

La metáfora, un universo poético en el cuento “La mujer” de Juan Bosch

Reyes Velázquez, Amparo

La metáfora, un universo poético en el cuento “La mujer” de Juan Bosch

Sincronía, núm. 74, 2018

Universidad de Guadalajara, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513855742021>

La metáfora, un universo poético en el cuento “La mujer” de Juan Bosch

The Metaphor: A Poetic Universe in “La mujer”, a short story by Juan Bosch.

Amparo Reyes Velázquez * amprey01@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid, España

Sincronía, núm. 74, 2018

Universidad de Guadalajara, México

Recepción: 20 Marzo 2018

Revisado: 05 Abril 2018

Aprobación: 14 Junio 2018

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513855742021>

Resumen: En la cuentística de Juan Bosch, la barbarie se representa mediante sujetos simbólicos relacionados con el universo metafórico que describe el autor vegano. La narrativa boschiana, en su constructo, pone de relieve las débiles estructuras políticas y sociales de la República Dominicana del siglo XX. “La mujer”, narración de hondo lirismo, presenta un escenario paisajístico adverso que sirve de refuerzo estructural en la trama del cuento; por ejemplo, la presencia del sol, en su expresión lírica, trasciende a los personajes hasta aniquilarlos. Así, el sol resulta la focalización de un personaje omnipotente que bajo los reductos de la metáfora desvela la realidad social de la República Dominicana, más allá de la dominicanidad indignada, la metáfora se finca en el mito de trascendencia universal.

Palabras clave: Literatura, Metáfora, Retórica, Barbarie, Mito.

Abstract: In Juan Bosch's short story writing, brutality is represented through symbolic subjects that are related to the metaphorical universe described by the author. In Bosch's narrative, its construct underlines the weak social and political structures of the Dominican Republic of the XX Century. The profound lyricism narrative in “La mujer” (The Woman), shows an adverse landscape setting which gives structural support to the plot. For example, the presence of the sun as lyrical expression trascends the characters to death. Thus, the sun represents the targeting almighty character which under the metaphor strongholds unveils the social reality of Dominican Republic. Beyond the Dominican outrage, the metaphor is based on the myth of universal transcendence.

Keywords: Literature, Metaphor, Rhetoric, Brutality, Myth.

La imagen trasmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden.

La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro.

Octavio Paz (1972)

El foco central de esta investigación es explorar la metáfora en el cuento de Juan Bosch. El marco teórico de este trabajo, en buena dosis, contempla los estudios de Maillard, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética* (1992) y, por supuesto, la teoría del cuento de Juan Bosch, *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. Por lo demás, de otros críticos y teóricos de la literatura en la medida que apoyen el campo de investigación.

En principio, resulta necesario establecer una definición sobre la metáfora:

Es un procedimiento lingüístico y literario consistente en designar una realidad con el nombre de otra con la que mantiene alguna relación de semejanza. Desde la retórica grecolatina (Aristóteles, Quintiliano) se viene considerando la metáfora como una comparación implícita, fundada sobre el principio de la analogía entre dos realidades, diferentes en algunos aspectos y semejantes en otros. (Estébanez, 1999, p. 661)

En Juan Bosch, la metáfora, que retrata aspectos de la realidad social, histórica y política de la República Dominicana, es el eje nodal que sirve de espécimen para arquitecturar la imagen simbólica arquetípica de su cuentística.

Por otra parte, Juan Bosch (1967) en su teoría *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* señala que:

El cuento es un género literario escueto, al extremo de que un cuento no puede construirse sobre más de un hecho [...]. El hecho es el tema, y en el cuento no hay lugar sino para un tema [...]. Nada interesa al hombre más que el hombre mismo. El mejor tema para un cuento será siempre un hecho humano, o por lo menos relatado en términos esencialmente humanos. (p. 11)

Así, pues, “La mujer” este maravilloso cuento es una narración profundamente humana y de hondo lirismo, en cuya prosa poética, a decir verdad, también se puede leer como un poema de intensidad rítmica. Incháustegui (García, 2003) afirma que se trata de “un logro bien marcado que contiene este cuento es su composición simétrica la imagen dramática y poética que refleja [...]. “La mujer” está escrito con técnica poética, pero delicadamente, en forma tal que el lector no se percata” (p.216).

