

MUJER SALVAJE: LA CONSTRUCCIÓN DE UN SUJETO FEMENINO

DAYANA YURLYZA DELGADO DUARTE

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2021

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Oscar Alberto Torres Duque

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

María Piedad Quevedo

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Juan Felipe Robledo Cadavid

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*Agradecimientos:*

*Agradezco a mi tutor de tesis Juan Felipe Robledo por guiarme durante el proceso. A mis papás, Gladys Duarte y Arbey Delgado, por haberme permitido estudiar esta carrera. A Felipe Martínez, gracias por ayudarme todo este tiempo, responder todas mis preguntas (incluso las más absurdas) y ser esa lucecita que me guió durante este proceso de oscuridad e incertidumbre. A la profesora Yolanda Rodríguez porque fue quien me mostró el libro y me impulsó a realizar este trabajo.*

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>Introducción .....</b>	<b>6</b>
<b>Primer capítulo: El sujeto y el cuento .....</b>	<b>8</b>
1. El papel de la literatura en la construcción de sujetos femeninos .....	9
2. La tradición oral: El cuento .....	14
3. Análisis del capítulo <i>La selva subterránea: La iniciación en la selva subterránea</i> ....	18
<b>Segundo capítulo: La madre, la bruja y otras formas de la Mujer Salvaje .....</b>	<b>28</b>
1. ¿Cómo funcionan los arquetipos? .....	29
2. La Madre Salvaje .....	33
3. La Bruja .....	44
4. Otras formas de la Mujer Salvaje .....	53
<b>Tercer capítulo: ¿Qué es la Mujer Salvaje? .....</b>	<b>59</b>
1. Memoria, representación e identidad .....	60
2. Leyendo como mujer .....	68
3. La Mujer Salvaje .....	71
<b>Conclusiones .....</b>	<b>79</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>80</b>

## INTRODUCCIÓN

*Mujeres que corren con lobos: mitos y cuentos del arquetipo de la mujer salvaje*, escrito por Clarissa Pinkola Estés y publicado en 1992, llegó a mis manos gracias a la electiva 'Política y feminismo' que ofrece la universidad y que imparte Yolanda Rodríguez. Me pareció una lectura fascinante, pues abarca la relación de lo femenino con el cuidado de la naturaleza y con la literatura de una forma que no había contemplado hasta ese momento.

La tradición oral tiene un horizonte vasto de creación, reproducción y transformación, transmitida de generación en generación, en ella vivimos sumergidos desde pequeños, siendo moldeados inconscientemente. Pinkola lo sabe muy bien y es por ello que en su libro ofrece, a través de una narrativa envolvente, desde mitos, cuentos y leyendas, la construcción de un sujeto femenino enfrentado con esa cultura milenaria y con un contexto real actual que ha 'fabricado' a la mujer. Propone que las mujeres guardan como ser humano una pluralidad de resistencias diferentes a las formas que el hombre ha construido, porque es este el que ha tenido el poder del discurso literario.

La crítica literaria feminista se ha encargado de desvelar los artificios que subordinan a las mujeres presentes en toda la literatura, así como de crear nuevos discursos o modelos más allá de resistir a los aspectos de lo femenino definidos por el patriarcado. «Se necesita, para crear un nuevo imaginario, no solo la usurpación de viejas estructuras narrativas y viejas palabras por parte de nuevos sujetos (...) sino [también] es imprescindible crear nuevas estructuras, acuñar nuevas palabras e incluso forjar una nueva sintaxis» (Laura, 2012).

A través del análisis de relatos, mitos y cuentos —*Barba Negra, La Llorona, El patito feo y La dama de cabellos de oro*, entre otros— Pinkola Estés construye en 16 capítulos, en los que va presentando en arquetipos como la gran madre o personajes como las brujas, el sujeto que ella denomina la Mujer Salvaje. Este trabajo de grado, lejos de pretender solventar todas las enigmáticas entorno a al papel de la mujer en la literatura y muchos menos de considerarse un análisis completo de un libro que comprende diversos temas, ideas y argumentos dignos de una crítica de amplitud mayor a las de estas páginas, es un trabajo que indaga acerca de la construcción de ese sujeto femenino.

Éste es un libro de relatos sobre las modalidades del arquetipo de la Mujer Salvaje. Intentar representarla por medio de esquemas o cuadrificar su vida psíquica sería contrario a su espíritu. Conocerla es un trabajo continuo, que dura toda la vida. (Pinkola, 2001, 36)

En este trabajo se examina cómo construir un sujeto femenino que es modelo de identidad. Lo que se busca abordar es la manera en la que construye ese sujeto y cómo se insertan en esa construcción los arquetipos, la psicología, los elementos del cuento y el estilo narrativo, también pretendo ver cuál es la recepción de las lectoras de ese sujeto feminizado.

