edad de este personaje da pie a otra lectura bíblica y a su vez a la ruptura con otro mito: Santa Isabel fue una mujer longeva que tras el anuncio del arcángel Gabriel a su esposo Zacarías, logró quedar embarazada a pesar de que ambos eran estériles y avanzados en edad. Ante las dudas de éste, el ser divino enviado por Dios lo deja sin habla hasta que se cumpla la profecía, “Y yo soy Gabriel, el que está delante de Dios. He sido enviado para hablar contigo y comunicarte esta buena noticia, pero tú no has creído en mis palabras que se cumplirán a su tiempo. Por esto, quedarás mudo hasta el día que se realice todo esto que te he dicho” (Lc, 1: 19,20). Quizá en este punto es donde yace la explicación mítica del porqué los hombres permanecen ajenos al desarrollo del embarazo, dudan, son incrédulos, ajenos.

Finalmente, la prima de la Virgen María dio a luz a San Juan Bautista, después de esconderse por miedo a las habladurías desatadas por su vejez. En el texto de Arredondo se lee un reclamo ante esta situación “he hablado con mujeres muy viejas a las que les resultaría natural tener hijos y no comprenden por qué únicamente dan a luz las jóvenes” (2011: 86), sin embargo, la lectura remite a que las “viejas” sólo producen enfermedades, no hijos, negando nuevamente la posibilidad del mito.

Otra lectura bíblica que registra a madres longevas es la historia de Sara<sup>[1]</sup>, esposa de Abraham, quien pare a Isaac a sus 90 años; de este pasaje religioso la escena más destacada es cuando Dios les solicita dar a su hijo en sacrificio y cuando está a punto de cometerse el filicidio, un ángel lo impide. En cuanto a la imagen maternal de Sara es necesario destacar tres aspectos:

1. Antes de procrear le pidió a su esposo tener un hijo con su esclava Agar, su nombre fue Ismael, “ya que Yavé me ha hecho estéril, toma a mi esclava por mujer a ver si por medio de ella tendré algún hijo” (Gén, 16:2). Ante esta situación, Sara sacrifica la lealtad que su esposo le tenía, con tal de convertirse en madre, pero esto no ocurre ya que fue presa de constantes humillaciones al referirla como una mujer inservible por su vejez.
2. Socialmente era respetada por ser la esposa del líder de Israel, pero el peso de no ser madre la marcó negativamente:

Dicho desprecio emula a un actuar social de aquellas que son madres, contra las que no lo son.

3. Por dar vida a esa edad quedó presa en palabrerías que la señalaron. Finalmente, el hijo se logró porque era un mandato de Dios, esto ocurre cuando tres hombres visitan las tierras de Abraham, él de inmediato reconoce entre ellos a Yavé y le ruega recibir alimentos, entonces Dios le anuncia: “dentro de un año volveré aquí. Para entonces, Sara, tu mujer, tendrá un hijo” (Gén, 18:10). Ella, que escucha, ríe mientras piensa:

«Después de haber envejecido, ¿conoceré el placer con mi marido, que es tan viejo?» Pero Yavé dijo a Abraham: «¿Por qué se ha reído Sara? ¿Por qué ha dicho: Y justamente, ahora que soy vieja, voy a dar a luz? ¿Hay algo imposible para Yavé? Pues bien, volveré a visitarte dentro de un año y Sara tendrá un hijo» (Gén, 18: 11-14).

La risa de Sara no es de alegría, sino de ironía como respuesta al dolor de no ser madre durante tantos años. Y a mi parecer este aspecto se torna doblemente irónico e hiriente porque no es un pacto con ellas, tanto a Santa Isabel como a Sara, la “bendición” de ser madres longevas llega a través del esposo, no se les pregunta, pero en silencio deben acatar el mandato divino. Esto se agudiza aún más cuando se observa que la protagonista de “Canción de cuna” no tiene un esposo, no se menciona en el texto, así que las posibilidades de interpretación se abren a la viudez, el abandono o la nula presencia de éste desde la infancia de los hijos, porque ellos tampoco lo mencionan. Entonces pareciera que como no hay un hombre con quien hacer un pacto, en el texto de Arredondo (2011), la procreación no sirve a los fines de Dios, por ello la gestación está negada para las longevas, reitero, en sus úteros solo pueden albergar enfermedades.

En “El último verano” de Amparo Dávila también está la imagen de la madre longeva que —a sus 45 años, con seis hijos— se cree en la entrada de “Esa edad. Esa edad que la mayoría de las mujeres teme tanto y que ella en especial veía llegar como el final de todo: esterilidad, envejecimiento, serenidad, muerte...” (2009: 206), sustantivos con los que resume la perspectiva de las mujeres al perder la capacidad reproductiva. Esta lectura se confirma con la descripción de la protagonista al observarse en el espejo:

La de una mujer madura, gruesa, con un rostro fatigado, marchito, donde empezaban a notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de toda su persona: el pelo opaco, canoso, calzada con zapatos de tacón bajo y un vestido gastado y pasado de moda (Dávila, 2009: 205).

Con ello, parece concentrar el destino de las mujeres que procrearon muchos hijos, aunque cabe acotar que para la época (década de los sesenta) el número de integrantes en la familia era común, rasgo que también se observa en “Canción de cuna”, donde son cinco hermanos. En ambos textos no hay un pacto con Dios, entonces el hijo es un ser negado, en Arredondo (2011) es un pólipo, en Dávila un conjunto de coágulos sanguinolentos, lo cual resulta altamente simbólico, “Estaba observando indiferente las luciérnagas, que se encendían y apagaban poblando la noche de pequeñas y breves lucecitas, cuando algo caliente y gelatinoso empezó a correr entre sus piernas. Miró hacia abajo y vio sobre el piso un ramo de amapolas deshojadas” (2009: 206).

Primero, está la mirada indiferente de la protagonista, ¿qué produjo esa estadía anímica? ¿Por qué se contrapone a la alegría que produce el convertirse en madre, de acuerdo al dominio popular? Se reitera en distintos momentos durante el texto, ella está fatigada:

Era bien pesado después de siete años volver a tener otro niño, cuando ya se han tenido seis más y una ya no tiene veinte años, y no cuenta con quién le ayude para nada, y tiene que hacerlo todo en la casa y arreglárselas con poco dinero, y con todo subiendo día a día (Dávila, 2009: 206).

De esta cita destaco tres aspectos:

1. Ella valida la idea de que convertirse en madre está bien para las jóvenes.
2. Para las viejas el embarazo no es ninguna bendición, por el contrario se centra en la idea del castigo: “«los hijos son un premio, una dádiva», pero cuando se tienen cuarenta y cinco años y seis hijos, otro hijo más no es un premio sino un castigo, porque ya no se cuenta con fuerzas ni alientos para seguir adelante” (Dávila, 2009: 207). Por lo que, ¿si la maternidad no es bienvenida, hay algún otro motivo por el que las mujeres puedan sentirse plenas? Porque en “Canción de cuna”, posterior a que le extirpan el pólipo, la narradora concluye “Lo único cierto era la figura segura y bondadosa de la abuela-madre que se daba sin tenerlo que hacer, y sin haber pecado. Lo único seguro, pero fuera de la verdad. Sin vínculos con nadie, también” (Arredondo, 2011: 94). Y a mi parecer se dicta una sentencia en múltiples sentidos: una mujer longeva solo puede ser abuela-madre y dar sin recibir, está al margen del pecado de los otros y del propio deseo carnal, determinada por su realidad porque ahora sabe y reconoce, de acuerdo con la trama del texto, que su madre fue realmente quien ella creía su hermana y no tiene posibilidad de cambiarlo.
3. El esposo queda totalmente al margen de la vivencia positiva o negativa de la maternidad.

Finalmente, me detengo en los coágulos proyectados por el aborto espontáneo, aunque Claudia Gutiérrez concretó el peso simbólico de estos: “La imagen no puede ser más efectiva. La flor es el símbolo del principio pasivo femenino, es decir, guarda en potencia la sustancia universal creadora” (2018: 144), entonces el ramo de amapolas deshojadas que cae entre las piernas de la protagonista significa el final de su tiempo como mujer-potencial madre, inicia el camino hacia convertirse en abuela, que de acuerdo a lo antes explicado es la ruta trazada para las mujeres longevas que algún día procrearon.

