

EL MITO DE LA CAÍDA EN *EL DUENDE*, DE JUAN DE LA CABADA; Y *EL DUENDE*, DE ELENA GARRO

Lilia Leticia García Peña

Facultad de Letras y Comunicación-Universidad de Colima

ESC. NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HIST
BIBLIOTECA

RESUMEN: *Este artículo analiza los cuentos El duende, de Juan de la Cabada; y El duende, de Elena Garro que, además de coincidir en el título, comparten elementos fundamentales de la historia narrada, en la cual el esquema de la ruptura ontológica se articula en una reelaboración del mito de la caída, en donde destaca la inclusión del símbolo del duende. El trabajo se sitúa en la perspectiva de la antropología literaria y se basa, fundamentalmente, en la metodología mitocrítica de Gilbert Durand.*

ABSTRACT: *This article analyzes the stories El duende, of Juan de la Cabada; and El duende, of Elena Garro that, besides to agree in the title, share fundamental elements of the narrated history, in which the scheme of the ontologic rupture articulates in a reelaboration of the Myth of the Fall, in which it emphasizes the inclusion of the symbol of duende. The work is located in the perspective of the literary anthropology and it is based, fundamentally, in the myth criticism methodology of Gilbert Durand.*

PALABRAS CLAVE: *Antropología literaria, mitocrítica, Gilbert Durand, mito de la Caída, duende, Juan de la Cabada, Elena Garro*

KEY WORDS: *literary anthropology, myth criticism, Gilbert Durand, myth of the fall, dwarf, Juan de la Cabada, Elena Garro*

Esto que les voy a contar es una cosa que ha
sucedido en verdad, pues a mí me pasó
con dos hombrecitos: dos enanitos, dos de esos
que les llaman aluxes. Esos dos que ustedes
oyen llamar aluxes es lo que amestizadamente
se llaman duendes. Pero su nombre legítimo es alux

LITERATURA ORAL MAYA (INFORMANTE DE F. LIGORRED)

El mito de la caída es uno de los relatos simbólicos que da expresión al sentir humano de vacío y pérdida de la armonía primordial con el universo. Los cuentos *El duende*, de Juan de la Cabada; y *El duende*, de Elena Garro, dos notables escritores mexicanos del siglo xx, muestran una reelaboración de dicho mito. El presente artículo tiene como propósito analizar el interesante replanteamiento en estos dos textos a la luz de particulares experiencias y referencias culturales; desde el marco teórico de Gilbert Durand que, como metodología de crítica literaria, permite transitar el trayecto antropológico y advertir la relación entre antropología y literatura como una de las manifestaciones más ricas en el universo de significación de la cultura.

Juan de la Cabada publicó *El duende* en 1948 [Ocampo, 1988:230]; por su parte, Elena Garro escribió un cuento con el mismo título como parte de la colección *La semana de colores*, en 1964. Lo primero que llama la atención es la coincidencia en un título que refiere connotaciones simbólicas tan interesantes como múltiples. No obstante, esta concurrencia se vuelve una constelación de preguntas cuando se advierte que los dos cuentos comparten un marco diegético sumamente similar. Ambos textos, digámoslo así, se titulan igual y cuentan una historia muy parecida.

En ambos cuentos encontramos un par de hermanas: Hilda y Elsa, en el texto de Juan de la Cabada; y Eva y Leli, en el de Elena Garro. Una niña de cada par tiene un dominio notable sobre la otra: Hilda y Eva, respectivamente, de quienes además pronto se sabe que tienen una cercana relación con duendes. En un paisaje de fondo caluroso donde las niñas salen al jardín, las hermanas Elsa/Leli son atraídas, en las dos historias, por las hojas de un arbusto; las prueban, y al sentirse envenenadas y presentir una muerte segura, invitan a su respectiva hermana a comerlas también, para ser acompañadas en su suerte.

Tanto en un texto como en el otro los padres advierten la situación y atienden a las niñas, quienes convalecen y se alivian. En ambos casos, Hilda/Eva liberan de la responsabilidad a su respectiva hermana asegurando, finalmente, que el culpable de todo ha sido un duende. El cuento de Juan de la Cabada finaliza cuando el padre extirpa de raíz el arbusto de cuyas hojas comieron sus niñas; y el de Elena Garro termina con una tercera pequeña hermana, quien desde la lejanía de un tejado habla con el duende, el cual aparece sentado a su lado comprobando la inocencia de éste en el suceso.

El primer cuestionamiento que surge es: ¿qué circunstancias pudieron propiciar esta similitud?; y más allá, ¿por qué dos importantes cuentistas mexicanos centraron su atención en un símbolo como el duende? Así también, en ambos textos los duendes invitan al rastreo de su genealogía como conformación simbólica, pues si bien por una parte son un elemento marcado como referencia cultural occidental remitente a una tradición europea, también se aprecia que su representación puede implicar otros sustratos culturales.

