



---

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**T E S I S**

**La condena física de la mujer y la emocional del hombre en "El almohadón de plumas" y "El rastro de tu sangre en la nieve": estudio comparatístico**

Que para obtener el título de:  
**Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas**

Presenta:  
**Andrea Avendaño Gómez**

Asesora:  
**L. L. L. Annesy del Rosario Pérez Echeverría**

**Toluca, Estado de México, 2023**

# Índice

Introducción.....	1
Capítulo I. Configuración y caracterización de dos cuentos.....	5
1. Configuración narrativa de los cuentos.....	5
a) Construcción de “El almohadón de plumas”.....	12
b) Construcción de “El rastro de tu sangre en la nieve”.....	19
2. Tratamiento literario.....	31
a) Lo fantástico.....	31
b) Realismo mágico.....	36
Capítulo II. Motivos: Matrimonio, sangre y muerte.....	45
1. Los personajes.....	45
a) Alicia y Nena Daconte: mujer, esposa y amante.....	48
b) Jordán y Billy Sánchez: marido y protector.....	53
2. Los motivos.....	61
a) Matrimonio, sangre y muerte en el espacio privado y conocido.....	67
b) Matrimonio, sangre y muerte en el espacio desconocido y hostil.....	75
Capítulo III Estudio comparatístico: condenas por el matrimonio.....	88

1. Fundamento comparatístico .....	88
2. Matrimonio y condena .....	96
Conclusiones.....	107
Bibliografía .....	110

## Introducción

Dentro del campo literario se encuentran distintas formas de plantear los estudios sobre la literatura, sus influencias y manifestaciones, entre otros. La relación entre obras puede manifestarse en las influencias de ciertos autores en otros, los temas abordados, la forma cómo se les trata y la configuración narrativa que los compone.

En este sentido, al encontrar similitudes entre dos cuentos, “El almohadón de plumas” y “El rastro de tu sangre en la nieve”, cabe preguntarse la profundidad de estas, puesto que ambos tratan anécdotas y motivos similares, lo que abre la posibilidad de emprender un análisis comparatístico para estudiar cómo estos elementos son tratados en cada uno de los textos. El objetivo general es analizar, entonces, los temas que tratan los dos autores y la manera en la que lo hacen para lograr identificar las características que Quiroga y García Márquez comparten dentro de estos dos relatos y cómo se presentan estas similitudes y diferencias.

Con este fin, es necesario analizar ambos textos, “El almohadón de plumas” y “El rastro de tu sangre en la nieve”, para exponer su composición, configuración narrativa, personajes y otros aspectos discursivos que ayuden a resaltar otras similitudes o disidencias de los textos y que influyen en la manera en que los motivos son tratados y presentados dentro de la trama.

En cuanto a Horacio Quiroga, entre sus referencias más notorias se encuentra Edgar Allan Poe, más evidente precisamente en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* con el uso reiterado del suspenso, el manejo de la tensión y la emoción

primaria, creando un instante dramático justo para presentar el final trágico. Los personajes de Quiroga tenían expresiones toscas, eran seres crudos y no estaban poetizados. Sus cuentos contenían un ambiente rural, aldeano, combinado con uno selvático y sus atmósferas estaban conformadas por espacios violentos y opresivos ambientes funestos.

En la historia literaria de Hispanoamérica varios movimientos literarios conviven al mismo tiempo: Quiroga, en su época, formó parte del naturalismo, movimiento caracterizado por la crudeza de la vida urbana, con personajes excesivamente degradados; también del modernismo, cuyo rasgo fundamental es la primacía dada a la sensibilidad artística; y, además, del criollismo, con un tema predominante sobre la civilización contra la barbarie, un hombre culto de la ciudad que se enfrenta al atraso y violencia de la zona rural (Menton, 2010: 204).

Por su parte, Gabriel García Márquez es reconocido por su carácter experimental y vanguardista en la ficción histórica; además, resulta uno de los mayores exponentes del realismo mágico –donde se consagra como representante con su obra *Cien años de soledad*– y es parte del *boom* latinoamericano.

Los personajes de García Márquez, dentro de sus escenarios, son afectados por seres locales, violencia social y política o la llegada de afuerinos; a diferencia de estos, los personajes de “El rastro de tu sangre en la nieve” se embarcan en un viaje en el que su tragedia se desencadena por la salud física del mismo personaje y no necesariamente por su contexto.

Al encontrar un cuento como “El rastro de tu sangre en la nieve”, alejado de lo característico de García Márquez y más próximo a lo cotidiano de Quiroga en “El almohadón de plumas”, se buscan resaltar elementos similares que pudieron pasar desapercibidos por las ya mencionadas diferencias entre los autores. Así, puede afirmarse que la cuentística de García Márquez y de Quiroga se ha analizado desde diversas perspectivas y en muchos ámbitos, descubriendo siempre algo nuevo.

La hipótesis del presente trabajo propone que “El almohadón de plumas” y “El rastro de tu sangre en la nieve” cuentan con tramas similares en clímax y desenlace, unidas a través de tres motivos clave presentes en ambas obras: matrimonio, sangre y muerte, presentados a partir de los elementos inmanentes (narrador, focalización, ambiente, orden del relato y tratamiento literario), lo cual dará como resultado el tema conductor de los cuentos: una condena, física y emocional, catalizada por el matrimonio.

En el presente trabajo, entonces, se realizará, en el capítulo uno, un análisis narratológico de ambos cuentos, comenzando por la figura del narrador en tanto su nivel de conocimiento y focalización; el espacio y tiempo, tomando en cuenta saltos temporales y el orden presentado por el narrador. Asimismo, se verán las características que poseen de acuerdo con el tratamiento literario que se le da a cada cuento.

En el segundo capítulo se verán los personajes que forman las parejas principales presentadas en los textos: Alicia con Jordán y Nena Daconte con Billy Sánchez, a partir de rasgos específicos: mujer, esposa y amante para los femeninos, y marido

y protector para los masculinos. Se presentará también la definición de motivo, así como los tres principales que se encuentran en común dentro de los textos: matrimonio, sangre y muerte; en este apartado, además de presentar los motivos, se presentará cómo son tratados dentro de ambos cuentos: en qué situaciones se presentan, qué los desencadena, por qué son los elementos más relevantes en la trama, etcétera, con el objetivo de presentar un tema que una los tres motivos para cada cuento.

El tercer capítulo constará de la teoría de la comparatística, así como la selección del método y tipo de comparación y modelo de supranacionalidad para la aplicación y conclusión de los temas de los cuentos. Al ser un análisis comparatístico, se contrastarán ambas obras no solo con sus similitudes, sino también con sus diferencias y cómo, a pesar de tu distancia temporal y geográfica, interactúan entre sí.

Con este trabajo se busca no solo contrastar los textos al establecer un diálogo entre ellos, sino también recuperar la idea del *leitmotiv* que se repite a lo largo de la literatura universal, y las obras se destacan por la forma en que lo presentan. Como estudio comparativo, su importancia recae precisamente en demostrar cómo las historias, en constante comunicación, se nutren al interactuar entre ellas, desde cualquier época, país o idioma.

## Capítulo I.

### Configuración y caracterización de dos cuentos

#### 1. Configuración narrativa de los cuentos

Cada obra literaria cuenta con estructura propia y elementos que la definen frente a las demás; en caso del cuento, el esqueleto narrativo suele conformarse por diversos componentes como el narrador, el ambiente y el ritmo, los cuales determinan la percepción de los hechos relatados.

En primera instancia es importante identificar los conceptos básicos que conforman una obra literaria. Genette propone tres elementos que integran al texto narrativo: relato, “el significante, el enunciado, el discurso o texto narrativo en sí” (Rimmon, 2001: 174); por otro lado, la historia se refiere al “significado o contenido narrativo” (Rimmon, 2001: 174); finalmente, la narración es “el acto de pronunciación narrativa” (Rimmon, 2001: 174). De esta manera, se diferencia el relato como la materialización de la diégesis, cómo se narra, es decir, la manera en la que, por medio de la narración, se acomodan los acontecimientos; por otro lado, la historia es el conjunto de sucesos que ocurren en orden cronológico y que son el material de la narración.

Con esto, Genette estipula que la única categoría que puede analizarse realmente es el relato, y que gracias a este se obtiene la información sobre la historia y el acto de la narración. Sin embargo, existe una definición recíproca entre el relato, la

historia y la narración; estos elementos se interrelacionan ya que, si no se cuenta una historia, no puede existir una narración, y si esta no existe, no hay relato.

En este sentido, el narrador es un elemento del relato literario imposible de omitir, pues cumple la función más importante, que es narrar la historia, y sus decisiones sobre qué contar, cuándo hacerlo y cómo influyen en el efecto del relato. Bal (2006: 126) define al narrador como “el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos” y suma que “la identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico” (Bal, 2006: 126); así, se ve al narrador como un intermediario que organiza la historia, y genera de esta manera el relato.

Así, una definición global para la imagen del narrador implica verlo como la figura que realiza el acto de narrar la historia y acomoda los acontecimientos para formar el relato por medio de diversos recursos narrativos, los cuales se abordarán en este mismo capítulo.

Una clasificación primera del narrador se basa en su participación dentro de la historia; en ese sentido, Genette identifica tres tipos: el heterodiegético, el cual se encuentra fuera de la historia, es decir, no participa en los acontecimientos narrados y suele ser en tercera persona, con conocimiento absoluto de lo que ocurre; el narrador homodiegético, por otro lado, que es un personaje situado dentro de la historia y suele utilizar la primera persona, ya sea protagonista, personaje secundario o mero testigo de los acontecimientos; finalmente, está el autodiegético,

que cuenta su propia historia como protagonista: narra en primera persona (Rimmon, 2001).

Otro elemento que considera Genette es la focalización, la cual se refiere a la perspectiva del narrador, es decir, donde se centra el foco de la narración; se diferencia de la voz en tanto que esta depende de quién narra y la focalización, de quién ve. Con esto, Genette reconoce tres tipos de focalización: la focalización cero, en la que el narrador sabe más que el personaje, comúnmente asociada con la omnisciencia; la focalización interna, que se refiere a un punto de vista restringido que puede ser fijo, variable o múltiple, en el cual el narrador sabe lo mismo que el personaje; y, por último, la focalización externa, en la que el narrador sabe menos que el personaje (Rimmon, 2001).

Por otro lado, para Óscar Tacca (1973: 65) existen dos modos fundamentales de la participación del narrador en la historia: el que está fuera de los acontecimientos, sin hacer alusión a sí mismo, y otra en la que el narrador participa en los hechos, “donde puede asumir: a) un papel protagónico; b) un papel secundario; c) el papel de mero testigo presencial de los hechos”; con esto, se identifica al narrador como personaje y suele hablar de sí mismo en primera persona. Como complemento a la propuesta de Genette, se puede ver al narrador partícipe de los acontecimientos en un papel protagónico como autodiegético, ya que cuenta su propia historia, y al narrador en un papel secundario y de testigo, como homodiegético, pues forma parte de la historia, pero no la protagoniza.

En todas las historias se encuentran distintos recursos que se utilizan para dar más o menos énfasis a acontecimientos que suceden en los relatos; el distinto uso del espacio, los sentidos y el tiempo, no solo en los cuentos sino también en las novelas, son recursos que ayudan al lector a adentrarse en la situación de los personajes; así se consigue crear el ambiente deseado para el relato.

De acuerdo con Mieke Bal (2006: 101), el lugar se refiere a la “posición geográfica en la que se situaba a los actores”, es decir, los sitios que se pueden localizar en un mapa. Este concepto se relaciona con la forma física, cuyas dimensiones espaciales pueden ser medidas de manera matemática; cabe destacar que estos lugares “no existen verdaderamente tal como lo hacen en la realidad” (Bal, 2006: 101). Durante la presentación del relato, los lugares se vinculan a ciertos puntos de percepción: “estos lugares, contemplados *en relación* con su percepción reciben el nombre de espacio” (Bal, 2006: 101); un punto de percepción sería, por ejemplo, un personaje, situado en un espacio.

Para Bal, existen tres maneras de percibir el espacio: vista, oído y tacto; propician la presentación de un espacio en la historia. Lo que se percibe visualmente, como los colores y volúmenes, pertenecen a la vista; los sonidos, al oído; el tacto, por último, indica contigüidad, y se utiliza para reconocer materiales o sustancias de objetos. Con esto, el lector puede darse cuenta de cómo los personajes llegan a reconocer y percibir los espacios: si se sienten seguros, atrapados, perdidos, etc., así como anticipar o dar más verosimilitud a sus acciones y sentimientos. Los espacios pueden funcionar de dos maneras: solo como marco, donde se realiza la acción, o ser tematizados, con lo que “«esto que está pasando aquí» es tan

importante como «el cómo es aquí» [...] el espacio pasa entonces a ser un «lugar de actuación» y no el lugar de la acción” (Bal, 2006: 103).

Para completar esta idea, Labarthe (1996: 36) considera que los espacios pueden clasificarse en tres categorías: abiertos, cerrados y mixtos. Como su nombre lo indica, los espacios abiertos pueden referirse a explanadas o grandes regiones; los cerrados, como casas o habitaciones; y los mixtos son la mezcla de ambos. Así, el narrador puede crear una sensación de encierro con un espacio cerrado, pasar de la libertad a la esclavitud con espacios mixtos y dar la sensación de aventura o vulnerabilidad con espacios abiertos.

En cuanto al tiempo, Bal (2006: 45) constata que “los acontecimientos ocurren durante un cierto periodo de tiempo y se suceden en un cierto orden”, por lo que toma en cuenta la duración de los acontecimientos de la historia en relación con las medidas de duración en la realidad: horas, días, meses, etc. Hace una distinción entre crisis y desarrollo: “el primer término indica un corto espacio de tiempo en el que se han condensado los acontecimientos; el segundo, un período mayor que presenta un desarrollo” (Bal, 2006: 46). Esta distinción tiene como razón la importancia del tiempo en la trama: si se trata de un relato de viaje, por ejemplo, será en un periodo largo, pues su objetivo es el desarrollo; por otro lado, se necesita un breve lapso al describir una crisis.

Para Genette, son tres los aspectos en los que se divide el relato: tiempo, modo y voz; el primero alude a “las relaciones de cronología entre el relato y la historia” (Rimmon, 2001: 174); se tiene, entonces, el tiempo de la historia, que se refiere a la

realidad narrada, y el tiempo del relato, asignado al discurso narrativo. Las bases de la relación de estos dos tiempos son tres factores: orden, duración y frecuencia. El orden se refiere a “las relaciones entre el orden temporal de la cadena de sucesos en la diégesis y el orden pseudo-temporal de su disposición en el relato” (Rimmon, 2001: 175); la duración se define como las relaciones entre la duración variable de los sucesos y la extensión del texto en el relato; por último, la frecuencia es “la relación entre el número de veces que un suceso aparece en la historia y el número de veces que se narra en el relato” (Rimmon, 2001: 175).

Algunos conceptos relevantes que se toman en cuenta para el orden del relato son las anacronías, pues estas representan rupturas temporales en el tiempo del relato, que pueden dar cuenta de eventos ocurridos en otra vertiente de la historia, antecedentes, o crear una ilusión de recuerdo del propio pasado. Aquí se incluyen la prolepsis (también conocida como *flashforward*, en la cual se realiza un salto en el tiempo hacia el futuro) y la analepsis (*flashback*, o un salto en el tiempo al pasado).

Por otro lado, el ritmo se ve afectado por la elipsis, es decir, omisión de acontecimientos que dan la impresión de máxima aceleración en el tiempo, y por pausas descriptivas, en las que se detiene el tiempo de la historia para exponer características de personajes, espacios, situaciones, ente otros (Pimentel, 1998).

Estos recursos para el manejo de la temporalidad son utilizados por el narrador para dosificar la información y crear diferentes efectos dentro del relato, pues revelarán

detalles del presente, pasado o futuro para, por ejemplo, sorprender o, por otro lado, omitirá información para desvelarla cuando sea conveniente.

Labarthe (1996) toma los conceptos y describe cuatro maneras en las que son narrados los hechos en un relato: de forma lineal, en la que son narrados de principio a fin; en forma circular, cuando se empieza en un punto y se termina en ese mismo punto; en retrospectiva, donde se empieza a narrar un hecho, se regresa al pasado de manera prolongada, se regresa al presente y puede volver al pasado si es necesario; finalmente, en forma mixta, en la que se mezcla el tiempo cronológico con la retrospectiva, a partir de la analepsis y prolepsis.

Ahora bien, Bal señala que “la relación entre tiempo y espacio es de importancia para el ritmo” (Bal, 2006: 105); por ejemplo, cuando se presenta un espacio al lector de manera extensa y exhaustiva, se interrumpe la secuencia temporal “a menos que la *percepción* del espacio sea gradual (en el tiempo) y pueda, por lo tanto, considerarse un acontecimiento” (Bal, 2006: 105), esto es lo que ya se ha llamado pausa descriptiva, la cual detiene la acción, lo cual ralentiza el ritmo. En este sentido, las indicaciones espaciales son durativas, y llegan a interrumpir la cronología; la información del espacio puede ser repetida varias veces a lo largo de la historia para enfatizar su importancia y “hacer hincapié en la estabilidad del marco, en tanto que opuesto a la naturaleza transitoria de los acontecimientos que suceden dentro de él” (Bal, 2006: 105).

Se ha mostrado cómo en la construcción del relato los diferentes tipos de narrador afectan la cantidad de información mostrada y la forma en que se hace; asimismo,

el ambiente, conformado por el espacio y el tiempo, constituye un recurso para complementar lo narrado y la manera de contar, lo cual afecta la forma de la obra y su percepción.

### **a) Construcción de “El almohadón de plumas”**

Describir la construcción de “El almohadón de plumas” (Quiroga, 1990) implica partir del narrador, que resulta heterodiegético, pues no forma parte de los acontecimientos que suceden en el cuento, sino que simplemente los narra desde un punto de vista privilegiado; así da a conocer los pensamientos y sucesos de los personajes.

Se narra desde una focalización interna pues, como se explicó, la percepción de los personajes depende de la perspectiva que toma el narrador para describir sus vivencias y sentimientos; asimismo, la información obtenida está ligada al punto de vista desde el cual el narrador decide contar los acontecimientos.

Se encuentra, entonces, una focalización interna de tipo variable, ya que viaja por los personajes principales, se concentra en Alicia y entrega información que provoca empatía en el lector, pues “hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor” (Quiroga, 1990: 1) y “rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia” (Quiroga, 1990: 1); en cambio, el narrador describe a Jordán describe más fríamente, con “el impasible semblante de su marido” (Quiroga, 1990: 1), sin adentrarse más en sus motivos, lo cual evidencia cómo la focalización suele centrarse en Alicia.

Por otro lado, Gambarini (1980) aporta una denominación interesante en su artículo “El discurso y su transgresión: «El almohadón de plumas» de Horacio Quiroga”, pues señala los diferentes papeles del narrador dentro del cuento; uno de ellos es el de personaje-narrador: argumenta que Alicia es la narradora del cuento pues, con base en Booth, considera que cualquier vista interior de cualquier personaje desde cualquier profundidad convierte a dicho personaje, temporalmente, en un narrador; Gambarini explica, entonces, que “la primera parte del cuento presenta una visión interior del mundo de Alicia, se puede considerar que allí ella cumple con las funciones de una narradora” (Gambarini, 1980: 447); por tanto, tiene la función de informar lo que se necesita saber sobre el mundo de Alicia.

Gambarini apunta que “las frases que describen las acciones de Jordán equivalen a un enjuiciamiento desfavorable” (Gambarini, 1980: 447), mientras que las de Alicia “son estereotípicas, imitadoras de gastadas convenciones del relato de tipo sentimental” (Gambarini, 1980: 447). Con esto explica que el narrador coloca a ambos personajes en oposición el uno del otro, relación que se analizará más adelante. Destaca, así, que Gambarini sugiere un cambio en el narrador, pues no lo considera una figura estática que se limita a contar la historia.

En este sentido, la versión de Gambarini puede explicarse la focalización variable que adopta el narrador, el cual permanece como un heterodiegético, centrado por momentos en Alicia y, cuando muere, en Jordán. Se puede concluir que existe un narrador heterodiegético, que puede aparentar subjetividad en cuanto a la perspectiva que toma, y expone sus descripciones de forma relativa para inclinar la balanza de la empatía hacia uno de los personajes; en consecuencia, desprecia a

la otra mitad de la relación, en lugar de estancarse en la objetividad, y así brinda un trasfondo más allá de la mera narración de los hechos.

La estrategia que sigue el narrador de “El almohadón de plumas” consigue que el final del relato sea aún más contundente, pues otorga un punto de vista privilegiado de la perspectiva de Alicia sin descubrir antes de tiempo el motivo de su enfermedad, revelándola al mismo tiempo al lector y a Jordán, en cuya perspectiva se centra, como un modo de empatizar con su desesperación y desconcierto.

Así, el narrador se ajusta a la propuesta de Gambarini al no ser una figura confiable cuando cuenta el relato, ya que libera la información a medida que los personajes la aprehenden, a pesar de ser omnipresente y saberla desde el inicio, mientras que la desvela solo hasta el final junto con la explicación verdadera de la muerte de Alicia: al exponer el origen del parásito y entiende por fin lo ocurrido.

Otro elemento relevante para cualquier efecto que busque crear el narrador es el ambiente, configurado mediante el tiempo y el espacio. En “El almohadón de plumas” la historia se desarrolla en un espacio cerrado, ya que la acción transcurre dentro de la mansión en la que vive el matrimonio, Jordán y Alicia. La casa es descrita como “La blancura del patio silencioso —frisos, columnas y estatuas de mármol— producía una otoñal impresión de palacio encantado. [...] afirmaba aquella sensación de desapacible frío” (Quiroga, 1990: 1); se entiende por la descripción que Jordán y Alicia son de una clase acomodada, pues “al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa” (Quiroga, 1990: 1), además, tenían la posibilidad de contratar una sirvienta, tener doctores que hagan

visitas a casa y que el propio Jordán pueda quedarse a cuidar de su mujer sin preocuparse por el dinero. Esto permite que, indirectamente, no haya cuestionamiento acerca de otros factores externos al conflicto, con lo que se abona a la verosimilitud.