Ninguna de las dos mujeres posee un nombre, no hay origen, no hay destino, son todas y ninguna al mismo tiempo, no hay sustantivo propio que las nombre (¿aquello que no tiene un nombre, existe?) pero en ellas se arraigan y se cuestionan, al mismo tiempo, los conceptos latentes sobre la maternidad en el México del medio siglo, son mujeres estoicas, silentes, que acatan lo determinante de su rol, viven para los otros, para los hijos que las ven desde el canon.

Ambas renuncian a una nueva maternidad porque son demasiado avanzadas en edad como para soportar los cuidados que implica el ejercicio de crianza. Una, la de “Canción de cuna”, elige ser madre-abuela solamente; la otra, en “El último verano”, renuncia a su vida como una forma de contraponerse a lo establecido.

## **Análisis desde otro mito: la madre que espera**

Posterior a la lectura determinante de las madres longevas se contraponen otra imagen, la vivencia de la maternidad en las jóvenes. La narradora de “Canción de cuna” es la representante de la cuarta generación de mujeres que experimentan el convertirse en madres, ella se significa a través de las otras, y por ello toma una postura desde la alteridad, desde concebirse como diferente, porque no quiere repetir la historia de las mujeres que la precedieron en su linaje, no desea ser la madre, que por órdenes del padre, encubra a su hija adolescente por quedar embarazada y la condene a criarla como hermana, no anhela ser la madre que mire a su hija desde la hermandad, tampoco desea ser la mujer que puso su esperanza de vida en un pólipo ante su necesidad de romper los lazos de su historia.

La narradora teje la historia mientras espera al hijo que crece en su vientre. En el mito griego, Penélope teje mientras espera veinte años el regreso de Odiseo. Fiel, leal, astuta, resiste a lo impuesto, a casarse nuevamente. En este relato, la narradora resiste a repetir la historia de su madre, abuela y bisabuela, pero lo relevante, a mi parecer, está en el hijo que espera, “mi historia es diferente, mi hijo tiene padre, tendrá madre” (Arredondo, 2011: 94), una vez asumiendo su alteridad, siguiendo el mito ese ser refiere a Telémaco, el niño que busca a su padre y lo ayuda a recuperar su imperio. Entonces, la esperanza de cambio está depositada en una diada: padre-hijo, pero no en ella, porque su historia la une a la de las otras mujeres, las reales.

Los hijos varones vienen a ayudar al padre, no a salvar a la madre. Para profundizar en esta idea retorno a los casos bíblicos expuestos anteriormente. Las madres longevas en el mito bíblico debieron parir hijos (no hijas y nótese en la cita anterior que la narradora de “Canción de cuna” lo llama en masculino, quizá también como una forma de salvarlo de la condena contextual a la que están atadas las mujeres que la antecedieron) porque eran necesarios para los planes de Dios, Juan Bautista, hijo de Santa Isabel es descrito por el arcángel Gabriel cuando da el anuncio a Zacarías:

Grande será tu felicidad y muchos se alegrarán con su nacimiento, porque tu hijo ha de ser grande ante el Señor. No beberá vino ni licor, y estará lleno del Espíritu Santo ya desde el seno de su madre. Hará que muchos hijos de Israel vuelvan al Señor, su Dios, y lo verán caminar delante de Dios con el espíritu y el poder del profeta Elías para reconciliar a los padres con los hijos. Hará que los rebeldes vuelvan a la sabiduría de los buenos, con el fin de preparar al Señor un pueblo bien dispuesto (Lc, 1:14-17).

Al igual que Elías será el líder de distintas misiones que lo ayudarán a afianzar su poderío en la Tierra. Abraham al no negarle la vida de su hijo a Yavé, mediante la disposición al sacrificio humano, es premiado y el Ángel de Dios le indica:

[...] te colmaré de bendiciones que serán como las estrellas del cielo y como la arena que hay a la orilla del mar. Conquistarán las tierras de sus enemigos. Porque obedeciste a mi voz, yo bendeciré a todos los pueblos de la tierra (Gén, 22:17,18).

Incluso con el estereotipo de la madre joven que es María hay un único destino para su hijo: el sacrificio, pues también le sirve a su padre. Con estos tres antecedentes es altamente cuestionable si el hijo que espera la

narradora en realidad será diferente para ella, aunque lógicamente lo será para el padre. Bajo la lectura de que este feto que se encuentra “navegando” en su vientre es Telémaco es necesario destacar dos aspectos que complementan esta lectura:

1. Telémaco no cree ser el hijo de un héroe, para contextualizar la escena baste recordar que al inicio de *La Odisea*<sup>[2]</sup> los dioses dialogan sobre el destino de Ulises, que se encuentra atrapado en la isla de la ninfa Calipso, entonces Atenea toma la forma de Mentos para instar al joven a buscar a su padre, a quien él se refiere:

Mi madre afirma que soy hijo de aquel, y no sé más; que nadie consiguió conocer por sí su propio linaje. ¡Ojalá fuera vástago de un hombre dichoso que envejeciese en su casa, rodeado de sus riquezas; mas ahora dicen que descendiendo, ya que me lo preguntas, del más infeliz de los hombres mortales! (Homero, 2002: 31)

Y la imagen del padre cobra otro sentido, hay que buscar a un nombre por el que no se siente un lazo de aprecio ni tampoco se justifica una razón.

2. Posterior a la visita de Atenea, Telémaco muestra rechazo a su madre, no es el hijo amoroso que una progenitora espera, como tampoco lo fueron los hijos de la mujer de 52 años cuando les comunicó su supuesto embarazo “Nos quedamos atónitos, y ante nuestro silencio sus ojos empequeñecieron, brillaron duros, y vi que no sólo estaba dispuesta a desafiarnos, sino a repudiarnos” (Arredondo, 2011: 86). La respuesta incrédula de ellos, para ella representó rechazo y sólo el mayor habló “-Pero, mamá -tartajeó Pepe trabajosamente-, perdóname... no sé qué pensar... qué decirte... a tu edad parece raro... eso es, raro...” (Arredondo: 2011: 86). Sí, salir del canon causa extrañeza y rechazo.

Con el personaje griego ocurre algo similar, Telémaco regala una pieza musical a Atenea en agradecimiento a la información que ha traído de su padre, cuando Penélope aparece e intenta reprenderlo, él expresa:

Resígnate en tu corazón y en tu ánimo a oír ese canto, ya que no fue Odiseo el único que perdió en Troya la esperanza de volver; hubo otros muchos que también perecieron. Mas vuelve ya a tu habitación, ocúpate en las labores que te son propias, el telar y la rueca<sup>[3]</sup>, y ordena a las esclavas que se apliquen al trabajo; y de hablar nos cuidaremos los hombres y principalmente yo, cuyo es el mando en esta casa (Homero, 2002: 35).

El confinamiento al rol es determinante, parece que Penélope debe recordar que su rol de madre es a través de Ulises, una vez más en estos juegos de oposición de la otredad, entonces ella debe comportarse como madre, no como líder de aquel hogar, pues ante la ausencia del padre, está Telémaco. La otra madre joven en el relato de “Canción de cuna” es Erika —ahora de 52 años— quien a sus 15 años esperaba silente y aterrada el nacimiento de aquello que crecía en su vientre. Aunque baste decir que, desde la perspectiva aquí presentada, ella no puede ser parte de la recreación del mito bíblico de María, porque de adolescente sí fue presa de lo carnal.

## De las Magdalenas a la caída del Ángel

¿Qué ocurre con las madres que no son el arquetipo de María? Pareciera que una de las consecuencias que trae ser concebido por el pecado original —por el acto sexual— es la condena al sufrimiento. Esta idea se concentra en la imagen de María Magdalena, tildada de lasciva, aunque reivindicada por Jesucristo.

Retomo el personaje de Erika en “Canción de cuna”: desde el embarazo estuvo atrapada, primero, en un ambiente gris, como el vestido que su hija-hermana llevará 52 años más tarde cuando anuncie su embarazo; dentro de esta narración entra la lluvia y el frío como preludeo simbólico de lágrimas y la anulación de las emociones, porque, después, seguirá atrapada en las apariencias, en una mentira que sólo reveló en el lecho de muerte: la hermana fue hija.

Sobre la llanura inmensa la paja amarillenta se eriza bajo la lluvia. El día gris extiende su tiempo sin esperanza. Ayer y mañana fueron y serán iguales, sin otra cosa que lluvia y frío; barridos interminablemente por el viento que se lleva todo color, toda voz, cualquier insinuación de alegría” (Arredondo, 2011: 87).