Empecemos por decir que Juan de la Cabada nació en Campeche, Campeche, en 1902, “[...] hizo sus primeros estudios en el Colegio del Sagrado Corazón de su ciudad natal, y en el de San Ildefonso de Mérida, Yucatán” [*ibid.*:229].¹ Por su parte, Elena Garro, dramaturga y narradora, nació en la ciudad de Puebla en 1917 y su infancia “[...] transcurrió en Iguala, Guerrero, un pueblo de tierra caliente (casi de jungla) cercano a la playa de moda: Acapulco” [Poniatowska, 2000:117].² De este modo, es posible que los dos escritores conocieran versiones independientes de un mismo relato que circulara tanto en el área de Campeche como en Guerrero. Es decir, probablemente ambos cuentos proceden de una misma fuente oral.

Sabemos que Juan de la Cabada y Elena Garro se encontraron en España, cuando llegaron los días de la guerra y hubo una intensa movilización en contra del fascismo; pues en 1937 formaron parte de una delegación de intelectuales mexicanos que asistió al Congreso de la Organización Antifascista [Monsiváis, 2000:1017]. Sabemos también de la relación de empatía y cercanía que los unió. Así lo recuerda Garro en las *Memorias de España 1937*: “No sé quién arrastra a quién a hacer tanto disparate, si tú a Juan o Juan a ti. Por eso no deben andar juntos”, me dijo desde aquellos días Paz. Fue inútil. Juan y yo anduvimos juntos en México, en Nueva York” [1992: 83].

Así que también es posible que Juan de la Cabada y Elena Garro hayan compartido, o uno le haya transmitido al otro, el relato en alguno de sus muchos encuentros. O también que Elena Garro, cuyo texto se publicó con posterioridad, haya leído el texto de Juan de la Cabada y coincidido, desde su propia poética, con aquel espíritu vital de Cabada que José Revueltas llamó fabulador.

Hacia 1964 la relación era viva. Elena Garro vino a México desde París con Marcel Camus, el director de *Orfeo Negro*, para filmar un guión suyo: *Vienes de noche*, en donde participaron Juan de la Cabada y su prima Amalia Hernández [Poniatowska, *op. cit.*:126].

Más allá de estas circunstancias personales que resulta interesante destacar y pudieron contribuir a que ambos autores escribieran cuentos con un asunto

¹ Siendo un adolescente, Juan viaja a Cuba. En 1921 regresó a México y trabajó en diversos lugares del país. En 1928 ya era militante del Partido Comunista. En 1934 fundó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. También trabajó en España, París y Estados Unidos. Fue argumentista y adaptador cinematográfico, profesor en la Universidad Autónoma de Guerrero, fundador de dos editoriales (*Extemporáneos* y *El Correo de las Américas*) y diputado federal por el Partido Comunista.

² Estudió Letras en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue coreógrafa en el Teatro de la Universidad, dirigido por Julio Bracho. Vivió muchos años en Estados Unidos y Europa hasta que regresó a México en 1993 [Ocampo, *op. cit.*:142].

tan similar, lo más importante y significativo reside en que los dos decidieron plasmarlo en un texto.

En efecto, la esencia de la obra de arte no consiste en hallarse preñada de particularidades personales —cuanto más lo esté menos obra de arte será—, sino en elevarse muy por encima de lo personal y en hablar por y para el espíritu y el corazón de la humanidad [Jung, 1983:48].

Tanto Juan de la Cabada como Elena Garro lograron edificar su literatura acerca de lo personal para rebasarse a sí mismos. Hicieron que su obra fuera expresión de lenguajes míticos de profunda resonancia simbólica.

En el horizonte del México de los años treinta, Jorge Ferretis afirma que un poeta genuino es siempre una función social. Ermilo Abreu Gómez señala que “[...] es necesario crear la literatura escrita en las bases de la literatura hablada” [Monsiváis, *op. cit.*:1017]. La de Juan de la Cabada es genuina y hablada en el sentido de su resonancia social y su fina percepción del dialogismo y multilingüismo de la palabra viva de su entorno.

Elena Garro señala que sus padres “[...] le enseñaron la imaginación, las múltiples realidades” [Carballo, 1994:478]. Resalta su gusto por el revés, ella misma cuenta el hecho de que la existencia de un revés y un derecho le preocupaba tanto que cuando por fin aprendió a leer lo hizo al revés, y logró hablar un idioma que sólo comprendía su hermana Deva [*ibid.*:480].

El símbolo del duende aparece en ambos cuentos con el mismo aliento compartido: la evocación de lo pequeño, lo asombroso visto desde la naturalidad infantil, el revés de los órdenes de lo real. El símbolo del duende no conforma un espacio puramente irreal sino que integra una semántica de la imaginación [García Berrio, 1989] y constituye un espacio del texto que rebasa lo puramente hipotético.