Viven, entonces, en una casa que no es pequeña: da la impresión de palacio pues, además del eco, tenía “altas paredes” (Quiroga, 1990: 1), un jardín, así como espacio para caminatas por la sala y la habitación, extensión que representa una contraposición con los sentimientos de Alicia, pues ella se percibe encerrada, en la casa y el matrimonio, a pesar de desenvolverse en un espacio grande. Esta amplitud también influye en los sentimientos de otros personajes, por lo que este espacio, como dice Bal (2006), es tematizado, pues no es solo un lugar en el que ocurren los acontecimientos, sino también un lugar de actuación, es decir, el espacio es igual de importante como lo que sucede en él; la atención brindada al espacio se va reduciendo cada vez más conforme avanza la historia: comienza en la casa, se reduce a la habitación, la cama y, lo más importante, al almohadón donde habita la criatura.

Se constata que Alicia se siente sola en la inmensa vivienda: “la casa en la que vivían influía no poco en sus estremecimientos” (Quiroga, 1990: 1). La mujer existe atrapada en la casa que, a pesar de ser grande, se percibe como una suerte de prisión; el espacio acentúa los sentimientos de Alicia y hace hincapié en su tristeza e inconformidad con su reciente matrimonio; además, se convierte en un paralelismo entre la frialdad de la casa y la indiferencia de su marido hacia ella, como lo dice el propio narrador al hablar del espacio: “como si un largo abandono

hubiera sensibilizado su resonancia” (Quiroga, 1990: 1), también descrito como un “extraño nido de amor [...] la casa hostil” (Quiroga, 1990: 1).

Con esto en mente, se reafirma la idea de que la residencia tiene una función más allá de ser el lugar donde habitan los personajes, pues cumple el papel de encarnar la frialdad y hostilidad del matrimonio de Alicia y Jordán, así como refrendar la sensación de abandono, encierro y soledad que siente la propia Alicia como consecuencia de la actitud de su marido. En los últimos días del relato, la acción se desarrolla en una habitación de la casa (de nuevo, un espacio cerrado), con la mujer acostada en la cama del matrimonio, restringida, sin poder moverse y, por lo tanto, más encerrada; finalmente, en esa misma cama se encuentra el almohadón de plumas, motivo del título del cuento y del desastroso final. Cabe destacar que, cuando Alicia cayó en cama, se mantuvieron las luces encendidas de su cuarto, al igual que en la sala donde se la pasaba Jordán, lo cual podría representar un intento de disipar lo tenebroso de la casa, o esclarecer, iluminar, la misteriosa condición que aquejaba a la mujer.

Este lento encierro se percibe vertiginoso, pues, de acuerdo con el tiempo interno del cuento, este se desarrolla en cinco días, por lo que, de acuerdo con el análisis de Bal, se refiere a una crisis, pues es corto el periodo en que suceden los acontecimientos principales de la historia. Asimismo, se presentan algunos saltos temporales que dan una idea del tiempo que la pareja ha estado junta: hay una elipsis de la luna de miel, pues solo se refiere a ella como “un largo escalofrío” (Quiroga, 1990: 1). De la misma manera, hace un resumen del tiempo que han estado casados, pues se salta de la luna de miel a tres meses después: “durante

tres meses —se habían casado en abril—, vivieron una dicha especial” (Quiroga, 1990: 1); este dato nos deja saber que desde abril a junio eran un matrimonio feliz, y desde ese momento la actitud del marido comenzó a provocar que sus sentimientos decayeran.

Se obtiene más información sobre el tiempo después de una pausa descriptiva de la casa: “La blancura del patio silencioso [...] producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío” (Quiroga, 1990: 1); esta pausa descriptiva no solo ayuda a desacelerar el tiempo del relato, sino que da información relevante para la configuración del ambiente.

La casa, además de ser grande en contraposición con su función de encierro, también es completamente blanca con un brillo glacial; apela al sentido de la vista para resaltar la sensación de frío que implica y para expresar que en realidad Alicia no lo siente como un hogar. La mujer se ve confinada a yacer en su propia cama, que debería ser un espacio íntimo y seguro, sin embargo, un parásito la acosa desde su almohada y así reduce aún más su espacio.

Se continúa con un resumen de una estación del año: “en ese extraño nido de amor, Alicia pasó todo el otoño” (Quiroga, 1990: 1), donde el narrador vuelve a inmiscuirse al juzgar como extraña la relación de Alicia y Jordán. A partir del final de dicha estación empieza a desarrollarse el conflicto y sobreviene la crisis, que solo dura cinco días. Así, un último resumen se encuentra antes: como consecuencia de la frialdad y el abandono, Alicia adelgaza, y le da un ataque de influenza “que se

arrastró insidiosamente días y días” (Quiroga, 1990: 1); a partir de ahí los días se cuentan uno por uno: ese día fue el último que Alicia estuvo levantada, al día siguiente llega un médico, al siguiente ella se pone peor, el próximo día regresa el doctor y en el último, muere.

Los resúmenes resultan en una desaceleración del ritmo que provoca la percepción de una muerte casi eterna, pues Alicia se encuentra en un síncope interminable que se agrava día con día y para el que no se encuentra explicación ni solución, solo para que su destino inevitable se describa en cuatro palabras: “Alicia murió, por fin” (Quiroga, 1990: 2). El efecto que alargó la muerte se detiene de súbito y da pie al cambio de foco en la narración; esta cuenta de los días se rectifica al final del cuento: “En cinco días, en cinco noches, había vaciado el monstruo a Alicia” (Quiroga, 1990: 3).

La importancia del espacio es remarcada cuando la acción se traslada del espacio grande de la casa, a paseos por los pasillos y se aloja en la habitación, específicamente en la almohada donde se encuentra el parásito, que Alicia se niega a dejar, y sigue el ritmo que marca el tiempo resumido con la desaceleración antes mencionada. El espacio, entonces, se reduce junto con el tiempo, y da lugar a un ambiente de encierro y desesperación por la falta de información sobre la agonía de la protagonista. Ecos y sollozos se transforman en silencio sepulcral y decadencia vertiginosa del personaje antes de una explicación que rompe la sensación de incertidumbre que acompañó a Alicia y Jordán durante la mayor parte del relato.

Puede decirse, finalmente, que, en términos de Labarthe (1996), a pesar de los pequeños saltos temporales, el tiempo del cuento se desarrolla de forma lineal, de principio a fin, sin saltos anacrónicos en el medio, solo al inicio para aclarar que Alicia y Jordán ya tienen una relación establecida de tres meses. La descripción del espacio solo interrumpe la acción una vez y con esto se establece la importancia paralela de la acción y el espacio. En consecuencia, el cuento se mueve rápidamente y termina de forma súbita, como es común para la crisis que estipula Bal (2006): da el efecto de inmediatez y brevedad, con una fluidez que deja en suspenso hasta el final.

#### **b) Construcción de “El rastro de tu sangre en la nieve”**

Una de las características más representativas de Gabriel García Márquez son los ambientes que construye; el autor publicó *Doce cuentos peregrinos*, obra con relatos que comparten características puntuales, como escenarios y atmósferas pueblerinas inspiradas en su cultura nacional, personajes afectados por individuos locales, violencias sociales y políticas o “la llegada de seres afuerinos que despiertan a los pobladores de sus rutinas y modorras tropicales” (López Castaño, 2015: 102). En este sentido, “El rastro de tu sangre en la nieve” (2015) se deslinda ligeramente del tema conductor principal del volumen, pues este cuenta con relatos que “se encuentran entre el relato literario, el guion de cine y la crónica periodística” (Cano Pérez, 2012: 371).

“El rastro de tu sangre en la nieve” comienza con una aparente narración en tercera persona, es decir, un narrador un heterodiegético que cuenta la historia sin

insertarse en ella, comenzando *in medias res* y con un punto de vista privilegiado de los acontecimientos y pensamientos de los personajes como narrador heterodiegético; sin embargo, esto cambia más adelante.

Este hecho es interesante ya que en la primera mitad del cuento el narrador no revela su condición de testigo, sino que se comporta como omnisciente hasta que considera pertinente constatar que el dato que revela ha sido comprobado por él mismo, lo cual lo convierte en un narrador homodiegético, pues con ello se muestra como parte de la historia; el conjunto de estos elementos refuerza la idea de un narrador no confiable, o por lo menos cuestionable.

Se descarta, por tanto, la existencia de dos narradores, pues en el texto no existe una separación evidente entre el relato inicial hasta la revelación del narrador como personaje testigo, pues el discurso posee un estilo constante en cuanto a la manera en la que presenta los acontecimientos, no deja de lado la forma del relato ni se centra en cómo consiguió la información. Esto se fundamenta en el hecho de que el narrador, de principio a fin, es capaz de hablar de los sentimientos, acciones y pensamientos de los personajes en el mismo nivel; es decir, su capacidad de narración y conocimiento de la psique de los personajes no se ve comprometida o eliminada después de su posicionamiento como investigador.

Es muy común encontrar al narrador testigo en los cuentos de García Márquez, y “El rastro de tu sangre en la nieve” no es la excepción: “el narrador testimonial no tiene sin embargo un papel central en la historia sino de mero testigo” (Pimentel, 1998: 137); en este relato no se encuentra un narrador omnisciente, todopoderoso,

sino de un “narrador investigador y confidente” (Renaud, 2012: 2) que cuenta un hecho como importante suceso social, ya que los protagonistas forman parte de la clase alta en su ciudad natal, una especie de aristocracia local, lo cual lo convierte en el tema ideal para una crónica de sociedad.

Esta estrategia de narrador testigo se ve en otros cuentos de García Márquez, como “Sólo vine a hablar por teléfono”, presente en *Doce cuentos peregrinos*, pues el narrador habla en primera persona solo hasta la mitad del relato, con lo que una vez más da la sensación de omnisciencia. Así, ambos narradores comienzan con la confianza del lector al creer que el que está narrando lo sabe todo, cuando en realidad puede no ser cierto, y llega a tambalearse la noción de seguridad en el narrador.

El narrador en “El rastro de tu sangre en la nieve” es un investigador ya que menciona su indagación dentro del relato: “Nena Daconte ingresó a las 9.30 del martes 7 de enero, según lo pude comprobar años después en los archivos del hospital” (García Márquez, 2015: 179); asimismo, se reitera que ha escudriñado los detalles de la historia, pues especifica que el funcionario de la embajada (personaje secundario) “me dijo años más tarde que él mismo recibió el telegrama de su cancillería” (García Márquez, 2015: 189) y, además, “me confesó que no le había puesto mucha atención” (García Márquez, 2015: 189), da a entender así que se entrevistó con el funcionario con el único objetivo de corroborar detalles del relato.

Así, el narrador se inserta a sí mismo dentro de la historia con el objetivo de abonar a la verosimilitud, que los hechos han sido comprobados y han ocurrido a personas

no solo reales dentro del mundo de la diégesis, sino importantes, lo que resalta el carácter de crónica social que se percibe durante la narración, pues refiere, en primera instancia, un evento relevante entre dos personas de alta sociedad, la boda de Nena y Billy, y continúa contando su historia pues ocurrió algo incluso más importante que el matrimonio: la inesperada muerte de Nena justo al comienzo de su luna de miel, la cual podría haber sido también otro evento notable para la crónica social.

Además de lo anterior, destaca que escuchó la historia de la boca del propio Billy Sánchez cuando habla sobre él: “lo único que le impresionó a Billy Sánchez, según él mismo me lo contó en Cartagena de Indias muchos años después” (García Márquez, 2015: 185); con esto, se sabe que el narrador tiene como fuente al mismo protagonista y reconstruye la historia en una especie de crónica mediante una primera persona gramatical.

Se entiende que se trata de un narrador homodiegético, pues no cuenta su propia historia, sino la de alguien más, en este caso, la de Nena Daconte y Billy Sánchez, pero está dentro de ella. Tiene una focalización interna de tipo variable, ya que toma la perspectiva de Nena Daconte al inicio, cuando la pareja se conoce y hacen su viaje a Europa, y cambia a Billy Sánchez desde el momento en que deja a su esposa en el hospital, y no se vuelve a tener ninguna información sobre ella hasta el final del relato, lo que enfoca la narración a la incertidumbre de Billy. Asimismo, algunas descripciones se hacen desde la perspectiva de Billy Sánchez, pues el hospital lúgubre y las calles hostiles son juicios que tiene el personaje al lugar desconocido; esto se entiende como que el narrador cuenta los hechos desde la perspectiva que

obtuvo al entrevistar a Billy Sánchez y no necesariamente desde su visión personal de los lugares, lo cual tiene que ver con su naturaleza de crónica social.

El narrador, entonces, cumple su función como testigo al asumir la tarea de contar la historia y así proporcionar la información que ha obtenido como testigo e investigador. A pesar de esto, aún queda un cabo suelto con este narrador. Como se ha visto, ha hecho un trabajo exhaustivo de investigación, corroborando datos y entrevistando testigos, como lo apunta López Castaño (2015: 118): “el narrador transfiere una historia verosímil de la que solo deja un dato incongruente [...] el dato consiste en que la suite nupcial del Splendid en Burdeos era el destino de la luna de miel de los esposos”; sin embargo, al momento de su muerte, Nena Daconte pide que busquen a Billy en otro hotel, “dio instrucciones para que buscaran a su marido en el hotel Plaza Athenée, donde tenían una habitación reservada” (García Márquez, 2015: 188). Dentro del relato se intenta construir una figura de un narrador confiable, por lo que este dato inexacto o desacertado podría ser producto de una distracción involuntaria, la omisión del dato en primer lugar, o una intención más profunda y discreta, en la que Nena Daconte no estaba tan “lúcida y serena” (García Márquez, 2015: 188) como se quería mostrar, interrumpiendo la intachable figura de un narrador que puede volverse, ahora, cuestionable.

En otras palabras, si bien al inicio del relato se puede confundir la narración con una focalización cero, se hace evidente, con lo ya mencionado en párrafos anteriores, que el caso de este relato es una focalización interna, con un punto de vista variable, ya que no se centra únicamente en un personaje, sino que se traslada entre Nena Daconte y Billy Sánchez, revelando únicamente la información que los propios

personajes conocen mientras va avanzando la historia: no más, ni menos. Corre el riesgo, sin embargo, de que se cuestione la veracidad de los hechos, pues por mucha investigación que realice, puede resultar discutible que un solo testigo conozca datos que solo pasan por la mente de los personajes, lo que pondría en duda tanto los sucesos que ocurren en la narración como los lugares, ya que, al ser reproducidos a través de un testimonio y no de una omnipresencia, son afectados por la subjetividad ya referida.

En “El rastro de tu sangre en la nieve” se encuentran varios espacios distintos: el balneario donde se conoció la pareja en Cartagena de Indias, la casa de Nena Daconte, el auto y la carretera de su viaje, el hospital y el cuarto de hotel en el que se hospeda Billy Sánchez, entre otras locaciones en París. En primera instancia, resulta que el cuento tiene espacios mixtos, pues combina los abiertos con los cerrados. Además, se destaca la transición de lugares familiares y hogareños a lo desconocido, por lo menos para Billy, sobre todo en la luna de miel, porque es él quien maneja por la carretera desconocida mientras Nena va perdiendo sangre: él se vincula directamente con lo nuevo, mientras ella solo se deja llevar.

El balneario donde sucede el primer encuentro entre los protagonistas es un espacio cerrado, ya que la acción sucede dentro de los vestidores de mujeres, específicamente en el cubículo donde Nena Daconte se estaba cambiando; a pesar de ser un lugar encerrado, no denota una sensación negativa, ya que la pareja se encuentra junta y en casa, a diferencia del espacio en el extranjero, como se verá más adelante. Lo relevante de los vestidores es que Billy Sánchez, al golpear la pared, se astilla los huesos de la mano, y es cuando Nena Daconte lo lleva al

hospital, se queda junto a él y ambos consolidan su atracción, que poco después se convierte en una historia de amor que también ve su final en un hospital, aunque esta vez al otro lado del mundo.

La casa de Nena Daconte es donde pasan la mayor parte del tiempo antes de casarse, esta se describe como “una de las más grandes y antiguas del barrio de la Manga, y sin duda la más fea” (García Márquez, 2015: 170), con unos ventanales grandes que daban “al estanque de podredumbre de la bahía” (García Márquez, 2015: 169). Así, se entiende que, a pesar de la fealdad del entorno, la pareja era feliz y estaba cómoda con su ambiente, pues era lo conocido, lo familiar y los acogía en lugar de rechazarlos; esta comodidad se ve perturbada al cambiar a los personajes de espacio, pues de desenvolverse en su tierra nativa, sobre todo Billy Sánchez, se mueven a un espacio que les resulta ajeno.

La carretera puede considerarse la transición del espacio cerrado, cómodo, aunque feo, al abierto, hermoso pero incómodo e inhóspito, el cual representa la transformación de la vida del matrimonio. Es justamente en esta carretera, cuando hacen una parada en Madrid, que Nena Daconte se da cuenta de que su herida no ha dejado de sangrar desde que se la hizo con la espina de la rosa cuando llegaron al extranjero.

Debido a esto, el matrimonio debe seguir su camino para poder llegar al hospital; este trayecto es lo que Bal (2006) denomina desarrollo, pues el espacio en combinación con el tiempo, del que se hablará más adelante, tienen como objetivo mostrar una larga duración. En este sentido, la apertura del espacio (la carretera)

ayuda a que el viaje funcione como transición al próximo espacio cerrado. La despreocupación por la pequeña y aparentemente inocente herida de Nena Daconte se transforma en intranquilidad y reclusión dentro del pensamiento de preocupación que representará el cuarto de hotel de Billy Sánchez más adelante.

En cuanto al hospital, este es descrito como una “sala lúgubre olorosa a sudores de enfermos” (García Márquez, 2015: 179) y no se da mucha más información sobre él, pues Billy Sánchez es echado del lugar para esperar al día de visitas; el espacio rechaza al personaje, lo deja en el abandono, en la calle de una ciudad cuyo idioma no comprende y que es hostil con él.

En este punto del cuento, el espacio ya no es solo un lugar, sino que cumple el papel de provocar angustia en el personaje que lo percibe: el abandono en las calles de París y el desconocimiento del sitio quita a Billy la sensación de seguridad y control que le daba el auto en el que viajaban. Así, se encuentra esta oposición en la que el automóvil y la carretera siempre representan un espacio seguro y conocido para Billy Sánchez, pues detonan sensaciones familiares y cómodas, lo cual se constata cuando toma el volante, “tenía una pasión insaciable por los automóviles raros [...] y nunca había conducido nada igual a aquel Bentley” (García Márquez, 2015: 167), mientras que el hospital y las calles son lo contrario: un espacio que lo llena de incertidumbre e impotencia.

Billy Sánchez pasa al siguiente espacio: su cuarto en el Hotel Nicole. Es descrito como un hotel de una sola estrella con un recibidor muy pequeño “donde no había más que un sofá y un viejo piano vertical” (García Márquez, 2015: 180). El

protagonista se instala en el único cuarto libre del hotel, el cual es “una mansarda triangular en el noveno piso, adonde se llegaba sin aliento por una escalera en espiral” (García Márquez, 2015: 180); con esto, se sabe que su cuarto es un espacio cerrado, el cual no es solo un lugar en el que duerme Billy Sánchez, y no es al azar que sea prácticamente un desván más que un cuarto en condiciones: como me mencionó, el espacio en esta parte del relato está configurado para que el lector pueda sentir el encierro que acosa al protagonista, lo cual provoca una sensación de soledad, ansiedad y reclusión, lo cual hace que Billy Sánchez pierda la noción del tiempo y la tranquilidad, pues se sentía “tan ofuscado y solo que no podía entender cómo pudo vivir alguna vez sin el amparo de Nena Daconte” (García Márquez, 2015: 181).

El cuarto es un espacio cerrado, característica utilizada para aislar al personaje del mundo exterior que lo rechaza, a diferencia de cómo es usada en los vestidores, haciendo que la pequeñez una más a los personajes. Billy Sánchez explora las calles de París mientras pasa la espera interminable para volver a ver a Nena Daconte; estas integran un espacio abierto, pero eso no significa que sea más agradable para el protagonista: él está perdido, desorientado sin su esposa que, a diferencia de él, conoce bien el lugar.

Billy, al no saber qué hacer mientras espera, y al ver la Torre Eiffel por encima de los tejados, tiene la impresión de que está cerca e intenta llegar a ella a través de los muelles: “pero muy pronto se dio cuenta de que estaba más lejos de lo que parecía, y que además cambiaba de lugar a medida que la buscaba” (García

Márquez, 2015: 185). Billy Sánchez se pierde en un espacio tan abierto que no lo deja dimensionar las distancias ni su propia ubicación.

Esta búsqueda que realiza el personaje no es solo para mostrar cómo pasa el tiempo, sino que funciona como una representación de su estado mental actual: Billy Sánchez ve la Torre Eiffel a lo lejos y decide buscarla, quiere llegar a ella, pues es lo único que le impresiona de su espacio, pero por más que camina, por más que la sigue, no logra alcanzarla, solo puede verla a la distancia. Lo mismo pasa con Nena Daconte: es la única mujer que lo impresiona, y la tiene tan cerca, en un hospital a solo unas cuadras de distancia, pero por más que lo intenta, no puede ir a su encuentro. Así, el espacio tortura a Billy Sánchez, recalcándole que no puede llegar a donde quiere ni estar con su esposa, y lo deja a la deriva en un país desconocido y sin su amor.

