



HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES

Universidad Nacional Autónoma de México

hugodelcastillo@filos.unam.mx

 orcid.org/0000-0002-7345-1924

LO FEMENINO Y LUNAR: EL MAL Y LA SERPIENTE EN *EL MERCURIO* Y *EL RÍO DE LA LUNA* DE JOSÉ MARÍA GUELBEZU

Fecha de recepción: 30.03.2023

Fecha de aceptación: 05.06.2023

Resumen: Este artículo analiza la construcción simbólica del mito agrolunar en *El mercurio* (1968) y *El río de la luna* (1981), de José María Guelbenzu, a la luz de los conceptos mítico-simbólicos de Jung, Bachelard y Durand. La hipótesis sostiene que la poética de ambas novelas se estructura a partir de los símbolos propios de este arquetipo mítico, es decir, la luna y la serpiente. Para demostrarlo se analizará el primero, vinculado a lo femenino, a lo temporal y a la fatalidad, y el segundo, relacionado con la temporalidad cíclica y el mal. Con ello, se concluye que el mito agrolunar se actualiza al contexto contemporáneo donde las obras se desarrollan, creando un vínculo entre historia y mito, lo cual hace de ambas narraciones obras apreciables a partir de su riqueza simbólica.

Palabras clave: José María Guelbenzu, símbolo, luna, serpiente, literatura española

Title: The Feminine and Lunar: the Evil and the Serpent in *El mercurio* and *El río de la luna* by José María Guelbenzu

Abstract: This article analyzes the symbolic construction of the agro-lunar myth in *El mercurio* (1968) and *El río de la luna* (1981), by José María Guelbenzu, in light of the mythical-symbolic concepts of Jung, Bachelard and Durand. The hypothesis holds that the poetics in both novels is structured by the symbols of this mythical archetype, that is, the moon and the serpent. To demonstrate this, the first one will be analyzed in relation to the feminine, temporal and fatal aspects, while the second will be examined in the context of cyclical temporality and evil. The conclusion is that the agro-lunar myth is contextualized within the contemporary setting of these novels, creating a relationship between history and myth. This interplay renders both narratives appreciable for their symbolic richness.

Keywords: José María Guelbenzu, symbol, moon, serpent, Spanish literature

INTRODUCCIÓN

José María Guelbenzu (Madrid, 1944) comenzó a publicar influido por el *Boom* latinoamericano, la *Nouveau Roman* francesa y el Modernismo en lengua inglesa. Con esas pautas cultivó un lenguaje adentrado en tribulaciones individuales y colectivas, consecuencia de las guerras mundiales y la civil española. Por estas preocupaciones, es considerado miembro de la Generación del 68, con ella comparte el desencanto hacia la España franquista y el realismo social literario¹. Guelbenzu ha publicado 24 novelas desde la aparición de *El mercurio* en 1968. Entre las más destacadas están *El río de la luna* (1981, Premio de la Crítica), *La tierra prometida* (1991, Premio Plaza & Janés), *Esta pared de hielo* (2005), *El amor verdadero* (2010), *Los poderosos lo quieren todo* (2016) y *En la cama con el hombre inapropiado* (2020). También es reconocido por la serie de novelas policíacas de “Mariana de Marco”, la cual tiene nueve entregas entre 2001 (*No acosen al asesino*) y 2019 (*O calle para siempre*).

Tras esta síntesis de su quehacer literario, necesaria por ser un autor poco estudiado entre la crítica reciente, se presenta el objetivo de este artículo: analizar la cadena simbólica de la luna y la serpiente en las novelas *El mercurio* y *El río de la luna* para mostrar que sus poéticas se estructuran a partir de la actualización del mito agrolunar. Para ello, referimos conceptos de Gilbert Durand y Gaston Bachelard, útiles para la interpretación simbólica, pues están fundamentados en la concepción universal de la imaginación proteica humana, donde los motivos míticos son estímulos de la actividad creadora. Primero, se presentan consideraciones simbólicas generales sobre las obras, así como juicios críticos previos cercanos al tema.

Las novelas *El mercurio* y *El río de la luna* tienen una fuerte carga simbólica desde sus títulos: tanto el mercurio como el agua crean superficies reflejantes, lo cual apunta simbólicamente a explorar la vida propia, tanto introspectiva como retrospectivamente. En *El mercurio* el metal refiere la paradoja inmovilidad-fluidez, pues la vida de sus personajes no es movimiento ni estatismo. El reflejo es a veces tan nítido que la narración es realista, aunque sólo para criticar ese mismo recurso; otras ocasiones se torna inasible, la imagen se deforma como en el azogue, esto responde a las múltiples formas narrativas y su estructura refleja ese ir y venir. La coherencia del texto es la del azogue: material plano, brillante y base de los espejos, pero también convexo y oscuro como la subjetividad que implica la realidad. En *El río de la luna* el líquido fluido representa la vida que desemboca en muerte. La máxima heracliteana estructura al relato, pues la imagen reflejada es efímera y se transforma con las fases del personaje principal. El flujo del río se une a la luna por la carga simbólica femenina: cíclica, nocturna y diabólica, hasta la creación del héroe, quien, regido por su influjo, se dirige en sentido contrario de la ejemplaridad del héroe clásico.

¹ Más detalles de esta generación están disponibles en Domingo (1973), Sobejano y Sanz (1999), Langa (2000) y Sherzer (2012).

Sobre ambas novelas se publicaron valoraciones críticas que enfatizan su relevancia al momento de publicarse². Aquí nos centraremos en las interpretaciones cercanas a nuestra perspectiva y que resultan más recientes. No hay un estudio que analice los símbolos del mito agrolunar en *El mercurio*, aunque algo se acercan a ello las interpretaciones de su título. Jordi Gracia y Domingo Ródenas dicen que alude “al carácter movedizo, proteico y fragmentable del discurso, pero también de la existencia nebulosa del grupo de amigos que la protagoniza” (2011: 575). Para Lydie Royer, es una metáfora de la libertad de Guelbenzu con el lenguaje, para llegar a una estructura en descomposición: “la symbolique du mot signale la nature polysémotique du texte, qui intègre à la fois la parole, le son ou la musique, le bruit ou les gestes, et même l’image. Le livre a donc pour titre une formule alchimique qui renvoie à la dissolution et à la modification” (2007: 55). La autora intuye la relevancia alquímica del título, pero no la desarrolla, nuestro análisis ahonda en ello.

Por otro lado, *El río de la luna* suscitó análisis de su aspecto simbólico. José Carlos Mainer destaca su propuesta de “héroes rotos”; dice que Fidel, su protagonista, muestra “una compleja rebeldía contra el medio que, en un inolvidable verano, descubrió en la carne de una mujer las especies de un destino más allá del engaño y aun de la muerte” (1994: 129). Este juicio apunta, sin decirlo, al drama agrolunar, donde fracaso, erotismo y muerte se vuelven elementos fundacionales, como se ve adelante. Gracia y Ródenas mencionan el carácter alegórico del primer capítulo, para ellos una fantasmagoría metafísica, pero luego tipifican el resto como un *bildungsroman* “centrado en la infancia (edad de la aventura) y la juventud (edad de lo erótico-sentimental), en las que su héroe sólo cosecha descalabros” (2011: 792). Esto hace creer que la riqueza simbólica está en la parte inicial, pero, como veremos, el uso de los símbolos se da a lo largo de todo el relato.

Isabel Román advirtió la relevancia simbólica del texto con la luna, lo femenino y el río como metáfora de “la vida que inexorablemente termina en la muerte, según la formulación manriqueña” (1985: 113). También apunta la circularidad de la estructura de la novela relacionada al símbolo de la serpiente, el anillo y el *uroboros*, esto es certero, pero no lo desarrolla. Lo mismo ocurre cuando apunta la aparición de la luna en los momentos cruciales y menciona cuáles, pero sin analizarlos a detalle. Royer hace observaciones similares cuando analiza la novela: “un récit mythique qui réussit à s’affranchir de l’Histoire” (2003: 121) y destaca la labor de Guelbenzu para actualizar los mitos al adoptar una escritura que apela a lo simbólico. También afirma que el lenguaje poético y el uso de los símbolos circulares (serpiente-luna) crean el efecto de un tiempo más allá del histórico, pues construyen: “un nouveau langage, non celui du corps mais celui de l’esprit qui exprime un nouveau temps, effaçant toute trace de l’Histoire” (2007: 201).

Sobre la luna apunta su relación con la iniciación y las fases cíclicas que indican el paso de la vida a la muerte: “La combinaison de l’obscurité et de la lumière exprime, à la fois, la mort et la promesse d’un renouvellement, grâce la présence finale de la lune, source de vie, de fécondité et de croissance” (346). Menciona que el *uroboros* está en la estructura del relato y que apela al cambio de etapas vitales: “La fin est le temps retrouvé avec

² Para conocer la recepción crítica de ambas obras, véanse las respectivas introducciones de Ana Rodríguez-Fischer a las ediciones de Cátedra (1997, 2012) y el apartado de Lydie Royer dedicado a la recepción de *El mercurio* (2007: 71).

l'image du cercle, symbole du perpétuel recommencement et de l'éternité car le temps ne se déroule pas linéairement et ne présente ni fin ni commencement" (356). También analiza la crítica al catolicismo español, a partir de la transición hacia la democracia que vivió España; con esta idea, vincula la serpiente al mito genético, representada por Teresa e identifica la lucha entre Dios y el demonio en el primer capítulo, el cual caracteriza como "une sorte de démystification de la Religion d'un Etat qui opprime" (2003: 115).