Ricoeur subraya que la toma de conciencia que efectuamos por medio de la imaginación no sólo es individual sino también colectiva [2002:349]. En el mismo sentido, Duch precisa que la capacidad simbólica del ser humano no hace sino poner de manifiesto la unidad psíquica de la humanidad, aunque sin olvidar que los símbolos utilizados por una persona concreta siempre se hallan incardinados en el seno de una cultura específica [2002:247]. Así podemos ver al duende funcionando en los cuentos de Juan de la Cabada y Elena Garro como esta entidad de significado referida a seres sobrenaturales pequeños y que se arraiga, por vías muy particulares, en la tradición mexicana, al mismo tiempo compatible con otras tradiciones del mundo.

En los cuentos que analizamos podemos aislar la recuperación de un relato mítico en donde el duende esparce una constelación de significados. Así, estos textos nos permiten confirmar que, como explicó Mircea Eliade, la prosa narrativa

ha tomado en las sociedades modernas el lugar ocupado por la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares [2000:162].

La estructura mítica de los cuentos supone una aproximación simbólica, una capacidad imaginaria y figurativa. Junto a los planteamientos de Eliade, Ricoeur y Duch, también es conveniente llevar a cabo el análisis desde la perspectiva de Gilbert Durand porque permite rebasar la noción de mito como explicación irracional y deformación fantástica de la realidad. Asimismo, para advertir cómo se integran las obsesiones personales de los escritores en los textos literarios (en este caso De la Cabada y Garro) y se proyectan a los seres humanos en su universalidad.

La mitocrítica adopta como postulado de base que una "imagen obsesiva" (un símbolo para quedar y ser integrante en una obra, motor de integración y organización de la obra de un autor) debe anclarse en un fondo antropológico más profundo que la aventura personal registrada en los estratos del inconsciente biográfico. Para el individuo, este fondo primordial es a la vez la herencia cultural, de las palabras, ideas e imágenes [Durand, 1993].

La perspectiva mitocrítica de Durand ayuda a distinguir la filiación del escritor, con determinados mitos, arquetipos y constelaciones de imágenes. Veamos cómo a la estructura discursiva de los cuentos subyace una infraestructura mítica profunda, siempre impregnada por herencias culturales, que supone una aproximación simbólica e imaginaria.

Los dos cuentos modelan una representación del mito de la caída en su interpretación bíblica: el ser humano que sufre la pérdida de la armonía primordial con el universo, sujeta a una reelaboración que implica modificaciones e inversiones de los símbolos. Analizaré los textos mediante el siguiente esquema: El paraíso, La tentación, La culpa y La expulsión del paraíso. Lo anterior rige el desarrollo narrativo de ambas historias, atendiendo a las recurrencias simbólicas que van conformando la propuesta de relectura del mito en cada texto, y que nos permitirá apreciar semejanzas notables entre cada uno, así como ciertas particularidades en las opciones de significación atendidas.

Sigo la propuesta metodológica de Gilbert Durand, quien orienta la aproximación al texto en tres tiempos que descomponen los estratos mitémicos: en primer lugar, una relación de los temas; es decir, de los motivos redundantes u obsesivos que constituyen las sincronicidades míticas de la obra. Después, un examen de las situaciones y combinatorias entre los personajes y espacios. Finalmente, la localización de las distintas interpretaciones del mito y su correlación con un espacio cultural determinado [*ibid.*:343].

En este sentido, la mitocrítica procede analizando la dimensión arquetípica de la obra, identificando sus unidades mínimas y cotejándolas con una versión prototípica del mito con el que entroncan. Esto con el fin de advertir las redundancias y mutaciones, así como la introducción de nuevos significados.

En ambos textos, la narración orienta las acciones desde la fatalidad y subraya la determinación ineludible de lo que tiene que suceder. “Junto a estas condiciones y recíprocos temperamentos, la oportunidad no pudiera ser más propicia a cuanto fatalmente debería suceder” [De la Cabada, 1980:97].

Durante un rato la frase la dejó convencida, pero luego la puerta que la esperaba y que conducía al vacío volvió a tomar cuerpo. Con su propio pie daría el paso que iba a precipitarla al abismo por el cual iría descendiendo por los siglos de los siglos, con la cabeza hacia abajo, en una caída sin fin dentro del pozo negro que era la muerte [Garro, 1989:103].

En el cuento de Juan de la Cabada la fatalidad del destino se refuerza con la alusión a las hadas: en su texto, Hilda y Elsa se sienten y comportan como aquéllas. Esto puede leerse como un símbolo de fatalidad: “Por esto, asimismo, ambas niñas no se quitaban de encima unas nuevas túnicas de lino que les comprasen para dormir [...] ¡Oh, las hadas!” [op. cit.:98]. Hada etimológicamente viene del latín *fata*, “destino”; y *fatum*, “lo que han dispuesto los dioses”. Del mismo modo, el asunto de la fatalidad del destino no es aislado en la narrativa de Garro:

Elena, al igual que sus personajes femeninos que son ella misma, se va destruyendo y la acompañan en su caída al abismo sus fieles seguidores, amigos, familiares, enamorados, los que frecuentan su salón, los incautos que tocan a su puerta, en una palabra los encantados [Poniatowska, op. cit.:111].