El cuento incluye muchas indicaciones de cuánto tiempo ha transcurrido en la historia, así como saltos temporales. Se presenta, al inicio, a los dos personajes en camino a París, quienes “se habían casado tres días antes” (García Márquez, 2015: 168) de emprender ese viaje, pues esa era su luna de miel. Después de esto, se hace una analepsis que apunta al inicio de su romance, que “había empezado tres meses antes de la boda” (García Márquez, 2015: 168), relata el momento en el que se enamoraron.

Estos tres meses se cuentan rápidamente, con un resumen, pues se anota que Nena Daconte “estaba encinta desde hacía dos meses” (García Márquez, 2015: 171) cuando toman el avión de Colombia a Europa, por lo que pasó un mes desde

su primer encuentro amoroso hasta que ella se embarazó, y otros dos al día de la boda y, por tanto, al inicio de su viaje.

Después de que Nena Daconte es ingresada en el hospital el “martes 7 de enero” (García Márquez, 2015: 179), el tiempo comienza a ser confuso para Billy Sánchez lo cual, en consecuencia, le genera desasosiego: el personaje se queda dormido y al despertar no puede discernir de la tarde ni la mañana, el día ni la ciudad, lo que desorienta el organizado cronograma que se había presentado durante la primera mitad del relato.

Descubre después que es jueves, y aunque aún debe esperar hasta el martes para ver a Nena, se hace un resumen temporal que acelera el ritmo: “Durante tres días cayó sin pausa la misma llovizna sucia de la mañana en que llegaron” (García Márquez, 2015: 186). La larga espera que ha parecido eterna al relatar los infortunios de Billy Sánchez se acorta de repente, y por fin se revela la información del trágico final de su esposa: “Nena Daconte había muerto desangrada a las 7.10 de la noche del jueves 9 de enero, después de setenta horas de esfuerzos inútiles” (García Márquez, 2015: 188).

Con todos estos datos, se sabe que dentro del cuento se relatan varios meses, con énfasis en la semana que la pareja pasa en París, la cual se narra desde la perspectiva de Billy Sánchez, desde la se percibe como una espera eterna debido al espacio hostil que constantemente lo rechaza. Asimismo, la exhaustiva descripción de sus acciones, recuerdos e infortunios por París genera un ambiente de tensión y curiosidad por conocer la condición de Nena.

De acuerdo con Labarthe (1996), el cuento se narra de forma mixta, pues combina la retrospectiva, empezando en los Pirineos y volviendo a Cartagena de Indias, y la forma lineal, desde que llegan al hospital en París; además, incluye varias analepsis y elipsis dentro de la narración.

No puede decirse, sin embargo, que sea un cuento circular, pues, aunque llegan un martes a París y el protagonista se va en un martes, y es justamente la cantidad de tiempo que debía esperar para volver a ver a su esposa, no empieza ni termina en el mismo punto, sin embargo, otras coincidencias pueden encontrarse que permiten hilar la narración como una red; por ejemplo, su casamiento fue tres días antes del inicio del relato y se conocieron tres meses antes del matrimonio, además, le tomó tres días a Nena Daconte desangrarse en el hospital; otra aparición de un trío es que cuando se encuentran en el balneario, Billy lleva una medalla sin santo, más adelante se menciona que en el patio de la casa de Nena Daconte hay una losa sin nombre, y el regalo de bodas para Billy Sánchez resultan ser unas llaves sin marca del coche nuevo que los lleva a París. Finalmente, se menciona que es el doctor que la trajo al mundo el mismo que le da las rosas con las que se pincha el dedo y que, al notar la herida, se cambia el anillo de compromiso de la mano derecha a la izquierda, acción que se refleja más adelante cuando Billy tiene que cambiar su auto de acera.

Así, se queda en forma mixta tanto para el espacio como para el tiempo y hace énfasis con descripciones en los espacios cuando poseen relación directa con lo que está ocurriendo con el personaje, es decir, Cartagena de Indias, a pesar de su podredumbre, es percibida como el hogar y lugar seguro, pues representa no solo

el inicio de la vida amorosa de la pareja, sino también su infancia. En contraste, París, ciudad hermosa, encarna el rechazo a lo desconocido, tanto por parte de los pueblerinos como de Billy Sánchez, y simboliza el final de su relación y de su inocencia pues “aquella tarde, dolorido por el escarmiento, Billy Sánchez empezó a ser adulto” (García Márquez, 2015: 184), lo cual ejemplifica cómo ambos espacios se repelen entre sí.

De este modo, en el cuento los espacios están tematizados pues que lo que ocurre en ellos resulta tan importante como el espacio en sí, ya que enfatizan el rechazo del espacio desconocido al personaje, y, sobre todo, capturan los acontecimientos felices del hogar y la tragedia del lugar desconocido. El cuento, entonces, utiliza los recursos temporales para resumir unas partes de la historia y detenerse en otras para dar más detalles; asimismo, mantiene la idea de un narrador poco confiable que reconstruye la historia con detalles otorgados por diferentes personajes y revela su condición de testigo solo cuando le es conveniente. Concluye, finalmente, con el personaje en el espacio que lo rechaza, y lo remarca de nuevo, porque él es desgraciado y alrededor hay un aire de fiesta.

## **2. Tratamiento literario**

### **a) Lo fantástico**

Horacio Quiroga, uruguayo y pilar de la cuentística hispanoamericana, se desarrolló en el mundo literario desde 1901 hasta 1936 y fue considerado padre del criollismo, donde las acciones de los relatos se sitúan en zonas rurales (Menton, 2010). Su

obra se caracterizó por una obsesión con la muerte violenta, que saca a relucir un tinte autobiográfico; participó en el naturalismo y con los modernistas en 1900 en su vida bohemia, para irse después a la provincia tropical argentina, lo cual explica por qué “pertenece más bien a la literatura rioplatense que a la uruguaya” (Menton, 2010; 127).

Ya que los autores que se acercan a lo contemporáneo no suelen encasillarse en los movimientos literarios, como es el caso de Quiroga que se mueve entre el naturalismo, criollismo y modernismo, es pertinente, entonces, definirlo con las ideas de lo fantástico; esto, sin embargo, abre también muchas posibilidades, pues lo fantástico se ha definido de diversas maneras en las que se toman en cuenta características distintas. Para Castex, lo fantástico es el resultado de lo irracional, actitudes y sentimientos que escapan a nuestro control directo, y da como ejemplo los terrores nocturnos, delirios provocados por la fiebre y la locura, algo más primitivo como los cuentos infantiles o historias de aparecidos. Propp, por otro lado, lo asocia a cuentos folklóricos poblados de personajes sobrenaturales. Finalmente, Todorov y Callois señalan una evolución histórica de lo fantástico; el primero recalca que el psicoanálisis tomó el lugar de lo fantástico, mientras que el segundo ve tres periodos de los relatos: cuentos folklóricos, fantásticos, y de ciencia ficción, producto del cambio de los cuestionamientos de los hombres al ir aprendiendo más sobre el mundo (Botton Burlá, 1983).

Todos estos autores proponen, además, esquemas de clasificación de lo fantástico, y aunque las categorías temáticas pueden parecer limitadas, su tratamiento es infinito y, por lo tanto, no todo se acomoda a lo fantástico. Se tomarán, entonces,

las tres distinciones que hace Botton Burlá para discernir entre lo maravilloso, extraordinario y fantástico.

En primera instancia, dentro de lo maravilloso, el o los hechos extraños no pueden explicarse con las leyes del mundo real, sino que obedece a otras reglas de un sistema diferente al nuestro, como los cuentos de hadas o folklóricos, así como cuentos que hablan de regiones exóticas habitadas por seres desconocidos. Cabe recalcar que dentro de lo maravilloso es evidente que no sucede mundo real, pues aparecen todo tipo de seres y criaturas como dragones, vampiros, hombres-lobo, hadas, entre otros, donde no cabe la duda de si lo que se presenta se puede explicar con las reglas de la realidad (Botton Burlá, 1983).

Por otro lado, lo extraordinario aparece cuando el fenómeno extraño se explica con las leyes del mundo real, tratándose de un truco, una ilusión o incluso una mentira; así, no existía ningún hecho fantástico, sino inusual, y por eso parecía fantástico; si bien podría haber pasado por un hecho fantástico, esta posibilidad se borra al encontrar la explicación, comúnmente al final, que lo sitúa como algo dentro del mundo conocido (Botton Burlá, 1983).

Lo fantástico, es, entonces, cuando el hecho insólito no puede explicarse con las leyes del mundo conocido ni se ofrece una explicación clara que lo sitúe en otro mundo (Botton Burlá, 1983). Adicional a esto, no existe un tema inherente que pueda considerarse fantástico o no, es la manera en la que el autor lo trata lo que lo hace fantástico: debe existir una relación dinámica entre la escritura y la lectura, donde se presente una duda sobre si lo que ocurrió en verdad es real o no, y si esta

duda se responde, entonces se pasa al terreno de lo maravilloso o lo extraordinario, según sea el caso.

Lo fantástico no puede ser verosímil en el mundo real, pero tampoco se da una explicación que lo sitúe en otro mundo. Cabe preguntarse, entonces, si “El almohadón de plumas” se sitúa dentro de lo fantástico o, en cambio, se inclina a lo extraordinario o lo maravilloso. El comienzo del cuento deja en claro que se trata del mundo normal, el mundo conocido, pues no hace ninguna mención de algo fuera de lo ordinario que pueda sugerir que se encuentra en otra realidad con otras reglas, por lo que quedan dos opciones: fantástico o maravilloso.

Como ya se indicó, lo fantástico se caracteriza por una duda sobre si lo que está pasando es real o no. Esta duda surge en “El almohadón de plumas” cuando Alicia cae enferma pero no se sabe por qué, se crea la pregunta de si lo que le está ocurriendo es producto de un evento paranormal o solo algo inusual, y esta duda crece cuando los médicos no pueden explicarse ni ellos mismos ni a Jordán lo que está ocurriendo con Alicia, pues desde su primera visita comenta “No sé [...] Tiene una gran debilidad que no me explico” (Quiroga, 1990: 1), y después de varias consultas sin mejora, ninguna respuesta llegó: “había allí delante de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo” (Quiroga, 1990: 2).

Se suma, además, la figura aterradora que ella misma ve: antropomórfica que, hasta el momento, no se sabe si en verdad está ahí o es parte de una alucinación. En este punto el narrador juega una parte clave en el surgimiento de esta duda, pues elige

no dar ninguna explicación sobre lo que ocurre, se centra en lo insólito del caso y revela información a medida que la historia avanza: no se adelanta a los personajes, en tanto se coloca desde su perspectiva, como narrador con focalización interna.

Da, sin embargo, ligeras pistas que se disfrazan de datos irrelevantes: Alicia “vivía dormida en la casa hostil” (Quiroga, 1990: 1), anotación que parece metafórica y más adelante se vuelve literal, pues su hogar es hostil contra ella mientras duerme; apunta, además, que adelgaza, y aunque esto se asocie con su tristeza, también tiene un ligero ataque de influenza que la deja en cama y, como consecuencia, ya no se repone nunca. Así va informando que Alicia no se levanta de la cama y tampoco permite que le cambien la almohada, no se detiene a explicar estas conductas, como si no importaran, lo cual suma no solo a la duda, sino a su carácter de narrador no confiable analizado en el apartado anterior.

Cuando la protagonista muere, aún no se da explicación del hecho; no es hasta que la sirvienta levanta la almohada, pesada cuando debería ser ligera, que se dan cuenta de la presencia del parásito de la sangre que ha vaciado a Alicia. El narrador presenta al animal como un ente real, e incluso explica que pueden encontrarse pequeños y aumentan su tamaño, que la sangre les es favorable y, lo más importante, “no es raro hallarlos en los almohadones de pluma” (Quiroga, 1990: 3).

Esta explicación final lo sitúa en el lado de lo extraordinario, pues lo que ocurrió deja de ser ambiguo. A pesar de que la explicación puntualiza que los parásitos de almohadones no son raros, sí es inusual que una persona muera por su causa, ya que, si fuese común, los doctores habrían podido deducirlo, por lo que se trata de

un evento extraordinario explicado por medio de las leyes del mundo conocido dentro del relato, aunque en el mundo real (extradieético) estos parásitos no alcancen aquellas dimensiones y, por lo tanto, lleguen a una consecuencia como la muerte. Si bien la duda que caracteriza a lo fantástico estuvo presente durante el clímax del relato, esta desaparece de forma contundente y da lugar a otro tipo de sentimiento: no duda, sino miedo, disgusto o recelo por algo que, gracias a la explicación, se asume como posible.

### **b) Realismo mágico**

Gabriel García Márquez es quizás el autor más reconocido del realismo mágico, pues desde sus inicios su obra presentó la mezcla de lo real y lo imaginario; entre sus creaciones más sobresalientes se encuentra Macondo, “un lugar imaginario donde transcurren muchas de las historias del autor que se caracteriza por combinar lo mítico y lo histórico y por su concepción alternativa del tiempo” (Ramírez Ferreira, 2017: 12). Es importante resaltar que el autor y su obra no están encasillados en una sola corriente o características; así, se le toma en cuenta en el realismo mágico, una “escuela” del cosmopolitanismo, así como también se lo considera neorrealista, y además uno de los máximos exponentes de la década del boom latinoamericano (Menton, 2010).

Desde el año 1955 el término realismo mágico se ha utilizado con frecuencia para describir la narrativa latinoamericana escrita después de la Segunda Guerra Mundial; a pesar de ser un término que no tiene una definición uniforme, y

reconociendo los debates sobre el tema, Menton propone una definición tentativa del término:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca (Menton, 1999: 20).

Además de esta definición, reconoce cinco rasgos básicos presentes tanto en la pintura como en la literatura: sobriedad y enfoque precisos, temas insignificantes de la vida cotidiana, una estructura estática de unidad exacta, eliminación de las indicaciones del proceso de pintar y una nueva relación espiritual con el mundo de las cosas (Menton, 1999: 20); de la misma manera funciona para el texto mágico realista.

El realismo mágico “destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real” (Menton, 1999: 30), en cualquier país del mundo; es decir, el realismo mágico es una tendencia artística internacional. El realismo mágico se decanta por representar lo posible pero improbable, mientras que el surrealismo tiene su base en situaciones imposibles.

De acuerdo con Ramírez Ferreira (2017), el realismo mágico es un movimiento de contrastes, como lo mágico y lo real; se caracteriza por intentar mostrar lo irreal o extraño como algo común. Así, el narrador se vuelve, comúnmente, en una figura indiferente que permite que la historia avance con una precisión lógica, como si no hubiera ocurrido nada extraordinario, pues presenta los eventos mágicos como

sucesos ordinarios, lo que hace que el lector acepte la fantasía como normal y común y así no se cuestione lo que está leyendo. Lo mágico se inserta en la realidad de manera natural, así los personajes y contextos conviven con normalidad con lo maravilloso. Ante esta regla, los eventos mágicos no son explicados, pues no son vistos como algo inverosímil. Entre los temas recurrentes del realismo mágico se encuentran la importancia del destino, la vida y la muerte, las enfermedades y sus curaciones, la paternidad desconocida y la venganza, entre otros. Además, se anota que “dentro de los temas favoritos de los autores mágico-realistas también se encuentran algunos estrechamente vinculados con el contexto latinoamericano: los desastres naturales, la soledad del dictador o mitos propios del continente” (Ramírez Ferreira, 2017: 15-16).

En este sentido, “El rastro de tu sangre en la nieve” se ubica dentro del realismo mágico, pues el relato cumple con varias de las características aludidas cabe destacar que, aunque el autor es latinoamericano y parte de la acción ocurre en Cartagena de Indias, no hace referencia a las raíces indígenas o africanas que lo situarían en lo real maravilloso, sino que va por otro rumbo, por lo que se descarta la idea de que pueda pertenecer a esta categoría solo por desarrollar una parte en América Latina.

En el cuento se haya un narrador que no ha sido parte de la historia, como ya se mencionó, sino que se la han contado y ahora la cuenta de vuelta, sin opiniones ni intromisiones, deja que el relato fluya y representa la objetividad característica del movimiento; cabe destacar que hay algunas descripciones que relucen juicios de valor, como se mostró al abordar el ambiente, sin embargo, estas se toman como

si fuesen desde la perspectiva de lo que estaba viviendo Billy Sánchez en ese momento, y no una visión personal del narrador, por lo que dicha objetividad no se pierde.

Otra característica que forma parte del realismo mágico es “la ausencia de todas las fechas históricas en contraste con la mención de días y meses específicos” (Menton, 1999: 62); en “El rastro de tu sangre en la nieve” no se menciona ningún año ni evento histórico que posicione el cuento en un momento temporal específico. En el cuento se encuentra un contraste de la ausencia de años concretos en oposición a la mención de meses y días específicos, como el martes 7 de enero y el jueves 9 de enero, sin ningún año, y solo la mención de que es una historia ya ocurrida, con la locución “muchos años después” (García Márquez, 2015: 185), lo cual interfiere con la sensación de crónica de sociedad y se acerca más al estilo de un reportaje, a pesar de la falta de datos cronológicos específicos.

Esta última cita contribuye a la característica del tiempo en el realismo mágico, pues en este movimiento “el tiempo es cíclico y no lineal, no nos encontramos ante un tiempo racional” (Ramírez Ferreira, 2017: 15), por lo que regresar de la historia al presente en el que Billy Sánchez sobrevivió para contar los acontecimientos con Nena Daconte logra cerrar el ciclo abierto cuando se encontraron en aquel balneario. Otra imagen cíclica dentro del cuento aparece cuando el doctor que asistió en el nacimiento de Nena Daconte le regala las rosas que causan su muerte, lo que abre y cierra así su ciclo de vida, cosa que se verá también cuando se hable del destino más adelante en este apartado.

Para lo erótico, de acuerdo con Menton, el amor “en sus aspectos más tiernos, en contraste con los aspectos sexuales rabelesianos, se destaca como otro ejemplo de las ‘correlaciones increíbles’” (Menton, 1999: 78) en el realismo mágico. Este contraste se ve claramente en la relación de Nena Daconte y Billy Sánchez, pues se menciona varias veces su constante atracción física y relación carnal, acota que mantenían relaciones sexuales todos los días, y la única excepción es el viaje en carretera a Europa, lo cual no pasa desapercibido a Billy Sánchez. Asimismo, se habla de la “devoción frenética” (García Márquez, 2015: 171), que se tienen el uno al otro, y de lo perdido que se siente Billy Sánchez sin el amparo de Nena Daconte, sin comprender cómo pudo vivir sin ella tanto tiempo, cosa que lo desespera y sofoca cada día que pasa sin su esposa.

“El rastro de tu sangre en la nieve” toca, también, temas típicos del realismo mágico: la muerte, con el desenlace de la historia; el destino, que se ve desarrollado a través de toda la trama, con un simple pincho de una espina hasta el fatal final, que está, a propósito, en su dedo anular con el anillo, y las enfermedades, solo que en este sentido no existe una cura para el personaje, sino que la lleva hasta el fallecimiento.

En detalle, la muerte en el cuento se presenta con el fatídico final de Nena Daconte; no se menciona algún otro deceso, y se constata que Billy Sánchez no contemplaba la defunción en su día a día: “se encontró asustado y solitario, y por primera vez desde su nacimiento pensó en la realidad de la muerte” (Menton, 1999: 186); así, la muerte lo golpea con una sorpresiva e inesperada entrada a su vida, que justo acababa de cambiar con su reciente matrimonio.

El destino en el cuento puede verse por encima con la relación de los protagonistas, se da entender que estaban destinados a estar juntos, pues ya habían convivido en la escuela primaria y en fiestas de cumpleaños, pero no se reconocieron a primera vista. Esta imagen se enfatiza por el pincho de rosa en el dedo anular de Nena Daconte, donde tiene el anillo de bodas, símbolo principal de las nupcias (la relación que la llevó a la muerte).

Sin embargo, la imagen va más allá, pues no solo se trata de la herida en el dedo anular, sino de quien le da las rosas con las que se hiere en primer lugar: este regalo proviene, precisamente, del doctor que recibió a Nena Daconte en su llegada al mundo: “era el médico que había asistido al nacimiento de Nena Daconte, y la esperó con un ramo de rosas” (Menton, 1999: 172). Así, el fallecimiento de la mujer se ve como un ciclo en el que el doctor que la recibió en su nacimiento fue el mismo que la llevó, directa o indirectamente, a su destino final.

Además, las flores se describen como “un ramo de rosas tan radiantes y frescas que hasta las gotas de rocío parecían artificiales” (Menton, 1999: 172), lo cual acentúa la idea y sensación de realismo mágico dentro del cuento, con pequeñas menciones que parecen irreales, pero no son notadas directamente o de manera significativa por los personajes; ellos, como ya se mencionó, viven un suceso mágico sin darse cuenta.

En este sentido, la historia puede llegar a recordar también un cuento de hadas, no solo por la pareja profundamente enamorada de recién casados que representa la exaltación romántica, sino por la situación que pasa Nena Daconte al pincharse el

dedo: “remite inmediatamente al ambiente maléfico presente en no pocos cuentos populares o de hadas, específicamente a la «Bella Durmiente» de Perrault” (Renaud, 2012: 2); en esta comparación, Nena Daconte representa a la princesa que, con el simple pinchazo de una espina, rueca o astilla, cae en un sueño que pretende durar cien años, aunque difiere del final, pues Nena Daconte nunca despierta. Así, esta relación que puede parecer sencilla empuja al lector a percibir la magia dentro de lo cotidiano.