Royer afirma que la novela plantea valores universales, como el amor y la libertad, propios de una sociedad democrática y que la transición está asegurada al morir Fidel y nacer su hijo: "La fin du roman présente l'existence de Fidel comme dans la littérature chrétienne, une existence faite de trois étapes, de crise, mort, nouvelle naissance. On pourrait penser au mythe de l'Eternel Retour défendu par Nietzsche" (118). Nuestra lectura propone el origen de esto en el mito agrolunar, lo cual nos lleva por caminos diferentes. Royer advierte características cercanas al mito, como que la luna sustituye a Dios y a la figura materna (119), pero caracteriza al hijo de Fidel como un elegido: "le Fils de Dieu venu sur terre pour apporter la nouvelle loi, ou prometteur d'un nouvel ordre" (120). La novela no apunta necesariamente a que el niño es un salvador, por el contrario, si el mito se repite, en realidad, vivirá, igual que su padre, bajo la influencia lunar, en un régimen diferente, sí, pero no como redentor, sino como parte del ciclo que se cumplirá nuevamente.

Estos estudios no refieren teorías simbólicas o míticas³, por ello, vale una mención aparte el breve análisis de Rodríguez Fischer, en su "Introducción" a esta novela, con apoyo del *Diccionario de símbolos* de Cirlot. La autora expone el significado simbólico para hallar el sentido particular de estos elementos en la novela, luego los interpreta y ofrece ejemplos. Rodríguez Fischer relaciona los encuentros amorosos de Fidel con el movimiento de las mareas provocado por la luna y también identifica a Teresa y a Delia con dicho astro a través de las alusiones y el carácter reiterativo de la serpiente como animal lunar.

Dado que la riqueza simbólica de *El mercurio* no ha sido estudiada y la de *El río de la luna* ha sido advertida, pero no analizada a fondo ni con nuestras herramientas teóricas, resulta necesario demostrar que tienen como fondo el mito agrolunar por cómo refieren los símbolos lunar y ofidio; el primero vinculado a la mujer, la temporalidad y la fatalidad; el segundo, al tiempo cíclico y el mal, de forma que el mito se actualiza y adquiere relevancia en el contexto contemporáneo.

LA IMAGINACIÓN SIMBÓLICA

De acuerdo con Jung, las palabras o las imágenes son simbólicas cuando representan algo más que su significado inmediato u obvio, por tanto, tienen: "un aspecto «inconsciente» más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón" (1995: 20). Por ello, la relevan-

³ Salvo un par de menciones a Mircea Eliade y a Nietzsche, realizadas por Royer (2003, 2007).

cia de estudiar lo simbólico radica en que “el hombre también produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños” (21). Para estudiarlos, Jung propone revisar las analogías que hay “entre las imágenes oníricas del hombre moderno y los productos de la mente primitiva⁴, sus «imágenes colectivas» y sus motivos mitológicos” (67). De allí proviene su concepto de arquetipo, estas “imágenes primordiales” o “remanentes arcaicos”, tienden a formar variadas representaciones de un mismo motivo, las cuales no son idénticas en sus detalles, pero conservan su modelo básico, por ejemplo, el motivo de la violencia entre hermanos, que tiene muchas representaciones, pero sigue siendo el mismo (67). Jung define a los arquetipos por la relación que mantienen con los instintos, estos últimos son necesidades fisiológicas que perciben los sentidos, pero “con frecuencia revelan su presencia solo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos. No tienen origen conocido; y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo” (69). Jung afirma que el inconsciente está guiado por tendencias instintivas representadas por los arquetipos, los cuales crean mitos, religiones y filosofías que caracterizan y definen a las naciones o a las épocas históricas (79). Además, aclara que en la experiencia práctica los arquetipos son a la vez imágenes y emociones: “Se puede hablar de un arquetipo solo cuando estos dos aspectos son simultáneos. [...] Los arquetipos toman vida solo cuando intentamos descubrir, pacientemente, por qué y de qué modo tienen significado para un individuo vivo” (96). De allí la relevancia de encontrarlos en los textos literarios e interpretarlos a la luz del contexto y las variaciones que cada obra propone.

Siguiendo la reflexión sobre el símbolo y el ámbito en que se producen las imágenes simbólicas, Bachelard postula que la imaginación creadora deforma las imágenes ya percibidas, pues: “Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante” (2006: 9). De forma que las imágenes, en la imaginación, son una sublimación de arquetipos con realidad física y psíquica; esto caracteriza al pensamiento por su relación con la ensoñación, pues resulta previa a la percepción: “se sueña antes de contemplar” (1996: 11).

Bachelard también cree indispensable a “la ensoñación que se escribe, que se coordina al escribirse, que sobrepasa sistemáticamente su sueño inicial, pero que permanece por lo menos fiel a realidades oníricas elementales” (2003: 35), pues “una ensoñación, a diferencia del sueño, no se cuenta. Para comunicarla, hay que escribirla” (2004: 19) y afirma que: “La palabra, el verbo, la literatura, ascienden a la jerarquía de la imaginación creadora. [...] El ser se hace palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser” (2006: 11). Así, la imaginación es inherente a la conciencia, pero, en el marco literario, se extiende al nivel comunicativo, entonces se vuelve primordial el uso del símbolo.

Para Durand, la conciencia aprehende la realidad de forma directa con la percepción de las cosas y de forma indirecta cuando el objeto no está presente. Esta ausencia se subsana mediante una re-presentación, un signo separado de su significado que llamamos símbolo. En la imaginación simbólica (el terreno donde el símbolo se presenta)

⁴ De aquí deriva la idea del “inconsciente colectivo” que postula Jung, es decir, la parte de la psique que: “transmite la común herencia psicológica de la humanidad. Esos símbolos son tan antiguos y desconocidos para el hombre moderno que no puede entenderlos o asimilarlos directamente” (Henderson 1995: 107).

el significado es imposible de representarse, pues el signo sólo se refiere a un sentido y no a la percepción, por ello el símbolo puede ser epifanía. Durand designa al símbolo como un: “signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y complementan inagotablemente la inadecuación” (1971: 21). La virtud esencial del símbolo “es asegurar la presencia misma de la trascendencia en el seno del misterio personal” (39).

Durand describe tres ámbitos de la aparición simbólica: el de la ciencia, donde el símbolo tiende a desaparecer para que el objeto no se pierda; el del sueño, donde el símbolo se descompone para restituir su precisión en la conciencia; y, por último, el de la palabra, allí se asimila el mundo al ideal humano y resulta en la ensoñación de quien recrea el lenguaje. El lector es receptáculo de la resonancia imaginante y del símbolo, esto puede llevarlo a un estado mental cercano a la hierofanía y a la escatología. Para estudiar los símbolos, Durand (2004) retoma ideas de Bachelard y de Jung al plantear su sistematización, y remite a los mitos, pues los considera un sistema dinámico de símbolos y arquetipos que se consolidan en un relato. Así plantea que las imágenes de estos mitos están regidas por dos ámbitos opuestos: por un lado, el *régimen diurno*, vinculado a la postura vertical, donde se valora la claridad de la razón, así como la lucha contra el tiempo y la muerte; por otro, el *régimen nocturno*, que induce al hombre a aceptar su lugar en el mundo, relacionado con la postura horizontal, allí se valora la contemplación, la pasividad, el ensueño, el tiempo y la muerte⁵.

Los símbolos que nos interesa analizar en las obras de Guelbenzu, la luna y la serpiente, están caracterizados de manera inicial por Durand, en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, dentro del régimen diurno de la imagen, en su sección “Las caras del tiempo”: la luna forma parte de los símbolos nictomorfos⁶ y la serpiente de los símbolos teriomorfos⁷. Sin embargo, la dinámica en la que entran en juego estos símbolos, dentro de las novelas *El mercurio* y *El río de la luna*, tiene como estructura base el mito agrolunar, el cual está descrito por Durand como parte de los símbolos cíclicos⁸ del régimen nocturno (en su sección “Del denario al bastón”), por lo cual pondremos especial énfasis en ello.

⁵ Durand distingue estos dos regímenes al inicio, pero más tarde divide las dos secciones que hace del régimen nocturno, para dar lugar a tres, así la primera sección, que implica la variante digestiva, se queda con el apelativo de lo nocturno y la de la variante sexual se denomina copulativa, de forma que los regímenes son tres: diurno, nocturno y copulativo (García Berrio 1994: 483). Jean Burgos (1982) retoma esta distinción para plantear su sintaxis de las imágenes poéticas dividida en estructuraciones dinámicas de conquista (diurno), repliegue (nocturno) y progreso (copulativo), tipología que no usamos en este análisis por encontrar más posibilidades interpretativas en la propuesta de Durand, además de que García Berrio ha hecho una crítica razonable al esquema propuesto de Burgos, al cual reconoce en su planteamiento teórico, pero considera incompleto en su faceta analítica (1994: 514).

⁶ Los que forman parte del ámbito nocturno.

⁷ Los que tienen su representación en animales o bestias.

⁸ Los que forman parte de los mitos que reconcilian la antinomia del tiempo: “el terror ante el tiempo que huye, la angustia ante la ausencia, y la esperanza en la realización del tiempo, la confianza en una victoria sobre el tiempo. Estos mitos, con su fase trágica y su fase triunfante, siempre serán, pues, dramáticos, es decir, pondrán en juego las valorizaciones negativas y las valorizaciones positivas de las imágenes” (Durand 2004: 292).

LA SIMBÓLICA LUNAR

La luna, como símbolo nictomorfo y perteneciente al régimen diurno, se vincula con el carácter femenino a través del ciclo menstrual. Durand lo anota como la atrocidad del tiempo, pues equivale a su medida más elemental y antigua, la luna es la epifanía dramática temporal: “un astro caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte” (2004: 106). El hombre lucha con ese aspecto negativo, pues implica morir, pero, como símbolo del régimen nocturno, representa el tiempo cíclico: la luna nace, crece, decrece y desaparece o muere para nacer nuevamente, esto significa esperanza y continuación vital.

La liquidez del símbolo apunta a lo femenino, pues la sangre menstrual es arquetipo de lo acuático y nefasto, esto confirma la relación entre agua y luna como símbolo agraio, ya que las aguas se someten al flujo lunar y su carácter es germinativo (105). La luna, como símbolo nictomorfo, remite a la profundidad y a la oscuridad; las aguas subterráneas y negras son invocación epifánica de la muerte y del fluir temporal, pues remiten a la sangre que fluye en el cuerpo o se escapa por la herida: “cuyo aspecto menstrual viene a sobredeterminar todavía más la valorización temporal. La sangre es temible porque es dueña de la vida y la muerte, pero también porque en su femineidad es el primer reloj humano, el primer signo humano correlativo del drama lunar” (115).

