UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

DE CALAVERITAS Y ESPECTROS:
PERCEPCIÓN DE LA MUERTE EN LA NOVELA EN DÍAS DE MUERTOS DE
BERTA HIRIART

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN
LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

PRESENTA:
LAURA ITZEL BERNAL RIOS

LECTORES:
DRA. MARGARITA ALEGRÍA DE LA COLINA
DR. VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA

ASESORA:
MTRA. ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

ILUSTRACIONES:
GABRIELA ANDINO

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2016

Agradecimientos

A mi papá por haberme enseñado tantas cosas.

A mi asesora, Alejandra, por compartir sus conocimientos y su generosidad conmigo.

A Pancho, Joanna y Gabu por haberme apoyado durante el camino.

A Omar por el ánimo último.

Pero sobre todo a mi mamá quien, hace muchos años, puso el primer libro en mis manos.

Índice

Introducción

I. Calaverita de azúcar, <i>tsontekotl chiankakayo</i> , <i>candy skull</i> : lenguas y culturas.....	1
1.1 En la feria del alfeñique: cultura y costumbres.....	3
1.2 La calaca y la catrina: el tono y la fragmentación identitaria.....	10
II. El camino de la muerte: espacios significativos en la novela.....	20
2.1 Calaverita con nombre: la importancia de la denominación del espacio.....	22
2.2 De azúcar o de chocolate: iconización de los espacios.....	28
III. El reloj de la muerte: los tiempos en la novela.....	38
3.1 El ataúd confitado: construcción temporal en la novela.....	39
3.2 El árbol de la muerte: nivel semántico del tiempo.....	42
IV. <i>En Días de Muertos</i> : tradición y ritual.....	60
4.1 Calaveras contra calabazas: el plano axiológico de los rituales.....	62
4.2 Día de muertos y <i>Halloween</i> : de la simbiosis al mutualismo mítico.....	67

Conclusiones

Introducción

La primera dificultad que se presenta al escribir sobre la muerte en la literatura infantil es la delimitación de conceptos. Por tal motivo y, antes de intentar cualquier análisis, deben aclararse los siguientes puntos: a) qué clase de literatura infantil se considerará en este estudio; b) qué tipo de muerte se observará; c) el rango de edades considerado cada vez que se hable de “los niños”; d) qué se analizará en este trabajo.

Para comenzar, debe considerarse que el término “literatura infantil” es muy vasto: incluye obras del género narrativo, lírico y dramático, así como obras de la forma primordial, es decir, el mito. Además, la literatura infantil tiene autores dedicados a ésta en todo el mundo y en todas las culturas, así como una amplia historia con su propia tradición. Por otro lado, también cuenta con autores que escribieron para adultos, pero fueron adoptados por el público infantil. Así, el número de obras que podrían ser consideradas como parte de este género es prácticamente inacabable, y —más aún— inestudiable en su totalidad. Es, de tal modo, notoria la necesidad de una delimitación.

Se comenzó por definir un lugar y un tiempo: México contemporáneo. Resulta evidente que la tradición literaria de nuestro país es, al mismo tiempo, rica y vasta; sin embargo, la literatura infantil mexicana ha tenido cierta desventaja respecto a la universal, quizá porque se trata de una nación joven en relación con el viejo mundo, cuyos modelos ha adoptado con frecuencia. Así, muchos de los primeros libros para niños que se editaron en México fueron en realidad importaciones de otras partes del mundo, tal es el caso de la célebre antología *Lecturas clásicas para niños*, publicada en 1924.¹ Es innegable que, desde entonces, ha habido crecimiento y un reciente auge de la literatura infantil y juvenil de autores mexicanos; sin embargo, noventa y dos años después de la publicación de la antología antes mencionada, asistir a una feria del libro infantil y juvenil significa encontrarse con una gran cantidad de importaciones, traducciones y adaptaciones. Según Juana Inés Dehesa: “Hoy en día, la gran mayoría de las casas editoriales que producen literatura para niños y jóvenes

¹ José Vasconcelos.

cuentan con colecciones y títulos de literatura juvenil. De entre ellas, la gran mayoría, al menos entre las más importantes, están constituidas casi en su totalidad por traducciones de títulos extranjeros”.² Aunque la autora habla en particular de la literatura para adolescentes, la realidad es muy similar para aquella dirigida a los niños. Por tal motivo, se han evitado en esta investigación todos aquellos títulos que son adaptaciones mexicanas de obras extranjeras, incluso si la tropicalización de las mismas incluye costumbres y tradiciones pertenecientes a nuestro país.

El predominio de títulos extranjeros influyó, de cierto modo, en la decisión de considerar sólo obras literarias contemporáneas, pues es en este periodo cuando —por fin— puede decirse que se cuenta con una buena variedad de títulos originales publicados.³ Debe aceptarse, por otro lado, que también determinó dicha decisión la dificultad para encontrar títulos anteriores al periodo contemporáneo: uno de los grandes problemas de la literatura infantil y juvenil en México reside en la poca difusión —en comparación con la promoción que suele darse a la literatura para adultos—, además de la costumbre de enfocarse en las novedades. Cuenta también el poco tiraje de muchos ejemplares valiosos, factor que con el tiempo provoca que éstos casi desaparezcan del mercado.

Una vez hecha esta delimitación, se buscó también favorecer a las obras literarias que mostraran las tradiciones mexicanas. Si bien es cierto que los modelos europeos, por clásicos, sirven en muchos casos como base para la creación de relatos originales,⁴ es también verdadero que la gran riqueza cultural de las civilizaciones prehispánicas y el mestizaje con la cultura española han proporcionado a nuestros escritores el suficiente material para crear

2 “Salir de la estrecha cueva: Apuntes y recomendaciones para una joven literatura juvenil” en Alejandra Sánchez Valencia, *Tema y Variaciones de Literatura*, n. 41, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2013, pp. 60-61.

3 Aclaro que las consideraciones sobre la “ventaja” extranjera en la producción de LIJ se refiere sólo a los títulos publicados. México, desde antes de ser la Nación de hoy, tiene una rica tradición mítica y de relato oral que se extendía también a los más pequeños. Incluso puede hablarse sobre relato escrito, canciones y pequeñas representaciones teatrales originales producidas por padres, abuelos, maestros, bibliotecarios y cuentacuentos que no fueron publicadas y, por lo tanto, se perdieron para la historia.

4 En el caso de la literatura infantil es muy frecuente observar el monomito como base constructiva para variaciones narrativas. Sin embargo, queda cuestionarse si el monomito precede incluso a Europa, pues existen relatos donde puede encontrarse tal estructura en México prehispánico, oriente y hasta África, la cuna de la civilización.

literatura muy mexicana, cargada de simbolismos, tradiciones y rituales particulares de estas tierras. Se tomó la decisión de seleccionar obras de literatura infantil que hablaran sobre la muerte, puesto que el país tiene mitos, costumbres y festividades al respecto que han despertado gran curiosidad alrededor del globo y que, de cierto modo, muestran una cosmogonía, una forma de ver al mundo, de vivir e, incluso, definen a muchos mexicanos.

Al tomar en cuenta sólo aquellas obras basadas en dicho tema, se redujeron, cuantitativamente, los ejemplares de posible consideración, pues —a pesar de las festividades del Día de Muertos típicas mexicanas— parece que la mayoría de los autores prefieren alejarse del tema de la muerte por las complicaciones que éste podría traer. Así, en vez de seguir “cerrando puertas”, se abrió la posibilidad de observar obras de cualquiera de los géneros de la literatura infantil y juvenil: el mito, la narrativa, el teatro o la poesía. En este sentido, fueron la narrativa y el teatro los géneros en los que más se encontró el tema de la muerte y —de modo más específico— como una experiencia cultural particular. Como consecuencia, debe discutirse sobre el tipo de muerte en la literatura infantil que se tomó en cuenta para acercarse más al *corpus* que finalmente se eligió.

Es conveniente comenzar diciendo que mucha de la literatura infantil mexicana menciona en un punto u otro a la muerte, pero muy pocas obras hacen de ésta un tema. Primero, debe considerarse que se trata de un asunto natural e inevitable, por lo que es lógico que la muerte haga su aparición en la literatura, una producción cultural ficcionalizada con referentes de la realidad fáctica: “El piojo, con la buena vida, comenzó a engordar y a crecer, pero una mañana amaneció muerto de frío”.⁵ Sin embargo, este tipo de muerte tiene muy poca consecuencia en la diégesis, si acaso puede llamársele catálisis a la función con la que cumple, por lo que las obras literarias en las que es tratada de esta manera no servirían de mucho para un análisis enfocado en el tema de la muerte.

También es necesario tener en cuenta que la literatura infantil mexicana —y la universal— tienen fuertes raíces en el mito, que es un relato básico e intrínseco al hombre, donde la vida y la muerte son protagonistas con gran frecuencia; un buen ejemplo puede

5 Pascuala Corona, *Cuentos de Pascuala*, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 1997, p. 35.

observarse en el mito totonaca del maíz: “Al ocultarse el sol en la tarde, salió el gemelo fiestero a dar su luz en la noche, convertido en el dios luna [...] Es él quien cuida los ciclos del nacimiento, la vida y la muerte”.⁶ Son estos mitos los que darán vida a relatos mágicos para niños, que integran tradición, cultura, historia, rituales y diversos temas más.

Por otro lado, se tiene que recordar la historia de México: aunque las culturas prehispánicas tenían valiosísima literatura que ha permeado hasta nuestra época, en el más estricto de los sentidos, la literatura mexicana cuenta ya con este mestizaje entre prehispánico y español. El mestizaje, sin embargo, no fue instantáneo, sino que requirió de tácticas de violencia física —como las guerras— y de la conquista ideológica: no es una coincidencia que en los últimos censos México supere a España en el número de personas que profesan la religión católica. Tampoco es coincidencia que los primeros registros de literatura —para adultos, infantil y juvenil— muestren el afán aleccionador y, por lo tanto, la sentencia de origen cristiano. Como muestra se encuentra el siguiente relato en *Lecturas para mujeres*, uno de los libros considerado como infantil antes de la Primera Feria del Libro Infantil y Juvenil:

Y finalmente, cuando ya prisionero y vejado, era conducido al cadalso, y el fraile que le acompañaba le prometía el cielo, si abrazaba la fe de sus vencedores, uno le preguntó si a ese paraíso de que hablaba el fraile iban también los enemigos de su patria y, habiéndosele contestado afirmativamente, el indio repuso: “Entonces, padre, yo no voy al paraíso”. Y éstas fueron las últimas palabras que dijo, y con Cuauhtémoc desapareció para siempre el poderío indígena.⁷

Aunque este episodio muestre la determinación y la valentía de Cuauhtémoc, también deja ver la actitud colonialista que aplica la sentencia última —la pena de muerte— ante la negativa del personaje a adherirse a la nueva religión impuesta. Incluso después, cuando la literatura infantil dejó de tener abiertamente el tono educativo, la intención didáctica se mantuvo como herencia de los modelos europeos en cuanto a obras para los más pequeños. Para efectos de trabajo fueron, entonces, descalificados todos los textos donde la muerte tiene como único propósito ser sentencia aleccionadora.

6 Silvia Molina, *Los tres corazones, leyendas totonacas de la creación*, en Mario Rey, *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*, SM, Ciudad de México, 2000, p. 68.

7 Gabriela Mistral, *Lecturas para mujeres*, en Mario Rey, *op. cit.*, p. 146.

De calaveritas y espectros: percepción de la muerte en la novela *En Días de Muertos* de Berta Hiriart

De tal suerte, fueron seleccionadas algunas obras de la literatura infantil y juvenil que tenían como motivo principal, o al menos muy importante, a la muerte. Entre ellas están *En Días de Muertos* de Berta Hiriart, *Día de muertos: relatos de niños purépechas* del Instituto Nacional Indigenista, “Mi amigo el dragón” y *Abuelita, Jacko y yo* de Alejandra Sánchez Valencia, *El muerto todito* de Mari Zacarías, *La fórmula del Doctor Funes* y *Buscalacraneas* de Francisco Hinojosa y *La colina de los muertos y otras historias que tiemblan de miedo* de Ricardo Chávez Castañeda.

En Días de Muertos de Berta Hiriart fue la obra de literatura infantil que se fijó como *corpus* para el análisis por las siguientes razones: en cuanto al contenido, puede decirse que la muerte es el motivo principal en esta novela, así como el detonador diegético; aunque esto puede decirse también sobre “Mi amigo el dragón”, *Abuelita, Jacko y yo*, *El muerto todito*, *La fórmula del Doctor Funes*, *Buscalacraneas* y *La colina de los muertos y otras historias que tiemblan de miedo*, es necesario considerar que estas obras, a pesar de haber sido escritas por autores mexicanos contemporáneos, se aproximan al tema de la muerte de una manera universal, como un acontecimiento natural que es parte de la vida, sin particularizar en las costumbres de nuestro país.

Día de muertos: relatos de niños purépechas sí observa las raíces culturales y tradicionales de México. Sin embargo, estos relatos provienen de una sola comunidad indígena, de las muchas que existen dentro del territorio mexicano, de modo que los rituales que aparecen en esta obra de literatura infantil tienen bases en común con algunas de las tradiciones más difundidas en nuestro país, pero no son, de manera necesaria, correspondientes con aquellas que predominan en la mayor parte de México, sobre todo contemporáneo.⁸

La novela de Berta Hiriart hace alusión a las tradiciones más comunes mexicanas del Día de Muertos: desde lo prehispánico hasta lo mestizo;⁹ a su vez, la novela incluye el *Halloween* estadounidense y sus costumbres, así como el resultado de la mezcla de ambas. En

8 Aunque se reconoce la importancia de rescatar una obra poco conocida, éste análisis pretende observar tradiciones nacionales en vez de regionales.

9 Mestizaje de mitos prehispánicos con mitos españoles para crear festividades tan particulares como el Día de Muertos.

esta combinación de tradiciones y culturas se observarán los rituales relacionados con la muerte, tanto los particulares como los primordiales y —por lo tanto— comunes.

En tal contacto cultural será objeto de análisis, asimismo, el uso del lenguaje para codificar distintos tonos e intenciones en los mensajes, pues resulta claro que éstos son diferentes cuando el padre de Tina Arteaga le habla a la tierra en náhuatl, cuando algunos adolescentes acosan a la muchacha en Avongate y cuando ella dialoga en español con Evodia: se crean así diferentes ambientes e incluso se caracteriza a los personajes, se trata de un aspecto en el que valdrá la pena detenerse.

Otros elementos que resultan de interés en el texto son los espacios que le pertenecen a la muerte y aquéllos en los que ésta se manifiesta: el espacio de la realidad intradiegetica donde existe la muerte como continua acechadora y donde los muertos sólo “tienen permiso” un día al año. Al mismo tiempo, existe otro espacio metafísico, suspendido en el tiempo, con ciertos tintes oníricos, donde están los muertos y la muerte no existe. De la misma forma, estos espacios (y la narración) presentan marcas textuales que indican tiempos específicos tanto para la muerte como para aquéllos que la “padecen”.

En la novela *En Días de Muertos* puede observarse, también, la muerte como símbolo dentro de las tradiciones de Día de Muertos y *Halloween* con sus respectivas mitologías. A su vez, la muerte podrá ser vista en la narración como metáfora para la transición de una forma de vida a otra cuando Tina deja atrás su pueblo natal para instalarse en Estados Unidos, así como del —muchas veces complicado— paso de la niñez a la adolescencia.

Es justo porque el personaje se encuentra en un periodo transicional que aparece la última cuestión que se planteaba al principio de esta introducción, es decir, el rango de edades que se consideró para los lectores posibles de la novela. Uno de los rasgos de la literatura infantil en el que la mayoría de los estudiosos coincide, es que los protagonistas del texto suelen ser niños o adolescentes: “Dentro de sus características destacan la sencillez en el vocabulario y la focalización, que los personajes sean niños o adolescentes y en torno a ellos tenga lugar la trama [...]”¹⁰ Quienes se dedican a investigar sobre literatura juvenil aseveran

10 Alejandra Sánchez Valencia, “Literatura infantil: Algunas reflexiones en torno al género” en *Tema y*

algo similar: “[...] que la edad de sus protagonistas oscile entre los doce y los dieciséis años y que el nudo del conflicto gire en torno a la gestión de los poderes externos y la adquisición de otros”.¹¹ Podría decirse, con facilidad, que la diferencia entre un tipo de literatura y el otro radica en el manejo de los temas y la trama de la obra; no obstante, no se diría con la misma facilidad que esto no dependa también del rango de edades de los lectores que tienen interés en una forma de manejo temático u otra.

De esta forma, y porque el personaje principal de *En Días de Muertos* se encuentra en el punto de transición entre niña a adolescente y es psíquicamente niña la mayor parte de la novela, se consideró adecuado asumir al lector ideal en un rango de diez a trece años. Para esto no sólo se pensó en la posible identificación del lector con el protagonista de la novela, sino también, como ya se dijo, en el manejo de los temas.

Si bien la novela tiene pasajes que van de lo divertido a lo emocional y lo dramático, se estima que los temas no son lo suficientemente llamativos para un adolescente de catorce años en adelante, quien suele esperar también romance, aventuras más extremas, e incluso un poco de violencia. Por otro lado, se establece el mínimo a los diez años porque tanto las experiencias como el concepto de la muerte previos a esta edad son muy variables, es decir, habrá niños de nueve años a los que les parezca siniestro el tema y otros de seis que acostumbren ir a pasar la noche en el panteón con sus familiares el Día de Muertos.

Algunos estudios aseguran que los niños menores de diez años tienen un concepto en todo caso biológico de la muerte, mientras que de once en adelante su concepción incluye también la parte religiosa y/o metafísica: “Este concepto dual de la muerte (fin biológico y transformación metafísica) se mostró más evidente entre los niños de once años”.¹² Resulta complicado equiparar con toda libertad a los niños del estudio brasileño antes citado con los

Variaciones de Literatura, n. 41, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2013, p. 33.

¹¹ Juana Inés Dehesa, *op. cit.*, p. 58.

¹² Maira Monteiro Roazzi *et. al.*, “Mais ou menos morto: explorações sobre a formação do conceito de morte em crianças” en *Psicol. Reflex. Crit.*, n. 23., Universidade Federal de Pernambuco, Porto Alegre, 2010, s/p. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722010000300009, fecha de consulta 30 de marzo de 2016.

mexicanos, puesto que las costumbres y religiones de ambos países son diferentes. Empero es probable que las edades en las que los niños conciben realmente la parte metafísica de la muerte sean similares. Aunque la educación religiosa esté muy arraigada en México, el contacto con los niños más pequeños es más bien superficial, de modo que es probable que no se ponga tanta atención a todo lo relacionado con la muerte —y la vida después de ésta— cuando se es menor. De forma similar, la participación en las tradiciones típicas del Día de Muertos a edades tempranas tampoco supone una verdadera concepción elaborada de lo metafísico, sino su inclusión en los rituales como parte de la convivencia familiar.

En todo caso, la novela de Berta Hiriart es muy pertinente para el grupo de edades propuesto ya que cumple con las características de las obras que forman parte de la literatura infantil,¹³ no sólo porque la protagonista, Tina Arteaga, es una niña durante la mayor parte de la novela, sino también por la sencillez y claridad del lenguaje utilizado en la obra. Por otro lado, aparece la simplificación de los motivos, muchos de los cuales podrán observarse en binomios polarizados como luz/oscuridad, calor/frío e incluso vida/muerte. Además, *En Días de Muertos* contiene la nota de esperanza en el cierre, puesto que Tina reencuentra su identidad y, de alguna manera, se sugiere que también habrá de hallar pronto su lugar en el mundo.

Finalmente se juzga adecuado aclarar qué se analizará, sobre la novela, en este trabajo. En el primer capítulo, titulado “Calaverita de azúcar, *tsontekotl chiankakayo*, *candy skull*: Lenguas y culturas” se discurrirá acerca del español, el náhuatl, el inglés, y cómo estos tres idiomas afectan tanto la construcción discursiva, como la diegética en la novela de Berta Hiriart. Para tal propósito se utilizará un enfoque sociolingüístico, ya que se analizarán varias manifestaciones de las tres lenguas: desde palabras y frases, hasta pasajes completos de *En Días de Muertos*, con el propósito de explicitar la carga semántico-cultural que los idiomas presentados en la novela pueden tener. Por otro lado, y porque se habrá de considerar a las lenguas como portadoras de una visión de vida, se discutirá, con brevedad, sobre la identidad de Ernestina Arteaga, la protagonista del relato. Ambos temas se relacionan con la muerte por

13 Observadas en el artículo de Alejandra Sánchez Valencia aquí citado, así como en otros trabajos de la autora.

medio de las tradiciones del Día de Muertos y de las de *Halloween*, en relación con las lenguas que se utilizan en la novela.

En el segundo capítulo, denominado “El camino de la muerte: Espacios significativos en la novela”, como el nombre del apartado lo indica, se analizarán los espacios de la muerte en la tierra, los espacios metafísicos de la muerte y los espacios liminales. Éstos son los de mayor importancia para el recorrido generativo de la significación, puesto que engloban tanto las isotopías temáticas como los programas narrativos y a los actantes según las tradiciones-visiones culturales respectivas a la muerte. Para tal empresa se utilizará parte de la metodología propuesta por Luz Aurora Pimentel,¹⁴ observando, en este caso, la denominación y la iconización de los espacios. La asignación de nombres específicos, nahuas, mexicanos, estadounidenses o méxicoestadounidenses, para los espacios remite, una vez más, a visiones de vida que, en este caso, giran alrededor de la muerte; al mismo tiempo, el “llamar a las cosas” creará una ilusión de realidad que hará posible la iconización de los espacios diegéticos, es decir, los particularizará de tal modo que el lector pueda “identificarlos”, en el proceso de la recepción, con los fenómenos culturales de la realidad fáctica¹⁵ con el nombre Día de Muertos y *Halloween*.

El tercer capítulo, “El reloj de la muerte: Los tiempos en la novela” se habrán de observar dos aspectos de la temporalidad: primero, el formal, pues es éste el que rige el orden de los programas narrativos, así como la lógica de su contenido. A continuación, se examinará el tiempo en conjunto con el espacio, considerándolo como el cronotopo sobre el que discurrió Mijaíl Bajtín,¹⁶ en el cual se analizará el nivel semántico. Este análisis se hará, una vez más, con base en la metodología propuesta por Luz Aurora Pimentel,¹⁷ debido a que ésta fue la que se encontró más adecuada para las necesidades de la investigación. Al igual que en el capítulo anterior, en éste se observarán el tiempo de los vivos, el tiempo de los muertos y uno liminal

14 *El Espacio en la ficción*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2001.

15 Con realidad fáctica se hace referencia a los hechos extratextuales no ficticios, es decir, lo que sucede en la vida real.

16 Cfr. con “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica” en *Teoría y estética de la novela*, Editorial Taurus, Madrid, 1989.

17 Cfr. con “Mundo Narrado II. La Dimensión Temporal del Relato” en *El Relato en Perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo Veintiuno Editores, Ciudad de México, 2014.

donde ambos pueden convivir; cada uno de éstos aparecerá con ciertas reglas intrínsecas que permitirán, de cierto modo, comprender un poco más tanto las visiones como los rituales que los mexicanos y los estadounidenses tienen respecto a la muerte.

Se cerrará la investigación con el cuarto capítulo que lleva por nombre “*En Días de Muertos: Tradición y ritual*” que se enfoca en el aspecto cultural de la novela de Berta Hiriart. Como se ha estado aseverando hasta ahora, una de las razones por la que se escogió *En Días de Muertos* como *corpus* para esta investigación fue la inclusión en esta novela de las tradiciones y rituales mexicanos relacionadas con la muerte, pues aunque nuestro país es rico en ellas, mínimo es el número de obras literarias para niños al respecto. Más aún, es posible aseverar que la construcción temática de la novela fue concebida en torno a tales tradiciones, razón por la cual en el último capítulo se dará espacio a la parte mítica de las dos celebraciones protagonistas: Día de Muertos en México y *Halloween* en Estados Unidos. Con este fin, se decidió seguir el modelo de “lectura viajera” de Mieke Bal,¹⁸ quien sanciona la aplicación de la multidisciplinariedad a la literatura. De tal modo, se abundará sobre las coincidencias y las diferencias entre la festividad mexicana y la extranjera, volviendo visibles el rechazo, la mezcla y, finalmente, la mediación entre ambas tradiciones en la novela.

Con base en todo lo anteriormente expuesto, la hipótesis de la investigación es: La construcción de la muerte en la novela *En Días de Muertos* de Berta Hiriart rescata las tradiciones mexicanas y las concilia con las extranjeras.

18 Cfr. con *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, CENEDAC, Murcia, 2009.

De calaveritas y espectros: percepción de la muerte en la novela *En Días de Muertos* de Berta Hiriart

Capítulo I

Calaverita de azúcar/*Tsontekotl chiankakayo*/Candy skull: lenguas y culturas

El primer aspecto formal que salta a la vista en la novela *En Días de Muertos* es el uso de tres lenguas: el español, el náhuatl y el inglés. No importa si el receptor está leyendo con ojo crítico o si se trata de un lector no especializado que lee por el placer de hacerlo; tampoco importa si la autora proporciona traducciones de los pasajes en inglés a pie de página: el hecho es que la utilización de dos idiomas, no oficiales en México, en un libro con título en español, resulta lo suficientemente particular como para notarse y hacer que el lector salga de contexto.