Creo que una de las preguntas principales que se hace un editor, carrera en la que me quiero desempeñar, es ¿qué libros son los más vendidos y por qué? En este caso, el libro de Pinkola ha sido traducido a 42 idiomas, y «aclamado por Maya Angelou, Alice Walker, Wilma Mankiller y otros, como un clásico, un trabajo fundamental sobre la naturaleza raíz de las mujeres» (Colorado Women's Hall of Fame, 2015). Permanece entre los 100 más vendidos de Amazon y es una lectura recomendada de mujer a mujer y que se propone en grupos de lectura. Pregunté sobre este libro a 10 mujeres que hablan sobre feminismo en redes sociales y, o lo habían leído o lo tenían en su lista de textos por leer porque se los habían recomendado.

Este trabajo de grado sostiene, basado en el artículo de Jean Noel Pelen, que la respuesta al éxito de este libro es ese sujeto femenino, por lo que veremos cómo logró llegar a esa construcción. Lo que haré será principalmente una apertura para hablar de un texto que acoge ciertas grandes ideas sobre la vida, el cuerpo, las relaciones humanas o la naturaleza, y los sueños de las mujeres, iniciando por la pregunta ¿qué es la Mujer Salvaje? Y a partir de ahí buscar también la respuesta a: ¿cómo se constituyen los sujetos a través del discurso literario?, ¿cuáles son los elementos que utiliza Pinkola para esta formación? Y ¿cómo se percibe ese sujeto desde la crítica literaria feminista?

## **PRIMER CAPÍTULO: EL SUJETO Y EL CUENTO**



## El papel de la literatura en la construcción de sujetos femeninos

### *Sujeto*

Catherine Belsey en su artículo *Constructing the subject. Deconstructing the text* realiza un breve examen de las teorías de Lacan, basada también en su lectura de Foucault y de Althusser, en torno al sujeto. Para Foucault existen dos significados de sujeto: «sujeto a alguien por el control y la dependencia, y el de ligado a su propia identidad por una consciencia y un autoconocimiento. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y crea sujetos para» (Foucault, 1991, 60). Lo mismo dirá Althusser (2003) para quien el sujeto significa: «1) una subjetividad libre: un centro de iniciativas, autor y responsable de sus actos; 2) un ser sojuzgado, sometido a una autoridad superior, por lo tanto, despojado de toda libertad, salvo la de aceptar libremente su sumisión» (63).

¿Pero cómo llega el sujeto a constituirse como tal?; primero el sujeto de encuentra con el lenguaje, «it is in language that people constitute themselves as subjects» (Belsey, 1997, 659), cuando el sujeto puede decir Yo y diferenciarse así de Tú y de Él, es cuando puede reconocerse y gracias a esto el sujeto comienza a crear una subjetividad.

In order to formulate it need the child learns to identify with the first person singular pronoun and this identification constitutes the basis of subjectivity. Subsequently it learns to recognize itself in a series of subject-positions (...) which are the positions from which discourse is intelligible to itself and others. (Belsey, 1997, 659)

Ese Yo se encuentra enmarcado dentro de una situación específica, así que, para construir mejor su subjetividad y sus relaciones sociales, el sujeto necesita adentrarse en los discursos que circulan, pasando del Yo al Yo soy... «Subjectivity, then, is linguistically and discursively constructed and displaced across the range of discourses in which the concrete individual participates» (Belsey, 1997, 659).

Y no simplemente Soy, sino también No soy, es la diferencia y la contraposición con otros lo que conforma al sujeto.

A lo largo de sus trayectorias, las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo debido a su capacidad de excluir, de omitir, de dejar “afuera”, abyecto. Toda identidad tiene como “margen” un exceso, algo más. La unidad, la homogeneidad interna que el término identidad trata como fundacional, no es una forma natural sino construida de cierre, y toda identidad nombra como su otro necesario, aunque silenciado y tácito, aquello que le “falta”. (Hall, 2003, 19)

Esos discursos que diferencian al sujeto entre ser hombre, mujer, latino, asiático, él, ella, adulto o joven, están intrínsecamente sumergidos en las ideologías, principalmente dominantes, y para que el sujeto participe en su formación social, no solo se constituye gramaticalmente, sino que también adopta estas posiciones de sujeto, se somete a la autoridad representada en la ideología, estas ideologías son una «representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» (Althusser, 2003, 43).

The subject is constructed in language and in discourse and, (...) in ideology. (...) Is in this sense that ideology has the effect, as Althusser argues, of constituting individuals as subject and it also in the sense that their subjectivity appears 'obvious'. Ideology suppress the role of the language in the construction of the subject. (Belsey, 1997, 659)

Es decir, que llegados a este punto el sujeto más bien se reconoce en el modo en que la ideología lo interpela, se somete a ella. Pero entonces ¿cómo es posible que el sujeto cambie? Pues porque al existir tantos discursos, este comienza a encontrar contradicciones.