Como símbolo cíclico, la luna se representa como un astro nefasto y propicio, como la conciliación de contrarios, gracias a la cual se da la repetición temporal. Este esquema mítico sustenta el optimismo romántico y el ritual lunar de las divinidades andróginas. Por tanto, el andrógino lunar es símbolo de la totalidad, de la esperanza en la perpetuidad solar frente a las tinieblas de la muerte (302)⁹. La luna es fatídica y benefactora, simboliza la primera muerte y la resurrección por sus fases y su ciclo, es medida del tiempo y promesa del eterno retorno, de allí su relevancia en la conformación de mitos cíclicos, por ejemplo: de la renovación, del nacimiento y el crecimiento, de la decrepitud de la humanidad, todos están inspirados en las fases lunares. El tema lunar acaba en una visión rítmica del universo que subyace en los términos dialécticos vida-muerte, forma-latencia, ser-no ser; su importancia reside en un principio sintético. La luna es escansión dramática del tiempo, por ello los mitos que estructura presentan un optimismo fundacional: “la catástrofe, la muerte o la mutilación lunar nunca es definitiva. La regresión no es más que un mal momento pasajero, pero que se anula a través del nuevo comienzo del propio tiempo. Muy poco falta para pasar del ciclo al progreso” (Durand 2004: 304).

Esta estructura simbólica entra en juego con el mito agrolunar, que Durand describe como parte del régimen nocturno. Su argumento se constituye por la muerte y la resurrección del héroe. Este personaje es a la vez hijo y amante de la diosa Luna. En el drama agrolunar no hay una dialéctica de separación ni de inversión de valores, las circunstancias nefastas se usan para propiciar el progreso de valores positivos (309). El hijo conserva

⁹ El andrógino tiene su correlato alquímico en la figura del Hermafrodita, “cruce del estímulo sensual (Afrodita) con la vindicación del espíritu (Hermes). Esta imagería se endereza a la intuición, y no a las facultades discursivas, consideradas destructivas” (Roob 2006: 11).

la ambivalencia de la madre lunar como andrógino primitivo: la madre lo engendra y luego se vuelve su amante en un *uroboros* heredosexual: “El Hijo manifiesta así un carácter ambiguo, participa en la bisexualidad y siempre representará el papel de *mediador* [...] participa de dos naturalezas: varón y mujer, divino y humano” (309).

A su vez, la ejecución y resurrección del hijo es parte del drama alquímico con la figura de Hermes Trismegisto¹⁰. Este personaje asume las fases de la tríada divina. Para los hermetistas es figura central de la alquimia por su naturaleza y acción temporal, el principio del devenir y de la sublimación del ser. Es el Hijo y el Cristo, la trinidad simbólica de la totalidad: “La alquimia representa a ese hijo, *Filius philosophorum*, en el huevo, en la conjunción del Sol y la Luna. Es el producto de la boda alquímica; el hijo convirtiéndose en su propio padre y, a menudo, el rey devorando a su propio hijo” (313). En la alquimia no hay aislamiento sino *conjunctio*, el rito nupcial al que suceden la muerte y la resurrección, de esa unión nace el Mercurio transmutado, llamado hermafrodita. El objetivo alquímico reside en trascender “engendrando luz” para acelerar la historia y dominar el tiempo. El símbolo del Hijo es repetición de los padres en el tiempo, la forma de vencer la temporalidad se da por la perpetuación del linaje, por ello “siempre aparece como un precipitado dramático y antropomorfo de la ambivalencia, una traducción temporal de la síntesis de los contrarios, sobredeterminada por el proceso de la génesis vegetal o alquímica” (315). De este mito dramático del Hijo resultan isomorfas las ceremonias iniciáticas, reproducción del drama temporal y sagrado, donde el tiempo se domina mediante el ritmo de la repetición¹¹.

LA LUNA EN *EL MERCURIO*: PRESENCIA RECTORA

La primera mención del astro en *El mercurio* se da con el fracaso amoroso de Jorge Basco. En una reunión de amigos, Angélica, quien Jorge supone su pareja, termina en un juego sexual con Sergio. La aparición de un desconocido es pretexto para denotar la derrota ante esa libertad sexual que racionaliza, pero no tiene cabida en su sentir:

fija inmóvil toda su energía entre los vagos incisos de luna y sombras [...]. Y a la luz de la luna, pasando del romántico proceso a tantas cosas mártires y sucias, al barro y las lágrimas, muchachito, vendrá un bello juego, desde tu perspectiva, de formas,

¹⁰ Hermes es el dios de los pelasgos, sustituye a la Gran Diosa de la generación y la fecundidad (Durand 2004: 312). Según Roob, en la antigüedad tardía, los colonizadores griegos en Egipto identificaron a su dios Hermes (lat. *Mercurius*), mensajero alado y poseedor del arte de curar, con Thot, el “tres veces grande” (2006: 8).

¹¹ García Berrio apunta que: “Los símbolos del régimen nocturno y las estructuras textuales de construcción imaginaria que los representan, suponen un precipitarse hacia la anulación fatal del tiempo, que sin embargo no llega nunca a realizarse sino como intuición entrevista; la iniciativa es una mera inercia pura, una trayectoria sin objeto. Pero la anulación efectiva de la temporalidad se convierte en una realidad cumplida en la perpetuación de las especies sobre la sucesión de los individuos, y sobre todo en la experiencia del éxtasis erótico, compromiso en el tiempo entre la instantaneidad del día y la eternidad inextinguible de la noche” (1994: 517).

sombras y cuerpos iluminados a pedazos que finalizará para ti y para mí de otra manera (¿quién te dejó entrar aquí?), muy fuera de ti como dentro de mí y, para qué contar, recibe la tristeza que te siento me siento. (Guelbenzu 1997: 114)

El astro actúa como un factor visual, provee claroscuros, da cabida al erotismo e ilumina la salida de Basco. La luna propicia el erotismo y es benefactora para el muchacho y la pareja, pero atroz para el protagonista, de forma que puede interpretarse como el símbolo cíclico que concilia los contrarios y da cabida al movimiento narrativo, como ocurre en el régimen nocturno. En el apartado contiguo hay otra alusión:

Entra fácilmente la luna por la ventana iluminando suave la mesa, el lecho, los libros... está limpia la cama, imagino lo que hubiera sido una luna deslizándose entre las sábanas revueltas, su olor, su característica condensación turbia (legumbres, mamá en la cocina blanca cocinando comida pálida, luna). (115)

El espacio íntimo del personaje remite a su cuarto, allí la luna ilumina elementos que le dan identidad: la mesa donde escribe (el drama del relato es el del autor novel); el lecho: símbolo del erotismo (Basco imagina a la luna entre sus sábanas), pero también es lugar del sueño, de la imaginación; finalmente, los libros: recurrentes en la novela por ser inspiración y objetivo de Basco¹². Incluso la frase entre paréntesis de la cita, “legumbres, mamá en la cocina blanca cocinando comida pálida, luna”, refiere al carácter germinal y a la maternidad patente del mito agrolunar, donde los elementos erótico y alimenticio se encuentran ligados. De esta forma la aparición lunar se interpreta como el astro que rige al personaje, le da identidad y una guía, lo protege y acuna, pero a la vez lo hace enfrentarse a su destino y a la derrota.

Adelante, en el capítulo “Dos”, la historia de Pedro Dopico, se explicita: “Arriba en el cielo las estrellas parecían a millares, qué barbaridad, pero ningún rastro de la luna” (162). Sin embargo, la dolencia de Dopico (una pierna no le responde) implica una deformidad de personaje lunar¹³. En el camino del protagonista se mencionan los monumentos madrileños de Neptuno y Cibeles¹⁴, esto apunta a contemplar la travesía del personaje como un trayecto mítico, pero contrasta con ser una absurda y “sorprendentemente vulgar” historia, como indica su subtítulo (147). En el flujo de conciencia de Dopico un fragmento se asemeja a la sintaxis de las hagiografías y las novelas ejemplares, esto enmarca la aparición de Cibeles y la contrasta con el erotismo de una pareja que observa en la calle. Aquí la idea de pecado se patentiza y la mirada voyerista es paralela a la del muchacho de la reunión:

¹² Después aparece un ejemplar intonso del *Ulysses* de Joyce, al cual Basco despegas las páginas con un cuchillo, acción simbólica, pues “le mete cuchillo” al gran clásico.

¹³ Este elemento es paralelo al recuerdo de la tía Clara, pianista cuya enfermedad, durante la guerra, deforma sus manos (Guelbenzu 1997: 161).

¹⁴ Ambos monumentos presentan a los dioses en carros, Neptuno tirado por caballos marinos y Cibeles por leones. El caballo es símbolo de la fugacidad temporal (Durand 2004). El equivalente griego de Cibeles es la Magna Mater, ambas deidades son vinculables a la simbólica lunar por la presencia del agua.

flaqueó su voluntad cuando cruzaba por delante de aquellos dos desgraciados seres entregados a las más bajas pasiones con el estigma del pecado sito en su frente, pues en verdad pensó él de qué sirve ser bueno si en cualquier caso hemos de sufrir y estremeciéndose su alma de haber concebido tan negro pensamiento y turbóse una y otra vez mas no vencida sino que aguijoneada la tentación volvió a inspirarle el espíritu del mal y el desdichado debatíase en terrible conflicto que hería y desgarraba sus entrañas a más no poder... (177)

Dopico rechaza la idea erótica del cuerpo siguiendo el pensamiento católico, no sin sentir tentación. El influjo lunar se centra en la lucha interna: su cuerpo deja de responder parcialmente pero su pensamiento desborda en el discurso. Esa dualidad se vincula con la ocultación del astro, de modo que la luna influye en Dopico a partir de su ausencia, lo cual se interpreta como una manera distinta de regir al personaje: la luna está ausente físicamente, pero presente a partir del influjo que provoca en Dopico, lo cual se observa en su discurso y en las marcas que le ha dejado.