El cuento, en su hechura artística, se presenta en un retablo de contrastes que parten del binarismo civilización y barbarie, dos concepciones que se cruzan en el texto y lo entrelazan. En “La mujer”, los personajes se cosifican y las cosas se humanizan (Reyes y Sima, 1915). Al respecto, García et al. (2003) sustenta que:

“La mujer” presenta una estructura matriz; porque los dos planos, el cruce de estos dos planos, está en la temática, no en la estructura misma de la narración, es decir, no hay recurso de dobles planos narrativos delimitados [...] sino puntos convergentes donde se tocan los dos núcleos temáticos: la mujer y la carretera. Sin embargo, hecha esta aclaración, cabe a “La mujer” ser único y rector a la vez. (p. 216)

Esta narración breve alegoriza la barbarie social y política del hombre contemporáneo y, puesto que el arte es simbólico y de constitución polisémica, podemos decir que el tema cardinal del cuento es la esfera de dos mitades dicotómicas: vida y muerte o ¿la metáfora de la muerte? Ahora bien, para ilustrar este eje temático, sirvan de ejemplo tanto los sustantivos como los adjetivos que encuadran, perfectamente, en la estructura del cuento “La mujer” como símbolos de la muerte:

[...] la muerte y el miedo a ella se convierten en la fuente de las predicciones negativas de la psicología: “mal”, “sombras”, “inconsciente”, “psicopático”, “regresivo”, “impactante” “cortante”, “destructivo”, “inconexo”, “frío”... ¿acaso no son estas palabras y signos “teñidos con la muerte” enemigos de la vida y el amor? [...] (Hillman, 1994, p.177).

En “La mujer”, “los animales ctónico-funerarios” *de facto*, los únicos que aparecen en el cuento son las aves rapaces de aspecto tétrico posadas en los cactus espinosos que refuerzan no solo el ambiente fúnebre, sino que se personifican en la trama del cuento. Las aves rapaces como espíritus del inframundo parecen encarar al Dios Sol: “Tal vez aves rapaces coronen cactus. Y los cactus están allá, más lejos, embutidos en el acero blanco” (Bosch, 1995, p.9). Sobre este contenido temático, en adelante se concretará la idea.

En la vertiente de la muerte, Víctor Villegas, en el capítulo *Presencia de Juan Bosch*, arguye que:

La carretera es el Hades en el cuento de Bosch. Todos los hombres sienten el Hades en el vivir de Occidente, aunque no sean helenos [...]. Está allí, en el paisaje, muerta asesinada por el sol y nadie ni nada la resucitará. Nadie puede hacer – ni siquiera los dioses- que el Hades, lugar de los muertos y de la muerte, deje de ser el Hades.

[...]. Aquello que estaba tirado en medio de la carretera muerta, ni era una piedra ni un becerro; era la muerte. Era la fuerza mortal, retenida en la mujer, habitante del Hades, que habrá de tronchar la vida de Quico, quien intentó poner paz en la disputa del marido y la mujer, habitantes del Orco, de las regiones oscuras. (Villegas, et al., 2003, pp. 59-60)

En tanto para Diógenes Valdez, (2010) el amor (Eros) y la muerte (Thanatos) son dos elementos presentes en el cuento “La mujer”:

Esos dos instintos están marcadamente acentuados en el personaje femenino del cuento “La mujer”. Por naturaleza ella es la que lleva vida en su interior y la creación de la misma solo es posible a través del amor [...]. Esta mujer también lleva dentro de sí, el instinto de Thanatos.

[...] La muerte, de manera metafórica, está presente en los hombres que trabajan en la carretera; son ellos quienes construyen esa muerte que simboliza la “gran momia” (p. 26).

Retomando la línea de la teoría del cuento de Juan Bosch, el autor dominicano, en este relato, muestra, de manera extraordinaria, un dominio de la técnica narrativa, es acorde a su teoría del cuento: “el género tiene una técnica y ésta debe conocerse a fondo” (Bosch, 1967, p. 16). El autor de “Luis Pie”, mueve cada pieza (casi en un sentido laberíntico) que obliga, a veces, al lector a reconstruir, o hacer conexiones metafóricas, verbos con sustantivos, adjetivos antitéticos o paralelismos^[1], algunas elisiones verbales e incluso estructurales, construcción de oraciones cortas (quizá influencia de Hemingway) y, rara vez las presenta con carácter dubitativo para luego estructurarlas en declarativas o aseverativas, por ejemplo: “Tal vez aves rapaces coronen cactus”; “Y los cactus, los cactus coronados de aves rapaces” (Bosch, 1995, pp.9-10).

El autor de “La Mancha indeleble”, en el cuento “La mujer”, pinta la violencia de contrastes, los juegos de luz y sombra como si se tratara de una técnica del claroscuro de Caravaggio. Así también, en “Dos pesos de agua” vislumbramos las pinturas negras de Goya, en especial, “Peregrinación a la fuente de San Isidro”. Bosch con tintes expresionistas, con pinceladas goyescas traza el tiempo circular del cuento y tiñe la muerte de Quico con lo irracional.

Juan Bosch, con precisión y con un estilo altamente poético y vigoroso de su prosa, recrea la realidad dominicana bajo el paisaje rural cibaeño, desolado, enfermo y desesperanzado; va urdiendo paralelismos, símiles, metonimias, reduplicaciones, prosopopeyas, alegorías, sinestesias, antítesis y por supuesto la metáfora.