Podría parecer —si no se pone mucha atención— que se trata de una táctica con el fin de crear una narración novedosa, ya que la mayoría de los libros de literatura para niños están escritos en un solo idioma y el cambio de paradigma vuelve llamativo a *En Días de Muertos*; sin embargo, cuando se hace una lectura más profunda, es posible observar que el uso de estas tres lenguas tiene funciones tanto para la forma como para el fondo de la novela. Así, es posible afirmar que los idiomas utilizados en la novela:

A) Muestran una parte de la cultura y costumbres de sus hablantes, así como una visión de vida particular. Todas las lenguas que ha creado el hombre, a lo largo de la historia, funcionan, al mismo tiempo, como medio de comunicación y como constructos socio-culturales. Es así que cada lengua codifica los mensajes con los mismos significantes, pero no con los mismos significados, pues estos últimos dependen de la fusión de horizontes del grupo que las habla. Este fenómeno es representado en la novela de Berta Hiriart, donde los idiomas utilizados estarán cargados de las tradiciones mexicanas del Día de Muertos y las costumbres estadounidenses de *Halloween*.

B) Introducen un determinado tono al mensaje por medio de la función emotiva del lenguaje. En su esquema sobre los factores de la comunicación, Roman Jakobson asigna esta función al emisor, quien imprime la emotividad al mensaje. En la novela de Berta Hiriart existen varios mensajes emotivos codificados por el emisor, sólo que en el caso de *En Días de Muertos* esta codificación se hará por medio de la lengua que utilicen los personajes en las diversas escenas, pues serán los idiomas los que definan tanto el tono como la intención del mensaje. A su vez, los idiomas mostrados en la novela denotan la fragmentación identitaria-

cultural del personaje principal, puesto que como ya se había afirmado, toda lengua es portadora de costumbres, tradiciones, cultura, e incluso de una identidad relacionada con la pertenencia a cierto grupo y/o nacionalidad. Son éstos los factores que se observarán en este capítulo.

1.1 En la feria del alfeñique: cultura y costumbres

Antes de comenzar con el primer inciso mencionado, debe aclararse que se considerará a las lenguas como portadoras de cultura, tradiciones y costumbres particulares de una región: “En primer término deben citarse los trabajos del grupo “neohumboldtiano” en Alemania (Weisgerber, Trier, Porzig, etc.), para el cual el lenguaje está unido a una 'visión de mundo' global. Y puesto que existe una lengua por nación, el estudio de cada lengua permitirá conocer el espíritu de la nación [...]”¹⁹ *En Días de Muertos* es una novela semánticamente cargada de tradiciones, lo cual no sólo es visible en el título y en los elementos narrativos, sino también en el armazón de la misma. Es de este modo que al introducir palabras, frases e incluso versos en español, en náhuatl y en inglés, también se pueden vislumbrar elementos por completo culturales de los hablantes de cada una de estas lenguas.

Antes de comparar las lenguas entre sí, se ha decidido hacer una clasificación de palabras o frases sueltas que resultan significativas de la parte cultural y tradicional de los tres idiomas. Éstas se clasificaron en nombres propios, lugares, comida, objetos rituales, Dioses/Espíritus/Criaturas, frases/juegos/fiestas y productos comerciales. La razón de su elección es que sirven como semas²⁰ isotópicos para establecer, finalmente, el tono según el idioma al que pertenecen. En el recuadro se mostrarán en el orden de aparición en la novela:

19 Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Siglo Veintiuno Argentina Editores, Buenos Aires, 1995, p. 80.

20 Conviene recordar que el sema es conocido como la unidad mínima de la significación. Cfr. con Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, Ciudad de México, 2008.

De calaveritas y espectros: percepción de la muerte en la novela *En Días de Muertos* de Berta Hiriart

Nombre	Lugares	Comida	Objetos Rituales y Decoraciones	Dioses, Espíritus, Criaturas	Frases, juegos, fiestas	Productos comerciales
Lupita, don Cándido, Tina, Juana, Demián, Cayetano, Manuel, Eloísa, Mamá Lola, Miguel, María, Mike, Mary, Gaspar, Evodia, Fidelina, Torcuato, Soledad, Arteaga, Ester, Luis, Tío Antonio, Jack el Destripador, Mr. Zhou, Ernie, Mr. Golding, Pedro Infante, Daddy, Ernestina Arteaga	Xochiltepec, la milpa, San Andrés, Avongate, México, supermarket, apartments, Valentine's Mushrooms Company, playhouse, Community Center, Casa non smoking, Lincoln School, Burnaby Street, Peer Avenue, Walnut West, Upper Eckhardt Road, Knight Drive, Chestnut Street, Zhou's Store, Zacatecas, Popocatepetl	Nixtamal, itacate, frijoles, taco, mezcal, beans, dulce de calabaza en tacha, cerveza, chocolate	Cempasúchitl, espantapájaros, telarañas, monstruos, brujas, murciélagos, calabazas de las grandes, veladoras, pan de muerto, flores, incienso, mole, fantasmas, duendes, frutas de almendra, golosinas, cazuela de frijoles con laurel, arroz con leche, tamales de salsa verde y dulce, tequila, chocolates, tequila, anís, café, fotos, la ofrenda, calavera de papel, calaverita de azúcar	Las presencias, Madre del buen consejo, Virgen de la divina gracia, El Príncipe de la Oscuridad, Señor del Invierno, Las Brujas, alados gatos negros, Virgen de Guadalupe, Dios, calacas, los Dioses, grandes espíritus, guardianes, nagual, los santos antiguos y modernos	"cascabel", Halloween, pollero, Dodgers, "tengo manita, no tengo manita", "pon pon tata", "de perlas", noche de los angelitos, "de pilón", "güerito", Homeless, pelones, brown girls, asentaderas, "la patria", "the Revolución", ranchera, Días de Muertos, "¿Qué te traes, chamaca?", "un flu", día de los muertos grandes, arrumaco, "entrarle a la comilona", son veracruzanos, rap	Nintendo, makeup kit, rebozo, mecate, cigarros, baraja, dominó, Tylenol, las medicinas gringas y mexicanas

En cuanto a la columna de los nombres, es notable que la gran mayoría están en español, específicamente refiriéndose a mexicanos: aunque estos nombres provienen de España y pueden encontrarse en cualquiera de los países latinoamericanos colonizados, el contexto de la novela indica que se trata de personajes de nacionalidad (o al menos ascendencia) mexicana. Algunos tan comunes como Juana y María, mientras que otros ya en cierto desuso como Fidelina, Torcuato y Evodia evocan personajes de nuestro país. Las particularidades empiezan con Miguel y María, los primos de Tina Arteaga, que cambiaron sus nombres a Mike y Mary una vez que se mudaron a Estados Unidos: es así que pueden observarse las cargas semánticas distintas de un idioma a otro, pues en este caso marcan el abandono de una identidad como mexicano para asimilar la otra, es decir, la de ciudadano México-estadounidense. Esto se verá con mayor claridad cuando se discuta sobre la alternancia de código como detonante de la fragmentación de la identidad.

Respecto a los nombres extranjeros que se mencionan en la novela, debe notarse que siempre aparecen en inglés, incluso el de *Mr. Zhou*, quien es chino. La única excepción es la

de Jack el Destripador, personaje inglés que aparece con el alias ya castellanizado. En el caso de todos estos nombres es posible observar que se utilizan para referirse a la otredad en relación con Tina, es decir, se trata de personajes de fondo que sirven para ambientar Avongate como un símbolo de la diferencia de todo aquello a lo que la niña está acostumbrada, una disimilitud no necesariamente buena o mala, pero sí desconcertante.

Es de este modo que pueden observarse los ejes que Tzvetan Todorov proponía para clasificar al otro:

Para dar cuenta de las diferencias existentes en la realidad, hay que distinguir por lo menos tres ejes, en los que se puede situar la problemática de la alteridad. Primero hay un juicio de valor (un plano axiológico) [...] En segundo lugar, está la acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico) [...] En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (éste sería un plano epistémico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados.²¹

En el plano axiológico, se hará evidente, conforme avanza la novela, que Tina Arteaga siente cierto desagrado tanto por Avongate, como por el clima, sus habitantes, su idioma y sus costumbres. Éstos le parecen agresivos porque Xochiltepec es más florido, el clima es siempre cálido y propicio para la vida, sus habitantes son amables con ella y el español es su lengua materna: todo es familiar y agradable, “superior” en contraste con Avongate, que es extraño, frío e inhóspito, en muchas ocasiones. Es así que en el plano praxeológico, Ernestina se alejará, de cierto modo, del otro, puesto que éste le parece desagradable. Resulta claro, además, que el desconocimiento casi total del idioma, con excepción de los cognados,²² la ubica en el lado negativo del plano epistémico respecto al otro, de manera que cada vez que escuche hablar la lengua inglesa, ésta no sólo le resultará agresiva, sino que servirá como una metonimia de toda la cultura perteneciente a Avongate y habrá, por lo tanto, de rechazarla por completo casi hasta el final de *En Días de Muertos*.

Por otro lado, los lugares están relacionados con asuntos de la memoria y el idioma en el que están escritos en la novela, esto cobra sentido en cuanto al cambio de tono, por lo que se abundará sobre éstos más adelante.

21 *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1998, p. 195.

22 Debe recordarse que en una escena de la novela, Tina es llamada *stupid* por un automovilista, palabra que la niña sí entiende y que le resulta, como es lógico, agresiva e injusta.

Referente a la comida, es notable que casi todas las veces que se habla de ésta, se utiliza su nombre en español: si bien es cierto que muchos de los platillos mencionados son típicos mexicanos y han pasado a la lengua inglesa sin modificaciones, debe tenerse en cuenta que se mantuvieron en español, también, palabras que sí tienen un homónimo en inglés, como la cerveza y la calabaza. De tal suerte, es posible afirmar que las palabras utilizadas para denominar la comida sean, quizás, algunas con las que es más claro este fenómeno del lenguaje unido a una visión del mundo, e incluso puede observarse, con claridad, su unión indisoluble con las tradiciones mexicanas en torno al Día de Muertos.

Por una parte, cabe mencionar que algunos ingredientes fueron particulares —y casi exclusivos— del contexto mexicano por mucho tiempo, antes de que la globalización abriera las puertas de las importaciones y exportaciones; por la otra, debe tenerse en cuenta que, incluso cuando se tratara de ingredientes comunes que existen en varias partes del mundo, la mezcla y preparación específicas de éstos en nuestro país dieron como resultado la creación de ciertos platillos típicos mexicanos. De este modo, aunque el chocolate se haya universalizado, no significa lo mismo para un mexicano que para un estadounidense, un francés, un inglés, un chino o un alemán: tanto el conocimiento del origen histórico de este alimento como su modo de preparación —pero sobre todo las situaciones particulares en las que se consume el chocolate— hacen notar las distintas y variadas visiones del mundo según el lenguaje en el que se hable sobre tal comida, pues ésta también forma parte de un discurso que muestra una forma de comer y, por lo tanto, una manera diferente de ver la vida. Tales particularidades, culinarias y lingüísticas, estarán siempre presentes en tanto en la tradición del Día de Muertos como en la novela de Berta Hiriart.

Esto vuelve a hacerse evidente cuando los Arteaga llegan por fin a la casa donde han de vivir en Avongate: “Pero entren, hay *beans*, frijolitos*...”²³ El uso de las dos palabras —primero en inglés y luego en español— no sólo hace alusión al cambio de nacionalidad, como en el caso de Mike y Mary, sino que además muestra que con *beans* se refiere sólo a una versión similar a la que en México se consumen los frijoles, una interpretación de este platillo

23 Berta Hiriart, *En Días de Muertos*, Everest, León, 2001, p. 29.

*Cabe recordar que el uso de diminutivos es muy común en el español de México.

que de algún modo recuerda a Eloísa sobre sus raíces mexicanas, pero que ya es parte de la identidad México-estadounidense.

Así se confirma más adelante en la historia, cuando las dos familias se preparan para poner el altar del Día de Muertos: “—Nosotros trajimos pan de muerto, flores, incienso... ¿Hay manera de hacer mole? —Más o menos, de regreso compramos algo... Pero, ¿vendrán hasta acá?”²⁴ El “más o menos” reitera que los platillos “mexicanos” en Estados Unidos son una traducción, en el sentido metafórico de la palabra, de los originales, puesto que —como las traducciones en el lenguaje escrito— cuentan en realidad una historia diferente, cargada de los conocimientos, las necesidades, los gustos, las posibilidades y las implicaciones culturales-tradicionales tanto del lenguaje al que se está traduciendo como del hablante que está haciendo la traducción.

Por otra parte, es posible observar en el esquema anterior que varios de los artículos en la columna de alimentos aparecen de nuevo en la de objetos rituales. Cuando se habla de los alimentos como ofrenda para los familiares muertos en la novela, los nombres siempre se mantienen en español. Es factible que esto se deba, de nuevo, a la visión diferente del mundo, las tradiciones y momentos asociados con el consumo de las comidas ofrecidas a los fallecidos. En este sentido, es claro que el cambio de idioma reviste de sentido a las comidas: cuando se hable de *beans* y de *beer*, se estará haciendo referencia a alimentos de consumo regular, mientras que cuando se mencione la cazuela de frijoles con mucho laurel o la cerveza, tales platillos serán convertidos, de manera automática, en símbolos culturales y ofrendas religiosas relevantes para el Día de Muertos.

Resulta también interesante, en esta columna, que los objetos rituales pertenecientes a la fiesta de *Halloween* son expuestos en español y no en inglés —como el caso de los habitantes de Avongate—, a pesar de que ambos son asociados por Tina como naturales de la región estadounidense. Al tiempo que, tanto los nombres propios como las decoraciones de *Halloween* le son diferentes en la práctica, la disimilitud en la decodificación de ambos elementos reside por completo en el lenguaje, ya que es probable que los nombres como *Mr.*

²⁴ *Ibid*, p. 41.

Golding o *Ernie* no tengan ningún referente²⁵ para el idioma de Tina, mientras que las brujas, los murciélagos, los monstruos, las telarañas, etc. sí tienen significantes en el español de México, pero con un significado distinto al del inglés de Estados Unidos.

De tal modo, cuando Tina y su hermano observan los objetos decorativos de la fiesta nortea, al llegar a la casa de su tía en Avongate, no los ven como *witch vane*, *bat garland*, *paper monsters* y *fake spider webs* —jocosos adornos para las fiestas de *Halloween*—, sino como los siniestros espantos a los que corresponden tales figuras en el imaginario mexicano de la época, así que les resultan agresivos en el plano axiológico. Esto se debe, en parte, a un desconocimiento de las tradiciones sobre la muerte en el Norte, puesto que si Tina y el resto de los Arteaga tuvieran mayor experiencia al respecto, como Mike y Mary, es muy probable que dejaran de observar los objetos rituales como desconcertantes.

Respecto a los dioses, espíritus y criaturas mencionadas en el curso de *En Días de Muertos*, resulta, también claro —la mayoría de las veces por el idioma— que se trata de entes pertenecientes a las dos regiones, a sus folclores, sus mitos, sus costumbres e incluso sus religiones. Éstos son representantes de las tradiciones que en México y en Estados Unidos se tienen sobre la muerte. No se considera necesario abundar, en este momento, sobre dicho tema, ya que se dedicará un capítulo completo al Día de Muertos y *Halloween*.

Sobre las frases, juegos y fiestas es igualmente manifiesto que corresponden a tres maneras de ver/vivir la realidad diferentes, es decir, la mexicana, la México-estadounidense y la estadounidense. La visión mexicana puede notarse en las fiestas sobre las que se habla, desde la de Día de Muertos hasta la de San Andrés, así como en los juegos y las frases típicos. La estadounidense, por otro lado, se hace presente con palabras en inglés como *Homeless*, y algunas intraducibles como *Dodgers* y la fiesta de *Halloween*, que algunos interpretaron como noche de brujas y otros tomaron —tal cual— como préstamo a sus lenguas maternas. La México-estadounidense se observa con frases como “the Revolución” y “un flu”, pues hay una alternancia de código por vocablos en la primera y un préstamo en la segunda; se trata de una realidad ligada a la *spanglish*, no sólo con sus propias palabras y conceptos, sino también con sus propias producciones culturales, creencias y tradiciones.

25 Tampoco tienen traducción, ya que se trata de nombres propios, e incluso los títulos tienen una connotación distinta en español y en inglés.

Debe aclararse, ahora, que se hablará en este trabajo sobre el *spanglish* como una mezcla de las lenguas español e inglés que resulta en un tercer idioma.²⁶ Es necesario también recordar que, aunque muchos teóricos del tema afirman que en el *spanglish* predomina el inglés, la lengua que se observará aquí con mayor atención es el español:

La manera en que concebimos Spanglish, la lengua, hoy es principalmente desde el punto de vista de la lengua española absorbiendo palabras en inglés, dándole algo de la modernidad y de la flexibilidad inherentes del inglés. Pero la aparición del Spanglish en E.U. tuvo sus orígenes en el proceso reverso, es decir, el Inglés absorbiendo al Español. Esto empezó con el periodo de la Guerra Mexicana, que fue resuelta por el Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848. [...] Lo que pudo haber sido una histórica nota al pie de página en el proceso del tratado, terminó siendo crucial para el futuro del Spanglish.²⁷

No es gratuito que en este estudio se privilegie al español, puesto que los personajes que “lo hablan” dentro del universo diegético de *En Días de Muertos* fueron modelados como mexicanos que migraron de México a Estados Unidos, pero que pasaron la mayor parte de sus vidas en el primer país. Como resultado, el *spanglish* que utilicen, contrario al fenómeno histórico al que refiere Ed Morales, será español mexicano que ha absorbido palabras del inglés de Estados Unidos.

Es importante mencionar, además, que tanto los mexicanos como los estadounidenses de la novela tienen una palabra en su idioma que representa la visión general del otro. Se trata de *güerito* y de *brown girls*, respectivamente: ambas se refieren a los aspectos fenotípicos más comunes de México y de Estados Unidos, al tiempo que las dos son percepciones estereotipadas e incluso racistas. Esto habla del nacionalismo, la xenofobia y la poca tolerancia a lo diferente a pesar de la cercanía entre ambos países, el flujo de migrantes o turistas en los dos territorios y la convivencia de los nacionales mexicanos y estadounidenses.

26 Se tiene consciencia de que el *spanglish* no cumple con los requisitos necesarios para ser considerado como idioma, según los preceptos establecidos por la lingüística. Sin embargo, debe también mencionarse que, excepción a la regla, esta variedad del habla es nombrada idioma por algunos autores como Ed Morales.

27 Ed Morales, *Living in Spanglish. The Search for Latino Identity in America*, St. Martin's Griffin, Nueva York, 2002, pp. 33-34.

*Las traducciones de las citas textuales, aquí prestadas, serán propias a menos que se indique lo contrario.

En este caso, en los tres planos a los que se refería Todorov, se observa una inclinación hacia lo negativo: hay un evidente disgusto por las características físicas diferentes a las propias, e incluso la asunción de la superioridad de unas sobre las otras; existen las palabras antes mencionadas “güerito” y “*brown girls*” para denotar la diferencia y alejarse del otro; y, finalmente, se muestra un desconocimiento de la identidad de este otro, refiriéndose aquí a la identidad que sobrepasa el color de piel o cualquier otra característica basada sólo en el fenotipo humano. Se trata de las lenguas como una evidencia de la educación y las creencias de los ciudadanos en ambos territorios.

En cuanto a los productos comerciales, puede notarse que aquellos locales de Estados Unidos se mencionan en inglés, como préstamo al idioma de Tina, mientras que los demás aparecen, de manera directa, en español. De nuevo sucede que la baraja, los cigarros y el dominó se nombran en español, puesto que son parte de la ofrenda para los difuntos, por lo que se convierten en objetos rituales destinados al altar colocado para las festividades del Día de Muertos, que no significan lo mismo que el cigarro que le piden apagar a Manuel porque la casa es *non-smoking*, la baraja de *black jack* o el *deck* de *dominoes* que sólo tienen el significado más inmediato a su significante, sin el simbolismo con el que están cargadas todas las piezas que irán en la ofrenda para los familiares fallecidos.

Al final, entre los productos comerciales, se mencionan las “medicinas gringas y mexicanas” con el fin de enfatizar lo genérico de ambas, para lo cual ya no es necesario siquiera especificar fórmulas o hacer préstamos de un idioma a otro.

1.2 La calaca y la catrina: el tono y la fragmentación identitaria

Es conveniente continuar, en este punto, con el tono del mensaje según el idioma utilizado. Debe aclararse que los ejemplos aquí citados no hablan directa y/o explícitamente de emociones, puesto que en este análisis se están observando las lenguas en primer plano, mientras que la función emotiva de la lengua suele mostrarse en el mensaje, por medio del emisor, y no del código directamente. Sin embargo, en este caso, la misma codificación en una lengua u otra colabora a la producción emotiva en el mensaje.

Antes se aseveró que la mención de los lugares tiene mucho que ver con el tono y la función emotiva del lenguaje. En primer lugar, es necesario tener en cuenta que todos los lugares mencionados en español en la novela *En Días de Muertos* están situados en México, por lo que estas palabras estarán relacionadas siempre con la memoria de un pasado ideal en el lugar de origen, aquel privilegiado como “bueno” en el plano axiológico. De tal modo, cada vez que Tina escuche hablar o hable sobre estos lugares, tendrá emociones positivas. Al mismo tiempo, estos espacios nombrados en español le resultarán familiares, ya que se seguirá hablando de ellos en su idioma, por lo que el tono será siempre amable para ella.

Por otro lado, los lugares de nombre en inglés serán interpretados en un tono agresivo no sólo porque se trata de un idioma que Tina no habla —y casi no comprende—, sino también porque su significante corresponde a espacios que no conoce, a la sensación de estar perdida y a las largas caminatas en el frío, con gente desconocida y hostil en un nuevo sitio que no es su casa, al que su familia se vio forzada a acudir. Esto permitirá un contraste en el plano epistémico que resultará, como es evidente, en la asociación de Xochiltepec con lo familiar y Avongate con lo extraño.

Dejando atrás las palabras y frases sueltas, restan los versos completos en otros idiomas y la alternancia de código. Las tres lenguas que aparecen en la novela, como ya se había mencionado, son el español, el inglés y el náhuatl; además de lo que se ha deducido hasta ahora sobre las palabras y frases sueltas, el uso del español es el común en esta obra de Berta Hiriart, por lo que son las apariciones de las otras dos las que resultan significativas —en realidad— para observar el cambio de tono según la lengua, de modo que serán éstas sobre las que se discurra.

Comenzando con el náhuatl, el primer aspecto notable es que esta lengua es caracterizada dentro de *En Días de Muertos* como una lengua misteriosa, pero de gran poder. Esto se hace evidente cuando Tina ve a su padre hacer —a solas— un ritual desconocido mientras murmura palabras que ella no comprende, pero que el narrador asevera son de la lengua náhuatl: “—¿Azo tla nel o tic itohua nican, ipal nemohua? Zan tontemiqui in zan

toncochitlehuaco. Zan iuhqui temictli... Ayac nelli in quilhaia nican...”²⁸ Si ya el ritual en el que Cayetano se hincaba y besaba la tierra es bastante inusual y enigmático para la niña, el misterio aumenta porque no se proporciona traducción alguna de la frase: esto no es un descuido, ni es gratuito, ya que la autora traduce todos los pasajes en inglés e incluso añade notas al pie de página para palabras como “milpa”, que le parece pueden ser desconocidas por los lectores que vivan fuera de México.

Es necesario investigar —o saber náhuatl— para enterarse de que las palabras pronunciadas por el padre de Tina corresponden a un verso popular de tal cultura: “¿Acaso hablamos algo verdadero aquí, dador de la vida? Sólo soñamos, sólo nos levantamos del sueño. Sólo es un sueño... Nadie habla aquí de verdad...”²⁹ E incluso con esta traducción, el sentido del verso no es inmediato y, quizá, ni siquiera sea asible para el lector ideal de *En Días de Muertos*, por la edad del mismo. De este modo, el náhuatl en la novela adquiere un tono misterioso e incluso se convierte en un portador de palabras mágicas.

Sin embargo, es factible que el lector adulto tenga algunos conocimientos en su horizonte de experiencias que le permitan reconocer este poema completo, o que pueda, por lo menos, buscarlo; a su vez, resulta muy posible que se encuentre, al leerlo en su totalidad e interpretarlo, con que se trata de una reflexión sobre el sentimiento de futilidad de la vida ante la confrontación con la muerte: “[...] los pensadores nahuas se vieron impelidos a la búsqueda racional ante la realidad estrujante del sufrimiento y la urgencia de encontrar una explicación a su vida y a sus obras amenazadas de exterminio por el anunciado fin del quinto Sol, que había de poner término a todo lo existente”.³⁰ Empero éstos son registros que los niños de diez a trece años quizá no reconozcan porque su horizonte de experiencias no suele cubrir estos temas, o al menos no de manera consciente y racionalizada: su visión de la muerte puede incluir esta ansiedad que sintieron los filósofos nahuas, pero no es muy probable que la identifiquen con el fragmento del verso que Berta Hiriart incluye en la novela.