En cuanto a la enfermedad, se sabe que existe una condición llamada la enfermedad de Von Willebrand, un trastorno sanguíneo que le impide a la sangre coagular como debería; esta se divide en tres tipos, y es el tipo tres el más severo, donde la persona tiene muy poco o nada del factor Von Willebrand, que ayuda a la coagulación. Con estos datos se da resalta de que el cuento presenta una realidad hiperbolizada de esta enfermedad: Nena Daconte, fallece solo por un punto casi imperceptible, y aún con esfuerzos por detener el sangrado, “con el rollo de papel higiénico que llevaba en el maletín, pero más tardaba en vendarse el dedo que en arrojar por la ventana las tiras del papel ensangrentado” (García Márquez, 2015: 177), termina muriendo a causa de este. Cabe destacar que el cuento nunca menciona esta condición, ni es una conclusión a la que llegan los médicos que atienden a la protagonista, sino que no se da ninguna explicación para esto, solo se informa que Nena Daconte murió desangrada a pesar de los esfuerzos de los mejores especialistas.

Este padecimiento hiperbólico representa cómo “lo mágico nace de la realidad y se introduce de manera natural en ella, los contextos y/o personajes ordinarios

conviven con normalidad con elementos y acontecimientos maravillosos” (Ramírez Ferreira, 2017: 15), lo cual esclarece la ausencia de una explicación a la muerte de Nena Daconte por parte de los doctores, ya que en el realismo mágico los elementos maravillosos son raramente explicados, pues los personajes los ven con absoluta normalidad (Ramírez Ferreira, 2017: 15) y, de esta manera, no necesitan esclarecimiento alguno, y así el lector toma la oportunidad de aceptar los hechos maravillosos igual que los personajes dentro de la narración.

Finalmente, se encuentran las últimas inserciones de lo maravilloso en la realidad: cuando se menciona que los que alcanzaron a observar el cuerpo de Nena Daconte “no habían visto una mujer más hermosa, ni viva ni muerta” (García Márquez, 2015: 189), remite a la belleza inhumana que tienen los cuerpos de las princesas en los cuentos de hadas, y exagera al decir que no había otra mujer más hermosa que ella.

El cuento termina con una última figura, un símil, pues al salir Billy Sánchez del hospital se describen unos “copos tiernos y nítidos que parecían plumas de palomas” (García Márquez, 2015: 189), una comparación exagerada, para rematar con la primera nevada grande de París en diez años, último suceso maravilloso en su realidad. Asimismo, el narrador presenta del final del cuento como si nada extraordinario hubiera pasado, es decir, no reconoce lo inusual de lo que acaba de contar en ningún momento, lo cual no solo sirve para insertar en la realidad lo mágico de forma natural, sino también provoca que los personajes y contextos convivan con lo maravilloso con normalidad y así no interrumpir el efecto buscado por el realismo mágico.

El tratamiento literario no puede trabajar solo. Como se presentó en estos apartados, las características tanto de lo fantástico, maravilloso y extraordinario como del realismo mágico dependen del tratamiento que da el narrador a la diégesis, cómo la presenta, cuánta información da y en qué momento decide revelar puntos claves; asimismo, el ambiente, combinación de tiempo y espacio, representa una parte crucial, ya que definirá si lo acontecido ocurre en el mundo conocido o, por otro lado, uno de reglas distintas, lo cual cambiaría por completo el tratamiento literario, de lo fantástico a lo maravilloso y viceversa. En necesario, entonces, tener presentes estas características para la comprensión del cuento y sus elementos.

## Capítulo II.

### Motivos: Matrimonio, sangre y muerte

#### 1. Los personajes

Los personajes son parte crucial para la presentación y tratamiento de los acontecimientos, en la medida en que influyen en la perspectiva que se adopta para narrar la historia y, por supuesto, como agentes de las acciones relatadas. Para Bal, un personaje es “un actor con características humanas distintivas” (Bal, 2006: 87); con esto, un personaje se concibe como una unidad completa que cuenta con rasgos que permiten su descripción ideológica y psicológica. Con esto en mente, esta autora utiliza una categorización clásica de los personajes: redondos y llanos. Explica, pues, que los personajes redondos son figuras complejas que sufren un cambio durante la historia y no son predecibles; por otro lado, los personajes llanos son estables y estereotipados, pues no generan nada sorprendente; aclara, sin embargo, que esta clasificación solo puede ser aplicable al nivel de la narración psicológica (Bal, 2006: 87).

Cualquier personaje, para Bal, es predecible en cierta medida, desde la primera vez que se presenta hasta el final: “toda mención a la identidad del personaje contiene información que limita otras posibilidades” (Bal, 2006: 91); por ejemplo, referirse a un personaje como *ella*, en un marco de referencia del siglo XIX, ya limita lo que puede o no llegar a ser ese personaje, y lo mismo sucede con un *él*, y podría pasar

con el origen geográfico, profesión y posición social del personaje; un personaje viejo haría cosas diferentes a un joven.

Evidentemente, estas limitaciones no son finales ni indestructibles, los datos no son absolutamente seguros. Este efecto predecible también depende de la posición que toma el lector hacia el texto que está leyendo: a pesar de todo, la información es solo pistas sobre el potencial de la obra en cuestión y será su opción tomarlas en cuenta o no; la acumulación de estas características hace que la imagen del personaje se una y así pueda crear un todo.

En resumen, Bal considera cuatro principios para la construcción de un personaje: la repetición de características para que puedan ser notadas; la acumulación de características, que crean un todo; las relaciones con otros, que destacan similitudes y diferencias; y las transformaciones, si suceden o no (2006: 94).

En este sentido, las informaciones brindadas sobre el personaje ayudan no solo a predecir su destino, sino a situarse temporal y geográficamente con el personaje en cuestión. El personaje está definido, entonces, por su capacidad de cambio, su relación con los demás personajes y su entorno, su nombre (si tiene uno), el papel temático o etiquetas semánticas que se le atribuyen, sus habilidades, entre otras.

Cabe resaltar que, aunque no está condicionado a un destino específico aun conociendo todas estas características, sí constituyen una herramienta importante para predecir los sucesos, comprenderlos e incluso relacionarlos con otros gracias a las relaciones intertextuales. El personaje es una categoría funcional, pues actúa como funciones de la estructura del relato y, por lo tanto, ayudan a organizarlo.

Así, Greimas distingue seis clasificaciones para los personajes, teniendo en cuenta su repercusión en la historia: sujeto, objeto, oponente, ayudante, destinador y destinatario. De acuerdo con esta clasificación, el personaje sujeto representa las funciones de deseo y búsqueda, y es el centro de las relaciones argumentales y es el iniciador de la acción; el objeto es, como su nombre lo indica, lo deseado y buscado.

Por otro lado, el oponente es el que se enfrenta al sujeto, mientras que el ayudante es quien colabora para que el sujeto pueda alcanzar el objeto; el destinador se refiere a las fuerzas narrativas o personajes que pueden influir sobre el destino del objeto, es decir, lo que lo llevará, o no, hasta el sujeto. Finalmente, el destinatario es quien se beneficia del objeto (Gómez Redondo, 2001). Como puede observarse, este esquema ayuda a valorar los significados que recaen en los personajes, así como las conexiones que se establecen entre ellos.

Pimentel toma esta clasificación de Greimas y la complementa, pues agrega que el grado de complejidad del personaje está determinado por el número de roles temáticos que lo conforman; es decir, los personajes secundarios, que Forster identifica como planos, están definidos por un solo papel temático, lo cual les impide sufrir modificaciones, mientras que los personajes complejos o redondos están conformados por un mayor número de roles temáticos y son, por ende, susceptibles de mayores transformaciones (Pimentel, 1998).

Se entiende, entonces, que el personaje personifica y, en cierto modo, encarna las acciones en la historia y está definido, mas no condicionado, por las características

que se le dan dentro de esta, como sexo, contexto, relaciones e incluso su nombre. Su destino puede deducirse gracias a estas características, pero tampoco debe darse por hecho, funcionan como una forma de crear expectativa o prever el resultado, nunca dando por hecho que no se puede sorprender.

### **a) Alicia y Nena Daconte: mujer, esposa y amante**

En “El almohadón de plumas” se encuentran dos personajes principales: el matrimonio conformado por Alicia y Jordán. La primera, Alicia, es descrita como “rubia, angelical y tímida” (Quiroga, 1990: 1), da la pauta para deducir que, como mujer en los inicios del siglo XX, no tenía muchos prospectos futuros más que encontrar un marido; además, se entiende que es joven, caracterizada por la timidez y búsqueda de amor ideal que presenta.

Las características que se utilizan para describir el mundo de este personaje “son estereotípicas, imitadoras de gastadas convenciones del relato de tipo sentimental” (Niego Velázquez, 2015: 58), esto puede notarse en las descripciones del personaje, cuando se habla de sus “soñadas niñerías de novia” (Quiroga, 1990: 1). En esta visión inocente, para el Alicia “todo es juego y fantasía, lo cual sume a los personajes masculinos, todos ellos hombres maduros, en la desesperación” (Ngom, 1989: 129).

Aunado a esto, el inocente sentimentalismo del personaje se ve reflejado en la reacción que tiene ante la caricia de su marido pues, solo con recibir un abrazo, Alicia rompe en llanto “echándole los brazos al cuello [...] los sollozos fueron

retardándose, y aún quedó un rato escondida en su cuello, sin moverse” (Quiroga, 1990: 1); así, se termina de formar la imagen frágil de Alicia: un estereotipo de mujer sentimental con un matrimonio que no la satisface ni hace feliz, destruyendo sus expectativas de novia recién casada.

En muchas ocasiones, la mujer en los relatos se presenta como un personaje que depende totalmente del hombre, quien representa la fuerza y virilidad: Alicia se refugia en Jordán cuando él le da una suerte de permiso, pero la mayoría del tiempo es distante y frío, lo cual se refleja también en su casa, que da una “sensación de desapacible frío” (Quiroga, 1990: 1). Alicia es, entonces, una mujer joven recién casada cuyo destino fue, desde el principio, morir, pues su matrimonio rígido y su casa fría le fueron arrebatando la vida, y al caer en cama, la criatura de su almohada termina de absorberla por completo.

Una característica de Alicia que se contrapone al estereotipo general de mujer del siglo XX es su falta de vida doméstica; es decir, Alicia no se encarga de la casa, en ningún momento se la ve limpiando, cocinando o formando parte de la organización de la vida doméstica, debido a que su situación económica le permite tener una sirvienta, aunque tampoco participa coordinándola (o algún otro miembro de un personal), solo camina de un cuarto a otro, como un fantasma que vive únicamente para esperar a su esposo, lo cual se ve remarcado en su descripción: “sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido” (Quiroga, 1990: 1); está sujeta, entonces, a su esposo, su personalidad se basa en su inocencia en el matrimonio y su destino es dictado no por sus acciones, sino por la hostilidad de su entorno.

Dentro de este relato, el personaje femenino estructura el universo narrativo, la trama se articula alrededor de Alicia y su percepción del mundo, y a partir de eso nacen los conflictos; además, “su presencia afecta profundamente los sentimientos de los personajes masculinos que llegan a tener comportamientos irracionales en ciertos casos” (Ngom, 1989: 130). Esto se ve reflejado en Jordán, quien idealmente representa la virilidad y la fuerza: el sustento de la familia y del hogar, el responsable de todo y, por lo tanto, el responsable de la muerte de Alicia.

En relación con su papel de amante, no se ve dentro del texto una interacción de índole sexual de la pareja, describe la luna de miel, que debería ser el momento más cariñoso, como “un largo escalofrío” (Quiroga, 1990: 1); lo que, sumado a la actitud general de Jordán, insinúa una ausencia de relaciones sexuales. Además, la enfermedad de Alicia se desarrolla acostada en su cama de recién casada, lo cual reafirma esta característica de castidad de los esposos. Se entiende que ella, de algún modo, se siente frustrada ante la falta de cariño, pues intenta conformarse con su realidad para dejar de lado las expectativas de un matrimonio amoroso; las caricias de su marido son tan escasas que llora cuando llega a su suceder, “redoblando el llanto a la menor tentativa de caricia” (Quiroga, 1990: 1).

Su papel como amante se ve malogrado y, finalmente, tanto sus ideales como mujer y esposa también fallan, concluyendo en un destino trágico. En este sentido, el objeto de deseo de Alicia, que sería la ilusión de un buen matrimonio, no se alcanza, aunque ella sí cambia a pesar de la brevedad del cuento; es decir, comienza el relato como una mujer inocente que sueña con niñerías de novia y recién casada,

que se transforma al “echar un velo sobre sus antiguos sueños” (Quiroga, 1990: 1) y termina por desvanecerse en un síncope de decepción.

Debe considerarse, sin embargo, que el papel de mujer en la literatura hispanoamericana del siglo XX no siempre representa a un personaje que desea cumplir con el destino de casarse, sin ninguna otra virtud que la complemente, especialmente ya avanzada la centuria; esto se ve en Nena Daconte, personaje femenino de “El rastro de tu sangre en la nieve”, pues ella “es el único personaje de los *Doce cuentos peregrinos* que se mueve como pez en el agua en Europa; sin embargo, Billy Sánchez de Ávila, su esposo, es la primera vez que sale de Colombia y se encuentra perdido y desorientado” (Martínez López, 2006: 254); se tiene, entonces, a una mujer culta, educada en otro país, con experiencia en el extranjero y otros idiomas, lo cual la complementa como parte de alta sociedad de Cartagena.

De acuerdo con la información otorgada, Nena Daconte es una mujer, casi niña, con 18 años recién cumplidos, originaria de Cartagena, letrada y muy bien educada en un internado en Suiza, circunstancia frecuente en la clase alta: “Nena Daconte podía tocar el saxofón y hablar francés, siguiendo los estereotipos de un continente que busca en sus habitantes la exploración de los talentos” (Villota Eraso, 2014: 39). A pesar de ser colombiana, Nena Daconte representa el ideal europeo y occidental de la mujer culta y con talentos, ya que cumple con el requisito de hablar otro idioma, tocar un instrumento, saber leer y escribir, haber viajado, entre otros; es hermosa (una criatura radiante) y recién casada joven, en la edad perfecta para su contexto, con un hombre casi tan hermoso como ella (aún más joven y menos culto, y, sobre todo, con menos dinero). La descripción del atuendo de Nena Daconte saca a relucir

su nivel económico, pues va vestida con un abrigo de visón de alto costo, regalo de sus padres.

Además, Nena Daconte se encontraba embarazada de dos meses al momento de ser admitida en el hospital, según informa Billy Sánchez al médico, por lo que el personaje no solo cumplía con su rol de mujer al casarse, sino también al tener (o planear) hijos con su marido, ya que se menciona que ellos mismos se enteraron del embarazo solo veinticuatro horas antes de su boda, y no dieron ninguna señal de no desear al niño. Sin embargo, al haber tenido relaciones antes del matrimonio, rompe con las reglas impuestas por la idea de tener que mantenerse casta hasta la boda.

Por un lado, entonces, Nena Daconte cumple con algunos estereotipos de la alta sociedad a la que pertenece; y por otro, *rompe el molde*, como sucede al contraer matrimonio con un hombre de un nivel social e intelectual menor al suyo, en contra de los deseos de sus padres, aboga por el profundo y verdadero amor, siempre patente en sus actitudes hacia su marido, a quien conoce, precisamente, en un intento de someterla y con quien termina teniendo relaciones ese mismo día, elemento que se volverá esencial en su relación, pues desde ese momento hasta su viaje en auto por la carretera de Europa no pasó un día sin que tuvieran intimidad, remarcando su papel como amante, aspecto vital para la pareja.

En el cuento esta ruptura se resalta con los padres de Nena Daconte desilusionados por su elección de esposo, un “amor contrariado de su tierno pandillero de balneario” (García Márquez, 2015: 166), mientras que los padres de Billy Sánchez se

sorprendieron con la unión; así, “se habían casado tres días antes [...] con el asombro de los padres de él y la desilusión de los de ella” (García Márquez, 2015: 168). Nena cumple, por un lado, con su deseo de convertirse en esposa, acorde con el estereotipo impuesto por ser mujer y, por otro, rompe la idea de no solo casarse con alguien de mayor rango, sino de mantenerse pura hasta el matrimonio.

A pesar de esta profundidad, de no mantenerse completamente de un lado o de otro, Nena Daconte no cambia a lo largo de la historia; es decir, probablemente debido a su efímera vida, la mujer educada, culta y alegre que comienza el cuento lo termina de la misma manera: no se da un giro en su pensamiento ni personalidad, y se mantiene lúcida y alegre hasta el último momento, circunstancia destacada por el mismo narrador que menciona “su humor invencible” (García Márquez, 2015: 178).

Las mujeres del siglo pasado están, sin duda, predeterminadas por las expectativas que se generan por su sexo, sobre todo en contextos históricos en los que no podían aspirar a logros más grandes que el matrimonio o la familia, a pesar de tener estudios y cultura. Al convertirse en esposas, estas expectativas se complementan con lo que debería significar el matrimonio: ser fiel al marido y formar una familia; a pesar de esto, que estas posibilidades se cumplan o no permanece en el misterio hasta conocer el verdadero transcurso de los acontecimientos.

#### **b) Jordán y Billy Sánchez: marido y protector**

El papel del hombre en la literatura del siglo pasado, en general, resulta distinto al de la mujer, ya que se centra en la idea de un personaje fuerte, que funge como protector, cuidador o proveedor de la pareja. En “El almohadón de plumas”, Jordán se presenta como un marido frío y distante con su esposa, con una personalidad dura que representó el comienzo del fin de Alicia: “el carácter de su marido heló sus soñadas niñerías de novia” (Quiroga, 1990: 1), y en cierto sentido, es él el propio parásito que la enferma: “Jordán duro e impasible. Jordán frío y egoísta, el esposo que “la amaba profundamente sin darlo a conocer”, el de la luna de miel otoñal que ambienta sus amores en la casa fría y hostil, es el que *vacía* a Alicia” (Etcheverry, 1976: 218).

A pesar de representar una figura protectora, lo único que propicia un ligero rasgo de ternura en Jordán es cuando Alicia sufre de un leve ataque de influenza y termina llorando largamente ante cada caricia de su marido, punto máximo de su ternura, lo que sella su destino, pues esa fue la última vez que Alicia pudo levantarse. Jordán, el hombre que supuestamente está ahí para proteger y amar a su mujer, es la causa de su enfermedad, al ser frío con ella, al escoger una casa hostil, al amarla casi en secreto, la orilla a perderse entre las garras del monstruo, que en realidad es él mismo: “Quiroga introduce un monstruoso insecto para no decir que el ser que ha vaciado a esta mujer es el marido: con su monstruosa indiferencia ha secado las fuentes de la vida” (Rodríguez Monegal, 1968: 116).

En conjunto se puede ver, entonces, a una pareja de recién casados que regresan de su luna de miel, que no fue tan romántica pues se describe como un largo escalofrío, y que no disfrutaban de su nuevo estado de pareja. No se tienen detalles

sobre el trabajo de Jordán ni qué hace durante el día, deja sola a Alicia en la inmensa y fría casa, pero se entiende que no pasan el tiempo juntos y el único momento de ternura que se muestra termina en llanto.

El papel de Jordán como el verdadero monstruo se refleja de modo más obvio en las alucinaciones de Alicia, pues una noche, al estar en cama, se queda con los ojos fijos y abre la boca para gritar el nombre de su marido, quien aparece en el dormitorio solo para asustar aún más a su mujer: “al verlo aparecer Alicia lanzó un alarido de horror” (Quiroga, 1990: 2), así Jordán, en lugar de representarle seguridad y protección, le causa espanto.

En adición a esto, en el párrafo final del relato, que funciona más como una explicación, se dice que esos parásitos “llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes” (Quiroga, 1990: 3); estas condiciones son, precisamente, la soledad de Alicia, la hostilidad de la casa, la frialdad de su marido, todas fomentadas por Jordán, llevando a su representación (el parásito) a matar a Alicia.

El parásito es, entonces, no literalmente un insecto, sino una metáfora que funciona para representar que las actitudes de Jordán matan poco a poco a su esposa. Este recurso puede acrecentar la duda que se presenta sobre si lo ocurrido es real o no; es decir, la explicación final sobre lo que ocurrió con Alicia puede verse nuevamente cuestionada al no saber si existe un parásito que le chupó la sangre por completo o, en cambio, fue la misma depresión de su vida lo que desencadenó su síncope, lo cual deja abierta la razón de su desenlace.

Además, Jordán se presenta, en general, desapegado con su esposa; no solo cuando está con ella, sino frente a otros, pues un “solo eso me faltaba” (Quiroga, 1990: 2) es lo único que dice el hombre cuando los médicos le informan que no hay nada que hacer por Alicia, solo esa frase de rabia con cuatro palabras, no hay reflexión de tristeza o desamparo, solo tamborilea bruscamente con los dedos sobre la mesa. Cabe señalar que el doctor que atiende a Alicia por primera vez se describe como “el médico de Jordán” (Quiroga, 1990: 1), no de Alicia; este detalle de pertenencia no parece ser arbitrario pues, como ya se vio anteriormente, todas las señales apuntan a Jordán como responsable final de la muerte de su esposa.

Abstraídos tanto entre ellos como del mundo, no se ven interacciones de Jordán y Alicia con su contexto, a excepción de los médicos que acuden a ayudar a la mujer y de la criada, de la que no se habla sino al final del relato, hasta que se descubre el parásito dentro del almohadón. Queda claro, entonces, cómo Alicia se ve aislada no solo de Jordán, sino de todo lo demás, pues los médicos son de su marido y la sirvienta no aparece hasta que ella ya no está.

Durante todo el relato Jordán se mantiene como un extremo de la frialdad en el matrimonio, mientras que Alicia comienza con ilusión y termina en decepción. Así, se puede notar que el marido no cambia a lo largo del cuento, pues a pesar de perder a su esposa, no se ve afectado o con una actitud diferente con ella, lo cual resalta su oposición en cuanto a lo matrimonial, con una mujer amorosa y un marido distante, hasta la muerte.