En la “La mujer”, el sol es la materia prima que sirve de espécimen para el constructo de este cuento. El sol es la focalización de otro personaje, omnipoente, que en su expresión lírica, trasciende a los personajes hasta aniquilarlos: “Pero sobre la gran carretera muerta, totalmente muerta, solo estaba el sol que la mató” (Bosch: 1995, p.13). El sol es un refuerzo estructural en la obra que se ensancha con la trama en una conjugación retórica de luz y sombra, en un claroscuro que intensifica el patetismo de la trama. Es una metáfora.

Para Jung el Sol es, en realidad, un símbolo de la fuente de la vida y de la definitiva totalidad del hombre (pues la totalidad solo está representada por la conjunción del Sol y la Luna, como rey y reina, hermano y hermana).

[...] El Sol es ambivalente; de un lado es “resplandeciente” y de otro “negro” o invisible, siendo entonces asociado a animales ctónico-funerarios como el caballo y la serpiente. La alquimia recogió esta imagen del sol niger para simbolizar la “primera materia”, el inconsciente en su estado inferior y no elaborado [...]. (Cirlot, 1969, p. 423)

En el cuento “La mujer”, la focalización del sol con su ambivalencia de colores resplandecientes, rojo, blanco, negro y el fenómeno de lo invisible, funda metáforas como: “El sol la mató; el sol de acero, de tan candente al rojo, un rojo que se hizo blanco, y sigue allí sobre el lomo de carretera” (Bosch, 1995, p. 9). “De tarde el acero blanco se volvía rojo” (Bosch, 1995, p. 9). Antes bien, Juan Bosch, en su obra, pone acento en el Sol “negro”, el del mundo de las tinieblas:

Lo cual explica la curiosa expresión del Rig Veda, que califica al Sol de “negro”: Savitri, dios solar. Es a la vez la divinidad de las tinieblas. En China se encuentra la misma concepción del Sol negro, Ho, que se relaciona con el principio Yin, el elemento nocturno femenino, húmedo y paradójicamente lunar. (Durand, 2004, p. 92)

En El cuento hispanoamericano, antologado por Seymour Menton (1986), uno de los críticos más notables de la literatura, menciona que “La mujer” “es una sinfonía audiovisual del trópico” [...] (p. 98): “La lucha era silenciosa. No se decían palabra. Sólo se oían los gritos del muchacho y las pisadas violentas” (Bosch, 1995, p. 13).

Parafraseando a Menton, yo agregaría que es una elegía del trópico, pues la lucha silenciosa de los hombres concierta con la imagen de animales lingüísticos (la violencia dionisíaca), seguida de los gritos desgarrados del niño, porque ya no bastan sus gestos del sufrimiento: El niño “ve por todas partes lo espantoso o el absurdo de ser hombre” (Nietzsche, 2010, p. 207). Él es el hijo perdido. Y si a este espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del principium individuationis, asciende del fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo dionisíaco, con lo cual la analogía de la embriaguez es lo más próximo

a nosotros (pp. 24-25). Así, el símbolo del sonido: el grito angustiado, dionisíaco del niño es la catarsis que desvela el dolor eterno del mundo ajeno a la armonía: “Pronto iba la carretera a quemar el cuerpo, las rodillas por lo menos, de aquella criatura desnuda y gritona” (Bosch, 1995, p. 10).

Si nuestro objeto de estudio es la metáfora, entonces retomemos a Chantal Maillard, quien nos conducirá a un terreno más fértil, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*:

La imagen simbólica requiere la intelectualización de la analogía, mientras que a la imagen metafórica le basta con despertar la imaginación o la sensibilidad. En la relación simbólica nunca se interrumpe el enlace que hay entre el significante del término que simboliza y el elemento simbolizado. A diferencia de la metáfora, el símbolo es una representación analógica que mantiene viva la conciencia de que el término que simboliza es atribuido de forma ficticia al objeto simbolizado.

[...] los universos simbólicos se diferencian de los universos metafóricos en que éstos superan la simple relación analógica. (1992, pp. 113-114)

Mientras que “el inconsciente colectivo es tratado por Zambrano como el residuo del estado de delirio que habido que habría habido antes de la identidad, antes *sí mismo* [...]” (Maillard, 1992, p. 72), para Jung, el *sí mismo* se lograría cuando todo lo que constituye el ser humano (*consciente e inconsciente*) se diera a luz, a la conciencia, que es “el reconocimiento del hombre por el hombre como ser –en- el- mundo” [...]. Por consiguiente, “en el proceso de su realización, el *sí mismo* viene a ser *uno mismo*” (pp. 71-72).