Erika desde el horror que le causa aquello que habita en su vientre y desde su incredulidad cuestiona: “-Mamá, ¿tú estás segura de que está aquí por aquello que hice?” (Arredondo, 2011: 88), la respuesta seca de la madre, es un sí. No le hicieron, ella hizo y no se sabe de una historia que romantice este acontecimiento, se sabe de una ausencia quizá causada por el rigor de la familia al guardar la apariencia, ella es una Magdalena, condenada sin encontrar un redentor que la reivindique.

Otra mujer a quien la maternidad le fue impuesta es a Paulina, personaje central en la historia de “Detrás de la reja” de Amparo Dávila, pero es imposible mencionar a esta actante sin su sobrina porque entre ellas representan una dualidad, que nuevamente se configura desde la otredad. Las acciones de la tía la dirigen hacia el arquetipo de María, tranquila, metódica, sacrificándose al matenar, desde sus 17 años, a la niña huérfana de pocos meses de edad. Su vida giró en torno a ella, siempre. Aquí, la imagen de Magdalena le corresponde a la narradora, pues a sabiendas de que su tía fue abandonada antes de contraer matrimonio y que ahora se ha vuelto a enamorar, ella entabla un lazo sexual con el hombre que devolvió la alegría a su tía.

Cuando la droga con que dormían a Paulina no es ingerida por esta, la doble traición se descubre<sup>[4]</sup>, el amor materno-filial se transforma en silencio y en sufrimiento que evoluciona en una condena para ambas.

Desde ese día todo cambió y nuestra vida fue una tortura sin fin. Por más que lo intentaba no me atrevía a hablar con Paulina y a explicarle las cosas, sabiendo de antemano que todo sería inútil, y que si una vez pudo sobreponerse a un golpe a su amor propio y a su orgullo, ahora ya no lo lograría. De otra persona hubiera sido grave, viniendo de mí resultaba más doloroso y mortal (Dávila, 2009: 125).

La resistencia y el deseo anulan el lazo materno. Paulina lo controla todo: propiedades, salarios, salidas, convivencias. La protagonista queda atrapada bajo la imagen de su tía, que va de la bondad, el cuidado y el amor, a el silencio y el desdén ¿En qué se convirtió la imagen materna? Reactiva a la traición, Paulina se transforma en una tirana, su control es tanto que la deja internada en el psiquiátrico como una forma de quitarla de en medio y realizar la relación con Darío, quien por conveniencia la elige por sobre aquella joven a la que le profesó amor.

La narradora termina presa en manicomio a sus 23 años, desde donde cuenta su historia como un intento de olvidarla, Paulina a sus 40 se compra un marido pese a que sabe el tipo de relación que tuvo con su sobrina-hija. Una vez más el ejercicio de la sexualidad las condena y no, nadie las reivindica y aún falta mencionar a Ángela y Luisa en “Estar vivo” de Inés Arredondo (2011) porque con ellas se ilustra a completitud el análisis de este subtema.

La figura tradicional de la madre cobra mayor fuerza en “Estar vivo”, de Inés Arredondo (2011), pese a que la historia es recreada a partir de la mirada masculina de Leonardo, para él su esposa vive el desgaste físico que le representa cuidar a la hija enferma, “nunca antes había estado tan envejecida, tan gris” (2011: 96), nuevamente este color aparece como una reafirmación a la falta de vida en las mujeres que son madres, como en “Canción de Cuna”. La esposa tiene una sonrisa triste, es una mujer carente de acción, funge como un receptáculo al servicio del marido y la hija. Para ella, el poder de la palabra está negado: “Luisa hubiera podido decir que yo tenía algún descanso en mi trabajo, en las calles, en los rostros diferentes, y que ella en cambio... pero no lo dijo” (2011: 95).

Él, conocedor de su posición privilegiada fuera de la casa y lejos de la niña agónica, valida la posibilidad del reproche; pero ella, presa en su interior, simbolizado por la casa que habita, guarda silencio, tanto que la posibilidad de su reproche solo existe porque Leonardo lo crea, aunque ni siquiera concluye el argumento. Su carácter receptivo se reafirma cuando acepta sin chistar la jovial presencia de Ángela, “lo admitió sin

comentario” (Arredondo, 2011: 95), a ambos les sirve la cena, como una muestra de la esposa abnegada, estoica.

Esta situación cambia cuando se encuentra al interior de la habitación de Gabriela, su hija. Ahí, para defenderla de la actitud imprudente de Ángela, quien celebra despertar a la niña enferma para ver sus ojos, toma en brazos a su hija y se aparta de ellos dirigiéndose hacia un rincón de la habitación, como si intentara huir al buscar refugio, pero la joven la sigue, el llanto de la hija agónica incrementa iniciando un ataque de asma, entonces “Luisa con voz neutra nos pidió que saliéramos del cuarto” (Arredondo, 2011: 96), en ese momento hace uso de su discurso para proteger a la hija, sólo se activa a partir de lo otro, desde la mismidad asume su rol protector de madre. Aunque, la carencia de rasgos distintivos o expresivos confirma la sumisión a su rol de madre-esposa.

Fuera de la habitación de su hija, las acciones se quedan como intentos, un reclamo por las constantes ausencias de Leonardo termina en el plano de la indiferencia ante el mal humor de éste. “Luisa abrió los ojos y volvió a cerrarlos fingiendo dormir, como ya era su costumbre” (Arredondo, 2011: 100), esto como negación hacia la presencia de la amante y el alejamiento del esposo. El único sentimiento que despierta en él, antes del odio, es la piedad.

Luisa existe a través de la otra, de su hija y de la necesidad que la niña tiene por ser cuidada. “Estaba tranquila aunque respiraba con dificultad, y las cuencas hundidas daban una expresión dolorosa y severa, ascética, a su carita pálida” (Arredondo, 2011: 96). El ambiente de esa habitación remite a lo onírico, la presencia del vapor de eucalipto pareciera mantener a los personajes presos dentro de una pesadilla. “La irritante seguridad de que en aquel cuarto, en medio de las nubes de vapor oloroso a resina estaba secuestrado, obligado a vivir en un extramundo odioso y enajenado” (Arredondo, 2011: 95). Ese es el interior simbólico de Luisa como madre.

La esposa-madre también adquiere significado por oposición ante Ángela, la otra. Desde los ojos de Leonardo su esposa es gris, entonces la gama de colores parece corresponder a la joven que “llegó como siempre: hermosa, ceñido el cuerpo abundante y jugoso que mostraba y movía como un reto a todos los hombres. Su perfume fresco, su carne joven, su mirada brillante y triunfadora eran la encarnación perfecta del mundo libre” (Arredondo, 2011: 95). Ella sí habla, hace uso del discurso y la acción: llega, emite gritos breves y agudos, al tiempo que plantea un elogio en su manera de ver la vida: “¡Todo es maravilloso, tan estupendamente maravilloso! No me canso nunca de ver los árboles, el cielo, las personas... La belleza, la verdad; eso es lo importante, lo único capaz de llenar la existencia y darle sentido” (Arredondo 2011: 95-96), ella no es madre, no quiere serlo.

Ángela habita en el exterior, pertenece a una vida social, mientras que Luisa está determinada a una habitación nebulosa por el vapor del eucalipto. Una, goza de la vida a través de su comportamiento infantil, dando palmadas y emitiendo sonidos agudos, la otra, estoica, vive para cuidar a Gabriela. ¿Qué actitud es más valorada para Leonardo? “Vi como la carita [de la bebé] se contraía en un espasmo que yo sentí en mis propios nervios con dolor. La tensión de aquella mueca que precedió al llanto no la olvidaré jamás. Ángela palmoteó encantada” (Arredondo, 2011: 96), posterior a esta escena justifica tal conducta ante su esposa “perdónala, no sabe, eso de los niños” (Arredondo, 2011: 97). Él busca lo exterior, el sufrimiento de su esposa le es ajeno “por primera vez pensé en la angustia, en el dolor de sus noches en vela. Un dolor y una angustia que no eran míos” (Arredondo, 2011: 100).