Por otro lado, la similitud entre “Dos” y el *Ulises* de Joyce es deliberada, por ello, para regresar a “Uno”, aparece el epígrafe de Jung que remite a la técnica narrativa¹⁵ de dicha novela, a su carácter perceptivo y luego lo compara con la luna: “el efecto perturbador del Ulises reside en que tras miles y miles de envolturas nada se esconde, en que no se dirige ni al espíritu ni al mundo y en que, frío, como la luna, deja rodar, contemplándolo desde una cósmica lejanía, la comedia del devenir, del ser y del pasar” (191)¹⁶. Este juicio confirma la idea del constante influjo lunar como base de la concepción escritural guelbenzuniana y permite interpretar la novela a partir de sus referentes míticos y simbólicos.

Otra alusión al influjo se encuentra en la crisis de Ernesto, pues el elevador simboliza la muerte, como confirma el final del relato. El artefacto aparece iluminado por la luna, dotándolo de un carácter fatídico y fluido, como la narración que carece de puntuación; esto denota el estado mental de Basco:

de pronto Ernesto grita relacioné encuadro este grito enseguida corría hacia la puerta como si yo soy un imposible ya en mi carrera: el ascensor antes recuerdo la luna introduciendo la luz por las ventanas del patio y el ascensor al fondo enturbiado de su característica luminosidad parecía un rugir sostenido de luna agazapado seguro: ahora ha saltado (imperio de las sensaciones) ataca a Ernesto llego a la puerta y pude verle arrodillado alucinado mirando arriba el ascensor en el séptimo donde lo envié y él gritaba como un condenado gritó. (223)

Es significativo que Basco recuerde la imagen del ascensor junto a la iluminación lunar, pues esto dota al objeto de un carácter lunar que lo emparenta con el régimen nocturno de la imagen en su faceta de animal atroz, como se verá más adelante. Esto es posible

¹⁵ El apartado inicia con Basco separando las hojas del *Ulises*. Después refiere la luna y el mito de Odisseo y Penélope: “Arriba la luna se destaca por el hueco de la calle desembocando la Plaza de Santa Bárbara parece que justo debajo de ella. Subir la calle en diez minutos es una hazaña, veremos si hago el héroe protagonista al final y Angélica teje y desteje estos pasados minutos de la cita” (Guelbenzu 1997: 324).

¹⁶ La cita es de Jung (2005: 31).

interpretarlo a partir de la caracterización pasiva del ascensor: “parecía un rugir sostenido de luna agazapado seguro” que se convierte en una amenaza: “ahora ha saltado (imperio de las sensaciones) ataca a Ernesto”.

De esta forma es posible interpretar que el influjo lunar, como símbolo nictomorfo, relaciona a los personajes a través de una dinámica sintética vinculada a las características del ciclo lunar en su faceta del régimen nocturno, pues su constante presencia se vincula a la protección, pero también a las derrotas y el carácter fatídico que caracteriza y rige a los personajes: para Basco, es una madre que influye en los elementos que le dan identidad, así como en sus acciones, incluida su derrota amorosa; para Dopico, la ausencia física del astro lo afecta en su integridad física, pero también en su pensamiento y en su enunciación; finalmente, para Ernesto, es la presencia que rige la fatalidad que enfrenta a través del ascensor. Así la luna se muestra y oculta, pero sin dejar de regir la construcción de las circunstancias que enfrentan los personajes.

LA LUNA EN *EL RÍO DE LA LUNA*: EL DRAMA AGROLUNAR

En esta novela el astro está desde el epígrafe: “*O moon my pin up*” (2012: 101), cita del canto LXXXIV de Ezra Pound (2002: 2348), escrito desde una celda al aire libre en Pisa, hacia 1945. “Pin-up” alude a las fotografías o ilustraciones de mujeres en posiciones provocadoras publicadas en revistas y calendarios desde los años veinte, era usual verlas en los muros de las celdas. La frase completa dicta: “*O moon my pin-up/ chronometer*”, lo que destaca el elemento temporal lunar junto al femenino-erótico. Pound tiene la luna como musa, objeto de deseo femenino (*pin-up*) y medida del tiempo (cronómetro). Que la novela abra con esta alusión es clave para interpretarla en términos del mito agrolunar, pues denota tanto el elemento erótico como el temporal, de forma que apunta al símbolo lunar en su vertiente cíclica dentro del régimen nocturno de la imagen.

En el primer capítulo, “La serpiente comienza”, la luna aparece como benefactora de José. Al entrar a los baños de La Taberna¹⁷, el niño la observa, casi llena; en ese instante lo inunda la felicidad, pues cree haber encontrado la salida:

Era bellísima. Cálida cuando se adentraba en los ojos de José y esbelta cuando él le devolvía la mirada, fascinado por aquel vaivén que fluía entre ellos. De pronto notaba la suavidad de su propia piel y la llamada sensitiva a la que su cuerpo respondía con un alerta empujado hacia el gesto de la caricia y el tanteo a la búsqueda del lugar en que depositarla, dulce comienzo de un recorrido a cuyo término rodasen enlazados el ardor y la ternura, ahora una placidez sin límites, un enamorado deseo de sentir. [...] Aquel era el lugar y afuera estaba la libertad. La luna le llamaba y al otro lado del ventanuco aguardaba su libertad, aquellas calles de aquella ciudad que imaginaba soberbia bajo la luz de la luna. Aquella luna feliz. (Guelbenzu 2012: 185)

¹⁷ Este espacio se caracteriza como masculino, pues se ha borrado toda referencia femenina que no sea a partir del recuerdo de las almas que penan allí.

La luna aparece como un elemento esperanzador que se interpreta como resurrección, pues simboliza la posible salida del laberinto infernal que representa La Taberna. La única ventana muestra al astro en apogeo, José siente la influencia favorecedora y una relación maternal-erótica que simboliza tanto la protección de la madre como una sexualidad representada a través del deseo de sentir, lo cual se engloba bajo la sensación de libertad, elementos que forman parte del mito agrolunar. Sin embargo, el encuentro no ocurre, la esperanza se anuncia, pero José no obtiene su libertad, la luna le anuncia lo que hay más allá del laberinto, pero desaparece con la presencia del cura. La entrada del sacerdote al baño proclama el fin del vínculo entre la luna y José, la presencia del clérigo conlleva la degradación del ambiente y el desvanecimiento de la visión lunar. La desaparición y aparición de estas presencias simbólicas pueden interpretarse como el término del erotismo y la protección del niño a manos del pensamiento religioso católico cifrado en la figura del cura quien representa la opresión y la amenaza que implica una religión que no ofrece la libertad que promete el deseo maternal-erótico lunar. Esta dinámica simbólica resulta paralela al fragmento ya citado de *El mercurio*, cuando Dopico adquiere la mentalidad católica ante la pareja que se besa en la calle.

Más adelante en la novela, el capítulo tres, “Una estación de amor”, abre con un epígrafe de Robert Graves. La cita proviene de *The White Goddess*:

In Europe there were at first no male gods contemporary with the Goddess to challenge her prestige or power, but she had a lover who was alternatively the beneficent Serpent of Wisdom, and the beneficent Star of Life, her son [...]. The Serpent, incarnate in the sacred serpents which were the ghosts of the dead, sent the winds. The son, who was also called Lucifer or Phosphorus (‘bringer of light’) because as evening-star he led in the light of the Moon, was reborn every year, grew up as the year advanced, destroyed the Serpent, and won the Goddess’s love. Her love destroyed him, but from his ashes was born another Serpent which, at Easter, laid the *glain* or red egg which she ate; so that the Son was reborn to her as child once more. [...]. Star-on and Serpent are at war; one succeeds the other in the Moon-woman’s favour, as summer succeeds winter, and winter succeeds summer; as deaths succeeds birth and birth succeeds death. The Sun grows weaker or stronger as the year takes its course, the branches of the tree are now loaded and now bare, but the light of the Moon is invariable. She is impartial: she destroys or creates with equal passion. (1971: 387-388)¹⁸

Graves refiere el estado matriarcal de la Europa pagana donde existía sólo una diosa, madre de un hijo que también era dios: el mito agrolunar. La diosa es una totalidad que abarca conceptos binómicos opuestos, pero sintéticos como fecundidad-muerte, amor-terror, cielo-infierno, virginidad-procreación, lo cual denota la forma cíclica del símbolo lunar y su carácter conciliador de contrarios, propio del régimen nocturno propuesto por Durand. Según Graves, la diosa luna era una deidad trinitaria pues regía cielo, tierra e infierno, a partir de la simbolización de sus tres fases: la primera era la luna

¹⁸ En la novela el fragmento está traducido al español y es ligeramente más corto (Guelbenzu 2012: 269), pero está incluido en esta cita.

nueva, relacionada con la primavera y representada por una joven muchacha; la segunda, la luna llena, relacionada con el verano y representada por la mujer plena; y la tercera, la luna menguante, relacionada con el invierno y representada por la anciana bruja. Evidentemente estas tres fases simbolizan el paso del tiempo y el ciclo recurrente. Después de instalarse el patriarcado, el dios hijo y los demás dioses ocuparon su lugar. Graves afirma que el culto a la diosa luna persiste en mitos donde se representa con musas, gracias, sirenas, ninfas, etc.; incluso por diosas de la tradición clásica como Venus, Diana o Circe. Después pasó al folclor en leyendas de brujas y hechiceras, donde prevalece el sentido negativo y la perdición del alma masculina a través del motivo erótico-seducor que lleva a la muerte.