Existe una contraposición entre lo que se espera de un hombre como marido: por un lado, está la figura fría y abstraída que se limita a proveer económicamente; por otro, está el marido que, además de cumplir con estas exigencias, también provee de amor a la pareja.

El personaje masculino de “El rastro de tu sangre en la nieve”, Billy Sánchez, comienza como un hombre que se encuentra en un ambiente cómodo y conocido, por lo tanto, tiene una visión inocente y limitada del mundo a su alrededor. Además, no era pobre, por supuesto: ambas familias provenían de una estirpe provinciana de Cartagena, pero la mayor diferencia entre Billy Sánchez y Nena Daconte es su educación: ella, culta, estudiada y conocedora de Europa; él, habla solo español, sin haber salido de su tierra y es parte de una pandilla. A pesar de ser un año menor que su esposa, Billy Sánchez ya era experimentado en las relaciones sexuales, pues su pandilla se dedicaba a irrumpir en vestidores para violar jovencitas, como se puede constatar en su encuentro con Nena Daconte, mientras que ella “no solo era virgen, sino que nunca hasta entonces había visto un hombre desnudo” (García Márquez, 2015: 169), reafirmando así la imagen de Nena Daconte como una niña inocente y, hasta cierto punto, frágil, lo cual se complementa con la inocencia cultural de Billy Sánchez que, aunque con experiencia en las relaciones, se ve inexperto cuando su espacio se transforma a un lugar extraño para él.

El personaje es descrito como un hombre grande y algo torpe, un maleante en toda regla cuyo duro caparazón solo pudo ser roto por el amor de Nena Daconte, quien se convierte en su nueva coraza desde el momento en que lo lleva a que curen su mano, por lo que se crea una especie de dualidad con ella, pues representa una

imagen de mujer joven e indefensa y, al mismo tiempo, actúa de protectora para su marido.

Billy Sánchez corresponde el amor de su esposa con la misma intensidad, lo cual los convierte en una pareja de amantes pasionales, y se constata que, desde que se encontraron en el balneario, no hubo un día en que no hicieran el amor, y termina esta racha precisamente durante el viaje, el día de la muerte de Nena Daconte, lo que no se le pasa por alto a Billy Sánchez al decir “es la primera vez que me fallas” (García Márquez, 2015: 176), a lo que Nena Daconte responde “es la primera vez que somos casados” (García Márquez, 2015: 176), lo que da la imagen de que el matrimonio no fue una promesa, sino una condena.

La imagen de marido protector de Billy Sánchez es endeble, pues cuando comienza el viaje está tan emocionado con el auto nuevo que le regalaron, por lo que no se da cuenta de que el dedo de Nena Daconte está sangrando desde que se pinchó el dedo con la espina de una rosa, que también fue parte de un regalo, en la embajada; si bien el pinchazo era casi invisible, no dejaba de manar la sangre a pesar de los pañuelos puestos por la mujer en su dedo, marcando un camino de gotas carmesí en la nieve (que da título al cuento), y no fue hasta que llegaron a los suburbios de París y Nena Daconte se sintió verdaderamente débil, cuando por fin “Billy Sánchez se asustó en serio” (García Márquez, 2015: 177).

Las reacciones de ambos personajes ante sus regalos también sacan a relucir sus características opuestas, pues Billy Sánchez se olvida de todo lo demás y no deja espacio a la educación cuando desgarró la envoltura para descubrir su auto nuevo,

mientras que Nena Daconte recibe con galantería las rosas y disimula con elegancia, propia de la clase alta, su pinchazo.

Es a partir de este momento, y tal vez un poco antes, que Billy Sánchez responde al prototipo de personaje peregrino planteado por García Márquez en sus cuentos, pues “sufrir de desamparo y extrañamiento en un país del que no conoce absolutamente nada, ni siquiera el idioma para poder comunicarse” (Martínez López, 2006: 55), y el cuento comienza a centrarse precisamente en esto: desde que Nena Daconte es admitida, Billy Sánchez pierde de esa suerte de escudo que lo protegía de la hostilidad europea, se separa de su guía y se encuentra completamente solo en un país que lo rechaza en las costumbres, por ejemplo, cuando debe cambiar el carro de banqueta dependiendo del día; el idioma, pues como no lo habla este hecho lo silencia y confina al aislamiento sin encontrar a alguien que le ayude; la geografía, pues se pierde repetidas veces; y la misma embajada, donde no quieren ayudarlo a ver a su esposa con la excusa de que así no se hacen las cosas en París: “Billy es un ser provinciano caído patas arriba en un universo moderno” (López Castaño, 215: 112).

La pareja cumple, entonces, con algunos estereotipos y roles al mismo tiempo que rompe con otros, así como la presencia de contraposiciones entre ellos: su noviazgo, corto pero apasionado, choca con un matrimonio de un día que termina con la muerte de la novia. Billy Sánchez, un hombre duro, torpe y agresivo se ve reducido a un niño perdido al salir de su tierra, mientras que Nena Daconte, una niña inocente, educada y frágil, se mueve con total naturalidad en ese ambiente que es hostil para su marido. Finalmente, se invierten los papeles, pues al llegar a

Europa Nena Daconte funciona como salvaguarda de Billy Sánchez, mientras él conduce por horas, ignorante de que a su lado se encuentra su convaleciente esposa, a quien debería estar cuidando.

Finalmente, Billy Sánchez muestra un radical cambio en relación con su versión inicial ya que, al encontrarse con Nena Daconte en Cartagena, se comporta como un hombre violento que busca verse viril e imponente, para dar paso, al final del cuento, a un esposo amoroso y atento, aunque aún con su ingenuidad inicial, representada en su ilusión por conducir su auto nuevo. El cambio más significativo se presenta una vez que Billy Sánchez está solo en una ciudad que constantemente lo rechaza, y se plantea directamente en la narración: “Aquella tarde, dolorido por el escarmiento, Billy Sánchez empezó a ser adulto” (García Márquez, 2015: 184). El ambiente hostil, la pérdida de comunicación con su esposa y la confusión provocada por la soledad hacen que el Billy ingenuo del inicio termine en un hombre desengañado que, sin embargo, saca a relucir su instinto agresivo del inicio, cerrando un círculo, pues cuando se encontró con Nena Daconte en el balneario de Cartagena, ella lo rechaza y Billy rompe la pared, se hace daño con la cadena y provoca que la mujer lo cure; cuando se queda solo, tiene ganas de “encontrar a alguien a quien romperle la madre a cadenas para desquitarse de su desgracia” (García Márquez, 2015: 189), aunque, esta vez, sin nadie quien lo cure.

De esta manera se nota cómo las acciones del marido repercuten directamente en la mujer, o viceversa, y aunque no parezcan consecuencias, no deben tomarse como coincidencias. En el caso de Jordán, sus acciones desencadenan alguna reacción desfavorable en Alicia; para Billy Sánchez, la desaparición de Nena

Daconte provoca su inevitable desencanto. Se ve, entonces, cómo la pareja es responsable del cambio del personaje redondo y que, finalmente, no se puede pensar en uno sin considerar al otro.

## **2. Los motivos**

Es necesario definir, en primera instancia, el concepto *motivo*; existen diversos conflictos terminológicos, por lo que se presentan varias definiciones que ayudan a crear una idea general de lo que se entenderá por tal término.

Tomachevski define motivo, entonces, como “las unidades elementales y subordinadas, o sea como partículas más pequeñas del material temático, de cuya asociación se generan los «nexos temáticos» de la obra” (Tomasevski citado en Gnisci, 2002: 158); en este sentido, los motivos son múltiples elementos temáticos concretos que se agrupan y organizan para generar el tema. Los motivos son algo más general y abstracto, y alrededor de estos se forma un tema, es una unidad casi autónoma, “asociándose entre sí, los motivos forman los nexos temáticos de la obra” (Tomachevski, 1982: 184).

Pimentel (1993: 220), a modo de complemento de esta definición, enlista diferentes características para el motivo: una idea o concepto abstracto, una situación base o segmento de la trama que se presenta como un programa narrativo potencial, espacios u objetos como programas descriptivos potenciales, una imagen recurrente como una palabra o frase y tiene un carácter recurrente y migratorio. Así,

el motivo no se queda en un concepto general, sino que existe una clasificación dentro del mismo que hacen más sencilla y ordenada su categorización.

Tomachevski (1982: 188), por su lado, distingue varios tipos de motivos que dependen de dos criterios: según su presencia indispensable en el relato, si no pueden omitirse, los llama ligados, mientras que los que es posible eliminar son libres. El segundo criterio es según su objetivo contenido de acción, es decir, los que modifican la situación son dinámicos, los que no, estáticos.

Se destaca también que el motivo tiene distintos grados de abstracción; algunas de estas características son compartidas con el *tema*, lo que resulta en la ya mencionada complicación terminológica. Sin embargo, es más común encontrar al motivo como algo que precede al tema, una situación base impersonal, como un telón de fondo, en cuyos actores no han sido individualizados; es decir, existen muchísimos motivos generales, los cuales se individualizan en la obra dependiendo del modo en que se traten; se va de lo general a lo particular: no debe confundirse el tema con el motivo (Guillén, 1985: 299).

Se identifican los motivos cuando se establece su relevancia en el texto; es decir, el tratamiento que se les da, cómo repercuten en la trama o en los personajes, los destaca su dinamicidad y ayudarán a lo que se busque resaltar con la identificación de motivos específicos. En este sentido, se buscan motivos que formen parte del argumento de la trama, y los vincula, así como su trascendencia y consecuencias para la diégesis son lo que determina su importancia durante la lectura.

El primer motivo para identificar es el matrimonio, una constante en la literatura desde sus inicios, explorado desde muchas y distintas perspectivas, pues no se trata de un tema estático, sino de una situación que puede adaptarse y utilizarse desde casi cualquier punto de vista: por un lado, matrimonios prohibidos, forzados, por amor, por dinero, por fachada; por otro, divorcios, infidelidades, separaciones, entre otros. En este sentido, el matrimonio también implica una forma de medición temporal, pues pueden inferirse diversos lapsos si el texto trata nupcias recientes, incluyendo la luna de miel, o bien, matrimonios antiguos.

Tradicionalmente, el matrimonio ha simbolizado la unión amorosa entre un hombre y una mujer; en un sentido más religioso, es la unión de Dios con su iglesia, con su pueblo, y del alma con Dios. En casi todas las religiones, además, existen los matrimonios sagrados, que evocan no solo la alianza del hombre con Dios, sino las uniones de los principios divinos que engendran (Chevalier, 1986: 699).

En el análisis junguiano el matrimonio es la conciliación de la inocencia en el caso de la mujer y la espiritual en el caso masculino. En adición a esto, el matrimonio suele estar rodeado de un culto que exige la virginidad, pues simboliza el origen divino de la vida, forma parte de los ritos de la sacralización de la vida, usando la unión del hombre y la mujer como recipiente o instrumento para el origen (Chevalier, 1986: 700).

El matrimonio por sí solo, como puede notarse, se presenta de muchas maneras y, por lo tanto, diversas combinaciones se forman a partir de él, y son los demás motivos los que determinarán su naturaleza dentro del texto. En este sentido, el

segundo motivo es la sangre, elemento que también ha estado presente a lo largo de la literatura y puede tener diferentes significados que dependen del contexto de la obra: la muerte, las heridas, la menstruación, la sangre como motivo de linaje y estirpes, los incestos, el color carmesí de la sangre que también refiere al erotismo, entre otras significaciones que pueden encontrarse en los diferentes textos de distintos siglos.

La sangre representa todos los valores solidarios del fuego, calor y vida, que se emparentan con el sol, se asocia con lo bello, notable, generoso y elevado, y participa también en el símbolo general del color rojo. La sangre se considera, entonces, como el vehículo primordial de la vida y, se dice en la Biblia, es vida, y a veces el principio de la generación según diversos mitos, y recuerda también a la Eucaristía, la sangre de Cristo, como el líquido de la inmortalidad cuando se bebe del Santo Grial (Chevalier, 1986: 909-910).

En este sentido, la sangre también puede presentarse como un juramento en la antigüedad y en sociedades secretas chinas, en representación de ritos sagrados y ceremonias que buscan el compromiso más profundo. Finalmente, la sangre es también relacionada con el calor vital y corporal, así como el vehículo de las pasiones, y considerada canal del alma, lo cual podría explicar los sacrificios que cuidan que la sangre no se derrame por el suelo, ya que se ve como el líquido vital (Chevalier, 1986: 909-910).

En contraste con la sangre se encuentra el color blanco, situado en el extremo opuesto, no solo porque significa la ausencia del color (o la suma de estos), sino en

la inocencia de las novias y la benignidad de la vejez. El blanco también es el color del candidato, es decir de aquel que va a cambiar de condición y también el del pasaje entre muerte y renacimiento. En esta idea de opuestos el blanco también se opone al rojo, comúnmente representado como el color de los vampiros que buscan precisamente la sangre. Así, puede significar luz, revelación, frialdad por la ausencia del color, pasividad, pureza, entre otros (Chevalier, 1986: 284).

Aparece después uno de los motivos más comunes dentro de la literatura y del arte en general: la muerte. Desde el inicio de la historia el hombre se ha preocupado por la muerte, probablemente porque es de las únicas cosas que resulta inevitable; esta inquietud flota sobre las obras del mundo entero, algunas veces por terror y otras casi como una bendición. Cabe destacar que, si bien la muerte está presente en casi toda la literatura, no se puede considerar un motivo cada vez que aparece, pues para serlo debe formar parte del hilo conductor de la obra y no solo como una aparición casi al azar; así, se ve a la muerte como el fin de algo positivo y vivo, no se habla de la muerte de una tempestad o una tormenta, por ejemplo, sino de un hermoso día, algo positivo que se espera que no termine (Chevalier, 1986: 731).

Como motivo, la muerte es el aspecto perecedero de la existencia, introduce al mundo de los infiernos y paraísos, la vincula con los ritos de pasaje, como una introducción que debe transitarse para iniciar una vida nueva. La muerte también tiene a su propio Dios en varias religiones y es la fuerza contraria a la vida, pero que convive con ella constantemente; representa también el curso cíclico de la actividad humana; en este sentido, la vida y la muerte trabajan juntas en un círculo infinito. Sin duda uno de los factores que influye en el terror a la muerte es la angustia y el

miedo a lo desconocido, pues a pesar de todas las especulaciones y creencias, la muerte sigue siendo un misterio para el hombre, receloso al cambio y a lo desconocido. La muerte es, asimismo, transformación de los seres y de las cosas, la evolución y el duelo (Chevalier, 1986: 732).

La muerte es también objeto de diversas celebraciones: la adoración a los dioses de la muerte, la devoción a la Santa Muerte, a San la Muerte o el Día de Muertos; en este, se desafía la idea del temor a la muerte y al concepto de ésta como algo final, pues se celebra el regreso de las almas de los muertos; es decir, se cree que estos no han desaparecido, sino que se han ido a otro espacio, pero que también es desconocido para los vivos.

En la iconografía, por otro lado, la muerte es representada de diversas maneras: como una tumba, un personaje encapuchado con una guadaña, “una divinidad que tiene a un ser humano entre sus quijadas, un genio alado, dos muchachos (uno negro y otro blanco), un jinete, un esqueleto, una danza macabra, una serpiente o cualquier animal psicopompo” (Chevalier, 1986: 732), es decir, el encargado de conducir las almas de los difuntos a la ultratumba, el cielo o el infierno; la calavera es, sin embargo, la representación más común en la cultura popular, pues puede referirse tanto al cuerpo del muerto que se queda sin nada más que sus huesos, como a la entidad en sí misma.

La muerte tiene, entonces, significaciones variadas que van desde la liberación de penas y preocupaciones, como purificadora, indicadora del progreso y también como condena final. Si bien puede verse como liberadora de penas o

preocupaciones, también es el aspecto destructor de la existencia, y su significado dependerá de la intención con la que se trate en el texto.

### **a) Matrimonio, sangre y muerte en el espacio privado y conocido**

En “El almohadón de plumas” se menciona el matrimonio desde el inicio del relato, pues presenta a Jordán y Alicia como una pareja de recién casados que regresan de su luna de miel; no se hace alusión a sus relaciones pasionales antes o durante este transcurso de tiempo, más bien se les describe como una pareja distante, sobre todo Jordán, pues se explica que su actitud fría con su esposa la hizo retraída, a pesar de que se aclara que, en efecto, la ama.

En este sentido, surge una interrogante acerca de este matrimonio, pues no se describe como una pareja feliz o emocionada de estar recién casada, sino como un matrimonio forzado; sin embargo, el texto nunca aclara esta contradicción, lo que provoca que el lector se cuestione los verdaderos motivos de la unión o si ese tipo de relaciones eran comunes. Se sabe que la pareja tiene dinero, pues su hogar se describe como una casa grande en la que suena el eco, por lo que el estímulo económico puede ser la respuesta a esta pregunta.

Un dato que hace notar que se trata de una pareja adinerada es que Alicia no realiza tareas del hogar como limpieza o cocinar, sino que más adelante en el cuento se revela que tenían una sirvienta para esas tareas, lo que familias con dinero se podían permitir; además, también tienen la posibilidad de tener a doctores haciendo visitas a casa en lugar de ir a un hospital. No se sabe el oficio de Jordán, pero debe

salir a trabajar, mientras Alicia se queda en casa, como dictaba el estereotipo de la época, sin ocupación concreta, lo que contribuye a su sentimiento de encierro.

En “El almohadón de plumas” no se ahonda más en los motivos del matrimonio, pero sí en la relación que tiene la pareja: Jordán ama a su esposa sin darlo a conocer y Alicia se muestra reacia a demostrar su afecto por su marido; es importante destacar que es precisamente la actitud de Jordán la que enfría a Alicia, y se desconoce la razón de la hostilidad que presenta el personaje, por lo que el narrador lo transforma y lo constituye como una especie de antagonista que solo daña a su mujer, gracias a la empatía que vincula a quien narra con Alicia y al rechazo mostrado hacia Jordán, quien pierde simpatía por la ausencia de motivos para su modo de ser.

Así, la empatía del lector se centra en Alicia porque es vista como una mujer frágil que se vuelve infeliz a causa de la actitud de su marido; en este sentido, el matrimonio juega un papel importante para que este recurso funcione de manera eficiente, pues al presentar a una pareja de recién casados del inicio del siglo XX; se muestra que se trata de una mujer joven e inocente llena de ilusiones: sin tal aclaración, se perdería no solo la empatía con Alicia, sino el desenlace trágico que pone fin a la relación de una joven pareja con todo un futuro por delante.

Con apenas algunos meses de casados, la pareja no tiene hijos y no se da indicio de que Alicia esté encinta, ni siquiera que lo estén intentando o tengan la ambición de tenerlos, sobre todo por las repetidas alusiones que hace el narrador a que Alicia deja de lado sus ilusiones debido a la actitud de Jordán: “Había concluido, no

obstante, por echar un velo sobre sus antiguos sueños” (Quiroga, 1990: 1). A esto se suma la enfermedad de Alicia, que comienza con adelgazamiento y un ligero ataque de influenza, lo que deja de lado para la pareja, se diga o no en el cuento, la idea de intentar tener hijos, y la enfermedad arrastra a Alicia hasta la muerte antes de poder visitar la posibilidad.

No se alude tampoco a la religión de la pareja, por lo que no se sabe si toman al matrimonio en su sentido sagrado y divino, y tampoco se dan detalles sobre su boda o su familia: el matrimonio, en este caso, sirve como un aislante a la pareja, que se ve abstraída del mundo exterior, sobre todo Alicia, que no hace nada ni tiene la intención de “querer pensar en nada hasta que llegaba su marido” (Quiroga, 1990: 1). Así, el matrimonio funciona como una condena que Alicia cumple dentro de su casa, como mujer hogareña que sin embargo no tiene un papel más allá de esperar a su marido, que sí tiene la posibilidad de salir al mundo exterior a trabajar y que, a diferencia de su esposa, no se queda encerrado en esa especie de cárcel. Se utiliza la palabra condena, entonces, porque si Alicia y Jordán no se hubiesen casado, ella no habría tenido que quedarse en casa, cosa que la destruyó lentamente: ser una mujer hogareña, a pesar de la hostilidad de su hogar, fue la consecuencia del matrimonio, pues la mujer es confinada a la esfera doméstica desde el momento en el que se casa, y en caso de Alicia, mujer del siglo XX, fue desde muy joven.

Cabe destacar que esta cárcel que es su casa se describe como un espacio blanco con columnas y estatuas de mármol con brillo glacial que acentuaba la sensación de frío; además, se resalta un eco en toda la casa, lo que simboliza un abandono y ausencia, justamente lo que significa el color blanco. Se recalca también que esta

hostilidad en el matrimonio y en su propia casa terminó de enterrar la inocencia y niñerías de Alicia, también representadas por esta tonalidad.

En cuanto a la sangre, aparece primero de manera furtiva cuando Alicia presenta su adelgazamiento, seguido del ataque de influenza y “una anemia de marcha agudísima, completamente inexplicable” (Quiroga, 1990: 1), así como desmayos: estos síntomas, sobre todo la anemia, son señales claras de déficit en la sangre, por lo que, aún sin ser mencionado, este motivo aparece prontamente en el relato sin tomar aun la batuta del protagonismo.

Después de la primera visita de los doctores presentando los primeros síntomas, “Alicia comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras del suelo” (Quiroga, 1990: 2), lo que remarca una vez más enfermedades que se asocian a la sangre, a pesar de que en el cuento no se identifique alguna prontamente. Cabe preguntarse, entonces, por qué los doctores no asociaron los síntomas de Alicia a la pérdida de sangre, a pesar de que no podían ver el líquido rojo fluir.