In addition, the displacement of subjectivity across a range of discourses implies a range of positions from which the subject grasps itself and its relations with the real, and these positions may be incompatible or contradictory. (Belsey, 1997, 661)

Por lo que el sujeto se convierte entonces en un centro en el cual los discursos se encuentran, como explica Hall, se contraponen y así, el sujeto tiene la posibilidad de cambiar.

El punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse». (Hall, 2003, 22)

## *Femenino*

Lo mencionado anteriormente ocurre con mayor intensidad en el sujeto femenino, las mujeres siempre han estado sometidas a los discursos patriarcales y machistas que las definen en favor de los deseos de los hombres, que la excluyen para que este pueda constituirse como ser superior, pero luego aparecen otros discursos humanistas que hablan de la libertad y de la razón.

Women as a group in our society are both produced and inhibited by contradictory discourses. We participate both in the liberal-humanist discourse of freedom, self-determination and rationality and at the same time in the specifically feminine discourse offered by society of submission, relative in adequacy and irrational intuition. The attempt to locate a single and coherent subject-position within these contradictory discourses, and in consequence to find a non-contradictory pattern of behaviour, can create intolerable pressures. (...) Another is to seek a resolution of the contradictions in the discourses of feminism. (Belsey, 1997, 661)

El hombre ha puesto a la mujer como el Otro, lo que excluye de su construcción como sujeto, y les ha asignado una definición que las pone en un nivel inferior a ellos, en palabras de Simone de Beauvoir (2016), la mujer «se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro» (36). Es por ello que surge la necesidad de constituirnos como sujetos, de resignificarnos con nuestras propias palabras, de apropiarnos del lenguaje para emanciparnos de los mecanismos de poder patriarcales.

Para inscribir la experiencia histórica e imaginaria de las mujeres hay que apropiarse del lenguaje, y con él de sus formas simbólicas y de representación, hay que ver el mundo y nombrarlo. (Luna, 1996, 22)

O en palabra de Foucault:

Tenemos que imaginar y crear lo que podríamos ser para librarnos de esta especie de “doble atadura” política que consiste en la simultánea individualización y totalización de las estructuras modernas de poder. (Foucault, 1991, 69)

Por lo tanto, decir sujetos femeninos es referirse a las mujeres que han buscado construir

su propia voz, su propia identidad, oponiéndose a esos discursos dominantes. Esto lo pueden hacer a través de la literatura, en la lectura o en la escritura pueden encontrar esa fuga hacia la construcción de su propia singularidad, de un sujeto que se desprende del poder establecido y de esos imaginarios.

### ***Literatura***

La literatura toma una enorme importancia en este intento de reconstruir al sujeto femenino desde los presupuestos feministas, pues la representación es parte importante de lo que somos y de cómo nos constituimos, es por ella, que en gran parte somos lo que somos.

It is because subjectivity is perpetually in process that literary texts can have an important function. No one, I think, would suggest that literature alone could precipitate a crisis in the social formation. None the less, if we accept Lacan's analysis of the importance of in the construction of the subject it becomes apparent that literature as one of the most persuasive uses of language may have an important influence on the ways in which people grasp themselves and their relation to the real relations in which they live. (Belsey, 1997, 662)

Debemos estudiar, analizar, resignificar, escribir nuevos textos y hacer una crítica resistente de los modelos femeninos representados, «leer como una mujer la historia de la actividad literaria significa pues, entre otras cosas, revisar los valores operativos, los juicios de valor estéticos e ideológicos que han estructurado las historias literarias y la actividad crítica configurando un canon» (Luna, 1996, 20). Porque es en la lectura crítica de los textos y en la escritura contraria a la ideología impuesta por el hombre, que las mujeres «encuentran una clave de la experiencia de estar en el mundo como una mujer» (Luna, 1996, 21).

Una lectura y crítica de este tipo reconoce la relación entre los sexos y con ello, revela miles de elementos de represión y subordinación instaurados en la literatura. Sin embargo, también es importante entender que es el poder dominante el que nos ha dicho qué es literatura y que no. Es la actividad de una “élite cultural”, como dice Jhonatan Culler en su texto *¿Qué es literatura y qué importa lo que sea?*:

Ocurre más bien que los críticos y teóricos tienen la esperanza de que, al definir de una

manera concreta la literatura, adquieran valor los métodos críticos que ellos consideran más pertinentes y lo pierdan los que no tienen en cuenta esos rasgos supuestamente fundamentales y distintivos de la literatura. En el contexto de la teoría reciente, esta pregunta tiene importancia porque ha desvelado la literariedad de toda clase de textos. (Culler, 2000, 55)

En el libro *Mujeres que corren con lobos*, Pinkola ha construido, a partir de su lectura de la tradición oral y con una escritura simbólica basada en el psicoanálisis junguiano, un sujeto femenino que denomina Mujer Salvaje. Ahora las preguntas son: ¿qué es la literatura o específicamente, el cuento para Pinkola? y ¿cuáles son los elementos que utiliza?