La diferencia en la descripción de ambas mujeres es notoria, pero las dos están deificadas. Luisa como la madre sufriente que acuna entre sus brazos el cuerpo doliente del hijo, como en “La Piedad” de Miguel Ángel, haciendo alusión a la Virgen María, mientras que Ángela remite a un ser libertador “me liberó [...] me hizo sentirme” (Arredondo, 2011: 95), “¡Cuán agradecido quedé a Ángela por evitarme asistir al suplicio de mi niña inocente!” (Arredondo, 2011: 96-97), entonces parece que el nombre de la joven remite a los seres alados que cuidan a los hombres de acuerdo a la tradición católica<sup>[5]</sup>.

Pero regresemos a los griegos porque también se encuentran cualidades míticas como la relaciona con seres del agua que encanta a los hombres —una sirena que en lugar de cantar emite grititos para hipnotizar a los viajeros—. El escenario donde se desarrolla el primer encuentro sexual funge como proscenio para la relación extramarital: “El lago, la luna, el aire; a lo lejos tres voces con guitarras cantaban una canción que recordé siempre. Bailábamos, en la soledad y la penumbra, pisando con lentitud la arena crujiente, muy cerca del agua” (Arredondo, 2011: 98). A nivel simbólico se amplía el significado al observar la relación que dicha masa de agua guarda con la mitología. Tresidder (2003) lo vincula con los poderes femeninos de encantamiento, pero también con la presencia del abismo, una caída sin fin, Arredondo lo introduce sutilmente: “Me arrastraba como una corriente” (2011: 98).

En tanto, la presencia del agua y la luna guardan una estrecha relación: la fertilidad, quizá desde este punto se anuncia que entre la pareja de amantes un ser se gestará, pero no es posible dejar de lado que el agua tiene una significación ambivalente (Tresidder, 2003), si bien remite a la vida, también conlleva a la muerte, sobre todo cuando esta se agita y en la escena descrita se encuentra presente el elemento que mueve las masas acuosas, el aire. A nivel del símbolo, éste remite a la libertad (Tresidder, 2003), que se ve amenazada por la presencia del hijo. “Quiero ser libre, ¿comprendes?, vivir, no ser como las otras. ¿No te has dado cuenta? No quiero atarme, ponerme vieja, fea...” (Arredondo, 2011: 100), reclama Ángela desde su alteridad.

Sin embargo, Ángela también puede remitir a Circe, la hechicera, que convierte a los hombres en animales sacando de ellos sus instintos, acaso ¿no hace eso con Leonardo? León, leopardo que la persigue por todas partes al desatar su animalidad sexual. Este queda lejos de la imagen de Odiseo, que no cae ante los embrujos y por ello se enamora de él, aquel que termina regresando a casa porque sabe que Penélope lo espera... El protagonista de *estar vivo* la prefiere a ella, hasta que esta lo echa de su vida.

Cuando Ángela indica que no quiere ser como las otras asume su alteridad, no desea que Leonardo se divorcie para estar con ella, no quiere ser una señora, como llama a Luisa al tiempo que dice envidiarla: “La tremenda, la grande ilusión de mi vida es tener un hijo, ¡son tan preciosos, tan suavitos! ... uno para mí solita... ¡Déjeme ver a su niña!” (Arredondo, 2011: 96). Este falso discurso es percibido por la madre de Gabriela, “-Leonardo, no me digas que te has dejado engañar. Esa muchacha es una farsante” (Arredondo, 2011: 97).

Entonces la imagen del hijo toma una connotación distinta, más allá de ser la realización de una ilusión se convierte en un verdugo que coarta la libertad de las mujeres, Luisa condenada al cuidado de la niña enferma, Ángela condenada a la caída como Luzbel: “Sobre la cama revuelta, con el camisón desgarrado y sucio, con unas mechas cayéndole sobre la cara abotagada y roja, gritando y gesticulando como una posesa” (Arredondo, 2011: 99) esa es la reacción ante saberse embarazada.

La imagen de la caída se reitera cuando Leonardo indica que “tenía algo bíblicamente hermoso aquella escena” (Arredondo, 2011: 99), pese a que sabía que Ángela actuaba para lograr tal efecto en él pareciera convertirse, desde la ironía, en un mártir moderno víctima de la relación extramarital. Ante el ataque de ella “sentí las gotas de sangre correr por mis mejillas como lágrimas, una ternura inmensa, por ella y por mí mismo, me llenó el pecho” (Arredondo, 2011: 99), pareciera un Jesucristo lastimado por la corona de espinas, que pese a ser torturado solo da cabida al amor y al perdón, como se sugiere en el texto.

Pero, ¿qué tortura a Leonardo? El deseo que siente por ella, esto se expresa cuando ante un intento de oponerse a la voluntad de Ángela es sometido por sus labios, que con un gesto ofrecía “para que yo no deseara nada en el mundo más que estar con ella, dejarme arrastrar por sus aguas<sup>[6]</sup>” (Arredondo, 2011: 99). La culpa se convierte en la emoción dominante, al ver el dolor de Ángela se siente responsable por arrebatarle su libertad, primero intenta protegerla como un redentor “con los ojos cerrados, ciego, sordo, guardándola contra su voluntad, contra el mundo entero” (Arredondo, 2011: 100), posteriormente se somete a la ira de la joven “me veía con un odio tan vehemente que bajé los ojos” (Arredondo, 2011: 100), imagen que pareciera remitir a la pintura *Ángel caído* de Alexandre Cabanel (1868).

El juicio emitido por la joven es contundente, en torno a ser madre: “No sirvo para eso... No es lo que quiero...” (Arredondo, 2011: 101), con ello se infiere que ha abortado “a éste, a esto” (Arredondo, 2011: 100), ni siquiera es capaz de nombrarlo, quizá como una forma de alejamiento, porque la sensación que le produce el habitante de su útero es asco. Además siguiendo la premisa del determinismo mítico: el nombre como origen es destino, si este ser en desarrollo no tiene nombre, tampoco existe<sup>[7]</sup>.

Leonardo queda reducido a su cobardía, acepta su condena de seguir vivo, odiando, como desterrado del paraíso. “No pude hacerlo y ella se dio cuenta. Le parecí un cobarde. –Vete y no vuelvas nunca. Me fui” (Arredondo, 2011: 101). Pese a ser el personaje con voz dominante en el relato, el recuento de su historia parece una argumentación en defensa de su carácter pusilánime.

Desde el inicio del relato muestra la supuesta compasión que siente su esposa por él, esto al anunciar que Ángela vendría a cenar, “yo sentí que lo admitía como una ofrenda a mi debilidad” (Arredondo, 2011: 95). Lo cual pareciera guardar un significado contrario con el mote que Ángela tiene hacia él, “León (porque yo llamo León a Leonardo)” (Arredondo, 2011: 96), porque a nivel simbólico remite al valor, la sabiduría y la justicia (Tresidder, 2003), pero al observar la vida en manada de estos felinos se les describe como desinteresados en el cuidado de las crías, además de la vida en camadas donde dependen de las leonas para alimentarse. Lo anterior se reitera con la forma en que interpreta la mirada de su esposa ante su intento de disculpa por la conducta de Ángela ante Gabriela. “Como si yo perteneciese a una especie animal remota y extinguida” (Arredondo, 2011: 97).

Además, es un hombre que escapa de las situaciones, “la indiferencia y el malhumor fueron mis escudos para no afrontar el problema doméstico” (Arredondo, 2011: 98), esta es su respuesta ante el intento de reclamo por su ausencia en la casa familiar. Y pese a que vive momentos de plenitud con su amante, sabe que su función social está coartada por el desinterés mostrado ante sus responsabilidades, mismas que de acuerdo a la época que contextualiza al texto lo convierten en un proveedor y protector de su familia. “Creo que alcancé la felicidad; frenética y crispada, pero la felicidad al fin y al cabo. La realización de mi persona, eso no” (Arredondo, 2011: 98).

Incapaz de sentir otro sentimiento por su esposa, que no sea compasión y odio se desapega de ella por completo ante la pérdida de Ángela. Pero, ¿por qué odia a Luisa? Quizá porque ella soportó la vida materna a la que su amante se negó, o por no confrontarlo y hacerlo sentir como ésta, o por sentirse condenado a estar con ella por el cuidado de Gabriela, porque “nos manteníamos angustiados, girando alrededor de su cuarto lleno de vapor de eucalipto, casi enfermos ya de cansancio y desesperación” (Arredondo, 2011: 95), probablemente por todas esas razones. Cabe indicar que en la cita anterior es la única vez que refiere a un “nosotros” como matrimonio o como ambos padres dentro del relato.