28 Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 10.

29 La traducción de este verso fue obtenida gracias a la revisión y comparación de diversas páginas web.

30 Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl. Estudiada en sus fuentes*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2006, p. 59.

En cuanto a la construcción se refiere, sin embargo, este verso es también significativo porque sirve la función de esbozo: este poema se utilizó, como ya se mencionó, ante el término del quinto Sol, de modo que la recitación de Cayetano no sólo se refiere a la forzada mudanza hacia Avongate y el final de su vida en México, sino que también anticipa el final de varios ciclos en la vida de Ernestina Arteaga, desde el abandono de su tierra natal hasta el fin de su niñez y la adquisición de una nueva identidad.

Por otro lado, el inglés usado en la novela de Berta Hiriart casi siempre tiene un tono agresivo, desde las advertencias antes de cruzar la frontera: “*'Stop!'*, *'Don't enter!'*, *'Warning: Go back!'*”,³¹ hasta los versos recitados por Las Brujas y su conversación con El Príncipe de la Oscuridad:

—*Everybody asks themselves
if sorrow has any meaning
if someday joy will triumph
over war and poverty and grief.
Ja, ja, ja, ja.
Human beings haven't cure at all.
But only we, the witches, know that.*³²

Resulta lógico que el idioma extranjero sirva como una extensión para todo lo desconocido, lo desconcertante y lo inhóspito, puesto que los personajes que lo hablan son las metáforas del clima intempestivo, del frío, de la muerte y de la indiferencia. Además, como ya se había mencionado, se trata del idioma que Tina no habla y que se convierte en una barrera para poder comunicarse de manera adecuada en su nuevo entorno e incluso para sobrevivir a él.

El tono comienza a adquirir matices de indiferencia, conservándose todavía hostil, cuando se mezclan los dos idiomas por medio del préstamo, pero sigue dominando el inglés: “—¿De noche? Preguntó uno de los gemelos.

—*That's the way it's here*, primo —le respondió Mike—, *You aren't in Mexico anymore. México lejos*”.³³ En este caso no hay ninguna intención, por parte del emisor del mensaje, de confortar al receptor con la lengua que en algún momento tuvieron en común, sino en todo

31 Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 27.

32 *Ibid*, p. 25.

33 *Ibid*, p. 35.

caso de hacerle ver que sus costumbres ya no son válidas y que debe cambiar conforme a las locales cuanto antes.

Este fenómeno se explicita más porque el diálogo se da entre uno de los gemelos, recién llegados a Avongate, y Mike. Las veces que el segundo había visitado México después de haberse ido a vivir a Estados Unidos, los primos de Xochiltepec se habían extrañado de su nueva manera de hablar, haciéndolo sentir mal —fuera de contexto—, de modo que Mike aprovecha, ahora, la oportunidad de hacer lo mismo, utilizando el idioma como un factor de agresión que aumenta la zozobra e inseguridad de los Arteaga. Mike está, además, reforzando su nueva identidad nacional: “La identidad nacional describe la condición en que una colectividad ha hecho la misma identificación con símbolos nacionales —ha internalizado los símbolos de la nación— es así que puede actuar como un grupo psicológico cuando existe una amenaza a, o la posibilidad de aumento de, estos símbolos de identidad nacional”.³⁴ Mike ya no se considera mexicano, sino estadounidense, y debe remarcar esta situación por medio de su comportamiento.

Antes se había afirmado que al cambiar de nombre, Mike y Mary, dejaron atrás su identificación como mexicanos, y escenas como ésta lo confirman por medio de la lengua que eligen para charlar con sus familiares que, todavía, asumen México como su hogar. Es claro que esta modificación corresponde a la necesidad de los primos de adaptarse a su nuevo contexto por medio de la traducción de sus nombres de un idioma al otro. La búsqueda de homónimos de sus nombres en la lengua inglesa les da cierto sentido de pertenencia al nuevo grupo al que se han adherido, al mismo tiempo que los aleja, de algún modo, de su identidad como mexicanos. En el caso de Mike es posible incluso observar esta adopción del *spanglish* por encima de su lengua materna como una actitud de superioridad ante los mexicanos en varias ocasiones:

—Nosotros tener all ready para la fiesta de Halloween —dijo Mike arrastrando mucho más las erres que cuando fuera a Xochiltepec. Los niños Arteaga se rieron de su modo de hablar. Mike, quien se había pintado el cabello de verde y traía un collar con espolones de los que usan los gallos de pelea, respondió con enojo: —

34 William Bloom, *Personal Identity, National Identity and International Relations*, Cambridge University Press, Nueva York, 1993, p. 32.

That's why I'll never return to México! Yo odiarlos —gritó corriendo hacia dentro de la casa.³⁵

Aunque para los Arteaga, quienes conocen su origen, tanto el idioma como el comportamiento del muchacho parecen ridículos, estos elementos han transformado, de verdad, la identidad de Mike y lo hacen pertenecer a la comunidad México-estadounidense, comunidad en la que varios miembros realmente ya no hablarán español.³⁶

Debe considerarse, además, el poder del nombre propio como denominador, como contenedor de la identidad de una persona o de un personaje. Desde que Tina tuvo que abandonar el río en Xochiltepec hasta que cae enferma en Avongate, es visible que la muchacha tiene una crisis de identidad: entre la extrañeza del nuevo lugar en donde es forzada a vivir, las costumbres locales, el idioma desconocido, la gente grosera y su transición de niña a adolescente, Tina se siente confundida y duda de su identidad. Poco antes de morir, ella asevera que ya no sabe qué o quién es, pero Evodia la rescata y reafirma su identidad justamente por medio de su nombre: "—Eres Ernestina Arteaga. Eres Tina. Ésa has sido y ésa seguirás siendo, pase lo que pase".³⁷ En este caso, la mención de su apellido hace claras sus raíces mexicanas, que no desaparecerán aunque la transición a la nueva ciudad sea muy dura, y el diminutivo cariñoso denota que sigue siendo parte de "los pequeños". De este modo, se vuelve lógico que Tina y Mike construyan parte de sus identidades con base en sus nombres propios, e incluso que éstas sean opuestas entre sí durante casi toda la novela.

En cualquier caso, esta forma de actuar de Mike corresponde con la lógica de la alternancia de código, según el lugar y la situación en los que se encuentra: "Se debe señalar aquí que el sistema lingüístico de un bilingüe siempre está en un estado crítico: dependiendo del escenario, un solo lenguaje puede ser usado, pero en otros escenarios en los que el EC* sea norma o no haya restricciones en el uso de más de un lenguaje, los sistemas se moverán a un estado en el que un cambio está por suceder".³⁸ Mike es un hablante bilingüe que se encuentra

³⁵ Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 29.

³⁶ Se reconoce que este fenómeno es bastante complejo, sin embargo, no se abundará al respecto para evitar abandonar el tema principal de la investigación.

³⁷ *Ibid*, p. 66.

³⁸ Kees de Bot, Mirjam Broersman y Ludmila Isurin, "Sources of triggering in code switching" en *Multidisciplinary Approaches to Code Switching*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2009, p. 88.

en el proceso de traducir el conocimiento de ambas lenguas en el uso de una sola —el *spanglish*— por medio, tanto de la alternancia de código como de los préstamos del español al inglés. Sin embargo, aunque los motivos de Mike sean naturales, el tono sigue siendo bastante agresivo para sus familiares mexicanos.

Es así que éstos seguirán ubicándose en el alejamiento del otro, en el plano praxeológico, ya no sólo en cuanto a la lengua, sino también en cuanto a las tradiciones del Norte, remarcando su desagrado por las decoraciones colocadas en la casa de Avongate para celebrar *Halloween* e incluso pedirán que éstas sean retiradas antes del Día de Muertos, puesto que sus familiares fallecidos podrán confundirse —y hasta espantarse— si las observan al llegar hasta ese lugar. Una vez más, las tradiciones en torno al Día de Muertos y *Halloween* quedarán opuestas por una inclinación negativa en los tres planos sobre los que hablaba Todorov.

Un poco más amable se vuelve el tono cuando hay una alternancia de código más tendiente al español, sobre todo en la escena donde *Mr. Zhou* trata de consolar a Tina después de que es atacada por unos muchachos en la calle:

—La gente de aquí es mala.

—*Not all of them*. No todos.

—Bueno, la gente blanca.

—No, no ser cosa de color. *Look at Mr. Golding*, dueño de la zapatería. Ser hombre bueno. *He and his family have also suffered [...]* *You must strengthen your spirit. You have to learn English*, aprender inglés importante para ti. *I will teach you.*³⁹

Aquí la alternancia de código no corresponde con el mestizaje México-Estados Unidos y el *spanglish*, sino con una necesidad de comunicarse, con alguien que no habla el mismo idioma, por los medios que sean posibles. *Mr. Zhou* incluso se ofrece a enseñarle inglés a Tina, tomando un papel paternal que a Cayetano le es imposible llenar en este sentido.

Dicho afán por entender al otro vuelve a darse cuando Mike y Tina logran entenderse, por fin, casi al final de *En Días de Muertos*:

*Entiéndase estado crítico.

³⁹ Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 48.

A Mike le divirtió aquel juego de inventar un nuevo modo de decir las cosas. Con entera atención observaba los gestos de Tina y los devolvía para asegurarse si había entendido bien:

—¿La tierra? *The earth or the soil? The dead ones?* ¿Amor, *love?* ¿Camino?

¿Flores, *flowers?*

—Mj, *flouguers*.

—*Flowers*, corrigió Mike, muerto de risa.

—*Flowers* de cempasúchitl.

—Zampa...

—Cem-pa-sú-chi-tl.⁴⁰

Es en este punto en donde empiezan a fusionarse las lenguas, al mismo tiempo que Tina y Mike Arteaga comienzan a comprenderse mejor, entre sí, gracias al conocimiento de la cultura, las tradiciones y las visiones de vida por medio del intercambio de vocablos pertenecientes al español y al inglés. De tal forma se construye tanto un entendimiento como una aceptación del otro —de la diferencia— y vuelve el tono amable a la lengua, así como la sensación de familiaridad agradable al mensaje. Resulta significativa, además, que este cambio de tono se dé justo cuando los dos niños tratan de hablar sobre el Día de Muertos y sus tradiciones, pues ya no sólo están mediando las lenguas como formas, sino como portadoras de cultura. Por si esto fuera poco, este diálogo entre los dos niños refuerza el afán de conciliación de las costumbres mexicanas en torno a la muerte con la forma estadounidense de ver el mundo, de manera que ambas culturas puedan convivir.

Es así que el uso de idiomas diferentes y el cambio de tonos cumplen, en cierta forma, con la función emotiva de la lengua, pues no sólo modifican las pasiones de los personajes, sino que también transforman la manera en que el lector decodifica el discurso, dependiendo de la lengua en la que está presentado. También se vuelve visible que comienza a aparecer una aceptación de las tradiciones con relación a la muerte en México y en Estados Unidos. Al final, serán estas dos festividades las que rijan las acciones de los personajes y la temática principal de la novela.

Hasta este momento se ha discurrido sobre la utilización de las lenguas como portadoras de las costumbres y tradiciones de los vivos, así como del tono que éstas prestan al mensaje y la fragmentación identitaria a partir del uso de los idiomas. Estos fenómenos se

40 *Ibid*, p. 70.

extienden, de cierto modo, a los personajes que tienen que ver con la muerte. Es necesario tener en cuenta, en primera instancia, que los fallecidos Arteaga le recordarán a Tina, y al resto de su familia, las tradiciones originarias de la tierra donde ellos mismos nacieron. Es así que estos personajes cargarán consigo parte de la identidad personal de la niña, ya que le recordarán sus raíces y costumbres, al tiempo que reafirmarán, también, su identidad nacional: “Habermas, como ya lo habían hecho otros, enfatiza la 'connotación categóricamente social' de la identidad, o como señalan Abeles y Schilder 'la conexión con una estructura social específica es inherente a la propia identidad'”.⁴¹ El Príncipe del Invierno y Las Brujas servirán para enfatizar la función del otro, de lo desconocido e, incluso, de lo temible.

Por otro lado, es necesario considerar que habrá una total polarización del lenguaje, ya que los familiares y amigos fallecidos de los Arteaga siempre hablarán en español, mientras que El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas, espíritus de la tradición estadounidense, hablarán todo el tiempo en inglés.

En cuanto al tono se refiere, se remarcará con estos personajes la agresividad que el inglés representa para Tina y el resto de los Arteaga:

Todo iba de perlas hasta que un grupito de fantasmas se les acercó de modo amenazante y extendiendo las calabazas hacia ellos, les gritó: '*Trick or treat!*'
Los difuntos Arteaga dieron varios pasos hacia atrás, espantados. [...]
—*Trick or treat!* —les gritaron subiendo el tono de la voz y cercándolos.
—¡Dios mío! —dijo Mamá Lola, tomando en brazos a su nieto.
—Es hora de desaparecer — indicó Gaspar.
Cuando los fantasmas estaban a punto de golpearlos o lincharlos o quién sabe qué, los muertos se difuminaron. Convertidos de nuevo en tenues luces, flotaron hasta llegar al campo, lejos de aquellos espíritus poco amigables.⁴²

Si bien este ataque proviene del discurso de los vivos, el de los muertos tampoco será nada agradable. En todo caso, el encuentro de los espíritus de los Arteaga con El Señor del Invierno y Las Brujas serán mucho más enojosos, puesto que éstos no sólo se negarán a ser razonables y negociar, sino que, además, tendrán un mayor poder sobre ellos, dándoles una gran batalla, a diferencia de los muchachos vivos de los que pudieron escapar con cierta facilidad.

41 Marvin Barahona, *Evolución histórica de la identidad nacional*, Editorial Guaymurás, Tegucigalpa, 2007, p. 27.

42 Berta Hiriart, *op. cit.*, pp. 39-40.

En este sentido, se hará todavía más claro y rotundo el rechazo a la otredad casi hasta el final de la novela, puesto que —aunque en algún momento se asevera que los motivos del Príncipe de la Oscuridad no son malvados— tanto este personaje, como Las Brujas, son caracterizados a lo largo de *En Días de Muertos* como los malos, e incluso se les asignó el rol actancial de oponentes, mientras que los difuntos Arteaga fueron tematizados como los buenos y Evodia, quien pertenece a este grupo de actantes, resulta ser, al mismo tiempo, el destinador y el adyuvante principal de Ernestina Arteaga. Aunque estos actores no son planos y existen varios matices en su construcción, considerando que los personajes “buenos” hablan español, como única lengua, y los personajes “malos” se expresan en inglés, las asociaciones positivas y negativas, respectivamente, se vuelven evidentes.

No obstante, en los diálogos que se dan entre los personajes muertos, se observa un detalle que resulta curioso para el lector: a pesar de que los fallecidos Arteaga sólo hablan español y El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas hablan inglés, exclusivamente, éstos personajes logran entenderse entre sí cuando se encuentran cara a cara. La explicación, podría encontrarse en que los actantes muertos forman parte de un espacio cuyas reglas no son las mismas, con exactitud, que aquellas aplicables al mundo de los vivos. En el siguiente capítulo se discurrirá con mayor profundidad tanto sobre espacio como acerca de tales reglas.

Capítulo II

El camino de la muerte: espacios significativos en la novela

En el capítulo anterior se discurió, brevemente, sobre algunos de los lugares que aparecen en la novela, refiriéndose a ellos como modificadores tonales⁴³ en relación con el idioma, la identidad y la memoria. Sin embargo, los espacios intradieгéticos de *En Días de Muertos* son lo suficientemente significantes como para analizarlos por separado. Como el tema principal de la novela —y de este proyecto— es la muerte, los espacios serán observados de la siguiente manera: a) el espacio de la muerte en la tierra; b) el espacio metafísico de la muerte; c) el espacio liminal. Debe aclararse, en este punto, que se hace referencia a la muerte a través de los personajes que la encarnan y no al acontecimiento en sí. Para el análisis se utilizarán como guía algunos de los conceptos propuestos en *El espacio en la ficción*,⁴⁴ de manera que sea posible observar la configuración espacial.

Una de las características de la novela *En Días de Muertos* es que contiene varios binomios significativos: vida y muerte, México y Estados Unidos, español e inglés, niñez y adolescencia, lo familiar y lo otro.⁴⁵ Estos cuatro binomios sirven como isotopías⁴⁶ que han de regir tanto la temática como la producción de sentido en el texto. Así, aunque los espacios en donde los espíritus relacionados con la muerte pueden estar presentes también se dividan en dos, es decir, los terrenales y los metafísicos, habrá que tener en cuenta que todas estas isotopías tematizarán los espacios.

Se comenzará, entonces, con la primera pregunta propuesta por Pimentel en su ensayo: “¿Cuáles son los elementos lingüísticos y lógico-lingüísticos susceptibles de generar una ilusión de realidad?”⁴⁷ Para responderla es necesario organizar los espacios que aparecen en la novela. Como ya se había mencionado, entra primero en juego el binomio vida y muerte; éste propicia la división de los espacios en: a) el espacio terrenal de la muerte; b) el espacio metafísico de la muerte; c) el espacio liminal. El terrenal sirve como espacio englobante que, a

43 Se habla de algunos lugares como modificadores tonales puesto que, según el idioma en el que se encuentren y la manera en que se refiere a éstos cambia el tono del mensaje, o bien, la carga emotiva del mismo.

44 Luz Aurora Pimentel, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2001.

45 Léase “lo otro” como la otredad, lo diferente. El tono de bueno a malo de este “otro” irá variando según los episodios desarrollados en la novela.

46 Se trata de una línea temática o línea de significación. Cfr. con Helena Beristáin, *op. cit.*

47 Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 11.

su vez, contiene espacios englobados: México, Xochiltepec y Avongate. Por otro lado, el espacio metafísico de la muerte también contiene: el más allá y el camino de flores de cempasúchitl. Los espacios liminales —el castillo de hielo del Príncipe de la Oscuridad y el río— son, a su vez, englobantes; aunque en este caso los englobados son: los espacios terrenales y el más allá.

2.1 Calaverita con nombre: la importancia de la denominación del espacio

Conviene empezar con el espacio terrenal de la muerte. Antes de analizar los elementos descriptivos de cada espacio es necesario tener en cuenta los nombres propios, pues son los que ofrecen una primera base para su creación: “Cualquiera que haya pasado por Xochiltepec sabe que al bajar el sol las niñas juegan en el río”.⁴⁸ Se abre de tal forma la narración, estableciendo, por medio del nombre propio, un referente a la realidad fáctica, es decir, el lector podrá interpretar que una parte de la narración está ubicada en México. Los nombres propios son el primer elemento lingüístico que ayuda a crear una ilusión de realidad en los espacios de *En Días de Muertos*.

Esta referencia extratextual es de gran importancia puesto que el nombre propio, México, evoca todo un imaginario de cultura, tradiciones y costumbres. Es así que el lector no sólo tiene una imagen posible del espacio, sino que además es muy probable que conozca⁴⁹ los rituales que suceden y que adornan este país en el Día de Muertos: “El nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados”.⁵⁰ El conocimiento de tales tradiciones será imprescindible para comprender la tematización de los espacios según el binomio México-Estados Unidos, así como el tono que ambos elementos implican en el texto.

48 Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 5.

49 Esto, por supuesto, depende tanto del horizonte de expectativas como de las experiencias del lector.

50 Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 29.

De vuelta al nombre propio Xochiltepec, es posible también obtener el referente extratextual. Se trata de un municipio en el estado de Puebla que coincide, en parte, con las descripciones prestadas en la novela, como el río o las condiciones climáticas: “En ese pueblo siempre hace un calor que saca el sudor de los animales y de la gente desde que amanece. Aunque llueva, el aire en vez de tibiarse [*sic*] se convierte en vapores poco menos que ardientes”.⁵¹ A pesar de que estas características existen en otras partes de México y del mundo, el nombre propio limita las posibilidades, al tiempo que enmarca el espacio —con sus características— y mantiene la isotopía temática del territorio mexicano, junto con lo que éste significa para Ernestina Arteaga, la protagonista de la novela.

Otros elementos lingüísticos de relevancia son los lexemas⁵² con los que está formado el nombre del pueblo de donde es originaria Tina Arteaga: “Xochiltepec, nombre náhuatl compuesto de 'xochitl', flor; 'tepetl', cerro y 'co', en; significa 'en el cerro de las flores o en el cerro florido’”.⁵³ Esto es significativo porque caracteriza el espacio, independientemente de que se conozca el referente en la realidad fáctica a la que el nombre corresponde. Por otro lado, el lexema “xochitl” será una de las isotopías temáticas que contribuyen a la formación del espacio que representa el camino de flores de cempasúchitl. Sumará, además, a la tematización de todos los espacios correspondientes al territorio mexicano, a cerca de lo cual se abundará cuando se discurra sobre la descripción y los adjetivos.

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que existen muchas ciudades fronterizas que pudieron haber sido mejor escenario referencial para ayudar a construir la verosimilitud en la novela de Berta Hiriart, pues son éstas las que en la realidad fáctica suelen tener un mayor índice de población que abandona México para perseguir, de manera ilegal, el sueño americano. Sin embargo, la elección de Xochiltepec confirma una composición planeada, pues

51 Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 5.

La expresión “de tibiarse” es una voz en desuso.

⁵² Esta cita ha de repetirse más adelante puesto que la escena es muy significativa para Tina Arteaga y, por lo tanto, para la construcción de sentido en la novela.

52 Es decir, la raíz invariable de palabras pertenecientes al mismo campo semántico. Cfr. con Helena Beristáin, *op. cit.*

53 H. Ayuntamiento de Xochiltepec, “Xochiltepec”, INAFED, Gobierno de México, 18 de junio de 2016 <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM21puebla/municipios/21201a.html>.

no sólo contiene el nombre de las flores, sino que el lugar real también tiene el río Atoyac: éste algún día fue puro, cristalino y lleno de vida, pero las dificultades lo han hecho oscuro, desprovisto de flora e inhabitable por la fauna local. Se trata de una metáfora espacial bastante adecuada para la situación de transición en la que se encuentra Ernestina Arteaga, puesto que pasa de la vida “pura y cristalina” de su niñez en Xochiltepec a la más turbulenta existencia como adolescente en el aparentemente oscuro Avongate.

En cuanto al nombre Avongate, la ciudad a la cual tiene que mudarse la familia Arteaga para sobrevivir, debe primero cuestionarse su función. A pesar de que se trata de un nombre propio, no es posible decir que tiene un referente extradiegético específico como México o Xochiltepec. La novela *En Días de Muertos* nunca menciona el nombre Estados Unidos, sin embargo, se refiere con frecuencia a esta zona geográfica con eufemismos locales mexicanos:

—Nos vamos, chata —le informó dándole un pellizco cariñoso al lado de la barbilla —, nos vamos para el otro lado.

Tina tenía una vaga imagen de ese otro lado. Mucha gente del pueblo se había ido para allá. Sobre todo los hombres, pero también poco a poco, las familias enteras. La tía Eloísa y sus hijos, entre otros. Al quedar viuda no halló modo de sobrevivir en Xochiltepec.⁵⁴

Puesto que la primera parte de la narración está ubicada en México, resulta lógico inferir que ese “otro lado” al que muchas personas tienen que ir cuando ya no es posible subsistir, al que se llega cruzando la frontera norte, es Estados Unidos. Después, cuando la familia Arteaga por fin cruza la frontera, se hace evidente que la tía Eloísa y sus hijos que se fueron al otro lado viven en Avongate y, por lo tanto, esta ciudad se encuentra en ese otro lado.

Avongate es, además, descrita como una ciudad de frontera, del lado de Estados Unidos, por supuesto. Sin embargo, no hay ningún lugar con ese nombre en dicho país. De tal modo, puede afirmarse que el único referente extratextual para este espacio diegético es “el otro lado”, lo que modifica su lectura-caracterización: si se llamara El Paso, el lector podría atribuirle algunas características de esta ciudad; empero la posibilidad de que sea cualquier ciudad fronteriza del país vecino no sólo permite la identificación con un lugar de la realidad

54 Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 9.

fáctica, sino que también puede sesgar la visión de Estados Unidos —y cualquiera de sus ciudades— como ese lugar extraño al que se tiene que ir por fuerza, dejando el hogar atrás.

Lo más similar al nombre propio que aparece en la novela son las calles *Avon Gate* en Manitoba y *Avon Gate* en Nueva Zelanda, pero ninguna de las dos corresponde con la orientación geográfica del sitio donde se desarrollan la mayoría de los hechos en la novela, según los referentes que aparecen en ésta; por otro lado los mencionados lugares en Manitoba y Nueva Zelanda no son ciudades y Avongate es descrita como tal en la novela *En Días de Muertos*. Así, es posible aseverar que, en realidad, el Avongate en la novela no es un nombre propio, sino que, en todo caso, funciona como nombre común, puesto que extiende las posibilidades de descripción-identificación del espacio.