Se observa que, a pesar de la condición de Alicia, que se vuelve cada vez más crítica, la pareja no va al hospital, sino que opta por tener a los médicos de Jordán haciendo visitas a su casa: este hecho remarca, además de su buena posición económica, su aislamiento y la condena que el matrimonio representa para Alicia, pues el único contacto que tiene con el mundo exterior desde que se casó y regresó de su luna de miel, es con su marido y con unos doctores a los que apenas distingue

porque está muy enferma para ser consciente; esta cárcel que es el matrimonio se enfatiza, entonces, con su pérdida de sangre.

La razón de su enfermedad se hace patente más adelante en el texto, pues se dice explícitamente que Alicia estaba “desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo” (Quiroga, 1990: 2); aparece ya entonces el motivo de la sangre de manera más notoria, pues se sabe ya que Alicia está muriendo porque su líquido vital desaparece de su cuerpo, pero no se entiende cómo. Esto podría estar ligado a la misticidad que rodea a la sangre, así como la brujería y los ritos que puede representar, ya que hasta ese momento ninguno de los doctores ha sido capaz de explicar ese hecho extraño: solo la observan en silencio.

Se hace notar también que, durante el día, la enfermedad de Alicia se mantenía igual, mientras en las noches cuando parecía avanzar, pues cada mañana amanecía lívida, “parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre” (Quiroga, 1990: 2); una vez más, a pesar de no ver la hemorragia, se sabe que la sangre escapa de su cuerpo y que cada vez se sentía peor y deliraba más.

Al final, por fin, se explica qué le estaba ocurriendo a la mujer, cuando ven la picadura casi imperceptible en las sienes de Alicia y se da a conocer que la sangre humana le es particularmente favorable a los parásitos que pueden encontrarse en los almohadones de pluma, y que fue el animal que vació a Alicia. En este sentido, vuelve a verse a la sangre como vida, energía vital, fuente de eterna vitalidad, pues al apuntar que no cualquier sangre, sino la humana, sirve como alimento a esa

especie de insectos, se remarca la significación del líquido carmesí como el propiciador de la vida.

Aunado a esto, la sangre también es vista como el vehículo de las pasiones, cosa que desde el inicio echa en falta la pareja de recién casados; esta antítesis ya mencionada es importante pues vincula la falta de efusividad en la relación con el hecho de que, incluso desde su primer momento de casada, Alicia ya estaba perdiendo lo que significa la sangre a causa de Jordán, apagando la efusión desde el principio. Asimismo, se menciona que su marido sí la amaba, sin embargo, falló en expresarlo, privándola una vez más de la pasión que debería hervir en su sangre, a pesar de que Jordán tiene bastante, no la comparte con Alicia.

Se mencionó la aprensión del hombre hacia la mujer por su aire místico; este sentimiento contradictorio de atracción y alejamiento también se relaciona con la virilidad del hombre. En este sentido, la sangre y el matrimonio vuelven a combinarse, pues regresa el significado de la pasión, o la falta de esta, en la vida de la pareja. A Alicia se le va la sangre, la pasión, poco a poco, día a día, porque Jordán no le da el cariño que necesita, por lo que se puede intuir que Jordán tampoco tiene suficiente pasión para dar, pues, aunque ame a su esposa, no es capaz de darlo a conocer, y predomina su frialdad.

La pérdida lenta de sangre trae el siguiente motivo: la muerte. Se sabe que Alicia está enferma y que morirá desde antes que esto suceda; es decir, su padecimiento es tan avanzado y enigmático que lo único que a los médicos les queda por hacer es esperar a que la mujer muera: "Es un caso inexplicable... Poco hay que hacer"

(Quiroga, 1990: 2). Así, no se presenta una muerte repentina, sino una que se vio venir desde días antes; a pesar de que la enfermedad sí fuera algo sorprendente, no se describe a Alicia como una mujer llena de vitalidad o emoción, sino más bien apática y apagada, por lo que la debilidad provocada por la enfermedad tampoco es un giro repentino para el personaje.

La muerte de Alicia es, en este sentido, pacífica, en lugar de violenta: “En cinco días, en cinco noches, había el monstruo vaciado a Alicia” (Quiroga, 1990: 3), no hay charcos ni fuentes de sangre, así como tampoco hay grandes heridas grotescas. El autor se vale del misterio que provoca el desconocimiento de la situación de Alicia para generar interés en el lector; este recurso de la muerte lenta ha sido utilizado por el autor en su cuento “A la deriva”.

Asimismo, Alicia enfrenta esta muerte lenta en soledad, pues duerme sin compañía en una cama de la que ya no logra salir, y su marido solo entra a verla cuando ella grita, pues él se la pasa dando vueltas en una habitación separada; al sufrir de alucinaciones, se intuye que Alicia no sabe verdaderamente qué es lo que le sucede, lo cual acentúa su soledad, pues no solo está falta de compañía sino también de la capacidad de saber por qué, día tras día, se siente cada vez peor, hasta que por fin sucumbe a la oscuridad que la viene arrastrando durante todo el relato. Jordán, por otro lado, a pesar de enfrentar también la muerte de su esposa en soledad, pues no tiene siquiera el consuelo de saber por qué está perdiendo sangre, no se muestra aún como un marido preocupado y amoroso, sino que se ensimisma al no poder hacer nada por su mujer, ni siquiera consolarla, pues con las

ya mencionadas alucinaciones también se intuye que le es imposible entablar conversación con ella.

Fiel a una de sus más grandes influencias, Edgar Allan Poe, Quiroga muestra la muerte en este cuento con el deceso de una mujer joven, si bien no se hace mención de su físico o hermosura, se entiende que es una mujer delgada por su enfermedad, bajita (se hace hincapié en la alta estatura del marido); la palidez que le da la pérdida de sangre contribuye a la imagen de un cadáver en vida que pretende ser angelical al tratarse de una mujer tendida en su cama sin poder hacer nada más que esperar su inminente muerte, pues “tenía siempre al despertar la sensación de estar desplomada en la cama con un millón de kilos encima [...] Apenas podía mover la cabeza” (Quiroga, 1990: 2), pierde la conciencia y sin dejar de delirar, hasta que el cadáver viviente finalmente muere.

El relato no termina, sin embargo, con la muerte de Alicia, pues después de esto la acción continúa cuando Jordán y la sirvienta descubren al animal que le ha chupado la sangre a su mujer, y el narrador interviene para dar una explicación final de lo sucedido; no se aclara si los personajes llegan a conocer o no esta información, pues lo último que se sabe de ellos es que ven al parásito en el almohadón. No se sabe, tampoco, sobre los arreglos funerarios de Alicia; esto es lógico debido a la extensión del cuento y al efecto que éste busca crear en el lector, un miedo a los parásitos que se hayan en los almohadones, hecho ficcional que hace pasar por real para dar intensidad al desenlace, con la muerte del personaje. Una vez que Alicia fallece, no hay nada más por contar.

### **b) Matrimonio, sangre y muerte en el espacio desconocido y hostil**

En “El rastro de tu sangre en la nieve” el matrimonio es un motivo constante en todo momento, pues la pareja protagonista se integra por unos recién casados en camino a su luna miel, lo cual deja al lector obviar diversos elementos sentimentales gracias a la relación de los protagonistas; es decir, se sabe que ambos se aman y que tal fue el motivo de sus nupcias, y si bien la boda no es mostrada en el texto, se sabe que tuvieron apenas tres escasos meses de relación antes de casarse, por lo que la novedad del noviazgo y el matrimonio están patentes dentro de la pareja.

A pesar de que el matrimonio parezca irrelevante para la trama, en realidad la desencadena, pues si bien el romance e ilusiones de Nena Daconte y Billy Sánchez ocurren antes de casarse, precisamente el matrimonio cambia su situación de enamorados, lo cual en el texto no pasa desapercibido: el mismo Billy Sánchez remarca a su esposa que es la primera vez que no hacen el amor, a lo que Nena Daconte responde que ya son una pareja casada, en alusión directa a la idea de que es precisamente el matrimonio lo que poco a poco cambiaría su relación de pareja al tornarla monótona o distante.

Además, el texto menciona, justo antes de que Nena Daconte se pinche con la rosa, que ella se encuentra “incómoda con su condición un poco prematura de recién casada” (García Márquez, 2015: 172); es decir, no estaba completamente a gusto con su nuevo matrimonio, probablemente no por Billy Sánchez, sino por la situación en sí y tal vez un bochorno ocasionado por las celebraciones que giran alrededor

de ella; es en ese momento en el que recibe las rosas que provocarán su herida mortal.

Con esto puede notarse que, si Billy Sánchez y Nena Daconte no se hubiesen casado, no habrían tenido una celebración especial en la embajada antes de su luna de miel, que solo ocurre porque es la tradición después de las bodas, y, en consecuencia, Nena Daconte nunca habría recibido las rosas que más adelante provocarían su muerte. Algo hiperbolizado, pero relevante, que la situación de nuevo matrimonio no es arbitraria ni al azar, pues también es por el matrimonio con Nena Daconte que Billy Sánchez sale por primera vez de su país; es decir, la vida de los dos cambia a causa de las nupcias contraídas.

Además, la situación de recién casados provee al lector de una empatía y lástima por la pareja que no obtendría de haber sido solo un noviazgo incompleto o un matrimonio ya avanzado, pues un nuevo matrimonio es sinónimo de la promesa de un futuro para una pareja claramente enamorada, futuro que se ve truncado por la tragedia; así, el matrimonio provee al cuento de un elemento extra que hará que el final sea incluso aún más devastador tanto para Billy Sánchez como para el lector, apela a su simpatía y compasión por los personajes, lo cual provoca que el cuento termine por ser, en conjunto, una trágica historia de amor.

En este sentido, es importante destacar también que Nena Daconte no se pincha cualquier dedo con la espina de la rosa: se lastima precisamente el anular donde tiene su anillo de bodas, lo cual pone aún más énfasis en su reciente matrimonio y cómo este pudo provocar una fisura en su relación y, todavía más. su vida. Luego,

Nena Daconte baja a un baño público para limpiarse la herida y “se cambió el anillo matrimonial para la mano izquierda” (García Márquez, 2015: 176), alejándolo del pinchazo, pero tan pronto volvió al auto, sangró de nuevo.

Como ya se mencionó, en algunas culturas el matrimonio suele estar rodeado de la exigencia de la virginidad (normalmente de la mujer pero también puede exigírsele al hombre), situación que no solo se omite en el cuento, sino que se sabe expresamente que ambos personajes ya han tenido relaciones sexuales antes de su matrimonio; en tanto la virginidad en dicho contexto simboliza el origen divino de la vida, con la pareja como recipiente, puede constituir una suerte de presagio de la muerte, pues Nena Daconte queda embarazada antes de contraer matrimonio con su pareja, por lo que no solo ambos faltan de la virginidad, sino que también generan vida antes de las nupcias sagradas, lo cual rompe las formalidades de este rito.

En “El rastro de tu sangre en la nieve” el sustantivo *sangre*, y, por lo tanto, este motivo, se introduce desde el título mediante una correlación entre este líquido rojo y la nieve blanca que funcionan como polos opuestos que se unen para dar origen a una historia de amores y de enigmas (Villota Eraso, 2014: 37); se encontrarán contraposiciones como esta a lo largo del cuento, como las diferencias entre los personajes. El contraste del rojo carmesí de la sangre con el blanco inmaculado de la nieve recuerda a la corrupción de algo sagrado, limpio, una mancha que sobresale en la pureza: la nieve, con su blancura, representa la belleza inocente y virginal de Nena Daconte, corrompida por la entrada de Billy Sánchez a su vida y, con él, la pasión, el amor, la relación y el matrimonio.

Nena Daconte intenta curar su dedo, detener el flujo de sangre, pero toda su ropa y los asientos del auto nuevo (regalo producto también del matrimonio) ya se han ensuciado con el líquido rojo “de un modo irreparable” (García Márquez, 2015: 177): la sangre ya ha penetrado tan profundamente que, incluso antes de que el matrimonio lo sepa, ya se puede intuir que el daño es imposible de remediar, no se puede detener el flujo de sangre así como no puede detenerse el camino trágico que llevará a Nena Daconte a su final.

Este camino de sangre sobre la nieve, a medida que la pareja avanza por la carretera, recuerda al rastro que dejan Hansel y Gretel, el cual marca un camino hasta la casa de una bruja que amenaza su vida; para Nena Daconte y Billy Sánchez, el rastro marca un viaje sin retorno hasta París, deja constancia en todas partes de la tragedia ocurrida; al final del relato, sin embargo, esta constancia es borrada, pues Billy Sánchez sale del hospital por última vez para ser recibido por una ciudad ajena a su tragedia, que está celebrando una nueva ola de nieve nítida e inconsciente, “estaba cayendo del cielo una nieve sin rastros de sangre” (García Márquez, 2015: 189), y es la blancura de la nieve nueva lo que representa un renacimiento, el final de esa historia y el inicio de algo nuevo.

Pero desde ese suceso quedará marcada en la mente de Billy Sánchez la relación de la sangre con lo ocurrido con su esposa; es decir, en su conciencia quedará relacionado el líquido carmesí “con el cuento de hadas gélido que acaba de protagonizar involuntariamente” (Cano Pérez, 2012: 387), marcándolo para siempre como la sangre roja a la nieve blanca, pues su vida que había transcurrido sin

ninguna tragedia se ve quebrada para siempre con la muerte de su reciente esposa embarazada.

Aunado a ello, Billy Sánchez también hace su esfuerzo por borrar la sangre de su esposa, pues no es hasta un par de días después de alojarse en el hotel barato que se da cuenta de que su abrigo de visón tiene manchas de sangre seca, por lo que lo lava con un jabón de olor y lo deja “como lo habían subido al avión en Madrid” (García Márquez, 2015: 187); borra así una parte del rastro de sangre que dejó su esposa. Si bien Billy Sánchez no muestra ningún indicio de asco, rechazo o miedo arcaico hacia la sangre femenina, el hombre sigue despistado durante todo el relato ante la sangre que fluye de su mujer, y se preocupa solo hasta el último minuto, cuando ya es demasiado tarde.

Además de lo anterior, la sangre es vista también como el vehículo de las pasiones, es decir, la fuente de energía del acto pasional; en este sentido, dentro de este cuento puede verse la sangre como combustible de la indiscutible pasión entre Nena Daconte y Billy Sánchez, que se va terminando a medida que sale del cuerpo de ella, e incluso esto se remarca al notar que es después del pinchazo con la espina de la rosa, que empieza a dejar escapar la sangre, la primera vez que la pareja no hace el amor, y que no volverán a hacerlo nunca más, pues la sangre de Nena Daconte sigue abandonando su cuerpo, al igual que la pasión que los caracterizaba como pareja.

La sangre se convierte, entonces, en el motivo central del cuento, el cual va creciendo conforme avanza: inicia leve con un pinchazo imperceptible y se exagera

con una Nena Daconte sintiendo que “se le estaba yendo el alma por la herida” (García Márquez, 2015: 176), con ropa y pañuelos empapados de una fuente que no cesa; este recurso de la hipérbole se utiliza para crear un ambiente de angustia e incógnita, pues primero se presenta la herida que no deja de sangrar que conduce a Nena Daconte al hospital, para seguir a Billy Sánchez en su desconocimiento y soledad por no saber qué ocurre con su esposa, y que el lector se entere al mismo tiempo que él, que la pérdida de sangre, el líquido de la vida, causó la muerte de Nena Daconte.

Se presenta también una ironía, pues a pesar de tener una herida mortal y no sospechar de sus consecuencias, Nena Daconte siempre se muestra lúcida y con buen humor, desde el inicio en que Billy Sánchez irrumpe en su vestidor y lo reta diciendo que los ha visto “más grandes y firmes” (García Márquez, 2015: 169), en alusión a su virilidad; cuando se pincha el dedo y utiliza su encanto, bromeando con que lo hizo a propósito; cuando su herida no cesa y deja el brazo colgando de la ventana del auto, diciendo que si alguien quisiera encontrarlos sería sencillo seguir su rastro de sangre en la nieve; cuando llegan al hospital hace un chiste sobre el médico que la recibe y lo último que Billy Sánchez llegó a ver fue su sonrisa.

Dicha ironía se mantiene cuando Billy Sánchez se vuelve “el hombre más buscado de Francia” (García Márquez, 2015: 188), con su rostro expuesto en todas partes, mientras su esposa estaba muriendo desangrada en el hospital y él preguntaba por ella incansablemente y hacía intentos desesperados por entrar a verla, con toda la ciudad rastreándolo al mismo tiempo.

Se pasa ahora al motivo de la muerte. En este cuento, puede ser vista como una condena, un destino terrible, una tragedia, o más bien como una bendición, el final de un largo camino o la oportunidad de reencontrarse con los que se han ido; no siempre significa, tampoco, que alguien desaparece, pues la muerte también puede aparecer cuando los difuntos regresan (como en el Día de Muertos), en un terreno más místico del motivo. Así, el interés por la muerte se debe al concepto que se tenga de ésta, por lo que responde a la percepción que se mantenga del mundo y tiene adherida la pregunta sobre el sentido de la vida, la posible la inmortalidad, o la muerte como límite absoluto de la existencia humana.

Desde el prólogo de *Doce cuentos peregrinos* está presente el motivo de la muerte, pues García Márquez (2015) explica que la idea para el volumen surge por un sueño que tuvo acerca de su propio funeral, y no es coincidencia que el primer cuento que escribió fuera “El rastro de tu sangre en la nieve”, precisamente el que cierra la obra. Para García Márquez la muerte es soledad, no estar más con los vivos, con los amigos, con la familia, es quedarse atrás en un mundo solitario sin que nadie más se entere de esto, y esta soledad se verá traída al relato con el personaje de Billy Sánchez.

Visto de manera general, es obvio dónde se presenta la muerte dentro del relato: el trágico final que rompe a los personajes; en este sentido, la muerte no es una bendición ni es tratada con humor en este cuento y, definitivamente, no llega de manera natural al final de una vida, sino más bien de manera abrupta para los personajes, mas no para el lector, pues se da la sospecha desde el inicio con el dedo sangrante, situación que parece extraña, lo cual hace que resalte, y se

muestra que, en realidad, Nena Daconte está marcando su camino hasta la muerte. Así, la muerte está presente desde el momento en que se revela que la protagonista tiene una herida, pero no se hace evidente para los personajes sino hasta el final del relato.

Si bien la muerte no se trata con humor, sí se utiliza el absurdo, pues Nena Daconte no muere en un trágico accidente ni asesinada por algún otro personaje: su muerte es, sin duda, absurda y extravagante, pues de un pequeño pinchazo en su dedo anular, no deja de sangrar hasta la muerte, y no es una herida enorme que la deja vacía en segundos, sino solo un puntito casi imperceptible que alarga la tensión y agonía hasta revelar el final.

Además del desenlace, dentro del texto existe una contraposición entre los personajes que involucra la muerte: se menciona que en la casa de Nena Daconte “habían muerto seis generaciones de próceres de la familia” (García Márquez, 2015: 169), por lo que éste no era un asunto extraño para ella: la muerte había estado presente en su vida; por otro lado, no fue hasta cuando su esposa estuvo en el hospital que Billy Sánchez “por primera vez desde su nacimiento pensó en la realidad de la muerte” (García Márquez, 2015: 186).

Así, podemos ver una vez más los polos opuestos en los que radica cada personaje, pues Nena Daconte, educada y con ventaja en el ambiente europeo, se contrapone ante su Billy Sánchez, bruto y perdido en una ciudad hostil, y con esto regresa lo irónico de la muerte de la mujer: ella tenía una ventaja educativa por sobre su marido acerca del territorio nuevo, pero esto no le sirve de nada pues, solo al llegar a la

embajada, es herida de muerte y todo su conocimiento se vuelve inútil ante la inevitabilidad de la muerte.

Si bien Billy Sánchez sobrevive al final del cuento y es capaz de contar su historia al narrador muchos años después del final, puede hablarse de una muerte metafórica: la soledad como muerte total. Como ya se vio anteriormente, para García Márquez la muerte es la soledad absoluta, y aunque en el sueño que el autor refiere en su prólogo es el de su propio funeral, no es eso lo que le aqueja, sino la sensación de soledad sin fin que se ve obligado a enfrentar: esto es exactamente lo que le ocurre a Billy Sánchez, pues desde el momento en que se separa de Nena Daconte cuando es admitida en el hospital, su mundo se viene abajo lentamente, ofuscado, abrumado, sin soportar las ganas de llorar y, sobre todo, asustado y solitario.

Sí, Nena Daconte muere y representa este motivo en el texto de manera obvia, pero en una visión más profunda, Billy Sánchez queda condenado a vivir constantemente la muerte de su esposa en su soledad absoluta, sin la oportunidad de despedirse ni de asistir al funeral, el cuento muestra la constante tortura que vive el personaje sumido en la soledad, rodeado de una ciudad que lo rechaza y, de alguna forma, también lo abandona, pues por más que pide ayuda e intenta entender, nadie lo apoya, lo que enfatiza aún más su muerte por soledad, la cual se volverá, igual que la muerte literal, permanente, al perder a Nena Daconte.

Como ya se mencionó, en el prólogo del volumen de García Márquez (2015: 9) hace referencia a su propio funeral, evento que se relaciona instintivamente con la

muerte, y este aparece también dentro del texto, aunque no directamente, pues se menciona que los padres de Nena Daconte “velaron el cadáver en la capilla del hospital [...] Los funerales tuvieron lugar el domingo a las dos de la tarde” (García Márquez, 2015: 188), esto hace referencia también a su religiosidad y que probablemente relacionan la muerte con el paraíso y Dios. No se sabe qué ocurre durante el funeral, pero se intuye que fue una ceremonia estándar y familiar, que sucedía mientras Billy Sánchez seguía agonizando en su soledad.