La vivencia para Leonardo toma un tinte onírico desde el inicio del relato en el que se recuerda entre el vapor de eucalipto, seguido por el estado de encantamiento que le produce la presencia de Ángela (Circe), “como si correspondieran a recuerdos o deseos comunes” (Arredondo, 2011: 97), efecto que se incrementa conforme desarrollan la relación extramarital “regresé a mi casa en un estado de euforia y semiensoñación que se cortó en seco al mirar el rostro agotado y mortecino de Luisa” (Arredondo, 2011: 97) y que sólo ante la caída se evidencia el castigo del que ha sido presa: “En esos meses realicé todos los sueños que he realizado en mi vida. Después no volví ni siquiera a soñar” (Arredondo, 2011: 99).

La enfermedad de Gabriela pareciera una pesadilla en la que estaba atrapado, entonces la imagen divina de Ángela lo libera llevándolo a un estado de plenitud emocional. Sin embargo, la afrenta de la maternidad con la sumisión implica convertirse en *señora* al cuidado del hijo; a los cambios físicos y la renuncia a la vida social — por permanecer a la sombra del marido— todo aquello lo sumerge en la realidad, como si su condena se cumpliera al lado de la esposa que odia.

Entonces, la imagen de la madre estoica, silente; la que acata el rol determinado por la sociedad, queda en contraposición con la de Érika, Paulina y Ángela, quienes privilegian sus intereses sobre lo ya establecido, sin

embargo, cada una de ellas lo lleva a cabo desde la medida en la que sus contextos se lo permiten. La primera alude a una Magdalena que pecó y ante ello, pareciera que la maternidad está negada, se queda maternando a su hija-hermana, sufriendo en silencio; la segunda también remite a la imagen bíblica de la pecadora, pues renuncia a la maternidad con la que mantuvo a su sobrina durante años porque privilegia la relación con el hombre que la traicionó. Sin embargo, la tercera es el ángel caído, que renuncia tajantemente a la maternidad.

Reitero, sus contextos son distintos, la época, su estatus económico y el ambiente social que las rodea les permiten tomar posturas distintas ante la maternidad, pero ninguna de ellas escapa al sufrimiento.

## La tiranía detrás de la máscara de la maternidad

La perspectiva del acto materno cambia en la narrativa de Guadalupe Dueñas (2011), en contraste con los relatos de Inés Arredondo (2011) y Amparo Dávila (2009), muestra como imagen central a la tiranía, donde la acepción de esta palabra lleva hacia el abuso de poder contra los hijos. Lo magistral de los relatos que se analizan en este apartado se evidencia en el lenguaje, pues en “La timidez de Armando” el sarcasmo predomina como estilo narrativo, mientras que en “Extraña visita” surge otra forma de maternidad: la figura de la madrastra, que al tener una connotación negativa, inevitablemente lleva hacia los clásicos cuentos de hadas pero, los rebasa al ir más allá del castigo físico como consecuencia de una mala decisión, pues dirige al protagonista hacia la muerte.

Si bien en “La timidez de Armando” el protagonista es el hijo, el motor que hace evolucionar al personaje es la madre con sus acciones malsanas e infantiles, la historia se configura a través de tres etapas: la primera semana de nacido, a los siete años y durante su adolescencia. La descripción inicial se presenta como un condicionamiento para el personaje “Encajonado el rostro en su cofia de listones” (Dueñas, 2011: 104), desde este punto emula a un muñeco nuevo con el que se cumplirá la función de jugar, entonces “la madre lo exhibió como una curiosidad” (Dueñas, 2011: 104), pareciera una niña que presume su peculiar obsequio ante sus amiguitas, “Las vecinas lo pasearon de mano en mano” (Dueñas, 2011: 104) escudriñando su disfraz llenándolo de arrumacos, “opinaron que se trataba del bebé más adorable del mundo” (Dueñas, 2011: 104), la reacción del recién nacido sólo remite a los pucheros como una forma de manifestar la incomodidad o el desagrado de tales actos.

En esta primera etapa, la función materna remite a cambiarlo de ropita, pero un dejo de crueldad se evidencia ante los cuidados que le proporciona con el “deporte materno” (Dueñas, 2011: 104) porque al ser nombrado de esta forma, convierte esta actividad en una competencia, donde el premio es el reconocimiento de las otras jugadoras, sólo que en este punto no hay posibilidad de que el hijo sea parte del equipo, en realidad adquiere la calidad de objeto, incluso de animalidad porque sobre él recaen las acciones, como una serie de estímulos para recibir una respuesta condicionada. “La madre movía al niño durante la noche para comprobar que no estaba muerto o hacía ruidos inesperados para que la criatura, a saltos, diera prueba de que no era sordo” (Dueñas, 2011: 140). Asustarlo, para que ella se sintiera tranquila crea en él un estado de estrés que se refuerza con “Su fervor al deporte maternal hería de besos mejillas y muslos del chamaco que enloquecía de histeria” (Dueñas, 2011: 104), entonces su reacción ante tales actos se concentra en enloquecer.

Para la segunda etapa, a los siete años, su condición de muñeco-bebé se ha transformado hacia una muñeca móvil, sí, su madre festejaba cada que alguien lo refería en femenino, y para recibir tal cumplido que la llenaba de orgullo y alegría, aplicaba sobre el hijo una serie de mordiscos en las mejillas para sacarle chapas, aunado a que “por esmero materno, lució melena rubia llena de cairelitos que lo hizo del todo desgraciado” (Dueñas, 2011: 104), entonces, fue sometido a una serie de metamorfosis que dependían del gusto de la madre “no había semana que el hijo no sufriera alguna transformación: de Niño Jesús a Pierrot; de rey negro para la misa de gallo a china poblana para alguna kermés” (Dueñas, 2011: 104), continúa la imagen de la niña cruel que le confecciona vestidos al objeto con el que juega.

Aunque, para esta segunda etapa las reacciones del infante van más allá de los pucheros, ahora libera la histeria royendo paredes, “El niño se consolaba haciendo en la pared agujeritos para roer el yeso de los muros” (Dueñas, 2011: 104), pero esta actividad incrementa al paso de los días, al grado de que “cuando le dio aquella fiebre, se acabó un santo de barro oloroso; empezó devotamente por los pies benditos y siguió escaleras arriba hasta la aureola” (Dueñas, 2011: 104). Actualmente se sabe que la geofagia es un trastorno multicausal que puede provenir del déficit de ciertos minerales en la alimentación, pero también es una reacción ante el estrés, al ser considerado un trastorno del desarrollo humano remite a una manifestación de ansiedad con consecuencias biológicas, y en el contexto de la historia escrita por Guadalupe Dueñas hay elementos que encajan con dichos síntomas, que una vez más son causados por la crueldad de la madre.

Lo primero a considerar es la alimentación del niño, “¡El proceso de las comidas! Peor que el famoso de Landrú<sup>[8]</sup>, o de Al Capone<sup>[9]</sup>” (Dueñas, 2011: 105), ambas referencias remiten a presos por crímenes contra la humanidad, el primero al ser un hombre encantador que se convierte en asesino serial que engatusaba mujeres para robar sus riquezas familiares y posteriormente matarlas, el segundo, al traficar y delinquir con el crimen organizado. “Primero, el biberón con aquella birria espesa que llevaba diez vitaminas: huevos, hígados, el puré de todos los cereales, miel de croto, hierbabuena, flor del pinto y vitiligo” (Dueñas, 2011: 105), la referencia a presos confirma el poder tiránico de la madre que emula al gobierno que castiga y encarcela ante la conducta inadmitida, pero, ¿cuál es el crimen de Armando? No lo hay, es sólo un niño acatando lo que su madre le indica. “-Escupe, querido, no te pases la carne, tú no la sabes tragar. No te gusta lo frío. Te hace daño caliente. Escupe, mi bien, escupe...” (Dueñas, 2011: 105), ella decide cómo, cuándo, qué y cuánto puede consumir el infante de siete años, además lo determina en lo que sabe hacer o no, incluso contra su propia naturaleza. El grado de nulidad máxima contra el menor es cuando le indica que no conoce el proceso para pasar el bocado, acto innato y determinante para la supervivencia humana.