No obstante, Avongate, el nombre común que se ha asignado en el texto para este espacio es muy significativo para la generación de sentido del mismo. Esto se hace evidente al observar los lexemas que lo componen: “avon” es un cognado de “afon”, palabra galesa que significa “río”; por otro lado, puede identificarse “gate” con la palabra inglesa para designar “puerta”. Resulta, entonces, que este espacio diegético es caracterizado desde el nombre y, junto con Xochiltepec y su río, contribuye a la acumulación isotópica.⁵⁵ Tal acumulación funcionará, más adelante, para la unión de los espacios y la creación de uno nuevo. En estos espacios físicos, la aparición de la muerte se dará, casi siempre, como fenómeno biológico, pero también podrá asegurarse —según el universo diegético de la novela— que los personajes muertos tendrán cierta cabida en este espacio en algunos momentos; al respecto se abundará más adelante.

Resta ahora poner atención a los nombres de los espacios metafísicos de la muerte: el más allá y el camino de flores de cempasúchitl. Aunque éstos no son tan específicos como México, Xochiltepec y Avongate, sí contienen elementos semánticos que los caracterizan, se adhieren a algunos de los binomios antes mencionados y se suman a la isotopía global de la novela.

⁵⁵ Es decir, abonan a la construcción de sentido por medio de la repetición de temas recurrentes en la novela.

Conviene empezar con el más allá: “Nueve días tardó Benito en llegar al más allá. No es que quedara lejos de Xochiltepec —en realidad está a la orilla de cualquier pueblo o ciudad— sino porque no es fácil desprenderse del mundo de los vivos”.⁵⁶ Aunque en este fragmento de la novela se especifica que el “más allá” está fuera del mundo de los vivos, el mismo nombre del lugar así lo indica. Este nombre se puede clasificar como común, puesto que refiere a un significado más o menos delimitado, pero al mismo tiempo bastante amplio porque no se conoce, a ciencia cierta, su significante; el nombre “más allá” implica una concepción espiritual de la muerte que incluye la existencia después de la vida; ya que se trata de una narración enmarcada en el contexto cultural mexicano, es adecuado decir que dicha concepción corresponderá con la de las creencias locales. El nombre de este lugar no dice mucho más, debido a las abundantes y vagas teorías sobre el mismo, pero el espacio diegético será mucho más delimitado cuando se discorra sobre la descripción.

Debe, entonces, continuarse con el camino de flores de cempasúchitl: “Desde que salieron de la casa fueron haciendo el camino de flores de cempasúchitl para los muertos”.⁵⁷ Cabe aclarar que se clasificó este espacio como metafísico a pesar de que los pétalos de la flor en sí son esparcidos sobre el piso —y, por lo tanto, en el plano de lo terrenal— porque el camino, como espacio, sirve en realidad como vía de transporte para los espíritus de los familiares y amigos de los Arteaga que ya han muerto. De tal forma, es imposible ignorar que la yuxtaposición de los dos niveles de realidad ficcional da pie a uno solo, que resulta en todo caso metafísico. No se consideró como liminal, puesto que el rastro de pétalos en el plano terrenal no puede considerarse un espacio, debido a su discontinuidad y a la cualidad meramente simbólica de la tradición mexicana del Día de Muertos.

Se vuelve a observar en el vocablo “cempasúchitl” el lexema “xochitl” o flor. Esta redundancia no sólo mantiene lo isotópico, sino que puede interpretarse como la extensión metafórica de un espacio por medio del otro. Ernestina Arteaga —así como sus familiares y amigos muertos— es originaria de Xochiltepec, el cerro de las flores; cuando se ve forzada a

⁵⁶ *Ibid*, p. 18.

⁵⁷ Esta cita aparecerá nuevamente en el capítulo dedicado al tiempo con el propósito de abundar sobre el “más allá”.

⁵⁷ *Ibid*, p. 16.

dejar su casa justo antes del Día de Muertos, su familia decide dejarle un mensaje a los ya fallecidos para que los sigan hasta su nueva vivienda, además de un camino de flores de cempasúchitl... pero este camino es también una parte del hogar y de la identidad que la niña que se niega a dejar atrás. Como resultado, el rastro de flores se convierte en una extensión del cerro florido que habrá de llegar hasta la nueva casa en Avongate.

Finalmente, en cuanto a los nombres, aparecen los espacios liminales. Debe aclararse que por liminales se entiende esta clase de espacios intermedios entre dos realidades:

El espacio liminal es un lugar que separa dos espacios ontológicamente diferenciados y que, por su naturaleza mediadora entre diferentes lugares vividos, es un *weighted space*, un lugar donde se concentra una gran cantidad de significados y donde entran en contacto esferas diferenciadas y en ocasiones opuestas, lo que lo convierte en un “espacio de ansiedad” para la comunidad, especialmente notable en sus puntos de ruptura (vanos, entradas), objeto-espacios transicionales que materializan 'todo un cosmos de lo entreabierto'.⁵⁸

Estos espacios quizá sean algunos de los más significantes, en relación a lo simbólico dentro de la novela.

Uno de éstos es la morada del Señor del Invierno: “Desde el castillo de hielo, más alto que la más alta de las montañas [...]”⁵⁹ El castillo de hielo es, desde luego, un nombre genérico. Aunque es un poco menos común que cualquier palacio, el nombre no particulariza en gran medida el espacio. Sólo puede inferirse, si se piensa en las leyes de la física, que se encuentra en algún sitio donde la temperatura es extremadamente baja y la luz muy tenue o ausente en su totalidad para que un castillo hecho de hielo pueda mantenerse en estado sólido.

Nótese que este espacio, y todos los habitados por los espíritus de la tradición estadounidense, tienden a ser referidos en la novela como presentes en la tierra, por lo que las leyes de la física tendrían que ser aplicables; sin embargo, es complicado decir que los espacios que habitan también sean terrenales. La caracterización tanto del Príncipe de la Oscuridad como de Las Brujas les da la cualidad de personificaciones del invierno y sus

58 Mike Parker, Gaston Bachelard en Silvia Alfayé y Javier Rodríguez-Corral, "Espacios liminales y prácticas rituales en el noroeste peninsular", *Acta Paleohispánica X*, No. 9, 2009, Academia, 19 de junio de 2016, http://www.academia.edu/362370/ESPACIOS_LIMINALES_Y_PRÁCTICAS_RITUALES_EN_EL_NOROESTE_PENINSULAR.

59 Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 22.

tempestades. El castillo del hielo, que es más alto que todas las montañas, podría encontrarse en el plano terrenal porque las montañas pertenecen a éste; sin embargo, resulta discordante que nadie pueda verlo. Por si fuera poco, se dice que el Señor del invierno se rige por ciertas leyes impuestas, cuando es necesario, por guardianes que preceden al tiempo.

Es así que el castillo parece encontrarse en un espacio medio que tiene importancia para los asuntos terrenales, pues los poderes del Príncipe y compañía afectan el clima en una buena parte del mundo; empero también influyen en el metafísico, ya que el Señor del Invierno y Las Brujas pueden darle una feroz batalla a los Arteaga fallecidos, y ellos mismos son espíritus en vez de seres terrenales. De tal manera, se vuelve visible, además, que tanto los espíritus mexicanos como los estadounidenses son caracterizados como seres metafísicos que se reúnen en espacios comunes, donde las reglas, también comunes, les han de permitir comunicarse sin problemas en la lengua materna de cada grupo.

El segundo espacio liminal que se muestra en la novela es el río. Sin embargo, como el nombre de éste es común, no puede elaborarse mucho al respecto en este apartado. De tal modo, se dejará por ahora abierto este tema, pero se discurrirá sobre él en el siguiente capítulo. Aunque no son los únicos, los anteriores elementos son los principales creadores de la “ilusión de realidad” en la novela de Berta Hiriart, puesto que la mayoría cuenta con referentes extratextuales. Incluso los nombres comunes contienen lexemas significantes que crean, ya no sólo una referencia a la realidad fáctica, sino una realidad deíctica autoreferencial y verosímil.⁶⁰

2.2 De azúcar o de chocolate: iconización de los espacios

Debe, entonces, continuarse con otra de las preguntas que hace Pimentel en cuanto al espacio: “Vista la *iconización* como 'la última etapa de la figurativización del discurso en el trayecto generativo de los textos' [...] ¿qué relación habría entre iconización y significación?”⁶¹ Según la autora, para que la iconización del espacio sea posible, éste debe primero dotarse de

⁶⁰ La realidad deíctica alude a los hechos intratextuales, equivale a la realidad del universo diegético. Cfr. con Helena Beristáin, *op. cit.*

⁶¹ Algirdas Julien Greimas en Pimentel, *op. cit.*, p. 11.

^{*}Nacido Algirdas Julius Greimas, el nombre del autor puede aparecer de ambas formas en diversas obras.

“invertimientos particularizantes” que puedan producir una ilusión referencial. Así que se comenzará por analizar los elementos descriptivos de los espacios que se han elegido.

Los elementos que aparecen para caracterizar a México como espacio en el texto no son adjetivos que suelen usarse en las descripciones, sino casi siempre sustantivos. De estos, pueden distinguirse los que sirven para la descripción como lo que Pimentel denomina movimientos generalizantes y aquéllos que funcionan como movimientos particularizantes. En los primeros se puede clasificar el lenguaje. México es el espacio donde se habla el único idioma que entienden los Arteaga, es decir, el español. Sin embargo, se sabe que muchos otros países latinoamericanos y España tienen esta lengua como materna, de modo que ésta no es en realidad una particularidad exclusiva de México.

También es posible observar como generalizante la distancia: “—*That's the way it's here, primo* —le respondió Mike—, *you aren't in Mexico anymore*. México lejos”.⁶² Este último lejos alude a México, pero tampoco le proporciona una real peculiaridad. ¿Qué tan lejos?, ¿lejos respecto a qué? Sin embargo, en esta misma escena, se da también un movimiento particularizante implícito, puesto que el “ya no estás en México”, la aseveración de su lejanía y de las costumbres por completo diferentes en Avongate le reafirma al gemelo Arteaga que México es al mismo tiempo su hogar y un recuerdo de lo que le es familiar. De este modo, el lector es remitido a las descripciones de Xochiltepec e, incluso, de la casa donde vivía la familia Arteaga antes de verse forzada a dejar el país atrás, y así se hace una imagen un poco más definida del espacio diegético llamado México.

Posteriormente se mencionan los juegos tradicionales: “Había quien le hacía el volantín, quien lo arrojaba por los aires en acrobacias que hubieran sido arriesgadas si el nene no fuera ya un difunto, quien le enseñaba el 'tengo manita, no tengo manita', el 'pon pon tata', y demás juegos con los que en México se enseña a los niños a hablar”.⁶³ Es plausible decir que la serie de estos juegos particulariza en cierta medida el espacio porque tienen un referente extratextual que habla, al mismo tiempo, de las tradiciones, de la oralidad, del idioma y de la infancia.

⁶² *Ibid*, p. 35.

^{*}Esta cita es mencionada con anterioridad, sin embargo, antes se utilizó para observar el tono del mensaje, mientras que en este caso refiere a la caracterización del espacio.

⁶³ *Ibid*, p. 37.

La siguiente mención de México se hace por un extranjero, *Mr. Zhou*: “*Do you know that in México, tu país, we Chinese people were victims of persecution and a lot of us were killed?*”⁶⁴

Esta descripción también es un movimiento particularizante puesto que, de nuevo, existe un referente extratextual que señala la historia de México, el territorio de la realidad fáctica; se trata de un dato verificable que, al añadirse a la narración, le proporciona al espacio diegético cierta ilusión de realidad. Debe tenerse en cuenta que ésta, junto con la escena donde Cayetano Arteaga recuerda la mina de Zacatecas y su enfermedad de la espalda, son las únicas dos ocasiones en las que se alude a características negativas de México.

Por otro lado, al ser descrito como, “tu país” por *Mr. Zhou*, se desvanece de pronto esta parte adversa, ya que se hace una referencia intratextual que permite inferir que el espacio “México” es lo geográfico, lo textual, pero también todo lo que representa para Tina Arteaga: desde su casa hasta el río, sus amigos, sus conocidos, los días de verano y su infancia.

Otra mención de México se hace por la radio: “El locutor dio la noticia de que el senador mexicano Arquímedes Ampudia *declared that* quien dijera que México estaba pasando por la *worst crisis since* the Revolución era un traidor a la patria”.⁶⁵ Al evocar la Revolución mexicana, de nuevo se hace un movimiento particularizante, puesto que se trata de un referente extratextual;⁶⁶ pero —como la matanza de los chinos— tal referencia sólo cumple si el lector tiene conocimiento al respecto. Por otra parte, “la patria” es en todo caso generalizante, ya que este sustantivo tiene diferentes significados para distintas personas en el mismo país y en otros.

Así terminan las pocas descripciones que hay de México —como país— y no se logra la iconización del espacio por medio de la descripción. Sin embargo, como se mencionó con anterioridad, en la novela existe un claro binomio México-Estados Unidos. De tal manera, habrá de lograrse la iconización por medio de la acumulación isotópica con Xochiltepec, el idioma español mexicano y las tradiciones del Día de Muertos.

Concluido esto, es posible continuar el análisis con las descripciones de Xochiltepec:

⁶⁴ *Ibid*, p. 48.

⁶⁵ *Ibid*, p. 51.

⁶⁶ Debe, también, considerarse que la Revolución fue un momento de gran expulsión de mexicanos a Estados Unidos.

Cualquiera que haya pasado por Xochiltepec sabe que al bajar el sol las niñas juegan en el río. No importa cuál estación del año esté transcurriendo. En ese pueblo siempre hace un calor que saca el sudor de los animales y de la gente desde que amanece. Aunque llueva, el aire en vez de entibiarse se convierte en vapores poco menos que ardientes. Por eso la hierba crece sin parar en toda la gama de verdes que es posible imaginar, los árboles no descansan de cargar nuevos frutos y las niñas en cuanto pueden, se escapan a bañar al río. Junto a ellas, los lagartos cuecen sus panzas sobre las piedras de fuego. Las garzas y otras aves silvestres se acercan a beber, mientras que las serpientes las observan desde lejos, sin querer perturbarlas.⁶⁷

Esta descripción del pueblo oriundo de Ernestina y el resto de los Arteaga es mucho más detallada que cualquier de las que son proporcionadas en el texto sobre México.⁶⁸ En ella se puede encontrar semas que remiten a la luz, como el sol; al calor, como vapores, ardientes, cuecen y piedras de fuego; y finalmente semas que refieren a la vida: río, llueva, aire, hierba, verdes, árboles, lagartos, garzas, aves y serpientes. De esta forma, Xochiltepec es caracterizado como un espacio vivo, agradable, puro y abundante. Esa misma tierra fértil que Cayetano besa y de la cual se despide con gran amargura.

Es necesario detenerse en los semas hierba, verde, árboles y fruto, puesto que se refieren a la vegetación de Xochiltepec. Cuando se discurría sobre los nombres, se mencionó que el lexema “xochitl” cooperaría para la reiteración isotópica y la tematización del espacio. En esta descripción del pueblo se añade “xochitl” como sema, al tiempo que se confirma su nombre de “en el cerro de las flores”. Además, se refuerzan las isotopías abundancia y vida, ya que Xochiltepec parece estar eternamente en verano, produciendo frutos, alimentando a los animales y sosteniendo la vida del ecosistema, en general.

Más aún, el paso de “xochitl” de lexema a sema, según las descripciones de Xochiltepec, hace que exista una relación con el camino de flores de cempasúchitl que los más pequeños de la familia Arteaga van dejando para que los sigan sus parientes y amigos muertos. Este camino no está hecho de pétalos de cualquier flor, sino de la tradicional de las celebraciones del Día de Muertos, que además coincide con ser bastante común de la región de

⁶⁷ *Ibid*, p. 5.

⁶⁸ Se refiere a México por separado porque es el espacio englobante y, por lo tanto, tiene sentido independiente de Xochiltepec, pero no viceversa.

Xochiltepec en la realidad fáctica. La reiteración temática se hace incluso más evidente por el mismo nombre de la flor, cempasúchitl, con el sema, que ya se dijo hace alusión a la abundancia, pero también refiere al calor: “Es habitual utilizar los pétalos para marcar en el suelo el camino que deben seguir las almas de los difuntos hacia los altares domésticos levantados en su honor. Esto se debe a que tradicionalmente se decía que sus pétalos guardaban el calor del sol e iluminaban el camino de regreso a los difuntos”.⁶⁹ Así, los pétalos que van dejando se convierten en un camino para los muertos hecho a base de la vida.

El espacio de Xochiltepec es asociado a la luz y el calor con tanta firmeza que incluso se menciona en el relato que no conoce el invierno o la oscuridad: “Desde entonces, El Príncipe tenía un nada despreciable alcance sobre el planeta. Sin embargo, una franja central a todo lo ancho, un cinturón del globo terráqueo, había quedado en manos del Sol y la Luna. Por eso es que en sitios como Xochiltepec no se le conocía”.⁷⁰ Se hace, de tal modo, creciente la bondad de este espacio, casa de los Arteaga y de las memorias más felices de Tina.

Esta calidez que caracteriza Xochiltepec se extiende hacia lo metafórico, ya no sólo refiriéndose al clima del pueblo, sino también a la cordialidad de sus pobladores: así se muestra cuando Tina observa en Avongate la escena de una mujer que recoge con tremenda rapidez a su perro para que no tenga contacto con otra mujer sin hogar, tirada en el piso; la niña queda sorprendida de este acontecimiento, pensando que las cosas no suceden así en Xochiltepec. El pueblo de la familia Arteaga es, finalmente, descrito como hermoso. Dicho adjetivo, aunque es generalizante en la mayoría de los casos, debido a las anteriores descripciones del pueblo de Ernestina Arteaga, se convierte en particularizante. En este caso, se logra la iconización de Xochiltepec, al mismo tiempo que comienza a construirse también la de México.

Resulta conveniente continuar con Avongate: “[...] ese extraño lugar llamado Avongate”.⁷¹ No es coincidencia que el primer adjetivo utilizado para describir a esta ciudad sea justo “extraño”, pues este espacio será tematizado, a lo largo de la novela, como la otredad, lo que no es familiar.

69 “Significado de Flor de cempasúchil”, Significados, 14 de julio de 2016, Disponible en: <http://www.significados.com/flor-de-cempasuchil/>.

70 Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 23.

71 *Ibid*, p. 15.

La extrañeza de Avongate se irá agravando gradualmente en la narración hasta convertirse en franca hostilidad e inclemencia: “Furiosos, los conductores tocaban el claxon y le gritaban — Watch out, stupid! Esta última palabra la entendió a la perfección y se sintió ofendida. ¿Cómo querían que lo hiciera si apenas estaba estrenándose en Avongate?”⁷² Este momento como una escena donde Tina Arteaga es acosada verbal, física y sexualmente en una mañana de intenso frío, no sólo será en extremo agresivo para el personaje principal, sino que la confundirá de tal manera que, incluso, tendrá una crisis de identidad en la última parte de la novela.

Por otro lado, los semas que rodean Avongate son opuestos en su totalidad a aquellos de Xochiltepec: “Cuando en Avongate se comenzó a escuchar su canto inconfundible, entre silbido y susurro, todo mundo se dedicó a almacenar provisiones. [...] Sabían que la llegada del Príncipe de la Oscuridad ponía en riesgo sus vidas. De hecho, cada invierno morían de frío decenas de personas, atrapadas en alguna nevada o en la pobreza de sus propias casas”.⁷³ Es posible inferir de esta descripción los semas frío, oscuridad y muerte. El más recurrente es el del frío, en escenas posteriores donde Tina Arteaga considera que el invierno se ha instalado de manera permanente en Avongate, cuando busca por las calles su nuevo trabajo, y sobre todo cuando se sienta en el parque y casi muere de la enfermedad provocada por el frío.

Puesto que Avongate es ubicada “del otro lado”, comienza a hacerse notorio el binomio México-Estados Unidos, donde el primero adquiere las características de Xochiltepec y el segundo las de Avongate. Así, se tematiza el primer espacio como positivo, mientras que el segundo, como negativo. Esta producción de sentido isotópica se extiende hacia los personajes, asignándoles roles temáticos y actanciales correspondientes al espacio del que sean oriundos. De tal modo, los difuntos Arteaga serán adyuvantes y destinadores benevolentes, al tiempo que El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas serán oponentes rencorosos e incluso malvados.

Este fenómeno, por supuesto, no sólo depende de la tematización del espacio, sino también de su construcción con nombres propios y la inclusión de los mitos y las tradiciones propias de los espacios referenciales extratextuales; es así que los nuevos binomios

⁷² *Ibid*, p. 43.

⁷³ *Ibid*, pp. 23-24.

luz/oscuridad, calor/frío, vida/muerte en las descripciones de los espacios, sirven como operadores tonales: “Ahora bien, los operadores tonales constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo —o referencial— de la descripción y el ideológico”.⁷⁴ Tales binomios, efectivamente, mostrarán la ideología de la autora, en específico en relación con la muerte y los rituales festivos mexicanos en torno a ésta.

El siguiente espacio es metafísico, pues, se refiere al más allá. Si bien con el nombre no pudieron hacerse grandes observaciones, la descripción de tal espacio en la novela ampliará de modo significativo la caracterización del más allá: “Se guiaban más por el oído que por la vista, pues el más allá —un sitio a la vez demarcado por las tumbas y abierto al infinito— se hallaba siempre sumergido en una especie de niebla en la que apenas se adivinaban las siluetas de sus habitantes”.⁷⁵ Resulta llamativo que, aunque hay cierto bloqueo de la visión en el más allá, éste no es relacionado de manera directa con la oscuridad, pues la niebla da un efecto visual blanquecino como un halo de luz, incluso cuando es de noche. En este caso, es mucho más posible que el sema sea misterio, pues corresponde a la ambientación de un espacio metafísico sobre el que no se tiene información comprobable. En este mismo sentido de lo desconocido, pero no de lo oscuro, se lee “tinieblas”, el adjetivo con el que será también calificado el más allá.

Debe también considerarse que los muertos del más allá tienen todavía derecho a las emociones. Esto se hace notorio cuando Lupita, la amiga de Tina Arteaga, se ve jugando con un trozo de mecate. Asimismo cuando los fallecidos reciben comunicaciones de sus familiares todavía vivos: “Se tuvieron que acercar mucho para poder escucharla, porque además de que hablaba muy quedito, por ahora todo el más allá era una tremenda algarabía”.⁷⁶ Hay en este más allá, en fin, una variada gama de sentimientos y emociones, que hacen este espacio uno casi vivo, en contraposición con el castillo de hielo del Príncipe de la Oscuridad, donde todo parece más monótono, apagado y sin emoción alguna.

⁷⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁵ Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁶ *Ibid*, p. 20.

En las otras descripciones del más allá aparecen sepulcros y tumbas, lo que podría hacer creer —en una primera lectura— que el más allá está, de cierto modo, en la tierra y que se trata, por lo tanto, de un espacio intermedio. Es necesario remarcar que no se trata de un espacio liminal: aunque en apariencia es un cementerio, es sólo eso, una imagen que permite al lector el reconocimiento según los cánones iconológicos; en realidad, los panteones son sólo un “portal”, si se quiere, o una entrada al verdadero más allá:

El Príncipe de la Oscuridad respetaba el más allá porque no tenía poder alguno sobre él. El reino de ultratumba tenía sus propias leyes y forma de gobierno. [...] Le hubiera gustado ir de paseo a ese territorio. Desde fuera se vislumbraba una penumbra agradabilísima, de lo más adecuada para el descanso. Entonces aceptando las reglas universales, El Príncipe se contentaba con dar una caminata por el cementerio. Disfrutaba de su belleza, sobre todo en las noches de luna menguante. Se recostaba sobre cualquier lápida y entonaba alguna cancioncilla sentimental, como de cachorro separado de su madre [...] ⁷⁷

Esta escena prueba que se trata de dos espacios diferentes, aunque ambientados de manera similar, puesto que, al menos en la novela, el más allá es literalmente ultratumba, es decir, una continuación del cementerio en algún espacio metafísico. Se logra una iconización de este espacio, ya que coincide más o menos con el imaginario popular del más allá, lográndose así la ilusión de realidad.

Se omitirá la descripción del camino de flores porque el texto no presenta alguna que sea relevante. Tanto la generación del sentido como la iconización de este espacio se dan por medio del nombre propio, cargado de significado, y de la imagen, pues ésta remite al referente extratextual de la colorida tradición mexicana del Día de Muertos.

Debe continuarse con los espacios liminales. Tampoco se abundará en este apartado sobre el castillo de hielo del Príncipe de la Oscuridad porque no se cuenta con mayor descripción de la que fue presentada con anterioridad. Así pues, quedará concentrarse, para atar cabos, en el río: “Sólo existen la sensación del vestido flotante, la frescura de las gotas con las que se salpican unas a otras, las bromas que sólo ellas entienden. Algunas se deshacen las trenzas y dejan que el río les lave la cabeza, como si fuera una madre que tiene tiempo para

⁷⁷ *Ibid*, pp. 53-54.

dispensar en esos cuidados. Otras juntan piedras para la colección [...]”⁷⁸ Esta es una descripción del río en el nivel de la realidad intradiegética, y por lo tanto en el espacio terrenal, que contiene los semas frescura y claridad. Empero aquí se introduce también la metáfora de la madre amorosa, que ha de continuarse en el río-espacio liminal.