El *Círculo Eranos I*, en el apartado del *Inframundo y la psique*, Scholem y Hilman (1994) arguyen que el inframundo es donde se manifiesta la psique pura, es decir, el inframundo con carácter mitológico describe el cosmos psicológico. De allí que, las imágenes del inframundo expresen el alma (en su totalidad) en un sentido ontológico:

El mundo de las sombras en las profundidades es una réplica exacta de la conciencia cotidiana [...]. Es este mundo en metáfora. Nuestro ser negro desempeña todas las acciones igual que nosotros hacemos en la vida nuestra, pero su vida no se limita a nuestra sombra. Desde la perspectiva psíquica del inframundo sólo la sombra posee sustancia [...]. La sombra es la sustancia del alma, la oscuridad interior que empuja debajo de la vida, que le mantiene a uno en una relación implacable con el inframundo. (pp. 171-172)

En Bosch, el universo metafórico *superá la simple relación analógica*, de acuerdo a Maillard. El autor de “La mujer” con el recurso estilístico de la metáfora continuada, logra un tipo de *metáfora especial*, “metáfora sensibilizadora” por yuxtaposición de la prosopopeya o la personificación, lo inhumano se humaniza. En esta pieza narrativa, desde las primeras páginas se vislumbra el traslape entre la carretera y la mujer, *una metáfora sensibilizadora*: “la carretera está muerta. Nadie ni nada la resucitará. Larga, infinitamente larga, ni en la piel gris se le ve vida” El sol la mató [...] (Bosch, 1995, p. 9). “La carretera muerta, totalmente muerta, está allí desenterrada, gris. La mujer se veía, primero, como un punto negro, después, como una piedra que hubieran dejado sobre la momia larga” (p. 10).

Juan Bosch, en este cuento, utiliza un recurso propio de la metáfora mitológica, cuyo rostro poético ofrece, según Elena Beristáin, (1988) “mayor profundidad y mayor resonancia” (p.316). En la misma vertiente, Roland Barthes (2010) señala que la poesía clásica es un sistema fuertemente mítico que impone al sentido un significado suplementario, que es la regularidad.

Con esto, podemos decir que la metáfora en Juan Bosch alcanza el estrato mítico, es decir, el arquetipo de carácter universal. El mito estético con su contenido psicosocial donde se esconde lo inconsciente: “Si hay mito es porque hay caos, y si hay lenguaje mítico o relato mitopoiético es porque hay el lenguaje de los elementos quasi demoníacos” (Ortiz-Osés, et al., 2004, p. 302).

En la tesis nuclear de este trabajo, en el escritor de La Vega, muchas veces las comparaciones o símiles se convierten en afirmaciones, cuya imagen evoca a la metáfora de connotación animal-hombre; a propósito, el fenómeno de la animalización es una constante en la narrativa del autor dominicano. Veamos algunos ejemplos de símiles que se han marcado en cursiva:

La mujer se veía primero, *como un punto negro*, después, *como una piedra* que hubieran dejado sobre la momia larga.

A medida que avanzaba crecía aquello que *parecía* una piedra tirada en medio de la gran carretera muerta. Crecía, y Quico se dijo: *Un bocero*, sin duda estropeado por auto.

¡Te voy a matar como a una perra, desvergonzada! (Bosch, 1995, p.10)

Evidentemente, en estos procedimientos comparativos, si omitimos el nexo comparativo como, establecemos la metáfora “en presencia”:

La tradición ha considerado que la comparación está muy próxima a la metáfora y que cuando se omite el término comparativo aparece la metáfora “en presencia” en la que están explícitos los dos términos comparables. Ello se debe a que la metáfora, como la similitud, expresa una analogía. (Beristáin, 1988, p.101)

En el hilo narrativo del cuento, se ignora la procedencia de Quico, no sabemos de dónde viene y adónde va; sin embargo, no puede torcer su destino trágico, la muerte. “El viaje-carretera = muerte, no lleva a ningún sitio” (Oviedo, 2017). Es el camino de la muerte. Quico “sale de la nada, sufre luego por la muerte la pérdida de aquel don y vuelve a la nada de donde salió” (Schopenhauer, 2009, p. 281).

El camino de Quico es sinuoso, desesperanzado, vacío (como el de los otros personajes), en él impera la corona de cactus, el inframundo bajo el reino de Hades. Pero Quico no es un muerto como nos sugiere Víctor Villegas en *Presencia de Juan Bosch*. Él es un hombre concreto de carne y hueso de “ser y no ser / la vida y la muerte”. Y si nos quedara algún resquicio de la duda, léase esta cita: “La tierra de piso absorbía aquella sangre tan roja tan abundante. Chepe veía la luz brillar en ella” (Bosch, 1995, p. 12). Los muertos como señala Jung, son sombras sin huesos, sin cuerpo y sin sangre. En el cuento, Chepe, siente, y ve proyectada su muerte en él. La imagen de la sangre/muerte da paso a la interpretación del símbolo:

Desde los ángulos del orden cromático y biológico, la sangre, correspondiente al color rojo, expone el final de una serie que tiene en su origen la luz solar y el color amarillo, y en medio el verde y la vida vegetal. El paso del amarillo al verde y al rojo aparece en relación con un aumento progresivo de hierro. En conexiones tan estrechas como la sangre y el color rojo, es evidente que ambos elementos expresan mutuamente; las cualidades pasionales del rojo infunden su significado simbólico a la sangre; el carácter vital de ésta se trasvase al matiz. En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto de sacrificio [...]. (Cirlot, 1969, pp. 398-399)

Sin duda alguna, Juan Bosch es un conocedor de lo que escribe. El matiz del Sol y el semantismo que le otorga a este fenómeno de la naturaleza, resulta bien fundamentado en su obra.

En la anécdota del cuento, recordemos que la mujer por no dejar que su hijo sufra de hambre, prefiere darle de beber la leche al niño, y no venderla como su marido se lo había encomendado. Esta acción es el móvil que refuerza el drama doméstico. La mujer, “La Gran Madre”^[2] y a su ritual de fertilidad, encargada de satisfacer la necesidad más elemental de la humanidad: la alimentación (Neumann, 2004, p. 60), transgrede una orden por amor a su hijo, ella engaña al marido y le dice que la leche se había descompuesto. Por ejemplo, en el cuento, en la sangre derramada se elucida un *símbolo perfecto de sacrificio* por el hijo. “Amar significa que otro habita en nosotros. El amor es una presencia, y amar quiere decir sentirse dualidad” (Ortiz-Osés, 2004, p. 260); empero, ¿acaso por amor dual ella mata a Quico? Recordemos que el color rojo es de naturaleza pasional; no obstante, Quico había confundido a la mujer con el *punto místico*.

En el cuento, Quico es el héroe-víctima que muere violentamente con la piedra “casi negra”, “rugosa” (vieja) y pesada que la mujer le asesta después de haber sido auxiliada de los golpes de su marido. Ella de ser mujer víctima pasa a ser victimaria: “El marido le había pegado. Por la única habitación del bohío, caliente como horno, la persiguió tirándola de los cabellos y machacándole la cabeza a puñetazos” (Bosch, 1995, p.11). Sobre esto, Carcuro et al. (2005) explica que en “La mujer” la figura femenina está vinculada a la condición de madre, asimismo, ella encarna el machismo de los hombres que golpean y matan a sus mujeres; otras veces, la presencia de la muerte pareciera ser motivada por un “amor pasional”. “La mujer” es un fenómeno cultural en donde los hombres se consideran superiores frente a las mujeres y eso les “permite” castigarlas, golpearlas, e incluso, matarlas.

En el hilo de la narración, observamos que cuando Quico se acerca a la mujer y le brinda ayuda^[3], ella se encuentra tirada en la carretera, estropiada, estática y ni siquiera el viento le movía los harapos: “No la quemaba el sol; tan sólo sentía dolor por los gritos del niño. El niño era de bronce, pequeñín, los ojos llenos de luz [...]” (Bosch, 1995, p.10).

Quico tenía agua para dos días más de camino, pero casi toda la gastó en rociar la frente de la mujer. La llevó hasta el bohío, dándole el brazo, y pensó en romper su camisa listada para limpiarle la sangre. (Bosch, 1995, pp.11-12)

Ahora bien, nos detenemos, brevemente, para explicar los símbolos ctónicos y teriomorfos^[4] que configuran la estructura del cuento.

En la diégesis, existen marcas textuales que se elucidan en el final inesperado del cuento, por ejemplo, en la situación inicial, y a lo largo de la historia, a manera de *leitmotiv*, aparece la palabra, *muerte*; en el segundo párrafo, el verbo *picaban*; en el cuarto, “arbustos espinosos; tal vez aves rapaces coronen cactus” (Bosch, 1995, p.9); (a lo largo del relato, esta frase se repite a manera de elisión adverbial); en el párrafo seis, la mirada narrativa nos dice: “la mujer se veía, primero, como un punto negro, después como una piedra que hubieran dejado sobre la momia larga” (p.10). En el párrafo ocho, el narrador menciona que: “A medida que se avanzaba crecía aquello que parecía una piedra tirada en medio de la gran carretera muerta. Crecía, y Quico se dijo: un becerro, sin duda, estropiado por auto” (p.10). Es casi al final de la diégesis, mejor dicho, en el clímax del cuento, cuando sabemos por la voz narrativa omnisciente que: “La mujer vio como Quico ahogaba a Chepe: tenía los dedos engarfiados en el pescuezo de su marido” (p.12); ésta alza *la piedra casi negra* y la deja caer con fuerza brutal sobre Quico. El hombre *dobla* las rodillas y abre los brazos como ave rapaz y cae de espaldas al suelo. En esta secuencia de acción, pareciera ser que Quico configura la imagen animal de ave rapaz tal si fuera un águila ^[5] dorada. En el momento de la lucha, los dedos de Quico se “transforman” en garras con las que atrapa con fuerza a su presa, Chepe: “La mujer vio cómo Quico ahogaba a Chepe: tenía los dedos engarfiados en el pescuezo de su marido. Éste comenzó por cerrar los ojos; abría la boca y le subía la sangre al rostro” (p.13). “La mujer tenía las manos crispadas sobre la cara, todo el pelo suelto y los ojos pugnando por saltar. Corrió. Sentía flojedad en las coyunturas” (Bosch, 1995, p.13).