En los dos textos, los elementos narrativos también subrayan la perspectiva cristiana. Así podemos verlo en la dimensión temporal, determinada por la hora cuando se inician los sucesos relatados, las tres de la tarde como referente de la pasión y crucifixión de Cristo. Por ejemplo, en la obra de Cabada se lee: “Fue a eso de la hora bíblica de las agonías: las tres de la tarde” [op. cit.:98]; mientras que en el de Garro se menciona: “A las tres de la tarde el sol se detenía en la mitad del cielo” [Garro, op. cit.:103].

El jardín aparece como un sitio fuera del tiempo, como el tiempo sin tiempo del génesis:

Igual que siempre fue, aún es allí todo —vida, espacio, tiempo— recóndito y antiguo, remoto, dilatado [...]. Pasaban ellas, en cambio, una existencia henchida, suspensa [...] donde lo que va de la luz a las tinieblas, del sueño a la vigilia, es un soplo en que ambos se confunden [De la Cabada, op. cit.:97].

Asimismo, en el de Garro se aprecia: “El silencio podía estallar en cualquier instante y el jardín podía caer roto en mil pedazos. La casa entera estaba quieta” [op. cit.:103].

En el cuento de Juan de la Cabada, las niñas y sus padres vienen de la ciudad. Llegan a vivir al pueblo, que se muestra como un lugar impenetrable y hermético, como un “valle de lágrimas de fuego”, con su tierra adusta. Para las pequeñas de ambos cuentos, “[...] el mundo completo estaba en el jardín” [op. cit.:100]. Éste es un espacio separado de la casa, apartado, un microcosmos: “Salieron al jardín [...], hasta allí no llegaban los rumores de la casa” [Garro, op. cit.:104].

En los dos cuentos el par de niñas, quienes se relacionan de manera contradictoria (a veces como sujetos distintos y a veces como una entidad doble, en donde la una es la otra), remiten al símbolo del ser como doble. Hilda-Elsa en el cuento de Cabada; Eva-Leli en el caso de Garro. En la narrativa de ésta, los personajes son autobiográficos y recurrentes. En otro cuento de la misma colección *La semana de colores*, titulado *Antes de la guerra de Troya*, Garro escribe:

Antes de la Guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo. Eva y yo éramos una.

Tengo hambre— decía Eva.

Y las dos comíamos el mismo puré, dormíamos a la misma hora y teníamos un sueño idéntico [...]. La voz de Eva era la mía [ibid.:81].

Como explica Durand [2000:107] en el *sermo mythicus*, es preciso constatar que ya no es el sustantivo (*sujeto* de la acción) quien es determinante, sino los atributos (*adjetivos*). Así, en la obra *De la Cabada*

[...] era Hilda para Elsa un profeta o una maga [...]. Se conformaba ésta gustosa con ser una prolongación de la existencia de aquélla [...]. Dijérase mejor que Hilda personificaba la imaginación y Elsa la fantasía [...]. En otras palabras, Hilda engendraba el sueño y Elsa era el sueño mismo” [op. cit.:97].

Por su parte, en la obra de Garro aparece el siguiente fragmento:

Eva lo sabía todo, era distinta, estaba en la casa porque tenía curiosidad por este mundo, pero pertenecía a un orden diferente. Era una aliada poderosa y la única liga que Leli poseía entre este mundo y el mundo tenebroso que la esperaba [Garro, op. cit.:103].

En las dos historias hay un pozo en el patio que tiene especial significación en la representación del mito. En el cuento de Cabada se lee:

De suma importancia, no falta sino recordar un profundísimo pozo, algo más allá del centro del patio, con su musgoso brocal, a cuyo borde se esforzarán por acodarse las chicas —los pies colgantes a una cuarta del suelo— en mutuo afán de exploración al espanto de las tinieblas, sin que llegasen a ver siquiera los destellos de la superficie del agua [op. cit.:98].

En ambos casos, el pozo se relaciona con la idea de profundidad, descenso y anuncia la caída que narra el mito. Pero mientras que en *De la Caba* se subraya el espanto de sus tinieblas y no deja ver los destellos del agua, en *Garro* la oscuridad y el descenso aparecen como una caverna-matriz suave y acogedora:

El pozo era el lugar más fresco del jardín, rodeado de helechos, espadañas y otras hojas rezumaba humedad. Hasta allí no llegaban los rumores de la casa. Era la parte secreta del jardín. Un pretil de piedra negra guardaba a su agujero profundo. Muy abajo corría el agua de los ríos en los cuales se bañan las mujeres plateadas y los pájaros de plumas de oro [Garro, *op. cit.*:105].

En el ámbito del jardín es donde sucede la tentación:

A través de la cegadora luz de un sol a plomo [...], Elsa reparó en las hojas del arbusto que desde la vecindad del pozo, al azote del viento, se mecían como si la llamaran sonriéndole y tentándola. “¡Oh, las hojitas!”—pensó—; pero la pesantez del sol y el silencio [...] la retuvieron en su sitio. Dentro, dormían la siesta sus padres [...]. De nuevo las ráfagas del viento cálido instigaban a la seducción, y otra vez el suspiro mental: “¡Oh, las hojitas!” [Cabada, *op. cit.*:100].