El río en Xochiltepec representa un espacio crucial para la identidad de Ernestina Arteaga, y quizás en parte por eso, resulta de mayor interés como espacio liminal. Se refiere así a aquel en el que se sumerge Tina Arteaga cuando enferma en Avongate: “La niña cerró los ojos y vio el río de Xochiltepec [...] Reconoció en detalle aquel lugar que la acunara”.⁷⁹ Es este río al que sólo tiene acceso cuando se debate entre la vida y la muerte, el mismo al que tiene acceso Evodia, una de sus familiares fallecidas, sólo para salvar a Ernestina Arteaga de una muerte segura. Siguen apareciendo en la descripción los semas claridad y frescura, al mismo tiempo que se mantiene la metáfora del río como la madre amorosa.

Es necesario mencionar que este espacio no sólo se encuentra entre la vida y la muerte, la tierra y el más allá, sino también entre México y Estados Unidos. Como se mencionó con anterioridad, México se identifica en la narración con Xochiltepec y Estados Unidos con Avongate; asimismo se refirió que los lexemas en Avongate resultan en algo así como “la puerta del río”: es posible entonces aseverar que la conjunción del río en Xochiltepec con Avongate, por acumulación de semas, corresponda a la creación de este espacio liminal al que entra Tina Arteaga en su acercamiento con la muerte. Esto explicaría la elección de este nombre para la ciudad a la que tiene que mudarse la niña protagonista de *En Días de Muertos*.

En el caso del río es complicado hablar sobre iconicidad, incluso si se trata del río en el nivel de la realidad intertextual con nombre propio (por medio de Xochiltepec) y, por lo tanto, con referencia extratextual. Mucho más difícil, aún, si se alude al río liminal, puesto que resulta casi imposible construir una ilusión de realidad para espacios como éste, pues suelen ser más cercanos al terreno de lo onírico, donde la realidad no es precisamente lineal.

En cuanto a la iconicidad y la significación, los espacios elegidos en la novela dejan claro que no siempre es necesario que se cumpla la condición de iconicidad en su totalidad.

⁷⁸ *Ibid*, p. 6.

⁷⁹ *Ibid*, pp. 63-64.

Por el contrario, resulta muy frecuente que mientras menor grado de iconicidad, e incluso de descripción aparezca en los espacios, mayor es el nivel de polisemia de éstos. Tal es el caso del más allá, que no resulta atado siquiera a la cultura mexicana o estadounidense, sino que es, por su poca especificidad, universal. Si bien la iconicidad puede dar un efecto de realidad a la ficción y conectarla con el mundo fáctico, debe tenerse en cuenta que una buena parte del propósito de la lectura de ficción es la recreación de mundos posibles.

Debe agregarse, también, que la configuración de los espacios no sólo colabora a la isotopía global de *En Días de Muertos*, sino que también tematiza a los personajes, modificando su comportamiento y, en consecuencia, detonando líneas diegéticas.

Resta contestar la última pregunta que plantea Luz Aurora Pimentel en su ensayo: “¿Cómo se articulan los valores ideológicos y temáticos a partir de un espacio ficcional construido?; ¿qué papel desempeñan los modelos que organizan una descripción en la constitución de la dimensión ideológica del relato?; ¿cómo interviene el fenómeno de la *redundancia* en la articulación de los valores temáticos, ideológicos y simbólicos?”⁸⁰ Puesto que se trata de la muerte, las costumbres al respecto en México, y el texto así lo sugiere, esta pregunta será mucho mejor respondida en el siguiente capítulo, cuando pueda además del espacio sea posible hablar sobre el tiempo.

80 *op. cit.*, p. 11.

Capítulo III

El reloj de la muerte: los tiempos en la novela

Hasta este punto del estudio se ha observado cómo influye el lenguaje en la visión de la vida y la muerte. También se han tratado, en parte, los espacios diegéticos en la novela *En Días de Muertos*. Sin embargo, al analizar los espacios se volvió evidente la necesidad de incluir al tiempo para una mejor comprensión del recorrido generativo de sentido, puesto que es imposible la concepción de un espacio por completo atemporal, al menos en el contexto de *En Días de Muertos*. Así que en este capítulo se discurrirá sobre el tiempo en la novela con relación al tema principal de este estudio, es decir, la muerte. Es así que se observará el tiempo como sigue:

A) Estructural. Para esta parte se seguirá como guía el modelo que propone Luz Aurora Pimentel⁸¹. Vale la pena observar la construcción de los espacios en la novela de Berta Hiriart, pues su especificidad influye en la configuración final del sentido. La autora dividió *En Días de Muertos* en programas narrativos que corresponden, cada uno, al campo de acción de los personajes que, a su vez, habrán de representar los ejes temáticos que se abordarán en el apartado de la significación.

B) Semántica. Este análisis del tiempo se realizará en conjunto con los espacios, pues sólo la unión de ambas unidades produce el sentido completo. De esta manera será posible clasificar los cronotopos relacionados con la muerte, examinando, también, cómo es que éstos aportan a la isotopía global de la novela. Además, permitirá continuar vislumbrando el entretejido de las tradiciones en torno al Día de Muertos y *Halloween*, así como lo que cada una de estas costumbres significan para Ernestina Arteaga, la protagonista de la novela de Berta Hiriart.

3.1 El ataúd confitado: construcción temporal en la novela

En la parte estructural es necesario mencionar, primero, el orden. Debe considerarse que la novela *En Días de Muertos* contiene dos líneas diegéticas que comienzan, de cierto modo,

81 Cfr. con “Mundo Narrado II. La Dimensión Temporal del Relato” en *El Relato en Perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo Veintiuno Editores, Ciudad de México, 2014.

separadas y se van entretejiendo hasta yuxtaponerse en el último capítulo, generando una tercera. La primera línea diegética, con la que comienza la novela, narra la historia de Ernestina Arteaga, quien realiza el viaje del héroe al verse forzada a dejar su casa —y su país, sus amigas, su vida, su niñez, etc— para viajar “al otro lado” donde habrá de pasar varias pruebas desagradables antes de encontrar su nueva identidad y establecerse por fin; esta línea lleva el tiempo diegético principal, comenzando *in medias res* y determinando la duración total del relato: se le destinan los capítulos I, II, III, IV, V, VII, IX, X, XIII, XIV, XV, XVII, XVIII y XIX, que representan catorce de los veintidós en toda la novela.

En cuanto a la cronología se refiere, esta primera línea diegética puede considerarse, casi por completo, isocrónica, pues existe una concordancia entre el orden de la diégesis y el del discurso. De vez en cuando se presentan algunas narraciones repetitivas anacrónicas cuando Tina piensa en su pasado en México: “Una banca vacía parecía estar esperándola para mostrarle que ahí también había lugares hermosos, casi tanto como el río de Xochiltepec. Los árboles todavía guardaban algunas hojas, en colores que ella había visto en distintas cosas pero nunca en los árboles: ladrillo, miel de abeja, mostaza, el sol de la tarde...”⁸² Con mucha frecuencia, Tina Arteaga recordará el río en Xochiltepec y el tiempo —junto con los acontecimientos— que pasó en este lugar en su infancia. Dicho periodo siempre evocará tiempos mejores e, incluso, la felicidad de la muchacha. Sin embargo, dichas pausas en el relato no son suficientes para poder llamarlo anisocrónico.⁸³ Por otro lado, la aparición de tales anacronías dará lugar, también, a otra división de orden temporal: la vida antes de cruzar la frontera y ésta después de hacerlo. Sobre esta partición se abundará cuando se discurra acerca del aspecto semántico del tiempo.

La segunda línea diegética comprende, principalmente, las acciones de los Arteaga fallecidos: éstos reciben una nota de los Arteaga vivos, donde les explican, de manera respetuosa, que tienen que abandonar México por falta de sustento, pero que habrán de dejarles un camino de flores de cempasúchitl para que puedan seguirlos hasta Avongate, el

82 Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 58.

83 Cabe recordar que una anisocronía es una discrepancia de la duración entre la historia y el discurso. Cfr. con Helena Beristáin, *op. cit.*

lugar donde ahora tendrán que vivir. Los Arteaga y amigos fallecidos deciden, tras leer la nota, seguirlos hacia su próximo lugar de residencia, comenzando así la peregrinación. Además, en esta línea se ubica la historia de origen de los espíritus del Norte, es decir, El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas; esto incluye tanto su relación con los vivos, como los motivos que tienen —si es que pueden ser llamados de esta forma— para causar la muerte de algunos de ellos. Asimismo, en tal línea diegética se muestra la pelea entre los personajes norteños y los Arteaga fenecidos, junto con la persecución antes de que los fantasmas Arteaga lleguen a la casa en Avongate con Tina y el resto de su familia. Esta parte de la novela influye, a su vez, en la duración; sin embargo, en este caso sirve como modificador del ritmo o *tempo* narrativo.

Tal línea está presente en los capítulos VI, VII, XI, XII, XVI y XX, es decir, tan sólo el veintisiete por ciento de la novela, y sirve como *tempo rubato* a la que se refiere Pimentel: “[...] dentro de un *tempo* convencional dado —en este caso, la isocronía narrativa hipotética entre las duraciones diegética y discursiva— puede haber ligeras aceleraciones y/o retardaciones sin que el *tempo* original pierda su identidad debido a los cambios”.⁸⁴ Aunque Pimentel aplica este concepto a la escena, la clara demarcación capitular de la historia de los Arteaga muertos, El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas, hace que cada vez que se introduce un fragmento de esta línea diegética, la principal sea rallentada o acelerada, creando un ritmo que —al mismo tiempo— proporciona dinamismo a la novela y mantiene interesado al lector. En cuanto a temática se refiere, este programa narrativo contiene el tiempo de la muerte sobre el que se profundizará, también, en el apartado del tiempo como factor semántico.

La tercera línea diegética, como ya se había mencionado, se produce cuando las dos anteriores se vuelven una sola. En ésta, Evodia Arteaga alcanza a llegar con Tina justo antes de que la pequeña fallezca. Poco después, los difuntos Arteaga se juntan en un mismo tiempo y espacio con sus familiares vivos, como parte de las festividades del Día de Muertos; mientras tanto, El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas observan la escena desde fuera con sentimientos mezclados, entre enojo, rencor, tristeza y melancolía. Finalmente, Tina Arteaga comprende su lugar en el mundo, su identidad, e incluso comienza a dejar que se mezclen el

⁸⁴ *op. cit.*, p. 50.

tiempo anterior a su llegada a Avongate y el presente diegético. Aunque a esta línea sólo se le designan los últimos dos capítulos, XXI y XXII, es bastante relevante, puesto que en ella se crea el espacio-tiempo liminal del que se discurrió en el capítulo anterior y que será significativo desde los puntos de vista representados en el río.

3.2 El árbol de la muerte: nivel semántico del tiempo

Lo anterior es lo más significativo en el nivel exclusivamente estructural del relato en cuanto al tiempo. Sin embargo, y sin dejar de lado la forma, quizá lo más sobresaliente sobre el tiempo se encuentre en el nivel del contenido. Como se había aseverado con anterioridad, no obstante, no es suficiente observar el tiempo como unidad separada, sino que conviene también contemplar su relación con el espacio. En este caso, se utilizará el concepto de cronotopo propuesto por Mijaíl Bajtín:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.⁸⁵

De tal forma, todos los espacios mencionados a continuación serán considerados como cronotopos, pero debe advertirse que se concentrará mayor atención hacia el tiempo, pues es éste el que investirá de sentido —respecto al tema de la muerte— lugares que, de otro modo, serían cotidianos tanto para el mundo diegético como para la realidad fáctica.

La primera división temporal de los espacios, en cuanto a semántica se refiere, es parecida a la que se hizo en la parte estructural; ésta consta, también, de tres partes: el tiempo de los vivos, el tiempo de los muertos y/o entidades relacionadas con la muerte, y el tiempo en el que vivos y muertos pueden convivir, en cierta forma. Incluso los apartados designados para esta clasificación coinciden con los de la estructura. Sin embargo, se decidió colocarlos por separado, puesto que la partición semántica contiene implicaciones diferentes a la estructural:

⁸⁵ “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica” en *Teoría y estética de la novela*, Editorial Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-238.

en este caso ya no se trata solamente de la duración y el *tempo* de la novela, sino que incluye, además, el tema que interesa para esta investigación, es decir, la muerte. En este sentido, es necesario aclarar que se hablará en adelante de programas narrativos, ya que se observará, ahora, el contenido en un lugar jerárquicamente mayor a la estructura, sin dejarla por completo de lado.

Es significativo, en primera instancia, que haya programas narrativos separados, al comienzo de la narración, para el tiempo de los humanos y para el tiempo de los fantasma y/o espíritus, y que posteriormente éstos converjan en uno solo. Tal organización discursivo-diegética ayuda a establecer que la realidad deíctica distingue entre dos tiempos: uno que pertenece a los vivos y a sus actividades cotidianas, y otro que concierne a los muertos. Esta evidente demarcación, entre lo que pasa durante la vida y aquello que existe después de ella, es índice de la visión de la muerte, puesto que da testimonio de una concepción metafísica que corresponde, desde el punto de vista cultural, a las creencias del Día de Muertos en nuestro país.

En la introducción de este estudio se había mencionado que es muy probable que los niños tengan cierta concepción de la parte metafísica de la muerte desde los diez años. Debe aclararse que esta edad se propuso para establecer un rango que permitiera delimitar a un grupo de lectores; sin embargo, debe tenerse consciencia de que se trata tan sólo de una propuesta, ya que la misma definición de niño depende de cómo se le enmarque, es decir, de la cultura, la sociedad y la época en la que dicho concepto se ubique. No obstante, ya que en este apartado se está discutiendo sobre los personajes, que son mexicanos en su mayoría, es necesario tener en cuenta que la edad en la que aparece la concepción metafísica en los niños es mucho menor. Como se muestra en la escena donde los Arteaga mandan un mensaje a sus muertos antes de abandonar México:

Los demás, incluyendo a los gemelos que apenas andaban en los cuatro años, se echaron encima las cajas y los bultos de trapo. Nadie, ni siquiera el padre, volvió los ojos hacia atrás. Pero cuando se hallaban en el difícil cruce de la puerta, varias vecinas llegaron corriendo con la noticia de que Benito había muerto. [...] —Esto nos lo da Dios para que podamos mandarle un recado a nuestros muertos —dijo Juana—. Tú, Manuel, que eres el de mejor letra, escribe...⁸⁶

86 Berta Hiriart, *op. cit.*, pp. 11-12.

Los hermanitos de Tina, de cuatro años, presencian este momento en el que sus padres — quienes son su modelo a seguir y aquéllos de quienes aprenden tanto conceptos como costumbres— hablan sobre comunicarse con los muertos, infiriendo que hay alguna clase de existencia después de la muerte biológica. Estos mismos gemelos tomarán parte, más adelante, en la creación del camino de pétalos de flor de cempasúchitl y de la colocación de la ofrenda, una vez en Avongate. Resulta claro que la concepción metafísica de la muerte en los niños mexicanos es bastante temprana, independientemente de que ésta sea muy elaborada o tan sólo una idea de que el cuerpo muere, pero el espíritu se preserva.

La aparición de este tipo de concepción, junto con los programas narrativos destinados al tiempo de la muerte, da pie a observar el espacio denominado en la novela como “el más allá”, sobre el que se habló también en el capítulo anterior:

Nueve días tardó Benito en llegar al más allá. No es que quedara lejos de Xochiltepec —en realidad está a la orilla de cualquier pueblo o ciudad— sino porque no es fácil desprenderse del mundo de los vivos. Permaneció rondando por ahí, mirando a sus parientes y amigos remojarse las gargantas con mezcal y café para aguantar tanta lloradera. El homenaje le daba gusto pero a la vez le dificultaba la partida. Sólo pudo pasar al otro mundo cuando los vivos barrieron la cruz que habían pintado con ceniza bajo su caja de muerto al principiar el velorio y volvieron a sus quehaceres cotidianos.⁸⁷

Si bien existía, entonces, cierta imprecisión en este espacio, la inclusión del tiempo posibilita aseverar que es, precisamente, dicho elemento el que lo dota de mayor sentido. En la cita anterior es posible observar marcadores temporales que rigen al espacio, ya que Benito sólo puede permanecer en el mundo de los vivos durante el periodo que han destinado para el ritual mortuario. Una vez que este tiempo concluye, Benito se ve forzado a pasar al más allá. También se establece este tipo de reglas temporales para los espíritus de la tradición estadounidense, como Príncipe de la Oscuridad, quien tiene permitido “salir” al mundo de los vivos en las temporadas marcadas por el otoño y el invierno, pero siempre como una inclemencia climática y no como el espíritu que es. De tal manera, El Señor del Invierno envidia a los espíritus de los Arteaga cuando los observa viajando, sin preocupación aparente, en el espacio-tiempo de los vivos, en su foma elemental, puesto que esta acción transgrede las reglas a las que él tiene que someterse.

⁸⁷ *Ibid*, p. 18.

Así, con la adición del tiempo al espacio, será notable que el “más allá” no es en realidad un lugar metafísico, sino liminal: “La investigación de Van Gennep lo llevó a postular un patrón universal dentro de los rituales de rito de pasaje que marcan el proceso de un iniciado de un estatus a otro. Este movimiento, según sostenía Van Gennep, no es abrupto sino que requiere de un periodo intermedio de 'liminalidad’”.⁸⁸ En tal caso, el más allá es clasificado como un espacio-tiempo liminal porque es el lugar a donde van los difuntos después de que sus cuerpos han fallecido, pero antes de que sus espíritus desaparezcan por el olvido de sus familiares o la muerte de los mismos. Se trata, además, de un espacio-tiempo ambiguo, que es una de las cualidades mencionadas como definitorias de la liminalidad.

De tal modo, es posible, también, afirmar que el “más allá” de *En Días de Muertos* está suspendido en el tiempo diegético del universo narrativo: en pausa hasta que las reglas, a su vez temporales, permitan a sus habitantes salir al mundo de los vivos. En este sentido, los lineamientos del más allá pertenecen a la tradición mexicana del Día de Muertos, ya que — desde el envío de la nota hasta las escenas finales de la novela— la frecuencia con la que aparecen las referencias a los rituales del Día de Muertos van sumando para culminar con los difuntos Arteaga reuniéndose con sus familiares en la fecha de esta fiesta mexicana: “—Eso es imposible, tenemos que llegar a Avongate. Hoy le toca su fiesta a los angelitos y mañana a nosotros. Nos están esperando...”⁸⁹ dicen los espíritus mexicanos al Príncipe de la Oscuridad y a Las Brujas para tratar de razonar con ellos, explicándoles las limitaciones temporales o reglas a las que están sujetos. Poco después, a pesar de la pelea y la persecución, los Arteaga fallecidos lograrán llegar con sus familiares vivos en las fechas que corresponden al Día de Muertos y, por lo tanto, las que permiten que “convivan” de cierta manera con aquéllos que todavía existen en el plano del tiempo-espacio físico de la diégesis.

Tales reglas temporales ayudan a crear una imagen del “más allá” que es mucho más cercana a la iconicidad sobre la que se discutía en el capítulo pasado, porque ya no sólo se trata de un lugar brumoso en alguna parte “a la orilla de cualquier pueblo”, sino que se le ha adherido una dimensión temporal: ahora se trata de un espacio liminal —en cuanto a tiempo y

⁸⁸ Thomas Barfield, *Diccionario de Antropología*, Siglo Veintiuno Editores, Ciudad de México, 2000, p. 311.

⁸⁹ Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 55.

en cuanto a espacio— en el que los espíritus de los fallecidos van a “pasar el tiempo” en tanto que las reglas universales (del universo diegético, que sigue como guía las costumbres míticas mexicanas) les permiten regresar, por un periodo definido, al espacio-tiempo de los vivos.

Se dice “pasar el tiempo” porque, según las marcas textuales, los espíritus de los muertos dependen ahora, en su totalidad, de los vivos: de sus reglas temporales, de que los recuerden, e incluso de que abran el camino y preparen el terreno según los rituales acostumbrados para el Día de Muertos. Es de esta manera que el camino de flores de cempasúchitl adquiere, también, un nuevo sentido cuando se le agrega la dimensión temporal: el camino de flores se transforma en un cronotopo liminal, puesto que ya no se trata tan sólo del discontinuo esparcido de pétalos de flores, sino que comienza a pensarse en el camino como una creación en el espacio de los vivos, que sirve como vía hacia éste, desde el universo de los muertos que será de utilidad únicamente por el periodo de unos días antes de y durante los Días de Muertos; de esta forma se iconiza, además, este espacio-tiempo, pues ahora incluye más que lo mencionado en el mundo diegético, introduciendo también el referente hacia la mitología del contexto que enmarca a la novela.

En el rubro de lo mítico, debe volverse, por un momento, sobre el programa narrativo que corresponde al Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas. Como ya se había mencionado, estos personajes también pertenecen al aquí denominado tiempo de la muerte. Sin embargo, las reglas que rigen a estos espíritus no son las de la mitología mexicana, sino las de la estadounidense:

No actuaba por maldad, sino porque El Príncipe de la Oscuridad o Señor del Invierno, como también se le conocía, era tan lejano a cualquier código moral como un oso. Él nada más obedecía viejísimas leyes impuestas desde que terminara la era glacial, cuando sucediera aquella gran batalla entre la luz y la oscuridad, en la que finalmente las dos fuerzas se dividieron el mundo, negociando la noche y el día, las estaciones, y los cuatro puntos cardinales.⁹⁰

Como se ve, tanto el espacio como el tiempo sobre los que tiene poder El Príncipe de la Oscuridad —y Las Brujas, por consiguiente— son diferentes a aquellos en los que pueden actuar los muertos de la tradición mexicana. En cuanto al espacio, El Señor del Invierno reina

⁹⁰ *Ibid*, p. 23.

en ciertas zonas del Norte, incluyendo Avongate; respecto al tiempo, rige, por supuesto, durante el invierno, sobre todo en las noches, aunque su poder no está limitado a ellas. Estas demarcaciones temporales refuerzan los semas que se presentaron en el capítulo anterior: primavera-verano/otoño-invierno, calor/frío y día/noche.

Queda claro que El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas tienen poder y dominio sobre los binomios frío-noche y otoño-invierno. En el capítulo sobre el espacio se había mencionado, con brevedad, el frío y la noche. Se aseveró que estos semas estaban relacionados tanto con El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas, como con Avongate, y que producían un efecto de desconfianza y desagrado a la pequeña Tina. Estas afirmaciones se hicieron con respecto al espacio, tomando frío y noche como elementos que ambientaban al mismo. Sin embargo, es posible observar ambos como tiempos, lo que permite tener mayor información que asista en la iconización de los cronotopos.

Resulta plausible comenzar con una lista de los espacios que pertenecen al frío y la noche: el castillo de hielo más alto que la más alta de la montañas, el bosque dorado, Avongate, el Norte. Aunque esta serie registra espacios, será —opuesto al capítulo anterior— sólo para establecer un marco en dónde se desarrolla el tiempo, que es el objeto de interés para este apartado en particular.

Sobre el castillo del Príncipe de la Oscuridad ya se había mencionado en el capítulo anterior, anotando que requería de las condiciones de frío y oscuridad para poder mantenerse en pie. En realidad, lo único que puede agregarse en este punto, es que éste corresponde a un tiempo liminal, pues está suspendido —como el más allá— en el tiempo. Cuando se habla del Señor del Invierno, se menciona esta corta pausa en sus actividades: “El Príncipe de la Oscuridad inició el despertar de la breve hibernación que se otorgaba a su regreso del Sur”.⁹¹ La alusión a tal hibernación hace posible observar que el castillo está detenido en el tiempo porque las estaciones, que pertenecen a la realidad del mundo diégetico, no se detienen en ningún momento; de tal suerte, cuando llega el tiempo de la primavera y el verano, el castillo tendría que derretirse con la luz y el calor —aunque este último fuera “poco” en Avongate—

⁹¹ *Ibid*, p. 22.

que forman parte de dichas estaciones. Sin embargo, no existe ninguna marca textual que indique que El Príncipe de la Oscuridad reconstruya el castillo cada vez que llega el invierno, de modo que puede afirmarse que éste se encuentra en un hiato temporal.

Por otro lado, el castillo es una posesión del Señor del Invierno, quien es uno de los espíritus que en esta investigación se clasificaron como pertenecientes a la muerte, de modo que el palacio, además de liminal, pertenece al tiempo de la muerte. Este tiempo, como se ha desarrollado hasta ahora, no se somete a las mismas reglas que el tiempo de la vida. De ahí que, por ejemplo, no pueda decirse que hace frío en el “más allá”, aunque se indique que es un lugar brumoso, puesto que es indicado en el texto que los espíritus no sienten frío, ni hambre. Lo mismo sucede con El Señor del Invierno, quien no se da cuenta —o no le interesa— que su despertar cause intensos fríos, hielos y nevadas que han de resultar en la muerte para los humanos de la realidad diegética dentro de la novela.