En el transcurso del tiempo hemos presenciado cómo se ha saqueado, rechazado y reestructurado la naturaleza femenina instintiva. Durante largos períodos, ésta ha sido tan mal administrada como la fauna silvestre y las tierras vírgenes. Durante miles de años, y basta mirar el pasado para darnos cuenta de ello, se la ha relegado al territorio más yermo de la psique. A lo largo de la historia, las tierras espirituales de la Mujer Salvaje han sido expoliadas o quemadas, sus guaridas se han arrasado y sus ciclos naturales se han visto obligados a adaptarse a unos ritmos artificiales para complacer a los demás. (Pinkola, 2001, 11)

Por último, cabe mencionar que el psicoanálisis junguiano resulta importante porque «está orientado por la inquietud de saber cómo ciertas normas regulatorias forman un sujeto “sexuado” en términos que establecen el carácter indistinguible de la formación psíquica y corporal» (Hall, 2003, 35). Es preciso entender la conformación del sujeto para sí mismo, sus relaciones con el cuerpo, el inconsciente y el Yo, así como socialmente.

Cuando la cultura define minuciosamente lo que constituye el éxito o la deseable perfección en algo —el aspecto, la estatura, la fuerza, la forma, el poder adquisitivo, la economía, la virilidad, la feminidad, los buenos hijos, la buena conducta, las creencias religiosas—, en la psique de todos los miembros de esa cultura se produce una introyección de los mandatos correspondientes con el fin de que las personas puedan acomodarse a dichos criterios. Por consiguiente, el tema de la mujer salvaje exiliada suele ser doble: interior y personal y exterior y cultural. (Pinkola, 2001, 225)

## La tradición oral: El cuento

A través del análisis y explicación de 13 cuentos, Pinkola da forma a su sujeto femenino: Mujer Salvaje. Aquí estudiaremos cómo trabaja con estos cuentos, provenientes de la tradición oral, para ver entonces cómo crea y cuáles son los aspectos en que enfatiza en su narración para la conformación del sujeto femenino en su universo ficcional. Primero estudiaremos qué es el cuento y su importancia para Pinkola, posteriormente pasaremos al análisis del uso que hace nuestra autora de ellos.

No hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. (Barthes, 1970, 11)

Los relatos son fundamentales en cualquier sociedad y una de estas formas de relato es el cuento que es un género literario de «difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo» (Cortázar, 2009), es una de las formas más antiguas en las que se presenta el relato y se reviste de un carácter universal, en tanto que existen cuentos similares, o el mismo cuento se encuentra presente en culturas diferentes, a lo sumo veremos un cambio de personajes o del orden de las acciones (Propp, s.f., 32).

Quisiéramos indicar además que toda una serie de mitos de los más antiguos dejan aparecer una estructura similar y que ciertos mitos presentan esta estructura en una forma extraordinariamente pura. Hasta estos relatos debemos remontar el origen del cuento. (Propp, s.f., 117)

Los cuentos son relatos que se han repetido de generación en generación y tienen un lugar especial para la humanidad, no solo por ser una forma de transmisión de la cultura del lugar del que proceden, como menciona Propp (s.f.):

El cuento sufre la influencia de la realidad histórica contemporánea, de la poesía épica de los pueblos vecinos y también de la literatura y de la religión, tanto si se trata de los dogmas cristianos como de las creencias populares locales. El cuento conserva las trazas del paganismo más antiguo, de las costumbres y los ritos de la antigüedad. (101)

Sino también porque los cuentos suelen ser el primer acercamiento de una persona a la literatura, «me sentí fascinada por ellos desde que escuché el primero» (Pinkola, 2001, 29), es lo que escribe Pinkola al inicio de su libro. Esa relación de la infancia con los cuentos, se puede pensar también en el caso de la recopilación de cuentos realizada por los hermanos Grimm, que sigue siendo una referencia para generaciones muy distintas a lo largo de la historia.

Cortázar (2009) considera que los cuentos que más recordamos son aquellos que «nos proponen una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada», tienen que quebrar sus «propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta», es decir, para Cortázar los cuentos nos dicen algo acerca de nosotros mismos, nos marcan, nos dejan un mensaje o una huella. Algo similar a lo que comenta nuestra autora, Pinkola (2001), para quien los cuentos son una medicina, «están repletos de instrucciones que nos guían en medio de las complejidades de la vida» y «contienen los remedios para reparar o recuperar cualquier pulsión perdida» (29). Son, para ella, un espacio en el que puede hacer uso de la psicología analítica y en el que hace aparecer su propuesta de la Mujer Salvaje.