Las hojas que se sacuden como murmurando y seducen a las niñas son vestigios del animismo, una constante de las culturas prehistóricas y en las actuales sociedades tradicionales. Entre el anuncio de la tentación y el hecho de que la niña sucumba ante ésta media un espacio narrativo de evocación y recuerdo, que en el cuento de *Cabada* es más extenso que en el de *Garro*. Después leemos, en ambos cuentos:

Elsa miró alrededor suyo y clavó, luego, la vista en las ramas del arbusto, que a una racha del quemante viento siseaban, persuadiéndola, cautivándola, hechizándola. Púsose de pie y, fascinada, caminó derechamente hacia allá, donde levantó los brazos y arrancó algunas hojas que se llevó a la boca. ¡Cuán sabrosas! ¡Qué dulces! Sintió a poco la lengua insensible, cierta especie de hormigueo, cierta rara inflamación y cierto sabor amargo, que recorriendo la garganta bajábase al estómago. Y enseguida tuvo la repentina impresión de que a sus espaldas, saliendo del brocal del pozo, una araña gigantesca le enroscaba sus monstruosas patas al cuello para llevársela y sepultarla en el abismo [Cabada, *op. cit.*:103].

Leli miraba a las hojas que eran siempre las mismas hojas verdes. Detrás de las mafafas se asomaba una hoja de un verde más oscuro. La hoja tenía venas rojas y por debajo del verde oscuro había un verde clarísimo, que iluminaba el verde oscuro con reflejos de vidrio. La niña cortó una de aquellas hermosas hojas desconocidas y la mordisqueó. La hoja era muy dulce. Cortó más y las comió. Eva siempre hacía los descubrimientos. Esta vez había sido ella. Iba a reírse satisfecha, cuando sintió que una aguja le atravesaba la lengua [Garro, *op. cit.*: 105].

Las hermanas Elsa-Leli conducirán a Hilda-Eva, respectivamente, a probar también las tentadoras hojas. En la obra de Cabada, dice: “Prueba— ofrece—; come más— persiste, mientras arranca nuevas hojas y las mete, apresurada, en la boca de la hermana” [op. cit.:104]. En el caso de Garro, apunta: “Una idea acudió a su cabeza: matar a su hermana. Se inclinó y cortó un ramo de hojas venenosas. —Evita, prueba estas hojas, son muy dulces—” [op. cit.:106].

Sucumbir a la tentación de las hojas equivale a tomar conciencia del sentido del mal y la culpa, la separación y expulsión de la unidad primordial y del paraíso:

Más que pensar es sentir. El sentido del mal, para Elsa, era este pánico insuperable y aquellos desconocidos y terribles dolores incipientes [...]. ¡Por su imprudencia, por su culpa, sólo por su culpa, ya no sería un hada inmortal! [Cabada, op. cit.:103].

Eva la había engañado. —Estoy envenenada— se repitió mirando a su hermana [...]. La presencia de su muerte próxima la asombró. Pronto empezaría a caer cabeza abajo por los siglos de los siglos” [op. cit.:105].

En ambos cuentos se narrativiza el mito de la caída, fatalidad anunciada, precipitación hacia la muerte como destino humano, ruptura entre todo ser vivo y su entorno:

El padre a semejanza del Señor respecto al otro, el bíblico de la Ciencia del Bien y del Mal, lo mandó a extirpar de raíz [...] y, a la verdad, durante un rato las criaturas sintieron algo comparable a la expulsión del Paraíso [Cabada, op. cit.:105].

Estrellita vio desde los tejados la ruina que cayó sobre el jardín. Los plátanos, las jacarandas, las bugambilias y los helechos se cubrieron de polvo [Garro, op. cit.:109].

Vemos emerger otro símbolo interesante, la muerte simulada. En los dos cuentos, las cuatro niñas se sienten morir, pero no mueren: “Y el fin de la historia fue tan sólo dos días de cama” [Cabada, op. cit.:105].

Leli cayó muerta. La tendieron en su cama y corrieron el mosquitero blanco. En la camita de junto tendieron a Eva. Por la mañana temprano, Leli abrió los ojos y miró con cuidado el día de su muerte [Garro, op. cit.:106].

Ajeno a la versión bíblica del mito de la caída, ambos cuentos se resuelven integrando la figura del duende: “Hilda se detuvo para poner una mano sobre los cabellos de la hermanita y decirle con un arrullo de voz cariñosa, emocionado, parco y trémulo: —No... no fuiste tú: fue el duende” [Cabada, op. cit.:105]. En la obra de Garro, sucede así: “Lelinca, tú no fuiste... Fue el duende, que estaba enojado conmigo— afirmó Eva con desvergüenza” [op. cit.:110].

En los dos cuentos, estas figuritas de la imaginación realizan la inversión y nos permiten penetrar y advertir un replanteamiento del mito [Durand, 2004:220].