La idea de la soledad también puede ser vista como la ausencia de algo, y dentro del texto se notan guiños de esta carencia en diferentes puntos del texto, pues desde que se encuentran en el balneario Billy Sánchez lleva en el cuello una “medalla sin santo” (García Márquez, 2015: 169); más adelante, se menciona que en la casa de Nena Daconte había una “losa sin nombre” (García Márquez, 2015: 170) anterior a su familia, una “tumba de nadie” (García Márquez, 2015: 171), y finalmente, a Billy Sánchez le entregan unas “llaves sin marca” (García Márquez, 2015: 172) de su coche sorpresa; todas estas señales continuas, casi inmediatas una de la otra, refieren la ausencia o falta como indicio de que, más adelante, algo más desaparecerá: la vida de Nena Daconte.

Puede encontrarse otra contraposición más común en la literatura en la que se ve al amor como creador y a la muerte como destructora: puede interpretarse el amor de Nena Daconte y Billy Sánchez como creador cuando se revela el embarazo de la mujer, un futuro bebé producto de su amor; por otro lado, la muerte como destructora no solo de su relación, sino también de la felicidad, y es precisamente

la muerte lo único que puede separar a dos enamorados, lo cual se vuelve patente en los propios votos matrimoniales: hasta que la muerte los separe, y así lo hizo.

Respecto a la muerte, Poe afirmaba que “el tema más poético que existe es la muerte de una mujer hermosa” (Collado Rodríguez, 1988: 123) y esta fijación se encuentra presente en el cuento, pues al final el narrador se encarga de aclarar que en el velorio de Nena Daconte “no habían visto nunca una mujer más hermosa, ni viva ni muerta” (García Márquez, 2015: 189); la belleza característica del personaje ya había sido recalcada al inicio, mientras se aludió a una cara casi angelical. Esta idea del cuerpo hermoso de la mujer muerta es visto en otro cuento de la misma obra, “La santa”, lo que permite darse cuenta de que García Márquez también estaba interesado en tratar, o por lo menos mencionar, esta especie de belleza inmortalizada en la muerte.

Por otro lado, está también patente la idea de que la muerte no solo representa soledad para los que se ven forzados a enfrentar el deceso de un ser querido, sino también para el muerto en sí; es decir, la muerte es lo único que, irónicamente, se tiene que vivir en absoluta soledad, un viaje que, visto de manera mística o no, no puede hacerse acompañado.

En este sentido, otro significado trágico de la historia es también la soledad en la que se ve envuelta Nena Daconte al enfrentar su muerte; si bien “El rastro de tu sangre en la nieve” toma la perspectiva de la soledad que aqueja a Billy Sánchez una vez que deja a su esposa en el hospital, es importante recalcar que no sólo él está solo, pues Nena Daconte también está sufriendo un abandono en otro sentido:

la soledad de Billy Sánchez se ve recalcada por su desconocimiento del idioma y del lugar donde se encuentra y, aunque su mujer se movía como pez en el agua en esos rumbos, se ve obligada a quedarse encerrada en un cuarto de cuidados intensivos, con doctores y enfermeras que no conoce, sin saber lo que le ocurre, esperando que encuentren a su marido, el único que viajó con ella, y en este sentido, a pesar de estar rodeada de gente, está completamente sola; así, la soledad de ambos, aunque diferente, radica en la separación del otro.

Y es así como es obligada a enfrentar uno de los momentos más terroríficos en la historia del ser humano sin poder siquiera sostener la mano de su esposo reciente; Nena Daconte se queda sola para morir por una condición que ni ella sabía que tenía. Un detalle que le da incluso más dramatismo y sentido trágico a su muerte es la causa: se desangra; es decir, Nena Daconte no solo muere en un hospital sin poder despedirse propiamente de su esposo y de sus seres queridos, y no muere tampoco en un accidente aparatoso durante su viaje, sino que poco a poco, de manera lenta y casi imperceptible, se le escapa la vida hasta que le es casi imposible mantenerse despierta, y muere, mientras las últimas gotas de sangre necesaria se le van del cuerpo por el dedo anular en que tenía en un principio su anillo de bodas, una hemorragia que, en realidad, no era escandalosa y no despertó preocupación sino hasta que fue demasiado tarde.

A pesar de la situación, se sabe que Nena Daconte “hasta el último instante había estado lúcida y serena” (García Márquez, 2015: 188), detalle que recalca una vez más las diferencias con su marido, pues ella, a pesar de estar enfrentando la muerte en una soledad metafórica (con personas desconocidas), estaba tranquila, mientras

que Billy Sánchez continuamente sucumbía ante sus emoción que lo sobrepasaron hasta el momento de enterarse de la muerte de su esposa, “pensando que lo único que necesitaba con urgencia era encontrar a alguien a quien romperle la madre a cadenas para desquitarse de su desgracia” (García Márquez, 2015: 189); hasta los últimos momentos se sigue enfatizando las diferencias entre las dos soledades que enfrentaron Nena Daconte y Billy Sánchez, dos soledades opuestas que trajeron consigo una misma muerte.

El cuento concluye después del fallecimiento, pues el marido no se entera sino hasta días después del trágico final y de que el velorio se ha efectuado: estaba encontraba solo y rechazado por un entorno que, después de repelerlo, lo busca. Cierra su ciclo con la caída de copos de nieve blancos, nuevos, sin rastros de sangre, en oposición a la nieve maculada del viaje, y con un Billy Sánchez que termina donde empezó: un pandillero ofuscado que solo sabía dar golpes con su cadena, incapaz de actuar fuera del contexto que le es familiar.

Como se vio a lo largo del capítulo, los motivos en estos cuentos se presentan a través de los personajes; es decir, el matrimonio, la sangre y la muerte son relevantes en cuanto a sus consecuencias en los personajes, en contraste con los elementos del espacio y la temporalidad, que, si bien modifican la forma en la que se percibe la trama, no cambian los hechos en sí, como lo hace el modo en que se presentan los motivos. En este sentido, la combinación de motivos y personajes, así como su tratamiento, determinará los temas, objeto del próximo capítulo.

## Capítulo III

### Estudio comparatístico: condenas por el matrimonio

#### 1. Fundamento comparatístico

La literatura comparada es una disciplina que tiene años de respaldo teórico; el punto de vista comparativo ha sido una parte importante de la reflexión de la literatura, de la cual surgen relaciones interliterarias y un interés por estudiarlas y así fundamentar los conocimientos teóricos, por tanto, la literatura comparada no debe estar separada de la teoría literaria, la crítica ni la historia (Camarero, 2008: 12). En este sentido, Jesús Camarero define la literatura comparada como “una disciplina científica y humanística que trata de analizar, ordenar y sistematizar un conocimiento de los textos literarios en una dimensión universal y con un rigor comparatista [...] el objeto primero y principal de la literatura comparada es la relación entre los textos literarios, con sus culturas, sin fronteras, y con una intención humanista” (Camarero, 2008: 11).

Cabe destacar que Camarero concibe a la literatura comparada como una disciplina que se basa no solo en lo humanístico, sino también en el rigor científico que permite guiar el estudio. Esta disciplina surge, entonces, de la necesidad de estudiar los elementos inmanentes que unen a los textos analizados, dependiendo del tipo de comparación que se utilice, clasificación que se verá más adelante. Este estudio de las obras literarias está respaldado, como se explicó, por una metodología

específica que ayuda a dirigir la investigación y darle la base que la consolida como una disciplina verdaderamente establecida.

Con esto en mente, es importante mencionar que el análisis comparativo no se limita a contrastar obras, sino que contempla periodos, corrientes, géneros y temas, entre otros. Así, la comparatística puede ir más allá del texto, por lo que tiene una variedad de métodos específicos para el tipo de comparación de interés, ya que no todos los elementos influyen en cada uno de ellos, lo cual explica que se encuentren análisis comparatísticos entre obras de autores de diferente nacionalidad, época, idioma, movimiento, corriente o incluso arte, como lo es la comparación de un texto con una producción visual.

Además, la literatura comparada no es la comparación de la literatura, como lo menciona Pimentel (1990: 91): “el método comparativo en sí no es lo que distingue a la literatura comparada como disciplina, puesto que comparar es una operación racional básica en la adquisición de conocimientos”; sino que es una forma de estudiar la literatura, “el estudio comparativo de la literatura amplía el sistema de referencias con objeto de propiciar una mejor apreciación del fenómeno literario” (Pimentel, 1990: 92).

Nivelle (1984: 199) destaca que la comparatística trata de comprobar dependencias, convergencias, paralelos o destacar diferencias, divergencias y desviaciones. Así, la comparación es solo uno de muchos otros procedimientos de la comparatística, y la selección del objeto de estudio, es decir, los fenómenos que han de compararse, es tan importante como la comparación misma. De la literatura comparada parte,

entonces, la idea de que ninguna literatura se sostiene por sí sola, sino que está insertada en un contexto y con una variedad de elementos sin los cuáles un análisis resulta imposible.

La literatura comparada, como dice Pimentel, puede reducirse, por motivos prácticos, a siete áreas de estudio: “1) influencias y fuentes; 2) la recepción; 3) periodos, escuelas y movimientos; 4) formas y géneros literarios; 5) temas y motivos —o "tematología"; 6) la literatura y otras artes; 7) la literatura y otras disciplinas, tales como la filosofía o la psicología” (Pimentel, 1990: 92). Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que estas categorías no son exclusivas de la literatura comparada, y que para que esta exista debe haber un estudio interrelacionado de dos o más literaturas. Algunos autores afirman que la literatura comparada debe ser internacional, o, como apunta Pimentel, entre lenguas diferentes; sin embargo, la literatura comparada también puede ser nacional, de acuerdo con diversos teóricos (Villegas, Reyes y Rojas Ramírez, 2014).

Este aporte puede relacionarse con métodos que presenta Claudio Guillén, entre los cuales se incluyen el morfológico, genológico, tematológico e historiológico; además, la autora Moog-Grünwald suma el método estético receptivo y Schmitt-von Mühlenfels el mixto. En este sentido, el primero de Pimentel corresponde a un examen previo de las influencias más que con un método en sí; en segundo lugar, Moog-Grünwald (1987) identifica el método estético receptivo como el estudio fuera de la obra a partir del lector y la forma en cómo recibe el texto. El tercero, sobre periodos, escuelas y movimientos, concierne al método historiológico de Guillén, el cual centra su interés precisamente en los elementos indicados por

Pimentel, y tiene como finalidad estructurar la historiografía literaria en un devenir temporal, subraya la importancia de los esquemas cronológicos y se apoya de tendencias históricas supranacionales de los textos.

La cuarta área de estudio de Pimentel se relaciona con el método genológico, que tiene como función establecer un marco estructural en el cual pueden resaltarse variaciones en las obras literarias, sin perder de vista que los géneros están en constante modificación, y también con el método morfológico, el cual toma como centro del estudio los aspectos intraliterarios de la obra, así como los géneros a los que pertenece para establecer la importancia de su función para los textos literarios. La quinta, tematología, tanto para Pimentel como para Guillén, se centra en compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente, o trazar el itinerario de un mito tradicional (Guillén, 1985).

Finalmente, aunado a lo expuesto por Guillén y Pimentel, Schmitt-von Mühlenfels destaca la influencia recíproca entre la literatura y las otras artes, lo cual se identifica el método mixto, que permite un estudio multidisciplinario (Schmitt-von Mühlenfels, 1984). Asimismo, las aportaciones de Pimentel sobre la literatura y otras artes u otras disciplinas complementan lo ya establecido y ayudan a ampliar el espectro del centro de estudio de la literatura comparada.

Las contradicciones que llegan a encontrarse entre los autores desaparecen, sin embargo, gracias a la amplia variedad de comparaciones que existen en el ámbito literario, lo que transforma estas condiciones en posibilidades; habrá

comparaciones entre obras del mismo país u obras internacionales, en tanto que estas sean capaces de sostenerse en los modelos y tipos de comparación establecidos. En otras palabras, dentro del espacio geográfico existen fronteras que propician un diálogo entre las obras; por ejemplo, la literatura de frontera en el norte es diferente a la del sur, por lo que la comparación puede ser también monolingüe, lo que da como resultado una internacionalidad en la misma lengua.

Los métodos no son la única base de la literatura comparada; para este estudio, de acuerdo con Schmeling (1984), existen cinco tipos de comparación, los cuales marcan el ángulo que se tomará para la comparación: monocausal, causal, por analogía de contextos, crítica literaria comparada y ahistórico. El primero se basa en una relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación, es decir, se centra en las obras en sí y no en su contexto extratextual. El segundo método también utiliza la relación causal entre las obras de nacionalidad diferente, pero agrega una dimensión extraliteraria, el proceso histórico en el que se insertan las obras comparadas.

La analogía de contextos toma en cuenta el trasfondo extraliterario común a los diversos objetos de la comparación como los intereses políticos, sociológicos, histórico-culturales o generales de visión del mundo, por ejemplo, la crítica marxista. El cuarto tipo, la crítica literaria comparada, tiende a la confrontación de diversas actitudes críticas, en tanto “no está dirigido directamente a los objetos literarios mismos, sino que los capta mediatamente, es decir, en el nivel de la descripción, de la interpretación y de la valoración” (Schmeling, 1984: 27). Por último, el método

ahistórico, como su nombre lo indica, deja de lado la historia centrarse en el producto literario.

Como se ha visto, la literatura comparada establece un diálogo entre obras, no necesariamente literarias, tanto nacionales como internacionales, y toma en cuenta diversos puntos de partida para su estudio, lo que resulta en un análisis centrado en el objetivo específico deseado. Para este fin, Guillén (1985) distingue tres modelos de supranacionalidad: A, B y C; el modelo A se centra en el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad; es decir, contactos genéticos, entre otras relaciones entre autores y procesos que pertenecen a distintos ámbitos nacionales, o premisas culturales comunes. El modelo B se encarga de conjuntar fenómenos y procesos que son o han sido genéticamente independientes o pertenecen a civilizaciones diferentes, en este sentido, toma en cuenta elementos extratextuales para la comparación. El modelo C, por último, combina los elementos de los dos anteriores en un diálogo entre unidad y diversidad, lo que permite utilizar rasgos tanto intra como extraliterarios.

La literatura comparada se consolida, entonces, como una disciplina que obedece a diversos procesos diseñados para realizar un estudio estructurado y específico dependiendo del objetivo de la comparación, por lo cual no existe una regla estricta sobre lo que puede o no compararse, gracias a las diversas aportaciones y evolución de la disciplina, lo que da un amplio abanico de posibilidades para la comparación.

De acuerdo con las estructuras propuestas por los diferentes autores para la aplicación de la comparatística, en el presente trabajo se utilizará el método tematólogo, el cual, de acuerdo con Pimentel (1993: 215), “estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los temas y motivos que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios”. Se crea así una especie de grupo de textos literarios que comparten o fueron creados desde un mismo punto tematólogo. La finalidad del estudio tematólogo es, entonces, “interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo” (Trousseau citado en Gnisci, 2002: 136); en otras palabras, la tematólogía busca el tema que une a las obras.

Por otro lado, Guillén (1985) observa que la tematólogía tiene como objetivo estructurar la diversidad de la literatura, y busca distinguir entre lo trivial y lo valioso, y esta suele congrega o compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente. Asimismo, menciona que las investigaciones tematólogicas están vinculadas a las genológicas o morfológicas, por lo que no se descarta una complementariedad en los métodos.

La tematólogía, entonces, centra su atención en el tema que une a las obras, una suerte de agrupación de textos que comparten una perspectiva temática. Sin embargo, para hablar del tema es necesario primero definir los motivos; como se habló en apartados anteriores, los motivos son las unidades elementales y subordinadas del material temático, por cuya asociación se generan los nexos temáticos de la obra. En este sentido, el tema representa una unidad mayor que

almacena y organiza los múltiples motivos que se encuentran en las obras (Gnisci, 2002).

Asimismo, Todorov (citado en Gnisci, 2002) menciona que esta copresencia de motivos forma una configuración estable y que llega a ser recurrente en la literatura en formas estereotipadas; a este fenómeno se le denomina *topos*, y estos pueden presentarse en temporalidades de la literatura occidental o en una corriente literaria específica, como sucede con el texto fantástico o el realismo mágico. Los *topos* se repiten, sin embargo, es la forma en la que se tratan en la obra lo que permite múltiples lecturas interpretativas y, en este caso, comparaciones. Así, la comparación tematológica permitirá identificar estos motivos en común presentes en ambas obras y exponer las similitudes y diferencias con las que se tratan y exponen estos en busca de un tema.

En cuanto a los tipos de comparación presentados por Schmeling (1984), aquí se utilizará el ahistórico, el cual deja de lado el interés por los aspectos extraliterarios y se centra en un interés estructuralista por el producto literario, lo que permite al estudio enfocarse en los aspectos de configuración narrativa y temáticos de la obra, así como en los aspectos inmanentes del texto, que es el objetivo del presente trabajo, sin dejar de lado completamente los aspectos contextuales. El tipo ahistórico es ideal para la comparación de las obras por medio de sus motivos en común y sus discrepancias en el tratamiento de los mismos; este método posibilitará la comparación de los aspectos temáticos, así como de los elementos esenciales de los cuentos como su construcción narrativa y el tratamiento literario que implica su pertenencia a lo fantástico y al realismo mágico.

El modelo de supranacionalidad, por último, será el A, pues es el indicado para comprar textos ya que sus estructuras genéticas y caracterización narratológica, lo que permite establecer una relación entre las obras considerando la existencia de premisas culturales comunes, utiliza los elementos inmanentes (Schmeling, 1984) ya presentados como la focalización, narrador, tiempo y espacio, entre otros, los cuales se usan también en la comparación ahistórica, pues se centra en los aspectos estructurales del texto sin dejar de lado aspectos contextuales como los objetivos estéticos que se toman de lo fantástico y el realismo mágico, en tanto el modelo A no expulsa los elementos históricos, sino que complementa la comparación.

## **2. Matrimonio y condena**

Como se mencionó anteriormente, el tema se conforma por los motivos; una vez que los motivos han sido analizados, es posible llegar a un tema; cabe destacar que “el tema no es sólo una elección por parte del escritor sino una construcción por parte del lector” (Pimentel, 1993: 215), en este sentido, al estudiar un texto con la perspectiva tematólogica, es responsabilidad del lector reconstruir el tema a estudiar. La finalidad del estudio tematólogico es, entonces, “interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo” (Gnisci, 2002: 156).

Así, el tema se define como “asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc.” (Moliner citado en Pimentel, 1993: 216). Tanto el tema como el motivo son abstractos en tanto que se refieren a la materia

prima del texto; lo que diferencia al tema del motivo “es que el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo” (Pimentel, 1993: 217); se reitera la idea de que el tema es un conjunto más que una individualidad. El tema es la materia prima que utiliza el autor y es reelaborada en algo concreto desde lo abstracto que era antes de vaciarse en el texto; es decir, lo indefinido de los motivos y temas se moldean como arcilla con ayuda de los elementos inmanentes para convertirlos en algo concreto.

En apartados anteriores se desarrollaron los tres motivos principales que componen tanto “El rastro de tu sangre en la nieve” como “El almohadón de plumas”; en este sentido, es necesario ahora concluir cuáles son los temas de ambos cuentos tomando en cuenta dichos motivos y el tratamiento en cada uno de los textos.

Los motivos, como ya se estableció, tienen un carácter recurrente y migratorio, y se identifican dependiendo de su relevancia en el texto y lo que se busque resaltar con la identificación de ciertos motivos específicos (Pimentel, 1993: 220). El primer motivo identificado es el matrimonio; tanto en “El almohadón de plumas” como en “El rastro de tu sangre en la nieve” se presenta una joven pareja recién casada, Alicia y Jordán, que acaban de regresar de su luna de miel, y Nena Daconte y Billy Sánchez, quienes parten a Europa para iniciar la suya.

La diferencia más significativa del tratamiento que se da al matrimonio es la dinámica entre los casados. En el caso de Alicia y Jordán se presentan distanciados, con la actitud fría del marido ante las ensoñaciones de la mujer, y estas se van apagando conforme se va dando cuenta de su realidad; a pesar de esto, se

menciona que Jordán ama a su esposa, pero se queda en el espectro de la indiferencia y adopta una suerte de papel antagónico debido a la posición del narrador; es decir, ya que el narrador se centra en Alicia, su desilusión y padecimiento, hace ver a Jordán como un mal marido que no cumple con el estereotipo de protector ni de amante.

Por otro lado, Billy Sánchez y Nena Daconte encarnan a una feliz pareja recién casada en camino a su luna de miel; incluso antes de su matrimonio, ambos demuestran un amor apasionado y ese mismo amor es el motivo de sus rápidas nupcias, pues tuvieron una relación de apenas tres meses antes de casarse y Nena ya estaba embarazada cuando salen a su luna de miel. Su dinámica es pasional mientras que la de Alicia y Jordán es fría, ambos en los extremos del espectro del matrimonio: feliz e infeliz.

A esta oposición que se presenta en el motivo del matrimonio se añade otra capa de profundidad: la unión de pareja no solo representa amor, sino un vínculo familiar que se forma al contraer matrimonio. En este sentido, “El almohadón de plumas” desarrolla su acción precisamente en un espacio íntimo, el hogar, el cual debería ser un espacio seguro para el desarrollo de pareja y, a medida que la historia avanza, se vuelve incluso más personal al confinar a Alicia a su cama, espacio sagrado de pareja, y desvelando que el problema se encontraba, precisamente, en algo más íntimo: su almohada. Sin embargo, la casa es descrita como hostil y fría, igual que la relación entre Alicia y Jordán, lo que destaca el estereotipo roto de un matrimonio feliz.