La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel «narracional» comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.) Así como la lingüística se detiene en la frase, el análisis del relato se detiene en el discurso: inmediatamente después hay que pasar a otra semiótica. (Barthes, 1970, 37)

De manera que es entendible porqué es importante el estudio de los cuentos en general, pero también de aspectos más específicos como lo son sus formas de transmisión, su estructura, origen y significado; así como, en el caso de este trabajo de grado, el valor que le da un autor específico a una serie de cuentos para buscar la creación de un sujeto femenino. Debido a ese

carácter ancestral, universal, diverso y a la gran cantidad de cuentos que existen y han existido a lo largo de la historia se hace difícil definir lo que es un cuento de una manera unívoca.

Los cuentos siempre han estado muy presentes en la vida de Pinkola porque descende, según dice, de “una larga estirpe de narradores” (Pinkola, 2001, 11). Para ella el cuento tiene gran relevancia, ya que considera que es guardiana de antiguos relatos que han sido modificados y cambiados para adecuarse a la cultura dominante. Estos relatos son un mapa, una guía o una ruta para encontrarse consigo mismos: «los cuentos de hadas, los mitos y los relatos proporcionan interpretaciones que aguzan nuestra visión y nos permiten distinguir y reencontrar el camino trazado por la naturaleza salvaje» (Pinkola, 2001, 11).

Básicamente, su teoría es que en los cuentos podemos encontrar la manera de solucionar cuestiones psíquicas que nos ayudarán a vivir una vida mejor, como psicoanalista ha pensado en emplear la experiencia suscitada por los cuentos, para ayudar a las personas a encontrar su Yo.

Hacemos aflorar a la superficie el Yo salvaje por medio de preguntas concretas y del examen de cuentos, leyendas y mitos. La mayoría de las veces, tras un tiempo, acabamos por encontrar el mito o el cuento de hadas que contiene toda la instrucción que necesita una mujer para su desarrollo psicológico. (Pinkola, 2001, 18)

Los cuentos, también lo dice Cortázar (2009), contienen «esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana», por algo seguimos transmitiendo ciertos cuentos y son representados en miles de formas, series, películas u obras teatrales. Aquel que cuenta cuentos tiene un papel muy importante en la historia de la humanidad, el cuentista es alguien que tiene un don, que sabe transmitir ese conocimiento, la imagen del fabulador es sorprendente y universal (Cortázar, 2009).

Las ancianas húngaras capaces de contar historias, tanto sentadas en sillas de madera con sus monederos de plástico sobre el regazo, las rodillas separadas y la falda rozando el suelo, como ocupadas en la tarea de retorcerle el cuello a una gallina... y las cuentistas, las ancianas latinoamericanas de exuberante busto y anchas caderas que permanecen de pie y narran a gritos la historia como si cantaran una ranchera. (Pinkola, 2001, 21)



O son también «un viejo criollo, [que] entre mate y mate, [uno] siente como una anulación del tiempo, y piensa que también los aedos griegos contaban así las hazañas de Aquiles para maravilla de pastores y viajeros» (Cortázar, 2009), en distintos lugares encontraremos diferentes personas que se encargan de contar esas historias. Pero nuestra autora resaltará también a aquel que escucha el cuento, porque debe vivir esa historia, saber escuchar. «Si un cuento es la semilla, nosotras somos su tierra. El simple hecho de escuchar el cuento nos permite vivirlo como si fuéramos la heroína que, al final, sufre un tropiezo o alcanza la victoria» (Pinkola, 2001, 113).

Algunos autores como Vladimir Propp han estudiado la forma del cuento para llegar a una definición y unidad de lo que en su caso serían los cuentos maravillosos. Cortázar en cambio intentó dar respuesta a lo que hace que un cuento sea bueno o malo y Barthes los define como aquellos relatos que tienen un carácter marcadamente funcional (Barthes, 1970, 18). Las funciones son definidas como los actos que se desarrollan durante el relato, lo que se hace, «sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código» (Barthes, 1970, 12).

## **Análisis del capítulo: *La selva subterránea: La iniciación en la selva subterránea***

Ahora veremos un ejemplo de cómo trabaja y analiza Pinkola uno de los cuentos, utilizando como herramienta guía *La morfología de los cuentos* de Propp (s.f.), porque considero, al igual que Barthes (1970), «que el primer paso metódico, en el proceso de la descripción del mito, es la descomposición del relato mítico en secuencias, descomposición a la que debe corresponder. a título de hipótesis, una articulación previsible de los contenidos» (47). Nuestra hipótesis es que la forma en la que Pinkola descompone el cuento es similar a la utilizada por Propp, puesto que se centra en los hechos “típicos del cuento”, como por ejemplo las funciones de “rapto”, “fechoría”, “el héroe se va”, etc. El análisis que realiza Pinkola de los cuentos es el de la sintaxis funcional, es decir, toma las decisiones de los personajes como punto de partida, escoge el momento en el que deciden actuar.