Los duendes son seres míticos relacionados con lo puro, natural, la tierra. Son seres interdimensionales y atemporales, invisibles pero materializables en formas cambiantes, camaleónicas, y que según la tradición se ubican en cruces telúricos de gran fuerza energética terrestre. El saber tradicional también indica que no es fácil que aparezcan; para ello, alguien necesita funcionar como puente entre este mundo y el suyo. En ambos cuentos, el duende será la entrada a otra realidad. “Para ellas, al revés de lo que ocurriese con sus padres, a mayor esoterismo más regocijo” [Cabada, *op. cit.*:97].

El duende aparece en ambos cuentos estrechamente vinculado con la memoria colectiva.

No cabe la menor duda de que la memoria colectiva comporta una cierta “administración” de las simbologías que tienen vigencia en un determinado ámbito social y, en consecuencia también, de las cargas efectivas y afectivas que siempre les son inherentes” [Duch, *op. cit.*: 168].

Los dos cuentos expresan un imaginario de hondas raíces en la tradición mexicana. Debemos decir que a la antigua mitología mesoamericana no le es extraña la representación de un ser pequeño, vinculado con la realidad de los seres humanos de manera ambigua, y que tanto en la tradición maya como en la náhuatl —sustratos culturales dominantes en Campeche y Guerrero— encontramos referencias que han perdurado —si bien interpoladas por el pensamiento occidental— hasta nuestros días.

Thompson explica que dos trozos paralelos de los libros del *Chilam Balam* de Tizimín y de Maní tratan de la profecía provocada por alguna droga donde se describe al chilán en estado hipnótico:

Después se les dio el mensaje oculto, pero no lo entendieron porque el chilán recitaba su discurso con la boca en el suelo. No se mueve ni se alza del lugar donde está, dentro de la pequeña pieza, dentro de la casa, mientras el espectro habla encima de las vigas [1979:233].

Este autor señala que la palabra empleada es *maax*, término yucateco usado para el mono araña, espectro o duende. Asimismo, precisa que los mayas no eran los únicos en creer que éstos eran transmisores de mensajes. Los mixes de Oaxaca creen que los duendes dan una adivinación durante el trance hipnótico a quienes comen hongos.

Thompson también nos refiere al mito maya de la tercera creación narrada en el *Popol Vuh*:

Los sacerdotes quemaron copal y después salió el sol, y hasta los animales se volvieron a contemplarlo. Se alzó con calor insoportable, secando la lodosa superficie de la tierra. Algunos dioses, animales divinizados y duendes (zaqui coxol, ¿hombrecillos de la selva?) se quedaron hechos piedra [*ibid.*:402].

Efectivamente, el *Popol Vuh* en la versión de Adrián Recinos dice:

Enseguida se secó la superficie de la tierra a causa del sol. Semejante a un hombre era el sol cuando se manifestó, y su faz ardía cuando secó la superficie de la tierra. Antes que saliera estaba húmeda y fangosa la superficie de la tierra, antes que saliera el sol; pero el sol se levantó y subió como un hombre. Pero no se soportaba su calor [...]. Inmediatamente después se convirtieron en piedra Tohil, Avilix y Hacavitz, junto con los seres deificados, el león, el tigre, la culebra, el cantil y el duende. Sus brazos se prendieron en los árboles cuando aparecieron el sol, la luna y las estrellas. Todos se convirtieron igualmente en piedras [2003: 122].

En el mundo maya los aluxes, o también arushes, forman parte de los seres de lo sobrenatural con cualidades inquietantes o hasta adversas, que son prevenida con oraciones y actos propiciatorios. Los aluxes, especie de duendes, hacen travesuras y pueden dañar milpas o causar enfermedades con el viento que dejan a su paso. "Por el contrario, si el milpero los atiende y les dedica algunas ofrendas, el alush se torna bueno y se convierte en guardián del maizal [...]. Como buen vigilante, el alush no duerme nunca y, si lo hace, permanece con los ojos abiertos" [Villa Rojas, *op. cit.*:297]. En la actualidad circula una versión entre los mayas de Quintana Roo, la cual afirma que el arush fue destruido por un rayo mientras se bañaba en la lluvia, y por eso algunos campesinos ya no creen en su presencia y poder.

De esta forma, entre los actuales habitantes de la península de Yucatán los relatos conciben a los aluxes como seres sobrenaturales con vida propia y existencia real que forman parte de una explicación del mundo y la vida. Están estrechamente vinculados con las prácticas cotidianas, agrícolas y sagradas, y al control individual y comunitario, en virtud de su doble ambigua naturaleza de protección-castigo.

Remitiéndose al *Diccionario de la medicina tradicional mexicana* editado por el Instituto Nacional Indigenista, Campos Navarro señala que un alux es un ser que ronda por milpas y montes después de la puesta del sol, lleva sombrero y presenta los rasgos de un niño indígena. Generalmente, se cree que los aluxes son pacíficos, pero si llegan a molestarse con algún ser humano pueden producirle malestares, escalofríos y fiebre; por el contrario, si se les ofrenda comida se asumen como guardianes de la milpa, en cuyo caso son capaces de secuestrar a uno de los *chaakob* o deidades de la lluvia, para beneficio de la cosecha.