El siguiente espacio es el bosque dorado, cuya mención es bastante corta, pero significativa para el binomio frío-invierno: “El bosque dorado se sintió sacudido, viendo perdidas en un sólo golpe millones de hojas ovaladas, lanceoladas y de otras tantas hermosas formas. Después, El Príncipe lanzó un bostezo cuyo aliento cayó como una capa de nieve sobre los lagos y riachuelos de los alrededores. Abrió los ojos y borró la luz de todo sitio en el que fue poniendo la mirada”.⁹² En esta escena puede observarse el periodo de transición temporal de otoño a invierno. Así lo indican las hojas que aparecen sólo para ser derrumbadas en cuanto despierta El Príncipe de la Oscuridad. Corresponde, además, dicha escena con aquélla donde se establece que los dominios de tal espíritu del Norte son aquellos espacios donde las estaciones otoñales e invernales azotan más duro la tierra.

En este sentido, también puede ser considerado que el tiempo sobre el que tienen potestad el Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas es todo aquel en el que haga un frío inclemente, que dificulte el sustento de la vida. Se trata de un tiempo englobante, que servirá como metáfora de los sentimientos de Ernestina Arteaga, puesto que, como se hizo notar en el capítulo sobre el espacio, Xochiltepec estará siempre relacionado con el calor y Avongate con el frío. Sobre esto se abundará, sin embargo, cuando se haga referencia al tiempo de la vida.

⁹² *Idem.*

Aunque en la lista que incluye los espacios se colocaron por separado Avongate y el Norte, en cuanto se empieza a observarlos desde la perspectiva del tiempo, se hace notable que se tratará de uno solo. Respecto al tiempo de la muerte, este espacio también será presentado siempre como en perpetuo invierno, haciéndolo parte del tiempo sobre el que tienen potestad El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas. Es así que los espíritus de los Arteaga pasen dificultades cuando invaden este territorio:

El Príncipe, resentido por la prohibición de entrar a los sepulcros, se cerró a cualquier posibilidad de diálogo o negociación.

—*No!* —gritó, y en su voz y gesto se delató el oso polar que guardaba dentro de sí. Las Brujas, lanzando alaridos, tomaron posición de ejército al borde de la batalla. De inmediato, cientos de aves de rapiña acudieron al llamado.⁹³

Así como se había hablado sobre las reglas temporales según las costumbres del Día de Muertos, en este caso los mandamientos que rigen la zona de Avongate son los de las tradiciones locales. En primer lugar, El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas son los únicos que pueden estar presentes en el espacio de los vivos, siempre y cuando sea durante el invierno; éste será el único periodo en el que el tiempo establecido para los muertos y el destinado a los vivos se habrán de yuxtaponer en Avongate y el Norte, en general. Por otro lado, estas criaturas tampoco pueden traspasar los lugares protegidos por el calor y la luz.

Respecto a los espíritus de los muertos, las reglas temporales que aplican en Avongate son las de *Halloween*. Esto se hace notar cuando los fallecidos Arteaga tienen su primer encuentro con los niños que salen a pedir dulces en las calles, con calabazas iluminadas en las manos, las cuales les parecen similares a ellos mismos:

Después de todo, tenían una apariencia muy similar a la de los difuntos mexicanos, quienes imaginaron gustosos que quizá en este país habría un territorio donde los muertos podrían andar en cuerpo físico sobre la tierra. ¡Y en plena luz! [...] Todo iba de perlas hasta que un grupito de fantasmas se les acercó de modo amenazante y extendiendo las calabazas hacia ellos, les gritó: '*Trick or treat!*' Los difuntos Arteaga dieron varios pasos hacia atrás, espantados. Casi habían olvidado lo que era esta emoción, pues uno no se puede morir dos veces.⁹⁴

⁹³ *Ibid*, p. 55.

⁹⁴ *Ibid*, pp. 38-39.

Los Arteaga, no obstante, se llevan una desagradable sorpresa con los niños, pues ni entienden su idioma, ni conocen las tradiciones de la festividad local. La lógica del universo diegético dentro de *En Días de Muertos* indica que en Avongate existe el *Halloween* y, por lo tanto, que las mismas reglas de esta celebración son las que habrán de aplicar tanto a la realidad deíctica como a los personajes y sus acciones. En Avongate existe un muy breve tiempo para que los muertos ocupen el espacio de los vivos, pero no es deseable como en la tradición del Día de Muertos; por el contrario, es la costumbre de *Halloween* que los vivos se vistan de seres espantosos, por lo general muertos, para ahuyentar a los espíritus que podrían cruzar hacia el mundo de los vivos en el periodo de tiempo que se abre en las fechas que se celebra esta fiesta. Al respecto se abundará en el último capítulo de esta investigación.

Es posible, en este momento, continuar con el binomio otoño-invierno. En el capítulo anterior se mencionó que estos espíritus de la tradición estadounidense eran la personificación del invierno y, con mucha frecuencia en la novela, aparece dicha estación como aquella en la que más logran quitarle la vida a los humanos. Sin embargo, es posible agregar a esta estación la del otoño: es factible recordar, de la escena donde se ubica el momento en que Tina Arteaga contrae la enfermedad que casi la mata, que los árboles todavía tienen hojas y que éstas tienen colores en la gama del amarillo al rojo; éstos son indicios pertenecientes a la iconicidad que, por lo general, se establece para el otoño.

Debe mencionarse que esta escena es la única ubicada en Avongate que le causa a la niña una extrañeza agradable, a diferencia de todas las otras que parecen totalmente relacionadas con el invierno:

Dejó resbalar la cabeza hasta el respaldo y su consciencia se perdió en la contemplación de ese paisaje de colores nuevos. Le daba la impresión de estar viendo una película, pero ya no de terror sino romántica. Lo que no podía creer es que se tratara de su propia vida, que eso que estaba sucediendo en el parque le estuviera pasando verdaderamente a ella. Casi se quedó dormida cuando se acordó de que era noche de muertos.⁹⁵

No obstante, ésta es la escena en la que Ernestina Arteaga corre más peligro en toda la novela: si bien hay otros momentos que le son mucho más desagradables a la niña, incluyendo la

⁹⁵ *Ibid*, p. 59.

escena en que casi es atropellada y aquélla donde recibe acoso físico y verbal, éste es el único instante que amenazará, a la larga, su vida. La escena es muy similar, incluso, a esta otra que tomará lugar en el río —otro espacio-tiempo liminal—. En ambas ocasiones, serán los recuerdos de mejores momentos en México los que la salvarán de “quedarse dormida”, que en este caso equivale a morir. Sirve entonces dicha escena como un espejo para la segunda, sin embargo, sobre esto se discutirá cuando se hable del río con mayor detalle.

Por otro lado, teniendo todavía en mente la escena en la que, durante unos instantes, parecen conciliarse los sentimientos de la niña con su estancia en Avongate, aparece la otra división temporal que se había planteado con anterioridad, es decir, el tiempo de Ernestina Arteaga en México, que corresponde al antes, y el tiempo de la niña en Avongate, que pertenece al presente. Ambos, es evidente, incumben al tiempo de los vivos.

Es adecuado empezar con el tiempo en México, pues éste es el que aparece primero si se considera el orden cronológico de los acontecimientos en la novela de Berta Hiriart. Hasta ahora, en este proyecto se ha discurrido un poco sobre México como espacio diegético: se ha dicho que este lugar es el hogar de Ernestina Arteaga, que la niña habla su lengua e incluso que está acostumbrada al tipo de clima y a la clase de paisajes propios de éste. En este punto, sin embargo, se observará México no como lugar, sino como “el tiempo en” ese sitio. Se había adelantado que México representaría el pasado en cierta parte de la novela, pues lo sucedido en este país se extiende tan sólo hasta el capítulo V.

A partir de allí, el tiempo en el país de donde la familia Arteaga es oriunda transcurrirá en la extensión un capítulo muy breve, en la frontera entre México y Estados Unidos, pero este apartado ya no puede ser considerado, del todo, en la división semántica porque el mismo narrador así lo indica: “Salió casi volando hacia la casa y luego tuvo la sensación de no haber parado hasta llegar a ese extraño lugar llamado Avongate. Aunque en realidad todavía pasaron la noche en Xochiltepec y después viajaron durante varios días; para Tina, México quedó atrás al dejar el río”.⁹⁶ Todo lo que sucede en el México diegético de *En Días de Muertos*, de este momento en adelante, aparecerá en resumen. En el aspecto formal, esto influirá en el ritmo del

⁹⁶ *Ibid*, p. 15.

relato, imprimiéndole cierta velocidad que es notable para el lector y que corresponde, en el semántico, a la sensación que sufre Ernestina Arteaga.

En esta cita se puede ver la fusión que la niña hará —de ese punto en adelante— entre México y el río.⁹⁷ Más importante todavía, esta afirmación hecha por parte del narrador, junto con la constante frecuencia con la que aparece el río, funcionan como anuncio: “La prolepsis repetitiva cumple la función de anuncio (*annonce*)”.⁹⁸ Se hace visible así que el país permanecerá en su memoria, eventualmente fusionando el pasado con el presente de la muchacha.

Teniendo en cuenta que el tiempo en México estará ligado a la memoria y que éste permeará el tiempo de la estancia de Tina en Avongate, debe considerarse que el primero será idealizado por la niña. Esto no resulta sorprendente porque hay una tendencia a embellecer las memorias e incluso a romantizarlas; de ahí que existan frases como “los buenos tiempos”, refiriéndose al pasado. La idealización del tiempo en México habrá de agudizarse porque el presente, que en este caso será el tiempo en Avongate, es bastante duro para Tina Arteaga y para toda su familia; es así que se omitirán, con gran facilidad, los recuerdos de cuando pasaron tanta hambre en México que muchas veces Tina ya no alcanzó a comer cuando llegó de jugar en el río con sus amigas, y se privilegiarán las remembranzas del río, del juego, de las amigas, de la familiaridad con el entorno y la gente, entre otros muchos momentos agradables para la joven Arteaga.

No es en vano, además, que Xochiltepec sea descrito por Tina como un lugar casi paradisiaco. Este espacio tiene un clima que hace parecer que se encuentra en primavera-verano permanentes y son tales estaciones las que permiten un mayor desarrollo de la vida: desde la vegetación que reverdece y florece bajo estas condiciones, hasta la abundancia en la fauna. El sustento de la vida humana es también mucho más fácil, o tal vez menos complicado que en el resto de las estaciones.

El periodo temporal de la primavera y el verano sirve, incluso, para proveerse de los suficientes recursos que habrán de servir durante el otoño y el invierno: “Cuando en Avongate

⁹⁷ Nótese que, en este punto, se hace referencia al río físico de Xochiltepec, no al cronotopo liminal.

⁹⁸ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 46.

se comenzó a escuchar su canto inconfundible, entre silbido y susurro, todo mundo se dedicó a almacenar provisiones. Secaron con sal la carne, cocieron las verduras en vinagre, prepararon mermeladas de distintas frutas, convirtieron la leche en quesos perdurables y juntaron leña para las chimeneas”.⁹⁹ En cierto modo, el tiempo que Ernestina Arteaga pasó en México también la “aprovisionó” para su dura estancia en Avongate, puesto que en México vivió durante su niñez, creció, se fortaleció, y la memoria del río en Xochiltepec le servirá inclusive como un resquicio o un escape agradable al cual volver en el recuerdo cuando esté pasando por un momento muy difícil. Así, esta explicación, que es proporcionada por el narrador, servirá, por un lado, como una metáfora del proceso de transición de la joven Arteaga y, por el otro, como un esbozo, cuando se mira el relato en perspectiva.

Debe continuarse con el tiempo en Avongate, puesto que éste corresponde al orden cronológico de los acontecimientos en la obra. En el capítulo anterior se había descrito Avongate como un lugar bastante inhóspito y extraño para Ernestina Arteaga, e incluso para su familia; la descripción que puede proporcionarse del tiempo que pasa en este lugar, no es muy diferente. Previamente, en este texto, se había afirmado que *En Días de Muertos* contiene, entre otras líneas diegéticas, el viaje del héroe con Tina. Es así que puede aseverarse que el cruce de la frontera México-Estados Unidos es el equivalente al cruce del umbral sobre el que discurre Joseph Campbell;¹⁰⁰ como resultado, la más joven de la familia Arteaga va a encontrarse con varias dificultades, correspondientes a las diversas pruebas del héroe, y tanto el lugar como el tiempo en donde éstas se desarrollen serán ambientados como inhóspitos. Comenzando, por supuesto, por el simple hecho de que Avongate, contrario a Xochiltepec, parecerá estar sumido en un eterno invierno, un tiempo que se ha probado, a lo largo de la historia de la humanidad, bastante complicado para el sustento de la vida.

Aunque en realidad, como se había afirmado con anterioridad, la familia de los Arteaga —tanto los vivos como los muertos— llega al “Norte”, al “otro lado”, a Avongate, cuando se está acabando el otoño y el invierno apenas está a punto de entrar, las inclemencias del frío,

⁹⁹ Berta Hiriart, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹⁰⁰ Cfr. con Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1972.

sobre todo en comparación con el clima de Xochiltepec, los hacen sentir como si Avongate estuviera, literalmente, congelado en el invierno, lo que crea la ilusión de un tiempo siempre frío y desapacible. Los inviernos en Avongate, además, son descritos de una manera muy severa e, incluso, letal: “Y cada vez que les ganaba la risa, vendavales pavorosos se dejaban sentir en la tierra, ya no sólo despojando a los árboles de las hojas, sino incluso doblando sus ramas, tronchando algunas gigantescas, que caían sobre los autos y las casas”.¹⁰¹ Ernestina Arteaga no podrá relacionarlos con los inviernos de Xochiltepec, un lugar que siempre tiene un buen clima. Se refuerza, asimismo, la atmósfera del “otro lado”, puesto que los Arteaga están acostumbrados a un clima tan caluroso que hace sudar y que permite el desarrollo de una vegetación exótica que no estará presente en Avongate; esto se ha hecho evidente, hasta este punto de la novela, por medio de la iteración de isotopías temáticas que vuelven a México equivalente al calor y Avongate al frío. Es por eso que, aunque bonita, la vista de los árboles en el parque le resultará “como una película” a Tina Arteaga.

Por si las difíciles condiciones climáticas fueran poco, el tiempo que la pequeña Arteaga pasa en Avongate será siempre opacado por el pasado. Esto sucede, en parte, porque la ciudad le es extranjera en todo sentido: las personas hablan otro idioma, se trabaja de día y de noche, sufre de acoso físico y verbal, etc. Por otro lado, Avongate representará de manera permanente para Ernestina el motivo por el cual tuvo que dejar atrás su casa; aunque en realidad hayan tenido que dejar Xochiltepec por las muchas dificultades económicas que se le presentaron a su familia, es también cierto que el objeto más directo en el que la pequeña puede proyectar sus resentimientos es el lugar extraño en el que se encuentra ahora. Incluso cuando las dificultades de Tina Arteaga en Avongate hubieran acabado, todos los Días de Muertos, recordará el tiempo que pasó en México, pasado por el tamiz de la memoria y éste le parecerá mejor que su presente.

Queda por analizar los cronotopos liminales, es decir, el camino de flores de cempasúchitl y el río. Aunque ya se ha dicho casi todo sobre el camino de flores, falta observar que las reglas temporales son las que rigen la validez del camino de flores como una

101 Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 33.

vía que conecta el tiempo-espacio de los vivos con el de los muertos, guiando a los segundos en este viaje. Es necesario tener en cuenta que la hechura del camino de pétalos de flor de cempasúchitl sigue un orden cronológico con relación de concordancia. De tal suerte que Tina Arteaga comienza a dejar caer pétalos en el capítulo V y continúa haciendo el camino hasta el capítulo XI, en el que se da cuenta que éste ha sido borrado por el viento y la nieve:

El aullido de las fuerzas del invierno se hizo casi ensordecedor. Tina se despertó de golpe y corrió a asomarse por la ventana: el viento levantaba todo lo que encontraba a su paso, y en su lugar dejaba caer unas minúsculas desgarraduras de algodón. Entonces vio con toda claridad cómo era dispersado el camino de flores de cempasúchitl, cómo todas ellas volaban hacia sitios lejanos y luego quedaban sepultadas por la nieve.¹⁰²

Sin embargo, la más pequeña de las Arteaga no pierde la esperanza y reanuda la creación del camino en el capítulo XVIII. Es así que este cronotopo se mantiene vigente durante el 82% de la novela, convirtiéndolo en uno de los motivos principales para la construcción de *En Días de Muertos*. Esto se refiere sólo a la parte estructural de la novela, pero en el ámbito de la diégesis, debe insistirse, el camino de pétalos de cempasúchitl sólo tiene validez como puente entre los dos mundos en los días contiguos a las celebraciones del Día de Muertos y durante éstos. Tales días coinciden con el tiempo en que los espíritus de los difuntos tienen “permiso” de abandonar el “más allá”, antes de volver a él para esperar hasta que lleguen, de nuevo, estas mismas fechas el próximo año.

Por otro lado, el camino de flores no sólo permite el entretrejo del espacio de los muertos con el de los vivos, sino que también facilita que el tiempo de unos se yuxtaponga, durante el periodo antes establecido, con el de los otros. El camino de pétalos de flor de cempasúchitl, junto con el incienso, el altar y la ofrenda, son rituales necesarios para que los espíritus de los familiares y amigos más queridos puedan cruzar el espacio y el tiempo para convivir, de manera implícita, con los vivos. Se trata de una especie de invocación que hacen los vivos, quienes extrañan a los que ya se han ido, para que los visiten una vez más.

Sin embargo, los familiares que existen en el plano metafísico no aparecen de manera evidente en el terrenal ante los ojos de quienes los convocan, pues las reglas del universo

102 *Ibid*, p. 34.

diegético, basadas en la tradición mexicana así lo indican: “Trató de hallar a Evodia para darle las gracias. Pero el hecho de haber rozado con la muerte no le daba el beneficio de tratar con los difuntos en un modo directo. Ni siquiera le era posible distinguirlos. Como cualquier ser de carne y hueso, sólo lograba adivinar su compañía”.¹⁰³ El mismo hecho de tomarse dos a tres días del año para pensar en aquellos fallecidos hace que éstos vuelvan, de cierta forma.

Finalmente hay que mencionar el río metafísico, último cronotopo de interés para este análisis. Como ya se ha mencionado en varias ocasiones, este espacio-tiempo no hace referencia al río ubicado en el Xochiltepec diegético, sino que se trata de aquel al que entra Ernestina cuando cae enferma y se ve luchando por su vida. Es por eso que este río puede clasificarse como liminal, porque se ubica en dos fronteras, una literal y otra metafórica. La primera entre la vida y la muerte; la segunda entre Xochiltepec y Avongate. En esta escena, Tina vuelve, por unos instantes, a su lugar de origen:

La niña cerró los ojos y vio el río de Xochiltepec. Se miró a ella misma metida en el agua con sus amigas. Reconoció en detalle aquel lugar que la acunara. Sintió el sol sobre los hombros, le ofreció de beber a un garza haciendo con sus manos un cántaro, escuchó la risa de las niñas y el canto de la corriente. Palpó con sus pies las piedras pulidas por la fuerza del agua. Caminó sobre ellas, despacio, con el vestido flotante y las trenzas convertidas en aguacero que mojaba su espalda.¹⁰⁴

El recuerdo de este tiempo mejor, de estos momentos de recreo en su hogar, hace pensar a la más joven de la familia Arteaga que entregarse por completo al río le proporcionará la comodidad y el descanso que está buscando después de los acontecimientos tan terribles que le han sucedido en Avongate. Es por esta razón que Tina se siente tentada y se permite caer, entregándose a los brazos de la muerte; pero estos sentimientos de comodidad y descanso son sólo una ilusión creada tanto por los anhelos, como por el cansancio de Ernestina. De tal modo, Evodia, quien sabe que “todavía no es el tiempo” de la joven Arteaga, la rescata, justo antes de que ella pase al más allá de forma definitiva.

Aunque ya se había mencionado en el capítulo anterior, al río metafísico como un espacio liminal, la suma de las reglas temporales a las que este lugar se somete, ayudan a crear

¹⁰³ *Ibid*, p. 69.

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 62.

la iconocidad del mismo. En primer lugar, es necesario recordar que el río metafísico, como el más allá, es un espacio suspendido en el tiempo. En este caso se hace más claro, puesto que toma la forma de un lugar físico que ya sólo pertenece a la memoria de la muchacha enferma, por lo que aparece tal y como lo dejó antes de salir de su país; se trata de una verdadera cápsula del tiempo.

Además, debe considerarse que el hecho de que este cronotopo sea liminal establece un nuevo conjunto de reglas temporales. En este contexto Ernestina y Evodia pueden tener comunicación directa, mientras se encuentren en el río metafísico, yuxtaponiendo, una vez más, la temporalidad y el espacio de los vivos y los muertos. Sin embargo, la joven sólo tendrá acceso al río durante los instantes que dura la parte más grave —y casi fatal— de su enfermedad; al final de este periodo, aunque Tina intente comunicarse con Evodia o verla para agradecerle, esto le será imposible por completo. Las reglas del río metafísico anulan las de la tradición mexicana del Día de Muertos, puesto que, según las marcas textuales, Evodia tiene permitido abandonar cualquier espacio en donde se encuentre, tan pronto como un familiar esté a punto de morir, “fuera de su tiempo” para ayudarlo en los momentos de mayor necesidad.

También cabe señalar que la escena de Tina en el río hace espejo, de cierta manera, con aquella de la banca en el parque, donde contrae la enfermedad que la ha de llevar al río metafísico: “En cámara lenta, se vio resbalar y caer de cuerpo entero sobre aquella alfombra a la vez durísima y suave. Vio cómo su cabeza golpeaba contra una piedra grande y ella quedaba sumergida, sin ningún ánimo para luchar por salir al aire, sino al contrario, en un dulce descanso que la invitaba al sueño, un sueño del que no habría de volver”.¹⁰⁵ Los puntos en común entre estas dos escenas residen en los semas “resbalar” y “cabeza”, pues en ambos momentos la muchacha deja que su cabeza, que es el centro de su cuerpo y la que contiene su consciencia, se deslice hacia el fondo del río en un momento de debilidad. En el parque la flaqueza física es inducida por el frío y el duro día que había tenido en la tienda de *Mr. Zhou*, mientras que en la escena del río, la caída se debe, en parte, al debilitamiento provocado por la

¹⁰⁵ *Ibid*, pp. 62-63.

enfermedad, pero sobre todo al agotamiento mental que los acontecimientos acumulados hasta ese momento le han causado.

A estas similitudes se suma que la ruptura del “dejarse ir” es el recuerdo de algún elemento que le recuerda a su país: “Casi se quedó dormida cuando se acordó de que era noche de muertos. Sólo esto le dio ánimos para ponerse en pie. Antes de emprender la difícil tarea de echarse a andar, sacó de su bolsillo las últimas flores de cempasúchitl que le quedaban y las esparció alrededor”.¹⁰⁶ En la escena que se desarrolla en el río metafísico, es Evodia quien aparece para salvarla, no sin antes recordarle sus raíces mexicanas. Se puede decir, incluso, que son el Día de Muertos y sus tradiciones, en específico, lo que la motiva a seguir su vida y su camino.

Por otro lado, en el capítulo dedicado a los espacios en la novela se había aseverado que la elección del río como espacio significativo podía deberse a la función de éste como una puerta o una vía comunicante entre fronteras. Aunque se siguen considerando tales razones como válidas, hay que agregar una posibilidad más: “El simbolismo del río, del flujo de las aguas, expresa a la vez la <posibilidad universal> y el <flujo de las formas> (F. Schuon), la fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la de la vida y la de la muerte”.¹⁰⁷ Pero esta condición fronteriza entre la vida y la muerte sólo se hace posible cuando se introduce la temporalidad en este espacio, ya que el río metafísico no traslapa, de manera indirecta, el tiempo-espacio de los vivos y los muertos como el camino de pétalos de flor de cempasúchitl, ni es exclusivo de los que ya fallecieron, como el más allá, sino que permite el encuentro —directo— de los vivientes y los fenecidos, siempre y cuando los primeros estén en un periodo cercano a la muerte.

Es necesario agregar, asimismo, que la suspensión temporal de este espacio también es diferente a la del “más allá” o a la del castillo de hielo más alto que la más alta de las montañas, debido a que el río metafísico no existe siempre, en los márgenes de la realidad diegética, ni se trata de un cronotopo al que —eventualmente— casi todos tengan acceso, como el “más allá”. El río metafísico es un espacio en el que sólo Ernestina y Evodia Arteaga

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 58.

¹⁰⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2007, p. 885.

pueden penetrar, en un momento muy específico, dependiente por completo de los sucesos que afectan a Tina. Es así que el río metafísico es creado por y para la niña Arteaga, reminiscencia del mejor tiempo en su vida, representando la renovación por medio de la muerte; aunque la muchacha no fallece, tiene un contacto muy cercano con la muerte y, antes de regresar a la vida, es reafirmada por el espíritu de Evodia. Es así que la pequeña entra al río dudando de su identidad y sale más fuerte y más segura de sí misma.