Con el epígrafe se confirma que Guelbenzu toma como base el mito agrolunar, retoma sus elementos (en particular el vínculo con la serpiente, el mal y el ciclo rítmico progresivo) y reelabora en un contexto contemporáneo el drama mítico en esta novela. En la narración, tras el epígrafe de Graves, la luna aparecerá vinculada de manera recurrente a la figura femenina, en este capítulo y en el último, con Teresa, el personaje que sintetiza los valores lunares dentro del relato. Esta interpretación es posible, pues cuando Fidel afirma que su imagen se superpone a la de todas las mujeres que ha querido, ella le responde: “Yo *era* todas ellas, seguro, y ellas eran yo. Sólo que tú no sabías verme más que a mí” (Guelbenzu 2012: 450), esto permite interpretar la presencia constante del arquetipo lunar-femenino en la vida de Fidel como principio rector de la vida del protagonista, lo cual confirma que se erige como héroe del mito agrolunar.

Con la luna como el otro personaje protagónico ya enunciado, Fidel recuerda una noche en que él y dos amigos obligan a tres mujeres a desnudarse y desfilar alrededor de un auto. La imagen se interpreta como un ritual: la reiteración del paso de las mujeres ante las luces del auto, su marcha en círculo y la luminiscencia de la luna, representan la imagen simbólica del ciclo lunar, los cuerpos desnudos se ocultan y aparecen en el juego luminoso, como lo hace la luna en el cielo: “seguía con fascinación el movimiento de sus pechos, de las nalgas, mientras pasaban y pasaban con el miedo pintado en el rostro [...] las tenían rodeando el coche con el temor asomando a los ojos, bailándoles los pechos alternativamente a la luz de la luna y de los faros” (271). El componente erótico-femenino es relevante, pues la narración focaliza específicamente en las partes femeninas vinculadas con la fertilidad, sin embargo, no está aquí el elemento protector propiciado por la luna, pues el acto de los hombres es violento, causa miedo en los personajes femeninos, lo cual puede interpretarse como la lucha de fuerzas que tienen los componentes masculino y femenino dentro del mito agrolunar, en este caso la humillación y la fuerza ejercida ponen a lo masculino por encima de lo femenino, pero no se mantendrá así en la novela, como se verá más adelante.

Después, en el relato, cada hombre escoge una mujer para tener sexo, pero Fidel encuentra la relación insípida, experimenta una sensación de vacío y desolación. No hay satisfacción, pero, al volver a su presente con Teresa¹⁹, contempla la luna con melancolía, pues resume el pasado de su juventud:

¹⁹ Para una cronología de *El río de la luna*, cf. Spires (1996).

Aquella noche lejana también estuvo a la luz de la luna; la recordaba de a ratos, entre nube y nube, iluminando los cuerpos de las chicas desnudas, junto con los faros, pero no había levantado los ojos para mirarla, pues no le llegaba su imagen. Ahora, recortada en el cielo limpio [...], le pareció que se le metía al cuerpo al tiempo que lucía frente a él; y nunca hasta ese momento se dio cuenta de que podía nombrarla con una sola palabra que de pronto le llenó la boca: juventud. (275)

Es significativo que Fidel esté consciente de la presencia lunar ocultándose y revelándose entre las nubes, a través de la luz que ilumina los cuerpos desnudos, sin embargo, la narración hace hincapié en que “no había levantado los ojos para mirarla, pues no le llegaba su imagen”, lo cual denota la importancia de la visión de la luna y cómo el actuar del protagonista está en función de ese presentir la luna, pero sin admirarla, sin tenerla completamente en cuenta ni sentirla dentro de él, por eso la violencia contra lo femenino y la relación erótica insatisfactoria caracterizan la juventud y una inmadurez, esto contrasta con el presente desde el que se rememora, donde la luna parece que “se le metía en el cuerpo al tiempo que lucía frente a él”, lo cual denota simbólicamente la forma en que evoluciona su relación con lo femenino, lo erótico y lo lunar.

La visión de la luna es profecía del idilio veraniego. La luna-mujer-amante se inscribe en la figura de Teresa: “Miró a la luna como a una amante y se sonrojó [...] la encapotada bóveda celeste fue dejando filtrarse entre ellas [las nubes] el color del cielo iluminado por la luna [...]. La imagen de Teresa surgiendo del agua, [...] le sacudió tan vivamente como aquel día” (275). El empalme de estas imágenes relaciona a Teresa con la divinidad lunar y permite interpretarla como la representación humana de la diosa luna, la advocación de la totalidad para Fidel.

Poco después, se narra otra noche de luna: “El cielo era claro y estrellado y la luna, decreciente ya, aún debía ser muy luminosa y, sobre todo, debía *estar*, pasadas como eran ya las once y media” (298). La luna decrece, así como la relación de los enamorados, la fuerza no es la del erotismo carnal; la narración enfatiza la presencia de la música, pues, al fondo, se escucha un jazz. El drama del Hijo y el ciclo dramático de las fases lunares son la proyección mundana del “drama” sexual, que tiene por símbolo más sublimado a la música, la cual se caracteriza por ser una vasta metaerotización, un cruce ordenado de ritmos y tonalidades sobre la trama continua del tiempo (Durand 2004: 345). La presencia de la luna implica el encuentro erótico, aquí representado con la música de Charlie Parker:

Y entonces apareció, detrás de la colina, de un color amarillo pero cálido y radiante. Él la vio primero y Teresa le miró abrazándole y en ese momento [...] apareció la música y era él, el viejo y tremendo Charlie Parker, irguiéndose sobre las yemas de los dedos en los pistones, enamorado de la embocadura de su saxofón, íntegro y estremecido de ternura, tocando inolvidablemente para su chica *Lover Man*, sobre los años del mundo. (Guelbenzu 2012: 298)

Es importante interpretar la aparición de esta pieza musical en función de su intertextualidad, pues en la letra de “*Lover Man*”²⁰ aparece la luna: “I’d give my soul just to call you my own/ Got a moon above me/ But no one to love me” (Holiday 2015: s.p), lo cual enfatiza el elemento erótico-amoroso, pues la voz femenina busca un encuentro con su amante, a quien todavía no conoce, pero tiene la certeza de tener una luna por arriba de ella. Como hacen las novelas, la canción vincula el pensamiento religioso-divino con el encuentro erótico-sexual, a través del sueño: “I’ve heard it said/ That the thrill of romance/ Can be like a heavenly dream/ I go to bed with a prayer/ That you’ll make love to me/ Strange as it seems” (s.p). Así quedan relacionadas la música con la carga simbólica de la novela, pero también la pieza particular de jazz que se escucha en la narración.

En el capítulo cuatro, “*Las mujeres de mi vida*”, Fidel expresa lo que le gusta de Delia, su esposa mexicana y futura madre de su hijo. Ella contesta: “Es porque me trajo la luna ¿sabes? Yo vine aquí con la luna llena” (Guelbenzu 2012: 429). Delia simboliza la fecundidad, es otra faceta de la divinidad lunar, madre y amante, su presencia da cabida al ciclo del régimen nocturno y terminará por ser pieza clave para que el mito se cumpla en cuanto al progreso que implica.

Luego, Fidel, a punto de reencontrarse con Teresa, diserta sobre la *armonía*; la describe como un elemento imprescindible, después agrega “no supe franquear la puerta que conduce a sus dominios y ahora no soy capaz de reconocerla. Dicen que, en algún punto, la atraviesa el río de la luna. Para mí, al cabo de tanto tiempo, la llave es sólo un nombre: Teresa” (430). La conjunción del río, la luna y la armonía nace de ideas musicales y poéticas: hay un ritmo en esa armonía de la vida, una línea que desemboca en la muerte, un ciclo lunar con sus fases.

El río contribuye a ver ese sistema como flujo constante sin repetición: la fuerza del río no varía, tampoco la luz lunar, pero sí sus aguas. El fluir del agua es una invitación a viajar sin retorno, nadie se baña dos veces en el mismo río y éste nunca vuelve a su fuente, por tanto, representa la irrevocabilidad, una epifanía de la amargura del fluir del tiempo. Fidel quedó envuelto en la corriente, en el río lunar que cruzó con su armonía. Ese instante es un recuerdo al que debe volver por voluntad de su deseo.

La referencia que sigue está en el enigmático personaje con la cicatriz de medialuna en la mejilla. En el capítulo uno responde al nombre de Pedro y aparece al final gritando de forma destemplada por el abandono de Teresa. Por las apariciones de Pedro en *La Taberna* y la mención que hace Fidel cuando llegan a la cafetería de su hotel, se entiende que Pedro lo acosa desde las sombras para matarlo. Cuando Fidel dice saber del hombre con la cicatriz por la historia del recitador, Teresa lo identifica como un brujo, Fidel la corrige, es un “mensajero”: “Sí, es una palabra hermosa y justa” (465). Pedro es el mensajero de la muerte, su cara está marcada por el destino que cumple, su función obedece a una necesidad cíclica, permite la reproducción del mito, la muerte y la resurrección. Fidel muere bajo el designio divino de la luna para dar paso a una nueva generación de héroes lunares, simbolizada en su hijo con Delia.

²⁰ El tema fue escrito en 1941 por Jimmy Davis, Roger Ramírez y James Sherman para Billie Holiday, en la novela suena la versión instrumental tocada por Parker en 1946.

Al final del relato, la luna escolta a Fidel hacia su muerte. Fidel siente una “soledad cósmica” y al cielo disponerse en torno a él, levanta la mirada hacia la “espléndida luna” para preguntarle: “¿qué quieres ahora? ¿Es a mí a quien señalas? ¿Tanto te satisface mi desgracia? Tú, sí que has visto mi felicidad ¿qué buscas ahora? ¿Soy acaso tu presa o vienes a reírte del miserable solitario?” (483). La luna muda de benefactora a negativa, la música se trueca fatal, escucha la misma pieza que le dio armonía: “le pareció que la luna se desplazaba apresuradamente hacia él, como si corriera a ver lo que sucedería. Las lágrimas acudieron con fuerza a sus ojos mientras el eco de Charlie Parker tocando *Lover Man* volvía como un cuchillo ciego” (484). Es posible interpretar este cambio en la percepción de la luna como lucha entre los protagonistas, que simboliza la conclusión del drama agrolunar. Se produce una inversión de valores manifiesto en la aparición de la luna y en el significado de la música, que resaltan el dramatismo y anuncian la muerte del protagonista.