Existe la creencia, subraya Campos Navarro, de que

[...] estos duendes son la encarnación de las figuras prehispánicas de barro que abundan en los sembradíos de la Península de Yucatán. Algunos agricultores destruyen estas figuras cuando las descubren con el fin de evitarse las exigencias de los aluxes.³

³ Fuente: http://www.uady.mx/sitios/mayas/articulos/art_03.html.

En Campeche, algunas leyendas cuentan que en tiempos inmemoriales los aluxes fueron creados por personas “muy antiguas” para cuidar las milpas y los montes, mezclando *k’at* (barro cocido) con la sangre de un animal inteligente y audaz. Dicen que cuando un alux quedaba terminado parecía un muñeco de baja estatura, y era depositado en el interior de los bosques y milpas o puesto bajo un árbol.

Al transcurrir el tiempo, el muñeco desaparecía misteriosamente y entonces el alux cobraba verdadera vida. Los relatos registran que los aluxes acostumbran llevarse a los niños a quienes se encuentran en el monte para conducirlos al *Ca-cab* (casa de los aluxes); cuando el niño crece, lo regresan al sitio donde lo encontraron, convertido ya en *hmen* (sacerdote).⁴

Las ceremonias propiciatorias relacionadas con estos seres del mundo invisible se insertan en la práctica de los rituales agrícolas y muestran a éstos como espacio de intersección entre la tradición cristiana e indígena; expresa el complejo religioso y los encuentros, disparidades e inversiones de las referencias y creencias en torno al mundo. Su relación con la lluvia, vientos, milpas y fertilidad de las tierras confiere a los aluxes en el mundo maya un sentido esencial en la lucha por la existencia.

La cosmogonía y religión de los nahuas en Guerrero conserva aún muchos aspectos derivados de su legado histórico. Las migraciones de estos grupos hacia el sur del valle de México llevaron consigo un conjunto de conocimientos y tradiciones, como las ofrendas en las cimas de los cerros, el nacimiento de los manantiales, pozos, cuevas y a la vera de los ríos.

En el mundo mexica, los hombres que llegaban a paisajes habitados por los chaneques (espíritus que rondaban los manantiales y cuevas frías [Ortiz de Montellano, 1995:235]) podían ser atacados por ellos hasta causarles enfermedad y muerte. A los “habitantes” se les considera enanos con rostro infantil que persiguen mujeres y molestan niños. Son espíritus que han hecho de las cascadas y ríos sus lugares favoritos [González Torres, 2003:60].

Según López Austin, si bien las fuentes históricas no abundan cuando se refieren a los ohuican chaneque, señalándolos como seres que guardaban los lugares peligrosos y se distinguían de los nahuales “en que sus bocas eran babosas y no amuralladas de dientes”, las fuentes etnográficas actuales son pródigas en cuanto a la información acerca de estas entidades que según las creencias, ahora se encuentran reducidas a piedras o figurillas arqueológicas, en formas de las que sólo pueden desprenderse en algunas circunstancias.

Cuando adquieren su forma animada son seres pequeños, peludos, como *cuittlapan-ton* o *cintanaton* de los antiguos nahuas, relacionados con el Señor de los Animales,

⁴ *Cuéntanos lo que se cuenta*, en http://copernico.mty.itesm.mx/phronesis/archi_txt/cuentanos.txt.

que habitan montañas, bosques, manantiales, torrentes y arroyos, y que cuidan de estos sitios y de las bestias [1980:273].

Tenemos noticia de relatos de la cultura nahua en la Sierra Norte de Puebla que registran la creencia en mazacame, especie de duendes que tratan de atraer hacia el monte a los ebrios que yacen tumbados al borde del camino. En uno de estos relatos se lee:

Entonces piensa: “¿Pues a dónde me llevan estos niños? ¡No me llevan a mi casa! ¡A lo mejor me van a desbarrancar en alguna parte profunda! ¡Tal vez me van a desbarrancar en alguna sima! ¿Ahora cómo le voy a hacer para que me dejen [...] en paz estos duendes?” [De Pury-Toumi, 1997:187].

En los dos cuentos el símbolo del duende, cargado de referencias culturales, implica un cambio de perspectiva. En el cuento de Cabada el duende posee la risa, distancia de la ironía; en el de Garro, mira desde lejos y arriba, sentado junto a Estrella, quien es la única que tiene la facultad de entender porque mira desde los tejados:

Una teja se levantó a su lado y la niña miró hacia allí sin sorpresa.

— Tú sabes que no fui yo, ¿verdad?

— ¡Claro que lo sé! Eva es una mentirosa y Leli es una matona. No les hagas caso— dijo Estrellita con voz segura y ya acostumbrada a los crímenes de su familia.