Hasta este punto se han analizado el uso de las lenguas, el espacio y el tiempo según los elementos intratextuales de *En Días de Muertos*. Sin embargo, la realidad diegética de la novela hace referencia a varios elementos de la realidad fáctica, de los cuales interesan, sobre todo, los culturales para este análisis. En este sentido, se considera necesario un capítulo más que verse acerca de las tradiciones del Día de Muertos y las de *Halloween*, puesto que éstas son las que regirán, en realidad, la manera en que se trata la muerte en la diégesis de la novela de Berta Hiriart.

De calaveritas y espectros: percepción de la muerte en la novela *En Días de Muertos* de Berta Hiriart

Capítulo IV

En Días de Muertos: Tradición y ritual

Teniendo en cuenta la influencia de las lenguas, los espacios y los tiempos en la novela como factores de construcción discursiva y diegética, cabe ahora mencionar que la lectura de la novela *En Días de Muertos*, escrita por Berta Hiriart, es también juzgada de manera axiológica por el lector, es decir, supone en primera instancia tomar partido entre “me gusta” o “no me gusta”. Podría decirse que esto sucede con cualquier libro, sin embargo, debe tenerse en cuenta que el caso de esta particular obra exacerba el juicio axiológico puesto que reconcilia, en cierto modo, dos tradiciones que han estado en pugna ya por varios años, es decir, Día de Muertos y *Halloween*.

Si bien es cierto que el lector ideal, un niño, podría no estar interesado en este problema, también debe reconocerse que la selección de obras es casi siempre controlada por un adulto que se encuentra mucho más preocupado por sus costumbres y por la preservación de ellas.¹⁰⁸ Incluso puede decirse, observando la historia de la literatura infantil, que la transmisión de los valores culturales fue (y sigue siendo) una de sus principales funciones: “[...] el segundo lugar en importancia lo ocupa nuestra herencia cultural si se transmite al niño de manera correcta. Cuando los niños son pequeños la literatura es la que mejor aporta esta información”.¹⁰⁹ Es posible descubrir la presencia de este fenómeno en el contexto mexicano contemporáneo si se observan los planes de estudio de las materias “Español” (para diversos grados) diseñados por la Secretaría de Educación Pública, que hace énfasis en “Valorar la diversidad lingüística y cultural de México”.¹¹⁰ Muy natural será, entonces, que *En Días de Muertos* cause cierto conflicto al lector adulto que suele pensar en sus tradiciones como algo valioso —parte de su identidad nacional— que debe preservarse, incluso en días cuando la migración, las importaciones (no sólo de productos, sino también de aspectos culturales) y los medios de comunicación colectiva lo hacen cada vez más difícil.

¹⁰⁸ Es necesario tener en cuenta que la mayoría de los niños lectores serán aquellos cuyos padres los inicien y conduzcan a la lectura, aunque existan casos excepcionales.

¹⁰⁹ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 2007, p. 10.

¹¹⁰ Secretaría de Educación Pública, *Programas de estudio 2011/Guía para el Maestro de Primaria/Segundo grado* [en línea], 2011 [fecha de consulta 15 de marzo de 2015], p. 24. Disponible en: <http://www.dgdc.sep.gob.mx/moodleprimaria/pluginfile.php/.../Segundo%20grado.pdf?>

Por otra parte, debe tenerse en cuenta que el trabajo del crítico literario no es, con precisión, el mismo que el del antropólogo o el sociólogo, pero tampoco puede limitarse a una mera descripción de los signos lingüísticos: a pesar de que la obra literaria está construida con estos y muchos estudios literarios formales señalan hacia la intratextualidad, debe tenerse en cuenta que este tipo de signos tienen un referente hacia la realidad fáctica que es imposible de ignorar, sobre todo cuando se trata de la literatura infantil, donde la recepción y la “animación”¹¹¹ del texto son tan importantes para la comprensión del fenómeno literario. Es justo en este tipo de literatura donde se hace evidente la necesidad de considerar al lector, pues éste reconstruirá la lectura con base no sólo en su horizonte de expectativas, sino también en su horizonte de experiencias. Así, el niño accederá al texto e incluso lo aprehenderá como una parte de su conocimiento para futuras experiencias (literarias, psicológicas, pragmáticas, fácticas e incluso ontológicas), a partir de sus hábitos y de sus conocimientos previos.

Teniendo esto en cuenta, se considera que el crítico literario tiene el deber de ver más allá del papel, prestando su propia interpretación, ésta tendrá que ver con los referentes que el mismo crítico tiene, puesto que los utilizará como herramientas para el análisis que se propone realizar y será tan particular como productiva porque: “No hay método que no nos diga algo al menos sobre el objeto a interpretar, a condición, claro, de evitar los contrasentidos”.¹¹² De tal modo, pretende seguirse el enfoque de Mieke Bal y su análisis cultural, pues la novela de Berta Hiriart así lo admite.

4.1 Calaveras contra calabazas: el plano axiológico de los rituales

Como ya se había mencionado, la novela de Berta Hiriart narra la vida de Tina, una niña mexicana con raíces indígenas que debe viajar con su familia hacia Estados Unidos por falta de sustento. Esto sucede justo antes de Día de Muertos, por lo que la familia decide mandar un mensaje a sus familiares para contarles que deben irse, pero que no se han olvidado de ellos y que les pondrán una ofrenda en su nuevo hogar. La vida en el nuevo país es dura, tanto que

111 Cfr. Jean-Marie Schaeffer, *Pequeña Ecología de los Estudios Literarios ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2013, p. 99.

112 Jean Starobinski, *La Relación Crítica*, Taurus, Ciudad de México, 1974, p. 134.

Tina casi muere, pero los espíritus de sus familiares —cuyo viaje tampoco ha sido fácil— la ayudarán desde el más allá. De manera anecdótica, la obra puede contarse en estos pocos renglones; sin embargo, la introducción de los valores tradicionales (mexicanos y estadounidenses) alrededor de la muerte hacen que valga la pena observar con detenimiento *En Días de Muertos*.

En primer lugar, cabe recordar que en esta obra se hace una clara separación entre “lo nuestro” y lo extranjero en la novela (aunque después vayan a reconciliarse). Al hablar de los muertos mexicanos, se hace no sólo con cierto cariño —que la familiaridad permite—, sino que además se les caracteriza como personas buenas bajo el ala de Dios: “—Esto nos lo da Dios para que podamos mandarles un recado a nuestros muertos —dijo Juana—”,¹¹³ aclara la madre de Tina cuando muere Benito, un conocido del pueblo, sugiriendo, también, que el más allá es controlado por fuerzas divinas benéficas. Por el contrario, cuando se habla de los espíritus del folclor estadounidense, es notable que se trata de entes más oscuros y mucho menos deseables, pues incluso se menciona en la novela de Berta Hiriart que éstos están sometidos por las mismas potencias divinas que rigen a los muertos de la tradición mexicana y que son más generosas con los fallecidos que cruzaron hacia el más allá, mientras que El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas se ven repelidos por la luz y el calor.

Si bien se aclara que El Príncipe de la Oscuridad no es malvado *per se*, debe tenerse en cuenta que es descrito como una fuerza devastadora que arrasa con todo a su paso. En capítulos anteriores se mencionó que la polarización del personaje refiere al lector a esa básica asociación día-luz-primavera y noche-oscuridad-invierno. La pueden percibir así, sobre todo, los lectores más pequeños, quienes reconocen la más básica tematización de los personajes “buenos” y “malos”. Al final, día y noche han de convertirse en Eros y Tánatos, dando un rostro siniestro al Príncipe.

Aparecen también como parte de la mitología “del otro lado” Las Brujas, quienes con su canción aclaran su propia naturaleza (y su función como actantes): “—Sólo las brujas, las más ancianas/las más hermosas presencias de la oscuridad/ las magas de las tormentas y de las

¹¹³ Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 12.

pesadillas/ sólo nosotras, que todo lo hemos observado/ sabemos las respuestas: ¡nadie más!”¹¹⁴ No sólo aparece de nuevo la dualidad día-noche, sino que además se incorporan las tormentas y las pesadillas, elementos negativos, sobre todo para los más pequeños. Resulta además interesante que tanto El Príncipe de la Oscuridad como Las Brujas son, en esta novela, seres que —a pesar de seguir ciertas reglas— se controlan a sí mismos: aunque tienen que someterse a ciertos preceptos, ya no están bajo el ala de un Dios, pues su cualidad de fuerzas primordiales les concede ser casi deidades. En este sentido, pareciera que tienen mayor poder y peso que los espíritus de la tradición mexicana, aunque estos últimos logren vencerlos al final, valiéndose de sus propias facultades.

Debe también señalarse otra oposición básica entre los espíritus mexicanos y los estadounidenses: los primeros le salvan la vida a Tina, mientras que los segundos son los responsables de casi quitársela. Es el frío el que enferma a la niña cerca del final de la novela, ya se había advertido al principio de los estragos que El Príncipe causaba: “De hecho, cada invierno morían de frío docenas de personas, atrapadas en alguna nevada o en la pobreza de sus propias casas”.¹¹⁵ De este pasaje pueden advertirse dos cosas: el poder que tiene El Príncipe para matar y el guiño hecho desde una visión sociológica con la mención de la pobreza. Así, se refuerza la caracterización de un personaje que toma las vidas humanas sin miramiento alguno, pues éstas le resultan insignificantes.

Es verdad que el narrador manifiesta el carácter “natural” de las muertes de este tipo, pero es necesario considerar que seguirá siendo un factor causante de angustia ante los ojos de un niño, por lo que es muy probable que relacione a este actor con la maldad; por otro lado, como dicho personaje está ligado en la narración con Avongate, la hostil región extranjera, es también bastante lógico que el receptor haga una asociación inmediata entre la crueldad y el país vecino. De ese mismo modo, la pobreza adquiere sentido, pues Tina y su familia (incluso aquéllos que ya son “nacionales”) son víctimas de esa misma crueldad por la poca solvencia que tienen al trabajar como ilegales en un país que no es el propio.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 26. [Traducción de Berta Hiriart]

¹¹⁵ *Ibid*, p. 24.

La metáfora se completa cuando Tina, a la salida de un trabajo miserable, se sienta en un parque a recibir el frío abrazo del Príncipe y regresa a una casa abarrotada, donde no se le proporciona más atención médica que aquella permitida por la precaria situación en la que se encuentra su familia. Tina es una extranjera —en el más amplio sentido de la palabra— en un país donde la vida puede costar lo mismo que el precio en la factura de la calefacción, puesto que puede perderse si no se tiene lo suficiente para pagarla. Así se afirma en la novela, cuando se discurre sobre El Príncipe de la Oscuridad y los estragos que causa en las ciudades, los cuales se agravan para quienes no tienen hogar o recursos suficientes para aprovisionarse para las tempestades del invierno.

Los muertos mexicanos, mucho más bondadosos dentro de este particular mundo ficcional, utilizarán sus poderes¹¹⁶ para salvarle la vida a la pequeña: “Evodia llegó justo en el último instante antes de que Tina pasara irremediabilmente al más allá. En la orilla del río, la difunta tomó su forma transparente y se sumergió de inmediato hacia donde la niña yacía desmayada. La tomó en sus brazos, la acostó sobre la tierra y le sopló al oído: —Todavía no, no te ha llegado tu hora”.¹¹⁷ Podría argumentarse que Evodia ayudó a Tina porque era un miembro de su familia, pero también es posible dar un paso más y afirmar que se trata de una familiaridad no sólo sanguínea directa, sino en todo caso una consanguinidad de raza, que habrá de afirmarse, más adelante en la novela, con las preguntas de la niña sobre su identidad.

Aun las decoraciones tradicionales de *Halloween* y Día de Muertos parecen encontrarse en la dicotomía negativo-positivo: “[...] en vez de flores u otros amables adornos, había telarañas, monstruos, brujas y murciélagos”.¹¹⁸ La aparición de estos elementos, con significados en todo caso espantosos para la tradición mexicana, como se afirmó en el primer capítulo, y la confusión de los Arteaga quizá no sean tan inocentes como una mera introducción a lo desconocido, cuando se piensa en la parte cultural, puesto que en la novela se

116 Debe recordarse que los poderes de los espíritus fallecidos de los Arteaga están basados en sus raíces culturales. Cuando se encuentran en medio de la pelea con El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas, los Arteaga están por perder; la única razón por la cual pueden escapar —y resultar victoriosos al final— es porque deciden tomar la forma de sus naguales, seres de la mitología mexicana, lo que les proporciona cierta ventaja por encima de los espíritus estadounidenses.

117 *Ibid*, p. 66.

118 *Ibid*, p. 28.

hace referencia a las costumbres mercantiles de Avongate, a su frivolidad y al vacío de sus tradiciones en numerosas ocasiones: desde la pérdida de identidad nacional que sufre Mike con la falta del altar en Día de Muertos para Torcuato, su padre, hasta el episodio en el que Tina tiene que vestirse de murciélago para procurar ventas en la tienda de *Mr. Zhou* y el niño que decide comprar este disfraz por el simple hecho de que le parece atractivo.

De esta manera, podría afirmarse, incluso, que el *Halloween* que aparece en la novela no es en realidad el ritual más tradicional, sino una fotografía de una fiesta comercial, es decir, no como aquella de raíces celtas, sino como la nueva versión que se creó con el mero propósito de impresionar al consumidor: “Sea lo que sea que los devotos del new-age piensen sobre las cualidades terapéuticas y amables de Samhain, es su salvajismo lo que ha sido rentable”.¹¹⁹ De modo que las brujas, murciélagos, monstruos y telarañas terminan siendo los protagonistas más atractivos, sobre todo para los niños como el que adquirió el disfraz de murciélago, o como Mike, cuyo interés en esta festividad es más lúdico que solemne o tradicional. El contraste de esta escena del pequeño *Ernie* con aquellas en las que los Arteaga se disponen a construir el altar para sus muertos hace que, nuevamente, se observen *Halloween* y sus rituales con una connotación negativa.

Sin embargo, a pesar de la pelea entre los espíritus mexicanos y los del norte, la verdadera lucha entre ambas tradiciones no comienza hasta que los vivos requieren la sustitución de una por la otra:

—Hay que quitar lo de *Halloween* —dijo Tina en tono muy bajo.

—No! —Gritó Mike.

—Sí —apoyó Manuel a su hermana—, puede desconcertar a los muertos. No van a creer que vivimos aquí si ven esas cosas”.¹²⁰ Llega entonces el breve momento de la disputa donde ha de triunfar el Día de Muertos, seguido de manera casi instantánea por el desconcierto de la pérdida del camino de flores con la nevada. Una vez más, este episodio puede interpretarse como el desvanecimiento de las tradiciones mexicanas de Mike y Eloísa con su llegada y mimetismo a un país que en realidad no es, en esencia, el suyo, puesto que todavía se

119 Nicholas Rogers, *Halloween: From Pagan Ritual to Party Night*, Oxford, Nueva York, 2003, p. 13.

120 Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 60.

encuentran en el proceso de transición identitaria y hace poco que forman parte de la comunidad México-estadounidense.

En este punto de la lectura, comienza a resultar necesario viajar hacia otras disciplinas como sugiriera Mieke Bal, con el propósito de observar temas sobre los que no se había hablado hasta ahora; así, en una analogía entre la biología y la literatura, se harán viajar tres conceptos de una a otra disciplina. Se justifica su uso al estilo que lo hace la autora con el concepto de texto: “Por tanto, se debería promover su uso, especialmente en áreas en las que no resulta automáticamente evidente, por lo que puede recuperar su fuerza analítica y teórica”.¹²¹ En este caso, los conceptos de simbiosis, parasitismo, comensalismo y mutualismo no sólo no son evidentes en la literatura, sino que además, permiten enmarcar la relación que se da entre Día de Muertos y *Halloween* en la novela de Berta Hiriart. Sin mayor preámbulo, se dará paso a este breve viaje.

4.2 Día de muertos y *Halloween*: de la simbiosis al mutualismo mítico

En este apartado, como ya se adelantaba, se discurrirá sobre conceptos de la biología, adaptados a la literatura, siendo el primero a tratar la simbiosis. Tal concepto de la biología se refiere a un tipo de relación: “Por definición, una relación simbiótica es la interacción conjunta que tienen dos organismos diferentes, siendo un proceso de asociación íntima, producto de una historia evolutiva entrelazada”.¹²² El funcionamiento de esta idea para *En Días de Muertos* se vuelve evidente por las características de la asociación, la intimidad y la historia evolutiva entrelazada de la festividad mexicana y *Halloween*. Estas relaciones parecen, a primera vista, provenir de la proximidad territorial entre los dos países; sin embargo, cuando se mira con más detalle, es posible observar que las relaciones entre estas dos tradiciones no se deben sólo a la geografía, o al menos no en el sentido más inmediato:

La historia de Halloween traza su camino desde los antiguos tiempos Célticos hasta el presente. Originalmente un banquete estacional, Halloween le debe mucho de su

121 *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, CENEDAC, Murcia, 2009, p. 41.

122 *Simbiosis, mutualismo y parasitismo* [en línea], Zompopas, [fecha de consulta 15 de marzo de 2015], Ecología Microbiana, disponible en: http://www.zompopas.com/index.php?option%3Dcom_content%26task%3Dview%26id%3D13%26Itemid%3D9

carácter a la Romana celebración de la cosecha de la Diosa Pomona y más incluso a las costumbres de la primera Iglesia Católica. Es la mezcla de estas tres tradiciones lo que produjo la festividad que celebramos hoy en Estados Unidos.¹²³

Es así que el vínculo entre estas dos tradiciones es todavía más antiguo de lo que podría pensarse, e incluso puede haber influido, para las coincidencias en ambas festividades, la proximidad entre las ciudades europeas de donde provienen originalmente. De este modo, es notable que aquello que primero pareciera la asociación, es en realidad la historia evolutiva entrelazada: la Simbiosis.

Esta misma evolución entrelazada ilustra la raíz común del Día de Muertos y *Halloween*: “la noche que marca la transición de otoño a invierno parece haber sido de los viejos tiempos cuando se suponía que las almas de los difuntos visitarían sus antiguos hogares para calentarse cerca del fuego y para consolarse con el buen ánimo proporcionado para ellos en la cocina o la sala por sus afectuosos parientes”.¹²⁴ En este punto se encuentra la gran similitud que algún día existió entre la concepción sobre el destino de los familiares muertos del Día de Muertos y *Halloween*; en la actualidad tanto el rito como la intención de ambas festividades se ha modificado, alejándolas una de la otra, como es posible observar en casi toda la extensión de la novela de Berta Hiriart. Sin embargo, es necesario recordar que, a pesar de su evolución hacia diferentes destinos, Día de Muertos y *Halloween* tienen raíces comunes, pues será, en parte, esto lo que permita la reconciliación final entre ambas.

De esta forma, es plausible aseverar que las tradiciones originales de Avongate y su *Halloween* no fueron siempre ajenas a las que Tina aprendió en Xochiltepec con el altar para Día de Muertos. Ni siquiera son, en realidad, tan distantes del contexto en que algunos niños en las calles de Avongate celebran *Halloween*, pues de alguna forma están recibiendo a sus parientes, al tiempo que los Arteaga reciben a sus familiares con el camino de pétalos de flor de cempasúchitl, el incienso y el altar.¹²⁵ La palabra “kinfolk”, que es la que aparece

123 Lesley Pratt Bannatyne, *HALLOWEEN: An American Holiday, an American History*, Pelican, Nueva York, 2005, p. 1-2.

124 Sir James Frazer en Nicholas Rogers, *Halloween: From Pagan Ritual to Party Night*, Oxford, Nueva York, 2003, p. 19.

125 Debe aclararse que es posible que muchos niños que celebran *Halloween* realizan el ritual de salir a la calle disfrazados con el único propósito de divertirse, unirse a la festividad y recibir dulces. Sin embargo, observar

originalmente en el texto de Sir James Frazer, resulta ilustrativa para esclarecer el fenómeno, pues la mitad de su raíz, es decir “kindred”, nos habla de una relación sanguínea, pero también familiar en el sentido en que se utilizó entre Tina y Evodia; así, es comprensible que ambas partes reciban a los espíritus de sus muertos en fechas similares, aunque no sea de la misma manera.

Por otra parte, cabe aclarar que la intimidad de la asociación entre Día de Muertos y *Halloween* en la novela de Berta Hiriart sí proviene de la vecindad entre los dos países, pero sobre todo del intercambio cultural que el paso bilateral de migrantes entre México y Estados Unidos permite. Sin embargo, este contacto ha hecho viajar también al concepto de *Halloween* con “visa de turista” ante los ojos de muchos mexicanos, en otras palabras, se ha entretejido una idea bastante banal¹²⁶ de la festividad estadounidense: “—Son cosas de *Halloween* — Explicó Eloísa, al ver que los recién llegados no quitaban los ojos de la escabrosa decoración —, cosas de chicos”.¹²⁷ La última aclaración que hace Eloísa de la celebración como “cosa de chicos” vuelve a aparecer un par de veces cuando Tina quiere salir con los demás, pero se siente demasiado mayor para ello o cuando el niño mimado es el único interesado en el disfraz de murciélago. Es en este sentido vacío en el que *Halloween* y Día de Muertos empiezan de nuevo a separarse, ya que la segunda festividad pertenece, en realidad, a lo adulto y solemne, aunque se le permita a los niños tomar parte en algunos de los rituales celebrados con este motivo. Así, es posible referirse al siguiente concepto de la biología que se tiene en la lista, es decir, el de endoparásito.

La insistencia de la narración en los aspectos más superficiales de *Halloween* hace que éste comience a ser visto por el lector como un elemento extranjero que, además, ha invadido el territorio propio. Esto se hace evidente cuando Tina —y ciertos miembros de las dos familias mexicanas— comienzan a preocuparse de quitar los adornos de Halloween, pues estos

el ritual de manera superficial es desproveerlo de su historia mítica.

126 Léase “banal” como superficial, sin connotación negativa alguna. En este caso se hace referencia al tercer plano para clasificar al otro sobre el que hablaba Tzvetan Todorov, es decir el epistémico. La banalización se debe a cierto desconocimiento sobre la historia de *Halloween*, desconocimiento que no es exclusivo de los mexicanos y los nacionales de otros lugares en donde no se celebra *Halloween*, sino también posible en quienes sí lo celebran. En todo caso sólo se trata de explicar la tendencia hacia el rechazo de lo otro.

127 Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 28.

no sólo “confunden a sus muertos”, sino que además les causan a ellos mismos cierta incertidumbre sobre la permanencia de sus costumbres: “He dejado de poner el altar, no sé por qué, pero todavía guardo las cosas. El pobre de Torcuato ha de pensar que ni me acuerdo de él”.¹²⁸ Aunque Eloísa después explique que sí recuerda a su marido fallecido, el descuido de los rituales del Día de Muertos indica que ha dejado atrás una parte de su cultura originaria en favor de la nueva vida en Avongate.

De esta manera, la simbiosis entre las dos fiestas es transformada: “Generalmente las asociaciones simbióticas se clasifican de acuerdo a los efectos de la interacción en los organismos involucrados. Estas consecuencias pueden ser que uno de los organismos se vea beneficiado, causando daños al otro (parasitismo)[...]”¹²⁹ En este caso, la adopción de las tradiciones extranjeras por niños como Mike —que antes celebraban Día de Muertos— y la recepción sustitutiva en los hogares como el de Eloísa, quien ya no le pone altar a Torcuato, ejemplifican el beneficio para una costumbre y el daño de la otra; esto es visible en la escena en que se reúnen los Arteaga, en el más allá, a leer la carta de sus familiares vivos:

—Como quieran, pero tarde o temprano van a olvidarse de nosotros, ¿no se dan cuenta? —replicó Fidelina, echándose a llorar—. Igual que le ha pasado a los otros cuando sus vivos han dejado esta tierra.

Todos supieron a quién se refería. Con discreción se volvieron a Torcuato. Nadie había vuelto a saber de su mujer y sus hijos. Él, en silencio, se preguntó una vez más, igual que cada uno de estos últimos años, si su paso por el mundo no había dejado huella siquiera en un corazón.¹³⁰

La mención del “siquiera un corazón” y los terribles sentimientos de soledad e insignificancia de los que es presa Torcuato, en la muerte, recalcan el daño que hace el abandonar las costumbres locales y el omitir los rituales del Día de Muertos. *Halloween* toma, entonces, la forma de un endoparásito puesto que ataca al Día de Muertos desde dentro, tomando los partidarios de su hospedero y haciéndolos suyos. Es posible que esta forma de plantear la relación entre las dos fiestas suene fatalista, xenofóbica, e incluso grosera porque la palabra

¹²⁸ *Ibid*, p. 41.

¹²⁹ *Simbiosis, mutualismo y parasitismo* [en línea], Zompopas, [fecha de consulta 15 de marzo de 2015], Ecología Microbiana, disponible en: http://www.zompopas.com/index.php%3Foption%3Dcom_content%26task%3Dview%26id%3D13%26Itemid%3D9

¹³⁰ Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 21.

“parásito” adquirió una connotación negativa al haber viajado —también con “visa de turista”— hacia el lenguaje popular; sin embargo, debe recordarse que los términos que aquí se utilizan provienen de la biología, de seres vivos cuyas relaciones no son malvadas o intencionadas siquiera: algo así sucede con estas tradiciones, puesto que los mexicanos que migran hacia el país del norte suelen adoptar sus costumbres para adaptarse a su nuevo medio, con gran frecuencia sin intención de abandonar sus raíces culturales, aunque al final lo hagan.