Fidel se aleja hacia la playa, donde cree encontrar parejas en trance erótico (la escena es paralela a la de Dopico, pero sin el juicio católico). Luego se adentra en un bosquecillo de eucaliptus²¹, espacio isomorfo del laberinto: aquí la figura misteriosa, probablemente Pedro, ataca a Fidel con un cuchillo. Imágenes sacadas de cuentos de hadas suceden cuando el narrador compara los recuerdos con duendecillos que se congregan en círculo bajo la luz lunar (492). Al final, se relacionan la muerte y la armonía que Fidel sintió con Teresa. El entendimiento y la resignación son anagnórisis: no es Teresa quien acude a él, sino las sensaciones que vivió con ella, una representación de él mismo:

Era como navegar a la deriva por el río de la luna, perdido y entregado, al igual que otro tiempo, en los brazos de Teresa, antes de los adioses. Y, sin embargo, no era Teresa lo que acudía, sino sensaciones habidas con ella, pero que moraban en él, como si en realidad el encuentro amoroso con ella las hubiera sacado a la luz; y aunque trataba de recordarlas no eran ésta o aquélla, no disponían de nombre con que nombrarlas; eran simplemente suyas, eran simplemente él. (492)

Fidel siente una influencia más grande, se siente parte del mito cuando está a la deriva del río lunar, el encuentro consigo mismo lo dirige a la imagen del hijo primordial: él es uno con la luna. No lo abandona, la luminosidad se queda hasta el final, invariable, dejándole una sonrisa: “la luna estaba sobre él, entera. [...]. Una sonrisa tranquila le selló los labios” (498). Este nuevo sentimiento benefactor se refleja en el despertar de la madre de Fidel y, más tarde, en el de Delia, tras dar a luz a su hijo:

el encuentro con la luna esplendorosa y llena fue tan intenso que de inmediato comprendió que la fuerza provenía de ella [...] sus ojos seguían prendidos de la luna, reco-

²¹ Este símbolo es recurrente: en “En poder de los Eimuros”, Fidel percibe olor a eucaliptus después de que su padre lo golpea; en “Una estación de amor”, el recuerdo de las mujeres alrededor del auto llega por ese olor; la escena referida es poco antes de su muerte, allí lo hieren. La tapa que recubre el fruto del eucaliptus, a la que debe su nombre (en griego significa “bien cubierto”), es circular y de interior blancuzco: otra reminiscencia de la luna.

nociendo el rumor de su propio cuerpo en aquella hermosa e insondable fijeza; [...] fue poco a poco desviando los ojos hacia su hijo. Estaba despierto y excitado, [...]. Y de una sola vez, como la raíz alimenta al árbol y el viento al fuego, entendió que la luna llamaba al niño; que sobre todas las cosas le llamaba. Que la luna le estaba llamando. (502)

El vínculo entre Delia y la luna permite interpretar su presencia como herramienta humana de la divinidad, el influjo se traspasa de madre a hijo. El drama agrolunar se acentúa con un progreso en el ciclo, una perpetuidad se gestiona con la muerte y la resurrección de Fidel en su hijo. Hay un cumplimiento del tiempo cíclico, una circularidad que muestra la perfección del mito, un vencimiento del tiempo y la muerte determinado por el relato. El discurso novelístico reutiliza el mito, lo dota de contemporaneidad, se inscribe en el culto a la diosa madre y da cuenta de la vigencia mítica.

LA SIMBÓLICA DE LA SERPIENTE

Los símbolos teriomorfos, pertenecientes al régimen diurno, se refieren a algunos animales vinculados al tiempo y están difundidos con valores negativos y positivos. La orientación teriomorfa de la imaginación forma una capa profunda en la simbólica humana. La imaginación mide su fuerza con animales, pues los recursos de ofensividad imaginaria son muchos y es necesario coleccionar los tipos de agresividad para conocerlos bien (Bachelard 2006: 318). El psicoanálisis ve en el símbolo animal la figura de la libido sexual, la simbolización de la serpiente es fálica, pero también hay un dinamismo en su movimiento que implica una “discursividad repugnante” propia de los mamíferos pequeños y rápidos como las ratas (Durand 2004: 77)²². Como símbolo cíclico del régimen nocturno, la serpiente tiene una triple significación: la transformación temporal, la fecundidad y la perpetuidad ancestral.

La transformación temporal aparece con la muda de piel; a pesar del cambio, la serpiente no deja de serlo, así se vincula a las transformaciones lunares y entra a su bestiario. También es el símbolo cíclico del *uroboros*, la serpiente que come su propia cola, por ser el doble animal de la luna, ya que desaparece y reaparece a su ritmo (325). También hay una asimilación ctónica: la serpiente entra en las hendiduras de la tierra; desciende a los infiernos y resurge. Así resulta un arquetipo del alma humana por ser el animal más terrestre de todos, una “raíz animalizada”, por tanto, vínculo entre el reino animal y el vegetal (Bachelard 2006: 294). Asimismo, su carácter frío la vincula con la muerte, pues nada es tan frío como un cadáver. Entonces, el *uroboros* simboliza el tiempo cíclico, la eternidad que conlleva y la totalidad vital; es síntesis de contrarios y el ritmo de las facetas del orden cósmico. Todo adquiere vida con la serpiente que muerde su propia cola, pues simboliza: “la *dialéctica material* de la vida y de la muerte, la muerte que emana de la vida y la vida que emana de la muerte” (312).

²² Esto puede relacionarse con la marmota aparecida en *El mercurio*.

El segundo elemento es la fecundidad: cercana al andrógino, la serpiente es femenina y lunar, pero en su forma y marcha apunta a la virilidad. Finalmente, es símbolo de la perpetuidad ancestral: al estar bajo tierra, obtiene el conocimiento espiritual de los hombres y los secretos de la muerte y del tiempo. En el mito heroico la serpiente adquiere una valoración positiva, aunque parezca lo contrario, pues con su presencia el héroe puede resurgir: la serpiente es el obstáculo y el enigma que resuelve y vence. También se vincula con el misterio subterráneo, de ultratumba y el laberinto, pues representa el instante de la revelación, la muerte vencida por la promesa de un nuevo comienzo: “porque la Esfinge, el Dragón, la serpiente son vencidos, el héroe se ve confirmado” (Durand 2004: 329).

En el mito genético es el animal de la lengua rápida, el convencimiento seductor, el mal engendrado con la figura de Lucifer, quien se identifica con el Hijo: “The son, who was also called Lucifer or Phosphorus (‘bringer of light’) because as evening-star he led in the light of the Moon, was reborn every year, grew up as the year advanced, destroyed the Serpent, and won the Goddess’s love” (Graves 1971: 387). El mal encarnado por la arrogancia de Lucifer está relacionado con la luna y la serpiente: “El dicho del Antiguo Testamento que condena a la serpiente seductora a comer tierra habría de encontrar un eco en toda la imaginación terrestre. Con ayuda del sueño, la serpiente se comerá toda la tierra, asimilará el limo hasta convertirse a su vez en limo, se transformará en la materia prima de todas las cosas” (Bachelard 2006: 309).

La femineidad de la serpiente y de la luna se unen al mercurio. Los tres principios alquímicos: el mercurio, el azufre y la sal, responden a la tríada universal: madre, padre e hijo. La serpiente, en su simbolización femenina, está asimilada al mercurio. Incluso en la representación clásica del caduceo mercurial se pueden ver dos serpientes entrelazadas que aluden a la totalidad cósmica. Este esquema alquímico se trasladó al mito genético: “Adán [...] es el azufre; Eva el mercurio. Las serpientes del caduceo representan, en opinión de Fulcanelli, «la naturaleza cáustica y disolvente del mercurio, muy propenso a absorber el azufre metálico (la vara de oro)»” (Roob 2006: 340).

LA SERPIENTE EN *EL MERCURIO*: EL FLUIR DEL MAL Y EL TERROR DE LA MUERTE

En *El mercurio* se alude a las características de este metal: reflejante, con el poder de fragmentarse y unirse, sin bordes ni contención más que la propia; todo ello apunta a la novela misma y su construcción²³. Por ejemplo, el soliloquio de Chéspir, donde el reflejo mercurial del cielo aparece como una concepción del pensamiento existencial: “cara al cielo, interrogando el azogue oscuro del espejo, la capa sombría, el mercurio, de forma que me autorice una respuesta escasamente luminosa, irritante con seguridad. Existes, luego

²³ En la primera cita de Cesare Pavese, de las dos que conforman el capítulo “Cero”, puede verse ese sentido de fragmentación, pues se menciona una repartición del dolor (Guelbenzu 1997: 229).

piensa!” (Guelbenzu 2012: 206). Es relevante que la contemplación del mercurio conlleve a elevarlo como divinidad, se admira en el cielo y se espera que “autorice una respuesta”, de allí la relevancia que se da a este elemento no sólo a partir del título de la novela. Más adelante, se relaciona simbólicamente el agua con la naturaleza mercurial: “A pesar del verano el agua tiene un tinte gris metálico que produce frío” (262), lo cual indica que la presencia de este elemento es recurrente y rectora, paralela a lo que ocurre con la luna, como ya se revisó. En este sentido, la narración reflexiona sobre el fluir mercurial:

el mercurio, absolutamente compacto, exacto, brillante, un juguete que puede volverse impasible de muerte, asumirme dentro y no ha sucedido nada, no ha transcurrido el tiempo, es la eternidad, lo inmutable. Se dilata o contrae con el calor y el frío, el querido citado metaloide pálido (mal citado) de Vallejo. El mercurio, un constante misterio con una sola idéntica cara, una constante fascinación, una perfecta fonética, palabra magicofonética, el azogue de los espejos, caleidoscópica sonoridad imaginativa. (349)

La cita indica su interpretación simbólica a través de la detención del tiempo, lo inmutable y lo eterno, pues el mercurio tiene una única cara constante a pesar de su reacción ante el entorno (lo frío y caliente). También llama la atención que, de la descripción simbólica y física de las propiedades del metal, la narración pasa al sonido, la palabra y finalmente a la imagen del reflejo especular, de forma que la última frase crea una sinestesia entre el oído, la vista y la percepción de la imaginación: “caleidoscópica sonoridad imaginativa”.