De acuerdo con Gilbert Durand (2004): “el símbolo animal sería la figura de la libido sexual. Indistintamente, el pájaro, el pez y la serpiente eran símbolos fálicos entre los antiguos, escribe Jung” (p.75). Sobre esta tesis, no podemos afirmar que el cuento “La mujer” se trate de una *sexualización teriomorfia* si tomamos como referente el simbolismo del ave rapaz, más bien, digamos que se trata de la caída ^[6] implicada por la ira y el homicidio. En Bosch, el simbolismo teriomorfo y ctónico tiene su explicación en las siguientes reflexiones:

El infierno siempre es imaginado por la iconografía como un lugar caótico y agitado, como lo testimonian tanto el fresco de la Sixtina como las representaciones infernales de Jerónimus Bosch [...] en Bosch, por otra parte, la agitación corre a la par de la metamorfosis animal. (Durand, 2004, pp.77-78)

[...] este esquema de la caída no es otra cosa que el tema del tiempo nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo. En el contexto físico de la caída se introducen una moralización y hasta una psicopatología de la caída: en ciertos apocalipsis apócrifos, la caída es confundida con “la posesión” por el mal. La caída se convierte en el emblema de los pecados de fornicación, celos, ira, idolatría y homicidio. (Durand, 2004, p.118)

Para Gilbert Durand, (2004) la imagen de la caída se vincula con las tinieblas, mientras que Bachelard ve en ella una metáfora axiomática; bajo esta concepción, en “La mujer”, tinieblas y agitación son términos que conviven en la metáfora de la caída.

Un ejemplo de la caída que llama la atención en el mitólogo francés, es el de Ícaro^[7] en la mitología griega, éste cae aniquilado por el Sol, situación que nos recuerda el personaje femenino de “La mujer”. Así, tanto en Ícaro como en “La mujer” por transgredir una orden, reciben un castigo. En La Biblia, la caída está ligada a la muerte.

En “La mujer”, el drama de la muerte -“sustrato de la tragedia griega”- está de inicio a fin. Por lo demás, en palabras de Víctor Villegas, podemos decir que: “Aquellos que estaba allí tirado en medio de la carretera muerta, ni era una piedra ni un bocero; la muerte. Era la fuerza mortal, retenida en la mujer, habitante del Hades, que había de tronchar la vida de Quico” (Villegas, 2003, p. 60).

Ahora bien, damos una vuelta de tuerca al proceso de adjetivación en el cuento. Dicho antes, los adjetivos son como el claroscuro de Caravaggio, o el matiz goyesco que revitalizan el cuento: “Bosch se vale de adjetivos precisos para darle a su texto una actualidad que se mantiene a través del tiempo” (Valdez, 2010, p. 34). La frescura del cuento “La mujer” también está en el presente continuo, en la inmediatez del lector: “Lo que convierte la anécdota narrada por Bosch es una tragedia sin pasado ni futuro [...] “Las fauces de la tierra que tuvieron agua mil años antes de hoy” (Valdez, 2010, p. 35).

Pero los adjetivos como modificadores de sustantivos, muchas veces toman, en el cuento, un carácter ambivalente o de reduplicación: “El niño pequeño, pequeño; ¡Hija de la mala madre! ¡Hija de la mala madre! La lucha era silenciosa; pisadas violentas; pesado acero; piedra pesada; carretera muerta, totalmente muerta” (Bosch, 1995, pp.11-13). Por ejemplo, en la frase techo grueso, seco, ansioso, se vislumbra una concatenación con la imagen: “El cauce de un río; las *fauces secas* de la *tierra*” (p.10), y ésta a su vez, pero en sentido antitético con: “La *tierra* del piso *absorbía* aquella sangre tan roja, tan abundante” (p. 12). Evidentemente, el escritor vegano con este recurso estilístico favorece la ambigüedad, pero sin alterar la armonía de la prosa. Y del escenario hostil, el ambiente y la anécdota del cuento, podemos decir que:

La falta de protección del campesino viene dada principalmente ante dos factores naturales: el sol, que da lugar a la sequía, y la lluvia, que desborda ríos y en cuestión de minutos arrasa con su única forma de mantenimiento. Ambos son culpables inmediatos de la violencia diaria en la que se ven envueltos los personajes de este entorno, de su lucha por la supervivencia y de desencadenar todo tipo de momentos trágicos. (Pichardo, 2008, p. 283)

Y, de la relación sintáctica de las categorías gramaticales en el universo poético de Juan Bosch, no cabe la menor duda de que el autor tiene un dominio de la lengua, y esa es otra condición para escribir un buen cuento como él mismo señala en su teoría. En Bosch, hay tanta riqueza poética como economía lingüística. Juan Bosch es un maestro del cuento en Hispanoamérica.

El autor dominicano confiere que el tema de un cuento debe ser específico y de carácter universal, incluso, bajo pretexto, el núcleo temático puede tener la faz local, pero en su tratamiento estará la trascendencia universal (Bosch, 1967). Así, Juan E. Bosch Gaviño,

desde la realidad social, histórica, cultural y política de la República Dominicana, logra el carácter universal en su narrativa. El cuento “La mujer” es una obra maestra.

A modo de colofón

En el escritor dominicano, teoría y praxis se imbrican en la sutileza del universo poético de su cuentística. Juan Bosch, con su cosmovisión de la realidad social de la República Dominicana, finca la metáfora mitológica de alcance universal. Juan Bosch nos muestra el lado oscuro del inconsciente colectivo. A renglón seguido, en palabras de Hillman, leemos: “La sombra es la substancia del alma, la oscuridad interior que empuja debajo de la vida, que le mantiene a uno en una relación implacable con el inframundo” (1994, p.172). Más aún, “el mundo solar- diurno de la conciencia está menos acentuado, porque en esta fase la humanidad vive todavía más en lo inconsciente que en la conciencia” (Neumann, 2004, p. 59).

Por lo demás, con hábil manejo del recurso estilístico del juego de contrastes violentos de luz y de sombra, Juan Bosch nos acerca al “Mito de la caverna” de Platón, más allá, con patetismo, nos remite a otra sombra, la muerte. Por ejemplo, el verbo ^[8] (en movimiento) *posar* es clave para expresar la dialéctica de la muerte: “Después aquel polvo murió también y se posó en la piel gris”.

Herida, dolor y caída es el drama de la historia no solo de la República Dominicana, sino de la condición humana:

El arquetipo de la ruptura está a la base del imaginario colectivo (de la humanidad) y su dotación simbólica- fecunda y continuamente actualizada- se convierte en pequeña búsqueda de sentido [...] el rostro múltiple de la sinrazón, la enfermedad o la muerte implacable, todas las formas del mal, la injusticia...

El desgarro es *fundamental* y *constitutivo*, es ontológico. Tematizado como abismo y caída [...] implica la vigencia del mal e instituye una relación agónica y polémica entre el hombre, la naturaleza y los dioses. (Lanceros, et al., 1994, pp. 418-419).

Referencias

- Barthes, R. (2010). Mitologías. (2^a. ed.). (Héctor Schmucler, Trad.). Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Beristáin, H. (1988). Diccionario de retórica y poética. (2^a. ed.) Ciudad de México, México: Porrúa.
- Bosch, J. (1967). Teoría del cuento. Tres ensayos. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes/Facultad de Humanidades y Educación.
- Bosch, J. (1995). Cuentos escritos antes del exilio. (11^a. ed.) Santo Domingo, República Dominicana: Alfa y Omega.
- Carcuro, R. (2005). Comentario al cuento “La mujer”. En Ángel. R. Villarini Jusino (Ed.).
- Cirlot, J. E. (1969). Diccionario de símbolos. (2^a.ed.) Barcelona, España: Labor.