No obstante, el lento desvanecimiento de las tradiciones del Día de Muertos para los mexicanos en el extranjero porque “hay y no hay cómo hacer mole”, porque no es una costumbre tradicional de aquella tierra y existe una necesidad de integrarse al nuevo grupo, porque los productos de *Halloween* son más novedosos, o sólo por imitación, tiene consecuencias directas sobre la identidad de los personajes. Incluso en la de Tina, quien no ha completado el cambio, pero se ve obligada a formar parte de las tradiciones extranjeras y comienza a cuestionarse: “Tina, en medio de los delirios que se desatan cuando se está en la frontera entre la vida y la muerte, le respondió: —¿Cómo voy a vivir si no sé quién soy? ¿Soy una niña, una muchacha, un murciélago, una brown girl? ¿Soy de aquí o de allá, del río o de la nieve, de la luz o de la oscuridad?”¹³¹ Hasta este punto, sólo se había comentado sobre la identidad en relación con el idioma, con los recuerdos el pasado en Xochiltepec, pero no se había mencionado la importancia del murciélago. Éste es un objeto ritual de la fiesta de *Halloween*, que hasta tal escena en la novela ha desconcertado a Tina por ser, al mismo tiempo, una figura espantosa en su cultura originaria y un símbolo de la nueva y hostil cultura en la que, ahora, tiene que desenvolverse.

La respuesta para las preguntas de Ernestina que proporciona Evodia, un espíritu no sólo familiar, sino también perteneciente a la tradición del Día de Muertos, corresponde con elementos¹³² que refuerzan la identidad mexicana de la niña, y le proporcionan cierta tranquilidad que le permite seguir luchando por su vida. Este proceso es similar al del sistema inmunológico cuando se enfrenta con una infección microbial:

¹³¹ *Ibid*, p. 66.

¹³² Como se había mencionado en capítulos anteriores, el nombre y apellido de la niña, con las implicaciones que éstos contienen.

Precise discrimination of infectious 'nonself' from noninfectious 'self' by the innate immune system is based on the concept of microbial pattern recognition (93,94). The vertebrate immune system uses several strategies to achieve this goal; in addition to recognition of microbial nonself, infected cells may be identified by detection of 'missing self', such as the loss of surface major histocompatibility complex (MHC) class I expression or recognition of 'induced or altered self' through induction of ligands that trigger activating receptors on host NK and cytotoxic T cells (149).¹³³

Tina se enfrenta a preguntas sobre los rasgos que la identifican, sobre todo aquéllos correspondientes a su cultura, puesto que se ve atacada de manera directa por los agentes hostiles que son la lengua, la gente, las tradiciones y el clima de Avongate. De tal modo, reconoce como “nonself” al murciélago, los disfraces, los adolescentes que la empujan fuera de la tienda y la nieve, ya que le son extraños e incluso dañinos; la serie de eventos traumáticos a los que se ve expuesta Tina la lleva al “missing self”, en la escena del río liminal, donde la niña comienza a dudar de sí misma, de su identidad e incluso de su pertenencia en Avongate y al mundo de los vivos, en general. Es así lógico que también se desate una respuesta de rechazo, de lucha contra estos elementos que deterioran ya no sólo la identidad comunitaria, sino la personal, y más aún, sus razones para seguir viviendo.

Sin embargo, después de que Evodia le aclara que su forzosa introducción al nuevo ambiente no le arrebatara ni su nombre, ni sus apellidos —con toda la carga histórico-cultural que éstos tienen—, Tina reencuentra su identidad, se recupera y decide seguir celebrando el Día de Muertos sin que ello impida tratar de entender a Mike y sus costumbres. En este sentido, la analogía con el sistema inmunológico sigue funcionando, sólo que la respuesta ya no será la de las células T citotóxicas contra las infecciones microbiales, en este caso leída como la eliminación total de los elementos de *Halloween* para poner la ofrenda de Día de Muertos, sino que la reacción se parecerá mucho más a la respuesta que el sistema inmunológico tiene con las vacunas: la introducción de una cantidad inofensiva del agente biológico patógeno para crear defensas en el huésped. De este modo, Tina podrá tolerar las nuevas tradiciones, e incluso celebrar *Halloween* los próximos años sin olvidarse nunca de que es Ernestina Arteaga, ni de sus muertos o sus tradiciones.

133 David H. Persing, Fred C. Tenover y otros, *Molecular Microbiology. Diagnostic Principles and Practice*, ASM Press, Washington, 2011, p. 842.

*Esta cita no ha sido traducida, pues requiere conservar los tecnicismos para su adecuada comprensión.

Las lecturas de las últimas páginas de *En Días de Muertos* hace evidente que Tina deja de considerar a Avongate y sus tradiciones como amenazas, pero sobre todo que la celebración de las fiestas estadounidenses no afectará las festividades típicas para ella, ni su identidad. Así, la relación entre *Halloween* y Día de Muertos deja de ser parasitaria para convertirse en lo que se vislumbra como una de comensalismo: “[...] aprovechándose de las condiciones sin tener un efecto negativo ni un beneficio sobre el otro (comensalismo)”¹³⁴ En la antepenúltima escena de la novela, ambas familias, incluso la recién llegada, que está más apegada a sus tradiciones, se juntan a bailar, incluyendo en la danza la indumentaria de *Halloween* y Día de Muertos; empero esto sucede hasta que sus parientes muertos los han visitado, de cierta manera, recordándoles —por medio de sus costumbres— la cultura a la que pertenecen. Así, la presencia de las telarañas, calabazas y demás elementos de *Halloween* ya no harán daño alguno a Día de muertos o la identidad de cualquiera de los Arteaga vivos, aunque se siguiese promoviendo el consumismo del que hablaba Rogers con las decoraciones destinadas a la celebración de la moderna versión del *Samhain*.

Por otro lado, si se observa de manera positiva la inclusión de “los despojos de la Noche de Brujas” en el baile tras la celebración del Día de los muertos, puede incluso aseverarse que se ha llegado por fin al mutualismo: “El mutualismo es una interacción biológica entre individuos de diferentes especies, en donde ambos se benefician y mejoran su aptitud biológica”.¹³⁵ En específico, un mutualismo de la clase temporal no imprescindible. De alguna forma, los adornos que más temprano en la narración pudieron haber espantado a los difuntos y haber resultado agresivos para los vivos recién llegados, ahora sirven como una mera diversión porque, esta vez, serán observados como un “nonself” con el que es posible convivir y no como “induced” o “altered self” que representa una amenaza directa para las costumbres propias. Cuando Tina reconoció los elementos de *Halloween* como agentes extraños que modificaban su propio ser, reaccionó de manera violenta y trató de eliminar la amenaza. Sin embargo, después de hablar con Evodia, la máscara de calabaza, y demás objetos

134 *Simbiosis, mutualismo y parasitismo* [en línea], Zompopas, [fecha de consulta 15 de marzo de 2015], Ecología Microbiana, disponible en: http://www.zompopas.com/index.php%3Foption%3Dcom_content%26task%3Dview%26id%3D13%26Itemid%3D9

135 *Idem*.

rituales para *Halloween*, perdieron el poder que les concedía su extrañeza, al tiempo que favorecieron que Tina pudiera reforzar el reconocimiento de sí misma a partir de la comparación con aquello que viene de fuera.

Éste, por supuesto, ya no es un fenómeno que funcione —de modo exacto— así en el sistema inmunológico, puesto que éste no siempre discrimina de manera adecuada agentes externos dañinos y agentes externos benéficos, sin embargo sigue sirviendo, en aras de generar nuevo significado, como debe hacerlo el concepto viajero. El trasvase de este proceso microbiológico al literario trae consigo algunas modificaciones, ya que en la novela de Berta Hiriart interviene la consciencia de los personajes, incluyendo la intencionalidad en las relaciones y reacciones de los personajes ante las tradiciones del Día de Muertos y *Halloween*. Sobre esta intencionalidad se hablaba cuando se mencionó al parasitismo, pero debe, en este punto aclararse, que sigue sin poder considerarse como negativa porque, al igual que el proceso biológico, las respuestas de los personajes ante lo desconocido también son naturales. Así con sus recuerdos de Xochiltepec, sus muertos, el son jarocho, la enfermedad y su reciente inmersión en las costumbres de Avongate, la psique de Tina, que además está en la transición de niña a adolescente, hará los procesos necesarios para la adaptación en su nuevo ambiente, así como aquéllos que, con el tiempo, construirán una nueva identidad basada en ambas costumbres, las de México, que representan su pasado y las del Norte, que serán el presente y, probablemente, el futuro.

Otro concepto de la biología que suele ser conocido en el campo de las Humanidades es el de la hibridez: “En líneas generales, el término “hibridez” o “hibridación” da cuenta de los procesos y resultados de la mezcla de diferentes culturas en América Latina”.¹³⁶ En el caso particular de la literatura, algunos autores como Cornejo Polar y Lienhard lo han utilizado para hablar de “literaturas homogéneas” y de modernidad; sin embargo, debe aclararse que esta perspectiva trae consigo una referencia a la colonización que podría no ser adecuada para este análisis, puesto que no es la intención del mismo elaborar sobre conquistas ideológicas, ni siquiera cuando se refiere a la manera en la que se construyó el texto, pero mucho menos en cuanto a la relación entre *Halloween* y Día de Muertos.

136 Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 135.

En todo caso, las dos tradiciones son híbridas en su propio contexto: ni la primera fue creada en Estados Unidos de Norteamérica, ni la segunda en los Estados Unidos Mexicanos. Si el objeto de estudio fuera cualquiera de las dos tradiciones y su funcionamiento en cada uno de los dos países, entonces el concepto de la hibridez resultaría más que adecuado, porque la historia de la implantación y el desarrollo de estas festividades muestra colonización, mezcla de culturas e incluso “la calidad y el rendimiento” de los productos a los que se refiere García Canclini cuando defiende la hibridez de quien la ataca por la esterilidad. Empero el objeto de examen en este caso es *En Día de Muertos*, novela donde las festividades de *Halloween* y de Día de Muertos interactúan en el específico contexto de los migrantes de México a Estados Unidos. Si bien es cierto que en algunas ocasiones se insinúa la “colonización” por medio de la práctica de festividades no correspondientes con las tradicionales mexicanas, tampoco puede en realidad aseverarse que ésta existe en la novela de Berta Hiriart, ni siquiera con Mike, puesto que su cambio responde al contacto general prolongado con la cultura anglosajona y no a su celebración del *Halloween* más comercial y menos típico. Por otro lado, Mike no adquiere las costumbres del Norte porque haya sido “conquistado” ideológicamente, sino que simplemente adquiere algunos usos del “otro lado” y los mezcla con los mexicanos que ya tenía, uniéndose, de tal forma, a un nuevo grupo México-estadounidense que tiene su propia ideología y tradiciones.

El concepto podría funcionar si se lo toma en el más amplio sentido de “mezcla de culturas”: “Desde ahí podía observar los varios mundos: el de los grandes, el de los vivos y el de los difuntos, el de Xochiltepec y el de Avongate. Todos presentes en una pequeña superficie, por un instante sin entrar en lucha, sin excluirse, mezclándose suavemente afuera y dentro de ella misma”.¹³⁷ Sin embargo, debe considerarse que este paso bordea en la “mera metáfora” que discutía Mieke Bal. El proceso de transición y los efectos de la mezcla entre culturas es en todo caso de carácter psicológico, al tiempo que resulta imposible elaborar más al respecto porque la historia termina y resulta imposible saber cuáles serán los resultados de ese mestizaje cultural en la niña.

¹³⁷ Berta Hiriart, *op. cit.*, p. 73.

Por lo pronto es posible aseverar lo que sí se sabe: Tina ha comprendido que la inclusión de las nuevas prácticas culturales no significa anular las tradicionales; más aun, la celebración de las mismas le permitió comprender de mejor manera su propia identidad. De este modo, la relación entre Día de Muertos y Noche de Brujas corresponde con la del Mutualismo biológico, pues una tradición habrá de nutrir a la otra.

Finalmente, y aunque parezca un juicio de valor, debe aseverarse que la novela ha probado ser un aporte para la transmisión de la cultura, las creencias, los rituales, las costumbres y las tradiciones en torno a la muerte, por medio de las tradiciones del Día de Muertos en México y fuera del país, hacia los más pequeños sin caer en la xenofobia: por el contrario, invita a la reflexión, al entendimiento e incluso a la aceptación de las culturas diferentes a las nuestras, siempre y cuando no se olviden las tradiciones propias.

Conclusiones

Son raros los libros para niños que hablan de la muerte con serenidad y con humor. [...] Y sin embargo, libros así serían necesarios para responder a las preguntas metafísicas ¿por qué la muerte? ¿por qué la vida?, que muchos niños se plantean muy temprano.¹³⁸

¿Dónde estarías sin los miembros de tu familia que vinieron antes de ti? Piénsalo. ¡No estarías aquí! ¿No vale la pena celebrarlo? El Día de los Muertos no es un momento triste. Es un momento cálido y amoroso para recordar a las personas que han muerto. Es un momento para estar agradecidos por la vida.¹³⁹

En este punto de la tesis, resta cerrar haciendo mención de algunos de los hallazgos hechos a lo largo de los capítulos escritos. En primer lugar, se hizo evidente que la construcción de la novela de Berta Hiriart gira en torno a las tradiciones mexicanas del Día de Muertos. Aunque aparecen personajes y escenas que corresponden a la mitología estadounidense, en realidad estos sirven, principalmente, para remarcar la cultura mexicana por medio del contraste. Por otro lado, también es cierto que la cultura de Estados Unidos, en general y específicamente sobre la muerte, se muestra a partir del capítulo VII y hasta el final de la novela. No obstante, las manifestaciones de la cultura estadounidense son identificadas por la protagonista, Ernestina Arteaga, como la otredad; por si esto fuera poco, la niña posiciona, durante casi toda la diégesis, lo “otro” en los extremos negativos del plano axiológico, puesto que no le agrada la nueva vida en Avongate; del plano praxeológico porque tanto el desagrado como el miedo hacen que Tina decida mantener cierta distancia con las personas y costumbres locales de la ciudad a la que se ha tenido que mudar; así como del plano epistémico, ya que la menor de los Arteaga desconoce el idioma, a la gente¹⁴⁰ y sus tradiciones.

138 Marc Soriano, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2010, p. 520.

139 Linda Lowery y Barbara Knutson, *Day of the dead*, Millbrook Press, Minneapolis, 2004, p. 9.

140 Este desconocimiento de la gente se hace notorio, incluso, con su primo Mike. A pesar de que lo conoció algún día en Xochiltepec, la niña es consciente de que su primo dejó de ser la misma persona desde que se mudó a Avongate y siente, desde que lo ve, cierta ansiedad que le impide acercarse a él de manera natural.

Se observó también que se remarca el rechazo hacia lo otro, al tiempo que se caracterizan tanto Avongate como sus personajes de forma desagradable.¹⁴¹ Comenzando por la lengua inglesa, como se mencionó en el primer capítulo del presente estudio, que Tina desconoce y que es utilizada, de manera hostil, casi siempre en su contra. Al contrario, su lengua materna, el español mexicano, se utilizará de manera positiva, resultando de particular importancia que los objetos rituales del Día de Muertos sean nombrados en el idioma de la pequeña todas las veces que se hace referencia a ellos.

Las tematizaciones positivo-negativo continúan cuando se consideran tanto el espacio como el tiempo en la novela de Berta Hiriart. En cuanto a los espacios que pertenecen a los vivos, Xochiltepec será inconizado como un lugar cálido, florido, lleno de vida, luz y alegría; mientras que Avongate será caracterizado como un espacio frío, inhóspito, lleno de oscuridad e incertidumbre. Respecto a los espacios de los muertos, que han sido los que más interesaron para este trabajo, es posible observar, también, esta polarización: el “más allá” a donde van a parar los espíritus de los difuntos mexicanos es, hasta cierto punto agradable, puesto que hay luminosidad, desaparecen los dolores y las necesidades fisiológicas, pero se mantienen tanto los sentimientos como las emociones de sus habitantes. En el extremo contrario, el espacio asignado a las potencias relacionadas con la mitología del Norte es mucho más incierto, ya que se trata de un castillo de hielo, frío y oscuro, e incluso cuando llega el invierno y El Príncipe de la Oscuridad y Las Brujas tienen la posibilidad de salir a la tierra, ésta es devastada por su efecto y se vuelve un espacio en todo caso desapacible.

Algo similar sucede con el tiempo. En la novela de Berta Hiriart, el tiempo de los vivos puede ser dividido en dos momentos: aquél en que Tina y su familia vivían en Xochiltepec, que pronto se convierte en pasado,¹⁴² y el presente en Avongate. El primer tiempo, como pasado, es idealizado por la más joven de la familia Arteaga, pues fue éste en el que creció, hizo amigas y aprendió sus primeras lecciones. El segundo le resulta incierto, y muchas veces desagradable, no sólo porque la mudanza a Avongate la alejó de sus raíces, sino también porque se encuentra con muchas dificultades en su camino a una corta edad.

141 Por lo menos en veintiún de los veintidós apartados de la novela *En Días de Muertos* puede notarse esta caracterización.

142 Tan pronto como el capítulo IV de la novela, pues a partir de éste queda atrás el país de los Arteaga.

En cuanto al tiempo de los muertos, existe asimismo una clara bifurcación temática de “lo bueno” y “lo malo”, cuando se une al espacio para formar cronotopos, pero también cuando se le observa por separado. La ventana de tiempo en la que resulta posible un encuentro — indirecto, por supuesto— entre los vivos y los muertos recalca el binomio temático: el contacto de Tina con el Príncipe de la Oscuridad, evidente personificación del invierno, es tan nocivo que casi le arrebatara la vida; mientras que el encuentro de la niña con Evodia repara, en cierto modo, el daño hecho y evita que Tina fallezca. Del mismo modo, la final reunión entre los Arteaga vivos y los Arteaga muertos es una alegre fiesta que, incluso, permite el acercamiento entre Tina y Mike, dando pie a la eventual conciliación entre ambos.

Por otro lado, en el capítulo final de esta tesis resultó posible notar que las festividades del Día de Muertos y *Halloween* tienen algunos puntos comunes en la realidad fáctica y la historia, así como en la diégesis de *En Días de Muertos*, que permitirán mediar, al final, a ambas culturas. Se contempló, además, una plausible relación de mutualismo entre el Día de Muertos y *Halloween* que soporta la idea del intercambio de elementos signitativos — pertenecientes a las costumbres en torno a la muerte— entre la cultura mexicana y la estadounidense, de una manera en que ambas se enriquecen.

En este tenor, es necesario mencionar que no todas las interacciones entre las dos culturas son difíciles, ni siempre “lo otro” es identificado como desagradable por Tina. Las excepciones aparecen con la breve charla entre Tina y *Mr. Zhou*, otro inmigrante en Estados Unidos que intenta comunicarse con ella para ayudarla y, más importante, la plática que Ernestina sostiene con su primo Mike, al final de la narración, cuando ambos tratan de entenderse con algunas palabras en español y otras en inglés que refieren a los objetos rituales del Día de Muertos. Es en tal momento en el que, por fin, se ha superado la barrera que apareció al principio entre Tina y Mike, como representantes de la cultura mexicana y la estadounidense, respectivamente, en el momento justo en el que comienzan a tratar de entenderse el uno al otro, en vez de rechazarse de manera automática por ser diferentes.

Esta escena donde Tina y Mike tratan de comunicarse sobre los rituales del Día de Muertos es primordial porque es el inicio de la reconciliación no sólo entre las culturas, sino

De calaveritas y espectros: percepción de la muerte en la novela *En Días de Muertos* de Berta Hiriart

también entre los sentimientos encontrados que Ernestina tuvo a lo largo de toda la novela e, incluso, principia la adquisición de una nueva identidad para la más pequeña de los Arteaga. Resulta más importante, aún, porque es el Día de Muertos, en todo el sentido de la palabra, aquello que permite a la niña renovarse y vislumbrar el comienzo de una nueva etapa, mucho menos truculenta e incierta que la de su llegada a Avongate.

Queda tan sólo mencionar que se considera que la hipótesis de esta investigación se ha comprobado a lo largo de la misma, puesto que se ha observado desde la lengua, el espacio, el tiempo y lo mítico-tradicional que la novela de Berta Hiriart, efectivamente, concilia dos culturas, en apariencia contrarias, por medio de las tradiciones en torno a la muerte. *En Días de Muertos*, además, incorpora y rescata las tradiciones mexicanas, introduciendo —a través de ellas— el tema de la muerte, como motivo principal, de una manera amable para los lectores más pequeños. Se trata, sin duda alguna, de una obra que vale la pena leer, ya sea para examinar sus bondades literarias o sólo para pasar un momento lúdico: de cualquier modo, su contenido no pasará desapercibido para el lector.

Bibliografía

H. Ayuntamiento de Xochiltepec. (2016). "Xochiltepec", México: INAFED. Disponible en <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM21puebla/municipios/21201a.html>. Fecha de consulta 18 de junio de 2016.

Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENEDAC.

Bajtín, M. (1989). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica" en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Editorial Taurus, Madrid.

Barahona, M. (2007). *Evolución histórica de la identidad nacional*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.

Barfield, T. (2000). *Diccionario de Antropología*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

Bettelheim, B. (2007). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.

Beristáin, H. (2008). *Diccionario de Retórica y Poética*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.

Bloom, W. (1993). *Personal Identity, National Identity and International Relations*. Nueva York: Cambridge University Press.

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Corona, P. (1997). *Cuentos de Pascuala*. Ciudad de México: SEP.

De Bot, K., Broersman, M. e Isurin, L. (2009). “Sources of triggering in code switching” en *Multidisciplinary Approaches to Code Switching*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Dehesa, J. (2013). “Salir de la estrecha cueva: Apuntes y recomendaciones para una joven literatura juvenil” en *Tema y Variaciones de Literatura*, n. 41. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Ducrot, O. y Todorov, T. (1995). *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Ecología Microbiana. (2015). *Simbiosis, mutualismo y parasitismo*. Zompopas. Fecha de consulta 15 de marzo de 2015. Disponible en: http://www.zompopas.com/index.php?option%3Dcom_content%26task%3Dview%26id%3D13%26Itemid%3D9

Frazer, J. en Rogers, N. (2003). *Halloween: From Pagan Ritual to Party Night*. Nueva York: Oxford.

Hiriart, B. (2001). *En Días de Muertos*, León: Everest.

León-Portilla, M. (2006). *La filosofía náhuatl. Estudiada en sus fuentes*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Lowery, L. y Knutson, B. (2004). *Day of the dead*. Minneapolis: Millbrook Press.

Mistral, G. en Rey, M. (2000). *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. Ciudad de México: SM.

Molina, S. en Rey, M. (2000).

Morales, E. (2002). *Living in Spanglish. The Search for Latino Identity in America*. Nueva York: St. Martin's Griffin.

Parker, M. y Bachelard G. en Alfayé S. y Rodríguez-Corral, J. (2009) "Espacios liminales y prácticas rituales en el noroeste peninsular", *Acta Paleohispánica X*, España: Academia. Disponible en http://www.academia.edu/362370/ESPACIOS_LIMINALES_Y_PRÁCTICAS_RITUALES_EN_EL_NOROESTE_PENINSULAR. Fecha de consulta 19 de junio de 2016.

Persing, D., Tenover, F. y otros. (2011). *Molecular Microbiology. Diagnostic Principles and Practice*. Washington: ASM Press.

Pimentel, L. (2001). *El espacio en la ficción*, Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

(2014). "Mundo Narrado II. La Dimensión Temporal del Relato" en *El Relato en Perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

Pratt, L. (2005). *HALLOWEEN: An American Holiday, an American History*. Nueva York: Pelican.

Roazzi, M., Bompastor, M., Roazzi, A. (2010). "Mais ou menos morto: explorações sobre a formação do conceito de morte em crianças" en *Psicol. Reflex. Crit.*, n. 23. Porto Alegre: Universidade Federal de Pernambuco.

Rogers, N. (2003). *Halloween: From Pagan Ritual to Party Night*. Nueva York: Oxford.

Sánchez, A. (2013). “Literatura infantil: Algunas reflexiones en torno al género” en *Tema y Variaciones de Literatura*, n. 41. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Schaeffer, J. (2013). *Pequeña Ecología de los Estudios Literarios ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Secretaría de Educación Pública. (2011). *Programas de estudio 2011/Guía para el Maestro de Primaria/Segundo grado*. Fecha de consulta 15 de marzo de 2015. Disponible en: <http://www.dgdc.sep.gob.mx/moodleprimaria/pluginfile.php/.../Segundo%20grado.pdf?>

Significados. (2016). “Significado de Flor de cempasúchil”, Significados. Disponible en <http://www.significados.com/flor-de-cempasuchil/>. Fecha de consulta 14 de julio de 2016.

Starobinski, J. (1974). *La Relación Crítica*. Ciudad de México: Taurus.

Soriano, M. (2010). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Szurmuk, M. y McKee, R. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Todorov, T. (1998). *La conquista de América. El problema del otro*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.