En este punto, la lectura de geofagia se comprende tras el grado de desnutrición en el menor, aunado al proceso ansioso causado por la enferma sobreprotección de su madre, pero no es posible pasar por alto la referencia religiosa: el niño se come un santo, lo roe de pies a cabeza en el decurso de un episodio febril, como se observó en la cita que referencia a este episodio<sup>[10]</sup> él busca consuelo, pareciera que al devorar el yeso también desea ingerir la protección sacra, como un intento por salir de aquel castigo que le infringe su progenitora.

Para la tercera etapa, los efectos de la crianza tiránica muestran efectos devastadores no sólo sobre su aspecto físico, también en su capacidad de acción y supervivencia:

Era un adolescente asustadizo, de pálidos cabellos, con inverosímil aspecto de postre. La economía de sus labios lo mostraba totalmente de jamoncillo. La transparencia de la piel permitía admirar el reflujo de su sangre que, con el más leve pretexto, le hacía oleajes por el cuello. Bastaba un portazo, o que se hiciera añicos el cristal de una ventana, para que con la ligereza de la leche, cuando hierve, le estallara el color en los oídos. Cuando el aluvión sanguíneo ascendía y avanzaba hasta el cerebro, el detrimento de voluntad era definitivo (Dueñas, 2011: 105).

Las situaciones por las que pasa lo muestran incapaz ante la vida, si una persona obesa lo pisaba él se quedaba quieto, atrapado, para no molestarla; no hacía la parada al tranvía para no hacer que el chofer se detuviera por su culpa, cuando lograba subir al transporte público saludaba de mano a los pasajeros y ante sus miradas entre curiosidad, extrañeza y burla se baja mucho antes de llegar al lugar de su destino; su ansiedad le hacía mostrarse culpable ante cualquier travesura que otros realizaran en la escuela; imposibilitado a dar explicaciones o a negarse a ejecutar aquello que le solicitaran fumaba y se quedaba con el humo hasta casi desmayarse, aunque quizá lo más significativo de su conducta se dio el día que al refugiarse de la lluvia en el quicio de una puerta, el sirviente de aquel lugar, confundiéndolo con un familiar de la señora, lo hizo pasar hasta los aposentos de aquella dama, terminó detenido en la comisaría bajo la acusación de allanamiento.

Sólo el seguimiento de sus instintos intentó sacarlo de aquella anulación social al que lo sometió su madre, pero la figura del hermano, que se menciona en esta única ocasión, fungió como reforzador para someterlo. La interacción con las mujeres es un claro ejemplo de ello, “cuando animado por sus compañeros al fin se acercaba a alguna mujer bonita, se dedicaba a mirarle el rostro con tal arrobó, que la mamá o el hermano, lo sacudían con una sonora cachetada, pues su maldito apocamiento lo doblaba hasta el escote de la chica” (Dueñas, 2011: 106), algo similar ocurría cuando las jóvenes dejaban caer su pañuelo como un acto de coquetería, él se quedaba doblado intentando alcanzar dicha prenda.

La única acción que toma es determinante para la historia, “Una mañana, Armando hizo inventario de sus desventuras y, como su vacilación le impidiera suicidarse, decidió algo definitivo” (Dueñas, 2011: 106), se marchó, abandonó a la madre como acto de suprema rebeldía, aunque en realidad pareciera un preso escapando de aquel encierro. Él no era dueño de su vida, tampoco se le permitiría ser dueño de su muerte. Sin embargo, cuando la figura materna, acongojada, relata el triste abandono de aquel hijo modelo, “recordaba melancólica que de pequeño, cada 10 de mayo, le entregaba una composición escrita con letra redondilla en donde hablaba incomprensiblemente de tormentas, del abrazo de los pulpos o de plantas venenosas que se alimentan con sangre” (Dueñas, 2011: 107) y en este punto es donde la voz narrativa domina con su estilo sarcástico, indica que la interlocutora de la mujer infiere “tuvo la sospecha de que este chico raro no hubiera comprendido que el tema, en este caso, era el de la madre” (Dueñas, 2011: 106).

En coherencia con lo anterior destaco dos cosas, primero, la imagen que el niño tiene de la maternidad, al asemejarla con una tormenta no sólo hace referencia al oscurecimiento del cielo ante la presencia de las nubes cargadas de agua, que generan atracción con la tierra causando rayos y el estruendo del trueno, dentro del contexto de la literatura mexicana, detectada desde el Barroco y que prevalece en la actualidad, de acuerdo a lo que señala Biedermann, remite al comparativo con “los golpes del destino y los desastres mundanos” (1993: 450), con ello se agudiza la desgracia en la que vive Armando, imagen que empeora al considerar a la madre como el abrazo de los pulpos, que atrapan a sus presas con sus ventosas hasta dejarlas inmóviles muriendo de asfixia; finalmente el acto materno se deposita en una planta venenosa que se alimenta de la sangre de sus presas, a quienes atrapa con la dulzura de su néctar hasta disolverlas.

El segundo aspecto a destacar es el tono sarcástico de la voz narrativa, pues de la burla pasa a lo mordaz y remata en la crueldad. Su carácter omnisciente domina el relato, observa y describe acciones, sentimientos y pensamientos, pero no muestra empatía o alguna preferencia por ninguno de los personajes. A los cuidados de la madre los refiere como el “esmero materno” (Dueñas, 2011: 104), pero en tal diligencia que debería tender hacia la perfección, se infiere la crueldad, pues atrapa y succiona la infancia del niño como ha sido descrito en párrafos anteriores. Cuando se siente orgullosa por los elogios que recibe el hijo, la compara con “aquellas impetuosas madres espartanas” (Dueñas, 2011: 104), como un guerrero violento de la Grecia antigua que canta su victoria cubierto con la sangre de la víctima.

De igual manera, tiende a ridiculizarla haciendo énfasis en su ignorancia, esto puede observarse cuando describe el por qué le gustaba confeccionarle disfraces al hijo, haciendo referencia a “su malograda vocación de corista” (Dueñas, 2011: 105), no es la cantante principal o la voz central de un grupo, sólo es una acompañante frustrada, que “según el decorado con que madrugaba la imaginación de su mamita” (Dueñas, 2011: 104) decidía la forma en que humillaría al hijo. La única ocasión en la que alude al sentimiento que tiene la madre por su crío lo llama “amor eléctrico que lo debilitaba más que una calentura” (Dueñas, 2011: 105), es decir que imprimía sufrimiento sobre el cuerpo, causando reacciones convulsas.

La voz narrativa también es cruel con Armando pues lo compara con un objeto que se posee, la madre “al verlo tan frágil se entusiasmaba con él pensando que este hijo le pertenecía como su faja o su dentadura” (Dueñas, 2011: 105), ni siquiera le da el estatus de ser indispensable, sólo es un complemento a través del que ella mejora su imagen. En cuanto a la capacidad de razonamiento y la habilidad para enfrentarse a la vida refiere “A pesar de todo el muchacho no era tonto. Su inteligencia de onda lenta registraba las ideas con retraso (no sabía pensar de golpe)” (Dueñas, 2011: 105) y con este juego de palabras más allá de justificar sus acciones

debido a su historia de vida, parece burlarse de su condición de hijo anulado por la tiranía de una madre que jugaba con él como si fuera un muñeco sin género.

Esta imagen tiránica se reitera en el segundo relato de Guadalupe Dueñas “Extraña visita”. La historia se desarrolla desde el discurso de un niño paralítico, esto sin perder de vista que el lector se encuentra ante una carta suicida: “yo en verdad no conozco mi nombre, aunque ahora sé que debe ser buscado entre los muertos” (Dueñas, 2011: 139), sentencia el protagonista. No recuerda nada de su infancia, tampoco sabe cómo llegó hasta ese lugar, pero se consuela con los cuidados que le proporciona su hermana Araceli, pero tras una serie de visitas de un ser extraño, ella se va y él decide morir.

En este texto la madre ejerce solo una acción: vuelve a casa y ve sobre la silla de ruedas la carta suicida, esta es referida como la causante de aquel ambiente hostil del que el niño desea escapar. Aquí se presenta otra forma de maternidad sólo que a diferencia de Paulina —de “Detrás de la reja” de Arredondo (2011)—, acá se evidencia la imagen de la madrastra ejerciendo efectos negativos sobre dos niños atrapados en una casona, mientras sus hijos deformes<sup>[11]</sup> hostilizan el espacio. La presencia de estos elementos dirigen la lectura hacia los cuentos de hadas, principalmente por la similitud con “Los dos hermanitos” escrito por los hermanos Grimm (2016), aunque no es el único relato clásico que aborda la historia de dos menores desamparados ante la ausencia de la madre, como lo muestra el análisis de Bettelheim (2013).