El duende se quitó el gorro rojo, se limpió el sudor de la frente con el dorso de la mano y desde el espacio libre de la teja levantada, miró con alivio a su única amiga: Estrellita Garro [Garro, *op. cit.*:110].

Las constelaciones míticas que estudiamos no pertenecen al esquema de la ascensión de la cima sino a la penetración de un centro. El camino hacia éste es el sendero difícil, plagado de meandros y laberintos; conlleva las imágenes angustiantes del abismo, el desfiladero y el precipicio. Por eso, la imaginación simbólica del descenso requerirá mayores precauciones que la de la ascensión [Durand, 2004:208].

García Lorca expone en 1933 su “juego y teoría del duende”. A éste —dice— hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre, no llega si no ve posibilidad de muerte; gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. El duende hiere, y en esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.

Elena Garro y Juan de la Cabada nos recuerdan que el poema enduendado —como dice Lorca— bautiza con agua oscura a todos quienes lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender; y es seguro ser amado y comprendido. Esta lucha por la expresión y comunicación de la expresión a veces adquiere en poesía caracteres mortales [1997:151].

La experiencia de la ruptura es tan universal como diversa, plasmada en distintas mitologías y relatos, uno de las cuales se tematiza en el mito de la caída. Podemos concluir que la reelaboración de éste en Juan de la Cabada y Elena Garro queda expresado por un sistema simbólico amplificado que narrativiza la conciencia de la muerte y la separación, la conciencia de la unidad perdida.

En la conformación poética del universo narrativo de los escritores, el mito de la caída es revitalizado y subvertido, especialmente mediante la inclusión del símbolo del duende vinculado con las profundidades abismales y la penetración de la tierra; entronca con la experiencia cultural del contexto de herencia maya y náhuatl. La reelaboración de dicho mito es la expresión simbólica de la experiencia de ruptura y la penetración del centro sugerida; la posibilidad de buscar, si no la recomposición de la unidad, la implicación —como dice Patxi Lanceros [1997]— de los fragmentos en dispersión.

El análisis mitocrítico a los cuentos de Juan de la Cabada y Elena Garro nos permite reconocer los mitos ya consolidados recogidos de fuentes externas a la obra. También es posible advertir el funcionamiento de la red simbólica creada por la ficción narrativa que siempre revela conexiones culturales más amplias. Finalmente logra aproximarnos, en el campo de la antropología literaria, a la identificación de mitos y matrices imaginarias que subyacen en los textos de la literatura mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

Canales, Carlos y Jesús Callejo

2001 *Duendes. Guía de los seres mágicos de España*, Madrid, Edaf.

Carballo, Emmanuel

1994 *Protagonistas de la Literatura mexicana*, México, Porrúa.

De la Cabada, Juan

1980 "El duende", en *Todavía la gente no lo sabe. Cuentos del Camino. Obras completas*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa.

De Pury-Toumi, Sybille

1997 *De palabras y maravillas. Ensayo sobre la lengua y la cultura de los nahuas (Sierra Norte de Puebla)*, México, CONACULTA.

Duch, Lluís

2002 *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*, Madrid, Trotta.

Durand, Gilbert

1993 *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos-UAM.

2000 *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce.

2004 *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE.

Eliade, Mircea

2000 *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós.

Fondo de Cultura Económica

2003 *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, México.

García Berrio, Antonio

1989 *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.

García Lorca, Federico

1997 "Juego y teoría del duende", en *Obras Completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Garro, Elena

1989 "El duende", en *La semana de colores*, México, Grijalbo.

1992 *Memorias de España, 1937*, México, Siglo XXI.

González Torres, Yolotl

2003 *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México, Larousse.

Jung, C. G.

1983 "Psicología y poesía", en Ermatinger, E. et al., *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE.

Lanceros, Patxi

1997 *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Holderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona, Anthropos.

Ligorred, Francisco

1990 *Consideraciones sobre la literatura oral de los mayas modernos*, México, INAH.

López Austin, Alfredo

1980 *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, UNAM.

Monsiváis, Carlos

2000 "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México.

Ocampo, Aurora M. (dir.)

1988 *Diccionario de escritores mexicanos*, México, UNAM.

Ortiz de Montellano, Bernardo

1995 *Medicina, salud y nutrición aztecas*, México, Siglo XXI.

Poniatowska, Elena

2000 *Las siete cabritas*, México, Era.

Ricoeur, Paul

2002 *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE.

Thompson, Eric

1979 *Historia y religión de los mayas*, México, Siglo XXI.

Villa Rojas, Alfonso

1992 *Los elegidos de Dios. Etnografía de los mayas de Quintana Roo*, México, INI-CONACULTA.

INTERNET

Campos Navarro, Roberto

s/f Los aluxes en la vida ceremonial maya, en http://www.uady.mx/sitios/mayas/articulos/art_03.html [página consultada el 5 de marzo de 2006].

http://copernico.mty.itesm.mx/phronesis/archi_txt/cuentanos.txt [página consultada el 1 de marzo de 2006].