En “El rastro de tu sangre en la nieve”, el espacio es lo opuesto al cuento anterior; la pareja de recién casados, en lugar de vivir su matrimonio en la intimidad del hogar, viaja al extranjero, se aleja del hogar conocido para enfrentarse a un espacio hostil, sobre todo para Billy Sánchez, pues pasa de vivir cerca de su familia y amigos a encontrarse en un lugar con un idioma y costumbres desconocidas, lo que resalta aún más su ineficacia para cuidar a su esposa como marido, ya que Nena Daconte se desenvuelve con facilidad en el extranjero gracias a su conocimiento y familiaridad con el espacio, característica que, aun así, no previene su muerte en lo desconocido.

En ambos cuentos el matrimonio funciona como una herramienta que provoca empatía con las parejas, pues como matrimonios jóvenes, en el sentido de que no lo han sido por mucho tiempo, recientes, se da a entender una esperanza de un futuro que se ve interrumpido por la tragedia. Asimismo, el matrimonio representa una promesa de protección que también se rompe, pues ninguno de los dos maridos es capaz de proteger a su respectiva esposa de una herida que las lleva hasta la muerte.

Sin embargo, la perspectiva del matrimonio se ve afectada en ambos cuentos por la postura del narrador, quien no muestra simpatía por Jordán al presentarlo como un marido distante, prácticamente ajeno a su relación y que, por consiguiente, provoca la infelicidad de Alicia; así, el narrador genera rechazo al marido. En cambio, Billy Sánchez muestra en todo momento su amor por Nena Daconte hecho compartido al narrador por el propio Billy, lo cual contribuye a la imagen de matrimonio feliz que se rompe y, por tanto, resulta en tragedia.

El segundo motivo, la sangre, se presenta de forma implícita en el caso de Alicia, pues no es sino hasta avanzado el cuento que se da a entender que la mujer está perdiéndola, solo hasta que los doctores lo dan como un caso insalvable: “Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas alas de sangre” (Quiroga, 1990: 2). Asimismo, solo unas manchas en el almohadón son aludidas, es decir, la sangre, que es el vehículo de la vida, abandona el cuerpo de Alicia poco a poco, de forma casi imperceptible, lo cual hace alusión a la muerte lenta que le provoca su propio matrimonio infeliz. Ni siquiera en el título se hace mención de este motivo, sin embargo, sí revela el escondite del parásito pues es, precisamente “El almohadón de plumas”, la razón de que apareciera el insecto en primer lugar, y el sitio más íntimo que, igual que el matrimonio, debería ser un lugar seguro.

La sangre mancha la blancura de su casa, significando también la pérdida de su inocencia e ilusiones al encontrarse en una relación fría, contrario a sus expectativas iniciales, lo cual también puede verse en la presentación de su espacio, pues se remarca la amplitud de la casa, lo que fomenta sensación de vacío, y su frialdad, que se posiciona en paralelo con la frialdad de su matrimonio.

En el caso de Nena Daconte, la sangre aparece de forma más explícita, pero también gradual, pues desde que comienza el cuento se hace presente que la joven está perdiendo sangre por una herida diminuta que no se cierra; revela esta información en la primera línea: “Al anochecer, cuando llegaron a la frontera, Nena Daconte se dio cuenta de que el dedo con el anillo de bodas le seguía sangrando” (García Márquez, 2015: 165). Ya se mencionó que es precisamente el anillo el que representa su matrimonio con Billy Sánchez, pero, además, se creía que del dedo

anular que porta la alianza se extiende una vena que va directo al corazón, lo cual retrata no solo el amor de la pareja, sino también el órgano vital que deja de latir después de recibir el pinchazo.

En este sentido, la sangre toma una función protagónica no solo por su aparición prematura, sino también por su papel a lo largo del cuento, pues se reitera que, una vez que la herida se abre, no deja de sangrar. Esto es tan explícito que el mismo título del cuento lo revela: “El rastro de tu sangre en la nieve”, que utiliza una hipérbole para expresar la pérdida de sangre, pues es tan constante e ininterrumpido que deja un rastro de su viaje por lo blanco de la nieve, manchándola.

La pérdida de sangre en “El rastro de tu sangre en la nieve”, entonces, puede representar no solo la vida escapándose, sino también una cuenta regresiva que va manchando el blanco de la nieve hasta que se pierde la inocencia, pero no de Nena Daconte, sino de Billy Sánchez, pues es forzado a alejarse de su hogar y a enfrentarse a un lugar que lo rechaza solo para que, al final, no pueda hacer nada para salvar a su esposa, lo cual, de alguna forma, lo obliga a despedirse de su comodidad inocente y concebir su existencia de otra manera.

En este sentido, se destaca la contraposición de la obviedad de la herida de Nena Daconte y su pérdida de sangre con el misterio de la enfermedad de Alicia, cuyas gotas del líquido carmesí no aparecen hasta el final, únicamente en su almohada, “en el almohadón hay manchas que parecen de sangre” (Quiroga, 1990: 2), así lo constata la sirvienta después de la muerte de Alicia, sin ningún rastro ni evidencia, a diferencia de la llamativa pista que deja Nena Daconte.

Así, en ambos cuentos aparece la imagen de la sangre como el líquido vital que se escapa lentamente desde heridas pequeñas de los cuerpos de las mujeres, discreta o indiscretamente, sin el conocimiento de sus maridos: en el caso de Jordán porque no se sabía de la pérdida de Alicia hasta el final del cuento y, en el de Billy Sánchez, porque no lo notó hasta avanzado su viaje. Las dos manchan, además, un blanco immaculado, ya sea solo con gotas en la almohada o con el flujo constante en la nieve, lo cual resulta en la muerte de ambas.

Otra contraposición se encuentra en los cuentos en cuanto a su espacio: para Alicia, toda su historia transcurre dentro de un espacio cerrado y conocido, la familiaridad del hogar contrasta con la frialdad que siente aún en su propia casa, el lugar más íntimo, mientras que Nena Daconte y Billy Sánchez se encuentran en un espacio desconocido y completamente alejado de su hogar, el cual no permite que este último se desenvuelva ni comprenda lo que pasa a su alrededor, contrario a como es en su país natal.

La muerte llega de forma prematura en los dos cuentos, pues, como se mencionó, se trata de matrimonios jóvenes, lo cual contribuye al efecto trágico que trae consigo la muerte de ambas mujeres. En apartados anteriores se estableció que la muerte, si bien es un motivo común en la literatura, no debe tomarse como tal cada vez que aparece, ya que, como se explicó, un motivo debe elegirse en concordancia con lo que se busque resaltar, por lo que la muerte debe traer consecuencias o formar parte del hilo de la historia para significar algo más que una aparición al azar.

Tanto a Alicia como a Nena Daconte la muerte las encuentra súbitamente, por medio de un incidente en apariencia banal, más que un accidente, o de una situación inesperada y, sobre todo, rápida, ya que ambas, en menos de una semana, morirán desangradas sin que los doctores puedan ayudarlas. En el caso de Alicia, el parásito representa la manifestación de lo extraordinario en el cuento, ya que elimina la duda que caracteriza lo fantástico para exponer leyes del mundo real. Por otro lado, el pinchazo accidental de Nena Daconte encarna la hiperbolización de elementos improbables pero reales del realismo mágico. Así, la muerte no solo aparece como la consecuencia final de ambas tramas, sino también como una forma de realzar los tratamientos literarios de los cuentos.

En el caso de la muerte de la Alicia, incluso antes de concretarse, sirve para demostrar la frialdad de Jordán como marido pues el narrador, al centrar el foco de narración en Alicia, pone en evidencia que, a pesar de tener algunos momentos cercanos, las reacciones del marido ante la muerte de su esposa no son las de un hombre enamorado, sino las de alguien abstraído en sí mismo.

Para Nena Daconte, sin embargo, se da de modo opuesto; la muerte en su caso funge como una última consecuencia de la inexperiencia en el extranjero de Billy Sánchez y ya que su falta de habilidad para desenvolverse en un país desconocido, así como no hablar idioma, provoca que no pueda estar con su esposa en el hospital y que ambos se encuentren en soledad. La muerte como final de su relación con Nena Daconte marca, también, el término de su propia inocencia pues “aquella tarde, dolorido por el escarmiento, Billy Sánchez empezó a ser adulto” (García Márquez, 2015: 184), y decide, en el acto, hacer lo que su esposa o cualquier

persona con sentido común hubiese hecho desde el inicio: acudir a la embajada. En este sentido, la muerte no solo tiene un valor trágico, sino que funciona como un detonador de la transformación del personaje, renacimiento que culmina con la caída de nieve nueva, sin manchas de sangre.

Como puede observarse, en ambos cuentos se toma en cuenta el inicio de los hechos, el matrimonio, y el final de estos, la muerte, pero no con el mismo significado ni con el mismo recorrido y, como se ha visto, no son tratados de las mismas formas en los cuentos; sin embargo, algo de similitud hay en ambos, pues se obtiene finalmente al fallecimiento lento como destino trágico de dos parejas casadas que no pueden hacer nada más que enfrentar su propia visión de la muerte en su particular situación de soledad.

En “El almohadón de plumas” se presenta un matrimonio recién llegado de su luna de miel que, sin embargo, no tiene la llama característica de los enamorados, sino que viven en constante tristeza; la sangre aparece furtivamente, se presentan los síntomas por la pérdida de sangre como enfermedad y alucinaciones, pero no se sabe que esta es la causa y tampoco se logra ver el líquido perdido, como si este desapareciera o se evaporara, eliminando el elemento gráfico; esto se debe también a que el narrador pasa la mayor parte del cuento focalizado en Alicia, por lo que si ella desconoce la causa de su padecimiento, la información no es revelada hasta tiempo después.

La pérdida de la sangre trae, entonces, la muerte de una mujer joven cuyo futuro se ve interrumpido por una situación fortuita que no es descubierta sino hasta el

verdadero final del relato. El matrimonio de Alicia y Jordán no representa felicidad, y, si bien se infiere un amor correspondido, resulta frío; la sangre, igual que la pasión, abandona lentamente la vida de Alicia por cada día que pasa, lo cual culmina en su muerte. En este sentido, se ve al matrimonio como destrucción emocional y la sangre como destrucción física. Así, el tema del cuento es el matrimonio como alegoría de la condena a una muerte lenta y prematura en el espacio privado.

En “El rastro de tu sangre en la nieve”, Nena Daconte y Billy Sánchez representan el matrimonio reciente de una pareja completamente enamorada y pasional, durante el cual la sangre se presenta ni bien se casan y abandonan su ciudad natal, por medio de una herida de rosa precisamente en el dedo del anillo de bodas, lesión que no deja de ser visible hasta que trae como consecuencia la muerte de Nena Daconte, cuya vida se ve interrumpida por un mero accidente que corta sus ilusiones; el tema de este cuento es, entonces, el viaje a lo desconocido como condena física de la mujer y emocional del hombre en el espacio ajeno, a raíz del matrimonio.

Al final, ambos relatos comparten una muerte prematura de las mujeres jóvenes, sin embargo, en el caso de Jordán no hay remordimiento o sufrimiento por la pérdida de su esposa, ni una búsqueda de explicación a pesar de que Alicia se desvanece ante sus propios ojos en su lecho matrimonial, contrario a Billy Sánchez, que busca no solo regresar con Nena Daconte, sino también se enfrenta a un espacio hostil que no deja de repelerlo por su idioma y cultura, un pez fuera del agua que no logra ni una cosa ni la otra. Cada uno utiliza la sangre como representante de la vida y la

pasión, que abandona los cuerpos de las mujeres a medida que su vida y matrimonio terminan, culminando ambos en uno de los más comunes destinos trágicos: la muerte.

Para explicar este final, los dos cuentos intentan dar una explicación a lo ocurrido, sin recurrir a leyes fuera del mundo real; es decir, “El almohadón de plumas” explica finalmente que la causa de muerte de Alicia fue un parásito chupa sangre que se escondía en su almohada, lo cual deja de lado la duda que instaura lo fantástico para convertirlo en un relato extraordinario. Similar a esto, en “El rastro de tu sangre en la nieve” se le explica a Billy Sánchez que Nena Daconte murió desangrada al pincharse con la espina de una rosa, ya que esta herida nunca pudo cerrarse, es decir, un evento posible, aunque improbable, lo cual une a lo extraordinario con el realismo mágico, concluyendo así cada cuento.

## Conclusiones

La literatura comparada es una disciplina que logra utilizar la riqueza de las obras para hacerlas dialogar entre ellas a pesar de sus fronteras físicas, sociales, políticas, geográficas y de lenguaje, lo cual permite un análisis tan general como específico, dependiendo de lo que se requiera, en busca de nuevos hallazgos sin importar su antigüedad.

Para esta comparación se busca un método que permita desarrollar los puntos que se buscan destacar, en este caso, las similitudes temáticas, por lo que se acude a la tematología, la cual implica abordar los textos a partir de sus temas, construidos por motivos en común: en este caso, matrimonio, sangre y muerte.

La presentación de estos motivos se identifica gracias a los elementos inmanentes que conforman la configuración narrativa de las obras, el narrador, su focalización, espacio, tiempo y orden del relato, rasgos que modifican la forma en que estos motivos serán percibidos en el texto. Además, gracias a estos elementos narrativos, en conjunto con el tratamiento literario de las obras, se complementa la perspectiva de los motivos y la forma en que estos convergen para llegar al tema.

Para “El almohadón de plumas” se encontró un narrador heterodiegético con una focalización interna de tipo variable que se centra la mayoría del tiempo en Alicia, lo cual favorece su perspectiva de los hechos la subjetividad con la que se presenta su matrimonio con Jordán. Se desarrolla, además, en un espacio cerrado que se va reduciendo conforme avanza la enfermedad de Alicia, recluyéndola en su propia

cama, que debería ser su espacio más privado y seguro, convirtiéndolo en su lecho de muerte. El orden, además, al ser lineal, es decir, ir de inicio al fin y contar con resúmenes de los hechos, propicia que el cuento se mueva rápidamente para culminar de forma súbita y después de un fenómeno extraño se explica con las leyes del mundo real, característica de lo extraordinario, mas no de lo fantástico.

En el caso de “El rastro de tu sangre en la nieve”, el narrador comienza con una ilusión de estar en tercera persona, sin embargo, esto se desmiente y se revela como un narrador homodiegético en calidad de testigo, quien reconstruye los hechos a partir de los testimonios e investigaciones que logró recabar con una focalización interna de tipo variable al tomar la perspectiva de Nena Daconte, Billy Sánchez, y la propia. Gracias al espacio mixto del cuento, se viaja, igual que los personajes, de espacios abiertos como la carretera a lugares reducidos y asfixiantes, como el cuarto de hotel en el que se ve obligado a hospedarse Billy Sánchez. Asimismo, al comenzar *in medias res*, la herida de Nena Daconte se presenta desde el inicio, y se da la razón más adelante en la historia, cuya consecuencia no se revela hasta el final: se presenta un evento posible, aunque improbable, junto con otras características del realismo mágico como el tiempo cíclico, ausencia de fechas históricas, lo erótico y el tema típico de esta expresión literaria: la muerte.

En resumen, tanto en “El almohadón de plumas” como en “El rastro de tu sangre en la nieve”, el matrimonio trajo una sentencia de muerte para las mujeres jóvenes de la cual el marido, a pesar de que uno era frío y el otro pasional, no las pudo proteger,

con una explicación dentro de las leyes del mundo real, con eventos improbables pero posibles.

De esta manera, se confirma la hipótesis, pues ambos cuentos tratan sus tres motivos principales, matrimonio, sangre y muerte, de forma similar, al presentarlos con parejas jóvenes de recién casados, cuya mujer sufre de una herida diminuta por la que se le escapa la sangre y su pasión, culminando en su inevitable muerte con una explicación improbable dada por el narrador, pero dentro de las leyes del mundo real. Así, los textos utilizan motivos universales de forma innovadora y característica que los posiciona como esenciales dentro de sus propios tratamientos literarios.

El estudio comparatístico arroja que los textos pueden relacionarse entre sí de diferentes maneras y a distintos niveles, y delimitar el objeto de estudio para observar relaciones específicas es imperativo para encontrar no solo similitudes y diferencias, sino también la forma en que obras, aparentemente apartadas, convergen entre sí.

## Bibliografía

Bal, M. (2006). *Teoría de la narrativa*. España: Cátedra.

Barthes, R. (1977). "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Silvia Niccolini (coord.), *El análisis estructural* (pp. 65-55). Argentina: Centro Editor de América Latina.

Botton Burlá, F. (1983) *Los juegos fantásticos*. México: UNAM.

Camarero, J. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. España: Anthropos.

Cano Pérez, M. (2012). "Doce cuentos peregrinos o el espacio de la pérdida: Gabriel García Márquez en el laberinto europeo", *Anales* [en línea], núm. 24. Recuperado el 22 de noviembre de 2020 de <http://hdl.handle.net/10045/25637>.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. España: Herder.

Collado Rodríguez, F. (1988). "Edgar Allan Poe: contradicción y entropía", *Universidad de Extremadura*, vol. 11. Recuperado el 16 de abril de 2021 de <http://dehesa.unex.es/handle/10662/3673>.

Etcheverry, J.E. (1976). "La retórica del almohadón" en Ángel Flores (coord.), *Aproximaciones a Horacio Quiroga* (pp. 215-219). Venezuela: Monte Ávila.

Gambarini, E. (1980). "El discurso y su transgresión: "El almohadón de plumas" de Horacio Quiroga". *Revista Iberoamericana* [en línea], vol. 46, núm. 112, julio-

diciembre. Recuperado el 22 de abril de 2020, de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/3485>.

García Márquez, G. (2015). "El rastro de tu sangre en la nieve", en *Doce cuentos peregrinos* (pp. 165-189). México: Diana.

Gnisci, A. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. España: Crítica.

Gómez Redondo, F. (2001). *El lenguaje literario*. México: Edaf.

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. España: Crítica.

Hamon, P. (1977). "Hacia una constitución semiológica del personaje", en Roland Barthes (coord.), *Poética de la historia* (pp. 115-180). Francia: Seuil.

Labarthe, J. (1996). *Cómo leer la novela*. México: Universidad Iberoamericana.

Llovet, J. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. España: Ariel.

López Castaño, O. (2015). "El rastro de tu sangre en la nieve: tres viajes". *Estudios de Literatura Colombiana* [en línea], núm. 37, julio-diciembre. Recuperado el 22 de noviembre de 2020 de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498351485007>.

Martínez López, I. (2006). *Recurrencias temáticas en Doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez en el contexto general de su obra narrativa*. Tesis Doctoral. España, Universidad de Granada.

Menton, S. (1999) *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Menton, S. (2010). *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica.

Moog-Grünwald, M. (1987). "Investigación de las influencias y de la recepción", Dietrich Rall (coord.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, (pp. 245-270). México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Ngom, M. (1989). "Los personajes femeninos en la creación literaria de Horacio Quiroga", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* [en línea], núm. 11. Recuperado el 2 de marzo de 2021 de [http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cilh/11/cilh-11-7.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/11/cilh-11-7.pdf).

Niego Velázquez, R. (2015). *Muerte, mujer y barbarie en la narrativa amorosa de Horacio Quiroga*. Tesis de licenciatura. Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Nivelle, A. (1984). "¿Para qué sirve la literatura comparada?", en Manfred Schmeling (coord.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, (pp. 195-211). España: Alfa.

Pérez Abreu, C. (2005). "La mujer como enfermedad y muerte en el proyecto modernista: Notas para un estudio", *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea], núm. 30. Recuperado el 9 de mayo de 2021 de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/mujermod.html>.

Pimentel, L. A. (1990). "Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura", *Anuario de letras modernas* [en línea], vol. 4. Recuperado el 22 de mayo de 2023 de

[http://teorialiteraria.filos.unam.mx/mis\\_archivos/u8/01\\_pimentel\\_comparada.pdf](http://teorialiteraria.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_pimentel_comparada.pdf).

Pimentel, L. A. (1993). "Tematología y transtextualidad", *Nueva revista de filología hispánica* [en línea], vol. 41, núm. 1. Recuperado el 16 de abril de 2021 de <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931/931>.

Pimentel, L. A. (1998) *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.

Quiroga, H. (1990). "El almohadón de plumas", en *Cuentos* (pp. 1-3). México: Porrúa.

Ramírez Ferreira, M. (2017). *La identidad latinoamericana y el realismo mágico*. Trabajo de fin de grado. España, Universidad Pontificia de Comillas.

Renaud, M. (2012) "“El rastro de tu sangre en la nieve”: ¿cuento de hadas sombrío o canción kitsch", *Amerika* [en línea], núm. 6. Recuperado el 22 de noviembre de 2020 de <https://journals.openedition.org/amerika/2920#ftn1>.

Rimmon, S. (2001) "Tiempo modo y voz (en la teoría de Genette)", en Enric Sullá (coord.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx* (pp. 173-191). España: Crítica.

Rodríguez Monegal, E. (1968). *El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga*. Argentina: Losada.

Schmeling, M. (1984). *Teoría y Praxis de la Literatura Comparada*. España: Alfa.

- Schmitt-von Mühlenfels, F. (1984). "La literatura y las otras artes" en Manfred Schmeling (coord.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, (pp. 169-189). España: Alfa.
- Tacca, O. (1973). "El narrador", en *Las voces de la novela* (pp. 64-86). España: Gredos.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. España: Akal.
- Villegas, I., Reyes, D. y Rojas Ramírez, C. (2014). *¿Qué es la literatura comparada? Impresiones actuales*. México: Universidad Veracruzana.
- Villota Eraso, C. E. (2014). "Exceso y erotismo en "El rastro de tu sangre en la nieve" de Gabriel García Márquez", *Revista Fedumar Pedagogía y Educación* [en línea], vol. 1, núm. 1. Recuperado el 3 de diciembre de 2020 de <http://editorial.umariana.edu.co/revistas/index.php/fedumar/article/view/449/382>.