La historia de “Los dos hermanitos” se centra en dos niños que huyen de casa porque su madrastra los maltrata. Ella, que es una bruja, hechiza las fuentes de agua a modo de castigo y para obtener nuevamente el control de los niños, pero la hermana es advertida por las voces del viento y cuida al pequeño de ser transformado en animal al intentar saciar su sed; sin embargo, la desobediencia de este lo lleva a ser convertido en cervatillo. La hermana no lo abandona y se queda a su lado mientras se refugian dentro de una cabaña en el bosque. El rey de aquellos parajes llama a cacería y el niño embrujado sigue sus nuevos instintos y desea participar como presa, pero su peculiar collar —otorgado otrora por su hermana— hace que los cazadores lo sigan hasta su refugio. El monarca, conocedor de esta situación, se dirige hasta aquel páramo y queda encantado por la belleza de la joven; entonces, los lleva a vivir con él, tienen un hijo; y en el clímax del cuento, la joven ella es asesinada por la bruja, quien regresa como fantasma para cuidar de sus seres amados y esto hace que se rompa el hechizo, finalmente, su hermano recobra su estado humano y ella regresa a la vida, después de vencer las vicisitudes hay un final agradable.

Pero en el cuento de Guadalupe Dueñas, las circunstancias son tan funestas que la única posibilidad para escapar es la muerte, y con eso se anula la posibilidad de redención. La mayor coincidencia entre los textos es la correspondencia de personajes principales: la dupla hermana-hermano: en ambos relatos la niña es de mayor edad, es la protectora y la bondadosa que cuida de lo malo al pequeño varón. Para los Grimm ella es la salvadora al convertirse en esposa del rey; en el relato mexicano la niña se va, pero se infiere que se marcha con *la visita*, dejando al niño en el ambiente de muerte, de caos que habita en la casa; por lo tanto, en el cuento de Dueñas la imagen del monarca bondadoso y salvador se transforma en un ser que parece emisario de muerte; sin embargo, también lo *salva* de continuar en esa situación pues su presencia es un detonante para el suicidio.

Pero, ¿quién es la extraña visita que da título al relato de Guadalupe Dueñas? La primera vez que se menciona es cuando el niño notó en la sala de billar a “los cuerpos que gotearon sobre la alfombra un día entero” (Dueñas, 2011: 138), él palpó la sangre con sus manos; no se aclara a quién o a qué especie pertenecen las visitas, pero siente que desde ese día todo cambió. De igual forma se infiere que fue *la visita* quien trajo la silla de ruedas cromada e importada por miles de pesos, “porque usted [la madrastra] prohibió que me deslizara en el tablón de ruedas construido por Araceli, por miedo a que le maltratara las alfombras” (Dueñas, 2011: 138), esto es significativo porque con ello reitera la animalidad del personaje, acá no es un cervatillo, él se refiere a sí mismo como una larva, un arenque atrapado en aquel artefacto con frenos hidráulicos que representa “mi caparazón y mi tumba” (Dueñas, 2011: 139).

Las siguientes ocasiones en las que se menciona al visitante son porque la madrastra lo invitó, y su presencia parece parte del hechizo al que está sujeto, por ello lo describe con un halo de oscuridad y maldad:

Esa presencia que tantas veces anunciara su vaho nauseabundo [que] trajo voces de maldad y de tragedia, voces olvidadas, voces de otro karma, de otra existencia. Apareció como viento de negrura [...] entró como un largo escalofrío, igual que como llega una maldición (Dueñas, 2011: 139)

Por lo tanto, la idea que emula al rey es que después de su última aparición, Araceli se va, desaparece como si hubiera contraído matrimonio con él:

La visita anunciada llegó. Usted tuvo la osadía de traerla. ¡Gusano de la desgracia! Había tanta niebla que no le vi el rostro, sólo el ojal de la chaqueta gris, donde lucía una cinta roja y a la altura del pecho la traba de diamantes (Dueñas, 2011: 139).

La carta suicida es escrita tres días después, cuando el niño recuerda la sensación de humedad sobre su pecho, causada por las lágrimas de su hermana. Aquí no hay una boda feliz como en el cuento de los hermanos Grimm porque quizá ella no quería irse, pero la madrastra la obliga, eso se infiere porque el personaje la acusa de traer a aquel ser.

De la madrastra no hay una descripción física, se sabe sólo lo que el narrador protagonista indica: “Murmuran que usted no es mi madre, que Araceli y yo llegamos cuando murió la otra” (Dueñas, 2011: 138) y con ello, justifica el sentimiento de odio que lo domina respecto a la figura materna. Lo primero a acotar en este punto es que la representación de la imagen positiva de la madre está muerta, por lo que “si la madre abandona al pequeño en los cuentos de hadas, la vida de éste estará plagada de peligros” (Bettelheim, 2013: 277). Lo segundo refiere a la semejanza con las hechiceras. Biedermann señala que “La madrastra es en los refranes y en los cuentos la quintaesencia de la malvada anti-madre, egoísta y odiadora de los niños, dispuesta incluso al infanticidio y no muy alejada de la consecuente figura femenina negativa que es la bruja” (1993: 286-287).

Si bien en temas anteriores se detalló que la figura materna remite a la imagen estoica que todo lo soporta y vive para y por el otro (el hijo), también se ha señalado que la maternidad no siempre despierta emociones positivas, por ejemplo en el caso de Erika, en “Canción de cuna” de Inés Arredondo, donde la adolescente percibe en su vientre a un ser monstruoso que la acecha, al cual repudia, quizá comparable con Ángela, personaje de “Estar vivo” de la misma autora, que elige abortar para no perder su belleza física y no convertirse en “señora”. Lo diferente en los textos de Guadalupe dueñas es que nos muestra la visión de los hijos ante maternidades tiranas.

Continuando con el análisis de “Estar vivo” es pertinente acotar que “la bruja semeja la manera en que la madre preedípica se presenta al niño: concediéndoselo todo y satisfaciendo sus deseos mientras que el pequeño no insista en hacer las cosas a su manera y permanezca simbólicamente atado a ella” (Bettelheim, 2013: 134), esto es notorio en el texto porque la casa que habitan es referida como una telaraña, están atrapados en ese lugar: “mi hermana no sabe de qué hogar hemos desaparecido, ignora por qué llegamos aquí y por qué vivimos secuestrados entre tantas cosas extrañas” (Dueñas, 2011: 138-139), posteriormente cuenta que Araceli le platicó que él podía caminar y “un día desperté con estas piernas reseca, que van perdiendo peso y se hacen cada vez más ingravidas” (Dueñas, 2011: 139), como si esta condición fuera el resultado o castigo a su desobediencia.

El narrador protagonista refiere que fueron secuestrados por la madrastra: “hubo un tiempo en que dormíamos en la paja del establo donde usted nos escondió. Muchas veces la sorprendimos tratando de averiguar nuestros pensamientos, como si en verdad creyera que pesa sobre nuestras almas algún delito” (Dueñas, 2011: 39) y con ello se reafirma la idea de que su condición de paralítico pareciera el efecto de una maldición o hechizo, que se complementa con la imagen del visitante, como se explicó en párrafos anteriores.

El ambiente en el que se desarrolla el relato se observa la ruptura total con los cuentos de hadas, sobre todo ante una lectura desde los símbolos. El “espacio de la muerte” (Dueñas, 2011: 138) como lo menciona el protagonista, es una casona. De acuerdo a Biedermann (1993) la casa tiende a ser uno mismo, esto desde una visión psicológica, ya que “adquiere energías físicas y morales del cuerpo humano” (Bachelard, 2006: 71), aunque cabe señalar que en este caso, representa a la madrastra, además, debido a que “la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños de un hombre” (Bachelard, 2006: 36), adquiere una connotación funesta porque está llena de “sonidos que se enredan a mi cuerpo como algo viscoso, clamores inaudibles, ecos que repiten un mismo nombre” (Dueñas, 2011: 138), pese a que en el texto no se señala de manera explícita ese nombre, se infiere que es el de la figura materna, pues a ella está dirigida la carta.