Reconstruir la sintaxis de los comportamientos humanos utilizados por el relato, de volver a trazar el trayecto de las “elecciones” a las que tal personaje, en cada punto de la historia está sometido y de sacar así a luz lo que se podría llamar una lógica energética. (Barthes cit Bremond, 1970, 24)

En el capítulo de *La selva subterránea: La iniciación en la selva subterránea* aparece el cuento de *La Doncella Manca* que explica «los viajes de la psique de una mujer» (Pinkola, 2001, 313). Brevemente, el cuento narra la historia de una joven a la que le cortan las manos debido a un trato realizado por su padre con un demonio, ella se va de casa y encuentra un vergel que es cuidado por un hortelano, quien junto con el rey la encuentran y este último se casa con ella y tienen un hijo. Luego el rey se va, y ella se marcha por culpa del mismo demonio, llega una especie de aldea y ahí vive por 7 años en los que sus manos comienzan a crecer, cuando el rey regresa decide buscarla y finalmente permanecen juntos. Para Pinkola (2001) este cuento es importante porque «trata de la iniciación de las mujeres en la selva subterránea por medio del rito de la resistencia» (314). Aquí la resistencia significa para la autora un fortalecimiento y da el ejemplo del desarrollo de las almohadillas en las patas de los lobeznos, que se endurecen para permitirle al cachorro caminar mejor.

Pinkola diría que este cuento tiene varias secuencias, no son dos cuentos diferentes, porque en él se originan dos partidas del héroe-víctima, es decir, dos búsquedas, antes de la reparación definitiva del daño causado (Propp, s.f., 110), que en este caso serían las manos que la joven doncella recupera hacia el final. La primera partida ocurre cuando la doncella se marcha de casa para «buscar la unión consciente con la mente más profunda, con el Yo salvaje» (314), que sería el rey y el hijo. En la segunda la doncella va en busca «de la patria del inconsciente» (314) cuando se va del castillo del rey. Estos procesos los corresponde con el proceso alquímico de transmutación de la materia en oro.

La doncella del cuento efectúa varios descensos. Cuando termina una tanda de descenso y transformación empieza otra. Todas las tandas alquímicas se completan con una nigredo, una pérdida, una rubedo, un sacrificio, y un albedo, una iluminación, una detrás de otra. (Pinkola, 2001, 314)

La autora desarrolla su lectura mediante el análisis de las funciones de los personajes, así como la naturaleza de los atributos de estos. Escogí este capítulo porque es el que expone con mayor claridad los significados que atribuye la autora a esas funciones y a esos personajes, para llegar a ser ese sujeto femenino que intenta representar. En este capítulo veremos que cada función del cuento, denominado por Pinkola como fase, representa un aspecto de ese viaje a la “psique femenina” y se puede asimilar a la *Morfología del cuento* de Propp.

La autora engloba el cuento en 7 fases principales que desarrollan una o varias de las 31 funciones de Propp. La primera fase la denomina “El trato a ciegas”. En el cuento es el momento en el que el padre de la doncella se encuentra con el demonio, quien lo engaña prometiéndole riquezas a cambio de su hija. En la *Morfología* de Propp esta fase es análoga a la función VI en la que el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes (Propp, s.f., 41). En el cuento el agresor es el demonio disfrazado de un viejo vestido de negro y actúa por medio de la persuasión (Propp, s.f., 41).

Para Pinkola este trato es el punto de iniciación para llegar a la selva subterránea, es decir la psique. Cabe aclarar que para la autora del libro todos los personajes del cuento son una parte de la psique de la mujer (Pinkola, 2001, 319), por lo tanto, todos los personajes son elementos fundamentales del sujeto femenino que se encuentra en construcción. En este caso el padre de la

doncella, que es un molinero, es quien realiza el trato y esto significa, aquel momento en el que la Mujer Salvaje pierde su inocencia, pero esto no es del todo malo, porque implica entonces «la cercanía de la conciencia y la perspicacia» (Pinkola, 2001, 320).

Para poder prosperar, nuestra naturaleza instintiva nos induce a enfrentarnos con el hecho de que las cosas no son lo que a primera vista parecen. La salvaje función creativa nos impulsa a conocer los múltiples estados del ser, la percepción y el conocimiento. Éstos son los múltiples conductos a través de los cuales nos habla la Mujer Salvaje. La pérdida y la traición son los primeros y resbaladizos pasos de un largo proceso de iniciación que nos arroja a la selva subterránea. (Pinkola, 2001, 320)

En esta fase también se desarrollan otras funciones del cuento como la VII en la que la víctima (el padre) se deja engañar, debido a que «estaba pasando por una mala época» (Pinkola, 2001, 315) y ayuda así a su enemigo.