- Durand, G. (2004). Las estructuras antropológicas del imaginario. (Víctor Goldstein, Trad.). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Estébanez, C. D. (1999). Diccionario de términos literarios. Madrid, España: Alianza Editorial.
- García, J. E. (2003). “La mujer”, un cuento de apertura y vínculo. En Miguel Collado. (Ed.). Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana. Santo Domingo, República Dominicana: CEDIBIL.Pp.207-217.
- Hillman,J. (1994). El sueño y el inframundo. En Karl Kerénry, Erich Neumann, Gershom
- Incháustegui, C. (1969). Literatura Dominicana Siglo XX. En Miguel Collado (Ed.). Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana. Santo Domingo, República Dominicana: CEDIBIL. P.216.
- Lanceros, P. (2004). Al filo de un aforismo. Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I (Cuadernos de Eranos-Cahiers d' Eranos). En Karl Kerénry, Erich Neumann, Gershom Scholem y James Hilman (Selec. de textos). Barcelona, España: Anthropos.Pp.415-423.
- Maillard, Ch. (1992). La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética. Barcelona, España: Anthropos.
- Menton, S. (1986). El cuento hispanoamericano. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Neumann, E. (2004). La conciencia matriarcal. En: Kerénry, K.; Neumann, E.; Scholem, G.; y Hilman, J. Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I (Cuadernos de Eranos-Cahiers d' Eranos). Barcelona, España: Anthropos.
- Nietzsche, F. (2010). El nacimiento de la tragedia. Ciudad de México, México: Grupo Editorial Tomo.
- Ortiz-Osés, A. (2004). Hermenéutica simbólica. En: Kerénry, K.; Neumann, E.; Scholem, G.; y Hilman, J. Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I (Cuadernos de Eranos-Cahiers d' Eranos). Barcelona, España: Anthropos.
- Oviedo, R. (2017). Nota tomada, en asesoría académica, sobre el cuento “La mujer”. España: Universidad Complutense de Madrid.
- Paz, O. (1972). El arco y la lira. (3^a.ed.) Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pichardo, C. (2008). Juan Bosch y la Canonización de la Narrativa Dominicana. Santo Domingo, República Dominicana: FUNGLODE.
- Scholem y James Hilman (Selec. de textos) (1994). Arquetipos y Símbolos colectivos. Círculo Eranos I (Cuadernos de Eranos- Cahiers d' Eranos). Barcelona, España: Anthropos. Pp.135-219.
- Schopenhauer, A. (2009). El mundo como voluntad y representación. (Eduardo Ovejero y Maury, Trad.). Ciudad de México, México: Porrúa.
- Valdez, D. (2010). Cuatro aspectos sobre la literatura de Juan Bosch. Santo Domingo, República Dominicana: Editora Búho.
- Villegas, V. (2003). Presencia de Juan Bosch. En M. Collado (Ed.). Juan Bosch, Maestro de la narrativa latinoamericana. Santo Domingo, República Dominicana: CEDIBIL.Pp.55-66.

Notas

- [1] En el cuento, el número dos está representado por las siguientes acciones o descripciones: “Quico tenía agua para dos días”; “cantaban y picaban; ni cantaban y picaban”; “dobló las rodillas”; sentía flojedad en las coyunturas; “el pelo era de estopa”; “todo el pelo suelto”; “un rojo que se hizo blanco”; “camisa listada”; “se entabló la lucha entre los dos hombres”; “el niño pequeñín, pequeñín”; “carretera-mujer”; cuatro personajes, por citar algunos ejemplos. Y la marca del tiempo cíclico en los sustantivos: monedas y rueda.”Notas”.
- [2] Entiéndase por matriarcado no como el dominio del arquetipo de la Gran Madre; antes bien, la zona psíquica , en general, en su estadio inconsciente (y lo femenino), aún mantiene su dominio, por tanto, el estado de conciencia (y lo masculino) se encuentra subordinado (Neumann, 2004). “Notas”.
- [3] “[...]. Cuando el hombre toma parte en los dolores ajenos, llegando no sólo a la suprema piedad, sino hasta el sacrificio por salvar a muchos, este hombre, que se reconoce en todos los seres y que descubre su esencia íntima y verdadera en todas las criaturas, deberá imaginar también como propios los padecimientos de todo ser vivo, apropiándose así el dolor universal. Ningún sufrimiento le será extraño” (Schopenhauer, 2009, p. 376). “Notas”.
- [4] En la imaginación teriomorfa, los humanos ocupan el papel de animales, por consiguiente, su pensamiento se animaliza y conviven (en una especie de intercambio hombre-animal) tanto sentimientos humanos como la animación animal. (Durand, 2004). “Notas”.
- [5] Ra, el gran dios solar, tiene la cabeza de un águila, mientras que para los hindúes el Sol es un águila, y a veces un cisne (Durand, 2004:155). “Notas”.
- [6] “[...] las implicaciones libidinosas y sexuales, encubiertas por la constelación que, al lado del simbolismo teriomorfo, agrupa los símbolos de la caída y el pecado” (Durand, 2004, p.76). “Notas”.
- [7] Dédalo padre de Ícaro, después de terminar de construir las plumas para su hijo y para él, le enseña a volar y le advierte que no lo haga muy alto porque el calor del sol ablandaría la cera con la que estaban sujetas las plumas, tampoco debía volar bajo, porque la espuma del mar las mojaría. Ícaro por su alto vuelo, el ardiente sol ablandó la cera de sus plumas y cayó al mar. “Notas”.
- [8] En el cuento, los verbos son, generalmente, sensitivos y en movimiento, sin embargo, existen algunos estáticos. “Notas”.

Notas de autor

* * El presente artículo forma parte de un capítulo de mi tesis doctoral

amprey01@ucm.es (Error 2: El correo no tiene un formato correcto)