El dinamismo de la serpiente mercurial está en la historia de Ernesto, por la animalización de la muerte y el mal, de allí proviene el terror que experimenta hacia el ascensor. Su forma y su uso lo vinculan simbólicamente con la serpiente: puede descender a los infiernos y ascender a placer; su movimiento fragmentado, al parar en los pisos, lo relaciona con el mercurio, su carácter es terrenal e invoca a la muerte, incluso su cajón recuerda al féretro en posición vertical: “La muerte estribada en la miseria, la cabalgadura perfecta en la caja de madera que circula por el hueco central de las escaleras del edificio, la criatura asesina que sobrepasa su tablero de mandos e implora inútilmente la compasión de un pobre hombre aterrado” (207).

Esta interpretación también se apoya en las descripciones prosopopéicas del ascensor: Chéspir lo emparenta con una cobra: “amando las criaturas (bueno), los ascensores y las cobras, aúno la bóveda pero a dónde las distancias si el universo ahora se emperrea en mis uno ochenta. ¡Maldita tierra que necesitas de héroes!” (209). Basco no solo lo anima, sino que lo monstrifica: “Allí reposa el monstruo, le doy unas palmetadas en la reja. [...] el ascensor está metálico, aburrido y tibio, recién despierto” (279), “De pronto los ascensores consiguen asediarnos, entrar en la caja es exponerse a la muerte” (275).

La muerte de Ernesto comienza con la locura y la disolución de su ser, dinámica que parece corresponder con cómo el mercurio disuelve el azufre: “Dios mío, es el asco, ver cómo se desmenuza un hombre, un Ernesto, fuera definiciones, un ser humano, convirtiéndose en poco menos que una baba lacrimosa” (222). Ernesto sueña con su vida previa

al terror que lo mantiene encerrado al narrarse un día cotidiano: una vida acomodada, lujosa, despreocupada; su ensoñación termina con un encuentro sexual, al despertar siente húmedo el pantalón del pijama y de inmediato se lee: “El ascensor estaría esperándolo ya despierto, sabiendo cuándo se levantaba. Había decidido no salir de casa: le atacaba a todas horas. [...] Volvió a sentir la humedad en el pantalón del pijama. Y ahora lloró, de pura mansedumbre” (222). La amenaza parece irracional por deberse a un objeto propio de la modernidad citadina (el deseo de esa vida cotidiana coincide con este elemento), sin embargo, el final confirma que los valores simbólicos otorgados al ascensor coinciden con las descripciones que han hecho de éste los demás personajes. Para Ernesto la pérdida del contacto sexual es lo más doloroso, el terror ante al ascensor lo mantiene lejos del placer, por ello llora dócilmente cuando siente la simiente en el vientre. El terror que provoca el animal lunar, el ascensor, propicia un erotismo imaginado, ausente en su realidad y sólo existente en lo onírico.

Tras vivir en un psiquiátrico, Ernesto vuelve a Madrid, pero también regresa su terror al ascensor. Basco no le cree. Como con Dopico en el capítulo “Dos”, hay una ausencia lunar: “Hace calor y no tenemos luna” (364). El astro desaparece, la fuerza lunar está en el hecho y en su ausencia. Esa noche Ernesto enfrenta en soledad el terror del ascensor, pues Basco lo deja en la puerta de su edificio, entregándolo a su muerte, para que el animal-ascensor lo devore como lo indica el apartado final de la novela: “a la altura del cuarto piso el ascensor se precipitó en el vacío arrastrando consigo a D. Ernesto Buylla Sanchís [...] causándole la muerte instantánea [...] (este accidente es el octavo que sucede en el plazo de dos meses)” (400). Que ocurra en varios puntos de Madrid puede verse como un drama colectivo humano, no una circunstancia aislada ni individual. La precipitación del ascensor es una reminiscencia del simbolismo del río y la serpiente: su trayecto y movimiento dibujan el flujo lineal que a la vez puede ser sinuoso, como el hilo de Ariadna. En el caso de Ernesto no hay un resurgimiento heroico a través de la perpetuación de la especie, ni se narra una tranquilidad benefactora previa a la muerte, esto acentúa el sentido trágico de lo ocurrido, pero hace reflexionar al receptor sobre la presencia del mal en la vida cotidiana y el absurdo que puede representar temerle a un ascensor, cuando en realidad resulta una reminiscencia de ese fluir de la serpiente mercurial que termina dándole muerte.

LA SERPIENTE EN *EL RÍO DE LA LUNA*: EL CICLO NARRATIVO Y LA DESAPARICIÓN ANHELADA

Para terminar, es preciso volver al *uroboros*, fundamental para *El río de la luna*. Este símbolo aparece en el anillo que el recitador se quita para comenzar la enunciación del mito. La serpiente que come su propia cola es una evocación lunar de la serpiente, síntesis de los símbolos cíclicos pertenecientes al régimen nocturno y, en el caso de la novela, vinculado con el fracaso de los personajes lunares: José y Fidel. La estructura del relato dibuja el *uroboros* con sus capítulos. El primero, “La serpiente comienza”, es un preám-

bulo a la historia de Fidel a partir del relato mítico-fantástico de José en La Taberna, esto tiene lugar una noche antes de la muerte de Fidel, por ello el dibujo de la serpiente devorándose se traza hacia el pasado, es decir, hacia el resto de la novela.

El capítulo final, “El ojo de la serpiente”, marca el término del recorrido con la muerte de Fidel, para ello se vuelve al ojo ofidio; el nacimiento de su hijo bajo el influjo lunar determina la unión entre cabeza y cola. El simbolismo del *uroboros* también estriba en su forma mandálica, por tanto, vinculada a la aureola y a la corona solar: “el isomorfismo de la luz y de la elevación estaría condensado en el simbolismo de la aureola y la corona, y estas últimas, en la simbología religiosa como en la política, serían la expresión manifiesta de la trascendencia” (Durand 2004: 156). La aureola se transfigura en mirada, pues la luz está asociada al ojo por ser objeto de la visión: “una mirada se imagina siempre más o menos bajo forma de ojo, así sea un ojo cerrado. De todos modos, ojo o mirada siempre están ligados a la trascendencia, y esto es lo que comprueban tanto la mitología universal como el psicoanálisis” (157).

El ojo de la serpiente es la mirada que vigila el cumplimiento del mito, pues es uno de los elementos del *uroboros* (junto con la boca) que permite construirlo más allá de un simple anillo, por tanto, implica la repetición perpetua que vence el tiempo y la muerte para asegurar la trascendencia; de allí que sea la representación de un mito cíclico, en este caso el mito agrolunar. Esta reiteración se ve cuando en la mesa donde tuvo lugar el ritual del recitador, Fidel repite el rito: toma el anillo de Teresa, dibuja una serpiente con gesto automático, lo posa junto al vino y le cuenta la anécdota de José (Guelbenzu 2012: 464). Esta repetición cumple su propósito en la muerte de Fidel y el nacimiento de su hijo: el *uroboros* se dibuja en la escritura, en el andamiaje de la novela, por tanto, se reconoce la reiteración del símbolo en varios niveles.

Finalmente, cabe mencionar que la mirada, el ojo ofidio, se concentra como fuerza totalizadora de la cual depende la desaparición de José en el primer capítulo, esto se ve cuando aparece la figura del Diablo:

Supo con toda certeza que no había errado; y también que la realidad no existía, que todo lo que para él tenía un valor, o el recuerdo de un valor, *estaba ya solamente* en aquella mirada soberbia, fundido en aquel crisol, tan sujeto a él como al aire que respiraba; [...] aquellos oscuros ojos radiantes que no expresaban calor o simpatía y a cuyo fulgor se abandonaba iluminado de razón y de firmeza, irremediamente solo y sabiendo que bastaría con que el otro apagase su mirada para que él se precipitase a los cielos vacíos, al silencio total. (200)

Hay una identificación entre el Diablo y José con esa mirada, por tanto, la propuesta es explicada por el primero: no puede hacer favores porque eso no va con su carácter maléfico y su existencia es fundamental. Tampoco puede sentir compasión, misericordia ni piedad, pues son “atributos que los hombres atribuyen al espejo del dios y en cuyo nombre violentan a la naturaleza de la vida” (201) y finalmente le dice: “Puedo ofrecerle algo, pues su caso es inhabitual en este lugar de casos habituales. [...] Si expresa un deseo que no comprometa o niegue cuanto le he dicho, lo cumpliré” (201). José pide

desaparecer, el Diabolo lo concede. En este sentido hay un paralelismo con la figura de Ernesto en *El mercurio*, si bien la desaparición de José es un anhelo que se cumple y no una tragedia mortal como la de Ernesto, ambos personajes tienen finales ante el elemento vinculado al mal y la serpiente que los llevan a no existir, de forma que su voluntad queda cancelada. Aunque esto pueda interpretarse como algo negativo, no necesariamente lo es, pues a partir de los símbolos es posible interpretar que esa desaparición es necesaria para dar continuidad al ciclo, para el caso de las novelas, lo que ocurre con los otros personajes.

CONCLUSIONES

En ambas novelas los símbolos lunares rigen la narrativa para actualizar el mito agrolunar, y aunque es más evidente en *El río de la luna*, en *El mercurio* puede encontrarse ya ese germen que remite a una elaboración simbólica del régimen nocturno de las imágenes a través de la representación simbólica de la luna y la serpiente. Además de confirmarse con ejemplos de las obras, se analizaron los epígrafos de Pound, Graves y Jung, lo cual confirmó la utilidad de las conceptualizaciones antropológicas y filosóficas de Durand y Bachelard.