Aunado a lo anterior, la casa al poseer una connotación femenina se le contempla como “un refugio, un retiro, un centro” (Bachelard, 2006: 21) porque a partir de ella se transita de lo real a lo imaginario u onírico, como lo menciona Bachelard: “se encuentra en la frontera entre dos mundos” (2006, p. 133), en “Estar vivo” se refleja de la siguiente manera: “He navegado bajo camas y sofás, contando los nudos, las fisuras, los arabescos de moho, donde los sentidos tornan vivo el espacio de la muerte. Aquí, en esta mansión que antes, hace muy poco, era mi único universo” (Dueñas, 2011: 138). Al señalarse como un navegante remite a la imagen de Odiseo enfrentando una serie de peligros, extraviado, lejos de su hogar, y aquí rompe con el mito griego, porque el personaje no regresa a casa, pese a las peripecias que surca.

Un elemento peculiar que posee la casona es el torreón que da hacia un abismo, esta imagen también remite a las princesas atrapadas en una torre, custodiadas por seres malignos, como los dragones, pero en el texto de Dueñas (2011), ese es el lugar hacia por el que opta el personaje para arrojarse porque nadie viene a salvarlo y, nuevamente, rompe con el final alentador de los cuentos de hadas.

Finalmente es necesario detenerse para enfatizar el nombre del narrador protagonista: “Araceli me puso Lot. Ella lo inventó” (Dueñas, 2011: 139). La referencia bíblica remite al sobrino de Abraham, quien después de acompañar a su tío se instala en una llanura entre Sodoma y Gomorra, los espacios del pecado y de la decadencia de valores, dichos reinos al entrar en guerra con otras comunidades, secuestran a Lot y a su familia, pero antes de ser destruidos por la lluvia de fuego son rescatados por los ángeles de Yahvé. En el texto de Dueñas, quizá su hermana le otorgó ese nombre con la esperanza de que alguien lo rescatara, pero eso no ocurre y con ello también rompe con la posibilidad de que la religión lo salve. Así, las madres en los textos de Dueñas fungen como seres tiránicas que desde su poder condenan a la anulación o la muerte a sus hijos.

## Conclusiones

La configuración de los personajes a través del contraste, los elementos simbólicos que los singularizan y el diálogo con los mitos evidencian distintas líneas de lectura. La primera refiere al rol tradicional de la madre que renuncia a ser mujer para convertirse en cuidadora, sin embargo, esta función —de acuerdo a lo narrado— solo la pueden cumplir las jóvenes, pues ante la vejez, la sociedad expulsa a aquellas mujeres que van contra lo establecido, principalmente porque no hay un pacto divino con la figura paterna ya que el padre está ausente en los relatos. La segunda reafirma el canon al que se sujetan aquellas mujeres que se convierten solo en madres, pues solo actúan en función del hijo. Además, deben presenciar cómo las que se negaron a serlo, encantan a los hombres.

La tercera línea de lectura refiere a las *mujeres malas*, aquellas que renuncian a la maternidad porque no quieren sacrificar su belleza para dedicar su vida a los cuidados de un infante. Entonces no tiene la posibilidad del amor de un hombre o deben vivir con el traidor al tiempo que se convierten en traidoras o ángeles caídos. Finalmente está la imagen tiránica con la cuarta línea de lectura: madres que subyugan a los hijos hasta anularlos. Todas sometidas a sus circunstancias, todas determinadas al sufrimiento. Esa es la visión de mundo que presentan las autoras en sus seis relatos.

## Referencias

- Arredondo, Inés (2011). *Cuentos completos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gastón (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bartra, Roger (2005). *La jaula de la melancolía*. México: Debolsillo.
- Bartra, Roger (2007). *Territorios del terror y la otredad*. Valencia: Pre-textos.
- Bettelheim, Bruno (2013). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México: Booket Paidós.
- Biedermann, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Castellanos, Rosario (2005). *Mujer que sabe latín...* México: Fondo de Cultura Económica.
- Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- De Alva, María (2014). *Memoria y escritura del cuerpo: un estudio sobre sexualidad, maternidad y dolor*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Dueñas, Guadalupe (2011). *Obras completas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Graves, Robert (2014). *La diosa Blanca*. Madrid: Alianza Literaria.
- Grimm (2016). *Cuentos*. España: Cátedra.
- Gutiérrez, C. (2018). Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. “El último verano” de Amparo Dávila en *Literatura Mexicana*. 29 (2) pp. 133-151.
- Gutiérrez, Claudia. Trejo, Gabriela. y Tapia, Jazmín (Comp.) (2021). *Escrituras desde la maternidad: miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*. Ciudad de México: Universidad de Guanajuato, Fides Ediciones.
- Homero (2002). *La Odisea*. Madrid: Editorial Alba.
- La Biblia (1991). [Latinoamericana]. Madrid: Ediciones Paulinas y Editorial Verbo Divino.
- Paz, Octavio (2019). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tresidder, Jack (2003). *Diccionario de los símbolos*. Ciudad de México: Editorial Tomo.

## Notas

[1]

En el *Génesis* se narra que en un inicio Sara se llamaba Saray y Abraham, Abram. Dentro de su historia, Dios cambia sus nombres al hacerlos padres de muchas naciones, es parte del pacto que realiza con Abraham por servirle. (Gén, 12-22).

[2]

Los primeros cuatro cantos de *La Odisea* son dedicados al hijo de Ulises, de ahí que se denomine este apartado Telemaquía.

[3]

Tras esta escena menciono dos formas de subversión primero hacia la Generación del Medio Siglo en México, pues como se desarrolló en el primer capítulo, la revista más emblemática para las mujeres llevó este nombre: *Rueca*, con la que reivindicaron la función femenina de enhebrar, pasaron del telar a la escritura.

La segunda forma se da en el discurso de Telémaco al desplazar a su madre de una plática de hombres, cuando irónicamente está obedeciendo las órdenes de una mujer, Atenea, que ha tomado la imagen masculina para llegar a él y además ignora que su madre desteje todas las noches para proteger su casa y a él.

[4]

Primero al darle somníferos y después al yacer con el hombre que ella ama.

[5]

Algunas otras religiones monoteístas también contemplan a la figura de los ángeles, como el judaísmo, cristianismo, zoroastrismo y el islamismo.

[6]

La analogía de la mujer de agua también está presente en el cuento de Octavio Paz (2014) “Mi vida con la ola”, publicado por primera vez en 1949, donde ésta representa a una joven impetuosa (una ola marina) que convence a un hombre adulto para que la lleve con él, lo cual le ocasiona ir a la cárcel un año. Ella lo espera en su departamento de la Ciudad de México, pero su historia pasa del idilio amoroso hacia el desgaste de la relación con conatos de violencia que culminan con un asesinato.

[7]

Reitero: ¿existen las mujeres de “Canción de cuna”? En compensación a la ausencia del término que las identifica podrían llevar todos los nombres femeninos de la época.

[8]

Henri Désiré Landru, conocido como el “Barba Azul de Gambais” fue un famoso asesino serial que estafaba a sus víctimas enamorándolas y posteriormente asesinándolas. Su historia se encuentra circunscrita en Francia durante la Primera Guerra Mundial.

[9]

Alphonse Gabriel Capone, conocido como “Scarface”, fue un gánster estadounidense en la época de la prohibición.

[10]

“El niño se consolaba haciendo en la pared agujeritos para roer el yeso de los muros” (Dueñas, 2011: 104).

[11]

“Sus hijos son los mellizos de cabezas erizadas que babea y dan gritos horribles [...] Su hija es Said, la de siete años, la que tiene una joroba repulsiva y a la que usted golpea y martiriza” (Dueñas, 2011: 138).



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28176080001>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante  
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la  
academia

Alma Rosa Sánchez Valdez

**De diosas, madres mundanas y tiranas: el diálogo con los mitos en la narrativa de Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas**

*Of goddesses, worldly mothers and tyrants: the dialogue with myths in the narrative of Inés Arredondo, Amparo Dávila and Guadalupe Dueñas*

*Contribuciones desde Coatepec*

núm. 39, p. 5 - 34, 2023

Universidad Autónoma del Estado de México, México

[rcontribucionesc@uaemex.mx](mailto:rcontribucionesc@uaemex.mx)

**ISSN:** 1870-0365



**CC BY-NC-ND 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.**