La proposición engañosa y la aceptación correspondiente toman una forma particular en el pacto engañoso ("Dame lo que no conozcas de tu casa.") En estas circunstancias, el acuerdo se obtiene por medio de la violencia, aprovechándose el enemigo de una situación difícil en que se encuentra su víctima (huida del rebaño, miseria extrema, etc.) (Propp, s.f., 42)

Para Pinkola, que el padre molinero se encuentre en un mal momento, significa que la mujer no está dando de sí toda su potencialidad y recursos, es decir, sus ideas, pensamientos y sensaciones (Pinkola, 2001, 320).

Algunas mujeres abandonan su arte por un grotesco matrimonio de conveniencia o renuncian al sueño de su vida para convertirse en una esposa, hija o muchacha "demasiado buena" o dejan su verdadera vocación para llevar otra vida esperando que sea más aceptable, satisfactoria y, sobre todo, más sana. (Pinkola, 2001, 321)

Pinkola denomina a la segunda fase "El desmembramiento", que sería entonces la función VII en la que el agresor daña a uno de los miembros de la familia o les causa perjuicio (Propp, s.f., 42). Para Propp esta parte es fundamental en tanto que le da al cuento su movimiento, a partir de ella suelen producirse las demás funciones del cuento como: el

alejamiento, la ruptura de la prohibición, la información o el engaño (Propp, s.f., 42). En el cuento es cuando el padre le corta las manos a la hija por órdenes del demonio que no pudo apoderarse de ella, pero antes de que esto suceda pasan tres años. La autora explica que estos tres años son, en la mitología, los que «preceden a un creciente impulso trascendental» (Pinkola, 2001, 324). La autora muestra la duración de este período recurriendo al mito de *Ragnarok* en el que suceden tres años antes de la destrucción del mundo. Este momento del cuento evidencia, según Pinkola, un ritual femenino antiguo, pues en el momento del desmembramiento la doncella se prepara para enfrentar su destino.

La joven se baña, se viste de blanco, traza un círculo de tiza a su alrededor. El hecho de bañarse —la purificación—, ponerse la túnica blanca —el atuendo propio del descenso a la tierra de los muertos— y trazar un círculo de protección mágica —el pensamiento sagrado— a su alrededor, es un antiguo ritual de diosas. (Pinkola, 2001, 325)

El daño que busca el agresor es cortarle las manos a la doncella, esto significa que el demonio busca hacer que ella pierda «la capacidad psíquica de asir, retener y ayudarse a sí misma y a los demás» (Pinkola, 2001, 327). Es por eso que emprende el camino a esa iniciación en la “selva subterránea”. Tanto para Pinkola como para Propp este es el momento que da inicio a los demás acontecimientos, es esta fechoría la que debe ser reparada al finalizar el cuento, y crea una carencia (función VII) a la que sigue una partida o búsqueda.

La tercera fase sería “El vagabundeo” análogo a la función XI, en la que el héroe (la doncella) se va de su casa por iniciativa propia. (Propp, s.f., 48) Pinkola diría que la doncella es un héroe-buscador, aunque en el cuento no es así porque la doncella no va en busca de algo como tal, solo piensa en convertirse en una mendiga, pero para nuestra autora esto simboliza la búsqueda de «la unión consciente con la mente más profunda, con el Yo salvaje» (Pinkola, 2001, 331). Recordemos que todos los elementos del cuento son partes constituyentes de ese sujeto femenino que ella denomina “mujer salvaje”. Ahora la doncella vaga mugrienta por el bosque, este vagabundeo es uno de los procesos de la alquimia.

En algunos tratados de alquimia, se describen tres fases necesarias para la transformación: la nigredo, la negrura o la oscura fase de la disolución, la rubedo o la rojez de la fase sacrificial, y el albedo, la blancura de la fase de la resurrección. El pacto

con el demonio era la nigredo, la fase de oscuridad; la mutilación de las manos era la rubedo, el sacrificio; y el abandono del hogar envuelta en gasas de color blanco, era el albedo, la nueva vida. Y ahora, como vagabunda que es, es arrojada de nuevo a la nigredo. (Pinkola, 2001, 333)

Ahora vendrá la prueba y la culminación de la primera secuencia. En la cuarta fase, denominada “El descubrimiento del amor en el mundo subterráneo”, vemos que la doncella llega hasta un vergel al que puede ingresar gracias a un espíritu vestido de blanco, al día siguiente el rey la ve, la cuestiona y se casa con ella. Esta fase encierra las funciones XIV (el objeto mágico pasa a disposición del héroe) y XXXI (el héroe se casa y asciende al trono).