De ello se expuso que la luna, como símbolo nictomorfo, refiere a la femineidad por su relación con el ciclo menstrual y con la muerte, pues conlleva la amenaza de la irreversibilidad temporal; y que su interpretación como símbolo cíclico, dentro del régimen nocturno, la convierte en nefasta y propicia, pues rige la noche benefactora y atroz, plurivalencia de la que surge el andrógino que deriva del mito agrolunar, donde el héroe, hijo y amante de la diosa luna, muere para resucitar. Estos valores se vieron en *El mercurio* con Basco al inicio de la novela, pues la luna es propicia para el erotismo y adversa para él por mostrarle el desengaño amoroso; además Basco se identifica con el astro cuando ilumina aspectos que le dan identidad. También se mostró el carácter maternal-erótico y benefactor de la luna con José, en *El río de la luna*, donde implica la promesa de salir del laberinto, aunque el pensamiento y la conducta religiosa acaben con esta esperanza.

La luna simboliza un principio sintético, una *conjunctio*: la atrocidad del tiempo frente a la esperanza de la resurrección. La figura del Hijo representa el absoluto, por ello se vincula a Hermes Trismegisto y al mercurio, resultado de la *conjunctio* alquímica, pues vence a la muerte y al tiempo. El drama lunar es el drama sexual y del amor con su símbolo más sublimado, la música. En *El río de la luna*, el ritual lunar de las mujeres alrededor del auto está cobijado por la aparición de la luna, pero implica una frustración erótica para el personaje; lo cual contrasta con el idilio amoroso-sexual que tiene con Teresa identificada con la diosa lunar, la armonía y la música; lo mismo ocurre con Delia, a quien se le atribuye la fecundidad.

El influjo lunar es constante, esté presente o no el astro. El claroscuro lunar simboliza el ritmo temporal entre vida y muerte, donde se desenvuelven los héroes marcados por la luna. En la historia de Dopico, en *El mercurio*, se explicita la ausencia del astro en el cielo, reflejado en su rechazo al erotismo, pero presente en la malformación del per-

sonaje y en la presencia de las estatuas de los dioses. Este héroe lunar sigue un plan que lo llevará a la caída y a la muerte. La agonía de Fidel en *El río de la luna* se caracteriza por el trocar de este astro, pues entiende que Teresa no es sino los recuerdos y las sensaciones experimentadas, por tanto, él mismo. De esta anagnórisis nace la metáfora de navegar a la deriva por el río de la luna, en armonía, hacia la muerte, esto es, el cumplimiento del mito con la resurrección simbólica en su hijo.

Ambas novelas usan el símbolo de la serpiente para acentuar el mito agrolunar: su carácter frío la vincula a la muerte; la dimensión temporal cíclica yace en su nocturnidad, en el cambio de piel y en el símbolo del *uroboros*, su significado más relevante dentro del régimen nocturno. La serpiente simboliza el tiempo, la fecundidad y la perpetuidad ancestral, la dialéctica entre vida y muerte. Por otro lado, está relacionada con el inframundo y el mal, la fuerza a vencerse, la prueba del héroe, y con el mercurio por ser parte del mito agrolunar. En *El mercurio* se ve la fragmentación y sinuosidad en el discurso, ese mostrarse y ocultarse de la luna y la serpiente está en su propia estructura, mientras que los personajes reflexionan en torno al material inmutable y eterno de la alquimia. El ascensor se animaliza y se vincula a lo lunar en la cancelación de la sexualidad en su dimensión real, pues además de la ausencia lunar, Ernesto muere trágicamente. En *El río de la luna* la serpiente está en el *uroboros* estructural, en el anillo y en el ojo del mal, esa mirada vigilante de que el mito se cumpla, como ocurre con José, quien en su encuentro con el Diabolo queda en calma con su mirada, por lo cual sólo pide desaparecer.

Con la estructura y presencia mítica-simbólica analizada en este trabajo, fue posible observar la singularidad que aportan estas novelas de Guelbenzu, particularmente en la construcción de los símbolos de la luna y la serpiente. Dicha singularidad radica en el esfuerzo por mantener vivo, en la literatura contemporánea española, un mito necesario y milenario, como es el agrolunar en su reminiscencia dramática, para lo cual las novelas narran un tiempo contemporáneo a su publicación. Los personajes forman parte de esa sociedad española y responden al momento histórico vivido en la segunda mitad del siglo xx, pero su estructura simbólica subyacente es la del mito, para lo cual el lector tiene como guía a los epígrafes y a los referentes simbólicos entrelazados con las circunstancias que viven los personajes.

De esta manera, la carga simbólica y mítica forma parte fundamental de la actividad creadora del autor en estas novelas, su objetivo sobrepasa el sólo contar una historia y se arraiga a la tarea de dotar a esa trama de una estructura y un contenido mítico-simbólico que enriquece la recepción y la reflexión de la obra, pues la inscribe también en el imaginario y demuestra que estas estructuras antropológicas tienen un valor relevante para nuestra contemporaneidad, pues pueden sustentar el mensaje comunicativo, a través de la literatura. Esto lo hace a partir de esas emociones atemporales encarnadas por la luna y la serpiente, las cuales reavivan la imaginación simbólica a través de los arquetipos que menciona Jung, propios de la ensoñación, descrita por Bachelard y Durand, en su vertiente literaria.

Guelbenzu canaliza, con estas obras, valores universales y esenciales, antropológicos, que se vinculan a la importancia del renacer vital y a contemplar la vida (con su inminente erotismo y muerte) como ese ciclo necesario para que haya movimiento histórico y humano. Los símbolos de la luna y la serpiente, a través del mito agrolunar, subyacen

a estas narraciones como una necesidad de encarar al tiempo y conciliar contrarios, pero también para entender que existe una complementariedad en la que el héroe es también ese influjo lunar y sólo tiene sentido una vez que se acepta a él como parte del mito, pues tanto la madre-amante-luna como el hijo-amante-serpiente forman parte de una dinámica sintética necesaria y propia de la imaginación y el devenir humanos, son pulsiones instintivas que se concretan en arquetipos, como apunta Jung.

De este modo la aportación de Guelbenzu con estas novelas apunta a una necesidad de crear consciencia en torno a la evolución de los mitos, pues estos no sólo remiten a esas narraciones de tiempos antiguos y remotos, sino que se encuentran como base de nuestra realidad y percepción humanas históricas actuales. Por ello el régimen nocturno de la imagen le es útil para demostrar este progreso, pues el ciclo se cumple también a ese nivel en que el mito se reelabora para tener una existencia cíclica, lo que implica pensar el modo en que concebimos los mitos en nuestro presente y reflexionar sobre el valor que les conferimos a este tipo de narraciones hoy en día.

Tras el análisis queda pendiente revisar otras estructuras míticas en estas novelas, como el descenso a los infiernos: en *El mercurio* con el capítulo “Begin the Beguine” donde Basco y Guelbenzu-personaje descienden a los bares en una representación metafórica del infierno; y en *El río de la luna* con “La serpiente comienza”, pues la historia de José es una catábasis laberíntica. De igual forma, queda abierta la posibilidad de revisar la relevancia de estructuras míticas similares en otras novelas cercanas a éstas, así como el uso de los símbolos para actualizarlos en el devenir literario español, esto es posible observarlo en las obras de Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, José María Merino y Rosa Regás, por mencionar sólo algunos autores que han hecho de los elementos míticos y simbólicos estructuras recurrentes de su narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, G. (1996) *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica
- Bachelard, G. (2003) *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica
- Bachelard, G. (2004) *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica
- Bachelard, G. (2006) *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica
- Burgos, J. (1982) *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Editions du Seuil
- Cirlot, J. E. (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor
- Domingo, J. (1973) *La novela española del siglo xx. 2: de la posguerra a nuestros días*. Barcelona: Labor
- Durand, G. (1971) *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu
- Durand, G. (2004) *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. México: Fondo de Cultura Económica

- García Berrio, A. (1994) *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra
- Gracia, J. y Ródenas, D. (2011) *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica
- Graves, R. (1971) *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber and Faber Limited
- Guelbenzu, J. M. (1997) *El mercurio*. Madrid: Cátedra
- Guelbenzu, J. M. (2012) *El río de la luna*. Madrid: Cátedra
- Henderson, J. L. (1995) "Los mitos antiguos y el hombre moderno". En *El hombre y sus símbolos*, ed. por Jung, C. G. Barcelona: Paidós, 104-157
- Holiday, B. (2015) *The Very Best of Billie Holiday*. Milwaukee: Hal-Leonard
- Jung, C. G. (2005) *¿Quién es Ulises?* Santiago de Chile: Beuvedraís
- Jung, C. G. (1995) "Acercamiento al inconsciente". En *El hombre y sus símbolos*, ed. por Jung, C. G. Barcelona: Paidós, 18-103
- Langa Pizarro, M. M. (2000) *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999) Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante
- Mainer, J. C. (1994) *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica
- Pound, E. (2002) *Cantares completos. Tomo III*, ed. bilingüe de Javier Coy, Madrid: Cátedra.
- Rodríguez-Fischer, A. (1997) "Introducción". En Guelbenzu J. M. *El mercurio*. Madrid: Cátedra, 9-84
- Rodríguez-Fischer, A. (2012) "Introducción". En Guelbenzu J. M. *El río de la luna*. Madrid: Cátedra, 9-90
- Román, I. (1985) "La coherencia de *El río de la luna*". *Anales de la literatura española contemporánea*. 10(1-3), 111-122
- Roob, A. (2006) *Alquimia y mística*. Madrid: Taschen
- Royer, L. (2003) "La reconquête de l'innocence originelle dans *El río de la luna* de José María Guelbenzu". *Hispanística* xx. 21, 113-122
- Royer, L. (2007) *José María Guelbenzu: un rénovateur de l'écriture du roman espagnol contemporain*. Paris: Publibook
- Sherzer, W. M. (2012) *The Spanish Literary Generation of 1968: José María Guelbenzu, Lourdes Ortiz, and Ana María Moix*. Lanham, MD: University Press of America
- Sobejano, G. y Sanz Villanueva, S. (1999) "Los años sesenta: de la renovación a la experimentación". En *Historia y crítica de la literatura: Época contemporánea: 1939-1975*, coord. Sanz Villanueva, S. Barcelona: Crítica, 526-534
- Spires, R. C. (1996) *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Columbia: University of Missouri Press