El rey es «uno de los principales vigilantes del inconsciente femenino», «un tesoro de sabiduría en el mundo subterráneo» (Pinkola, 2001, 336/ 338). Así pues, es el rey el objeto mágico que pasa a disposición del héroe al casarse con la doncella y darle unas manos de plata, que no compensan el daño, pero son un sustituto mientras se completan todas las fases del cuento. La cuarta fase implica el reto de encontrarse con ese Yo salvaje, comprenderlo y casarse con él.

La Mujer Salvaje, siembra en la psique toda suerte de semillas y desafíos con el fin de que la mujer desesperada regrese a su naturaleza original en busca de respuestas y de fuerza, uniéndose de nuevo al gran Yo Salvaje para, a partir de aquel momento, actuar en la medida de lo posible como si ambos fueran una sola cosa en el mundo subterráneo. (Pinkola, 2001, 337)

Una vez completado el matrimonio inicia otra secuencia en el cuento. El rey y la doncella tienen un hijo, pero luego el rey se va a la guerra, a un reino lejano, y da la orden de que le envíen una carta cuando el bebé haya nacido. Aquí vemos varias funciones del cuento: I, uno de los miembros de la familia se aleja de casa, en este caso el rey; II, recae sobre el protagonista una prohibición, en este caso es una orden, la de enviar el mensaje cuando el bebé nazca; y VI, el agresor intenta engañar a su víctima, cuando el demonio comienza a cambiar los mensajes del rey y la madre reina. La interpretación que da Pinkola de la primera función mencionada es que acá se pone nuevamente a prueba a la mujer.

La partida del rey es un leitmotiv universal de los cuentos de hadas. Cuando experimentamos no una retirada del apoyo sino una disminución de la cercanía de dicho apoyo, podemos tener la certeza de que está a punto de empezar un período de prueba en el que tendremos que alimentarnos exclusivamente con la memoria del alma hasta que se produzca el regreso del amado. (Pinkola, 2001, 346)

Por otro lado, con la partida del rey, se busca que la joven doncella establezca su relación con el arquetipo de la Madre Salvaje, representado en la madre del rey. Cuando la madre recibe los mensajes intercambiados por el demonio decide no creerle y cuidar de la doncella, finge cumplir con las órdenes del rey al matar al pájaro, para que así ella pueda escapar.

Siguiendo con el análisis nos encontramos con la sexta fase, “El reino de la Mujer salvaje”, que se relaciona con la función XV: «El héroe es transportado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda». En esta parte la doncella parte de nuevo al bosque y ahí encuentra una posada en la que es bien recibida y vive tranquilamente durante siete años. Pinkola nos dice que, en cierto sentido, ella regresa a casa y vive una experiencia enriquecedora y restauradora (Pinkola, 2001, 358), porque este lugar es la sede sagrada de iniciación. En este caso a la heroína se le indica el camino (Propp, s.f., 60) por el espíritu vestido de blanco.

Y es aquí cuando la función XIV también se cumple, pues el objeto mágico pasa a disposición del héroe. En este momento a la doncella le comienzan a crecer las manos que había perdido. En mi opinión, aquí el objeto mágico es fabricado por el héroe, ya que se relata que durante su estadía en la posada la mujer estuvo cumpliendo ciertas tareas que la ayudaron en esa iniciación, y son estas tareas las que le dan las manos, lo que para Pinkola simboliza «una comprensión más práctica y profunda de lo no concreto, lo metafórico, el sagrado camino por el que ha estado transitando» (Pinkola, 2001, 362). Estas tareas no son mencionadas en el cuento de manera evidente, ya que «las enseñanzas subyacentes de la antigua religión natural se solían mantener tradicionalmente en secreto» (Pinkola, 2001, 359).

Y finalmente, la última y séptima fase es la de “La esposa y el esposo salvajes”, que nos adelanta mucho más en las funciones de Propp hasta la XXXI, es decir, el héroe se casa y asciende al trono. El rey vuelve y cree que la doncella está muerta, pero una vez su madre le

cuenta la verdad, sale a buscarla y dura en su búsqueda los mismos 7 años que la doncella permanece en la posada.

El rey no tiene más remedio que desarrollarse. En cierto modo, este rey se queda en el mundo subterráneo, pero, como representación del animus, simboliza la adaptación de la mujer a la vida colectiva y lleva al mundo de arriba o a la sociedad exterior las ideas dominantes que ella ha aprendido durante su viaje. (Pinkola, 2001, 364)

Pinkola enumera la serie de tareas que se realizan desde la primera hasta la séptima fase que son las que ayudarán a la doncella a completar su iniciación en la selva subterránea, es decir, las que la llevarán a la conquista de su psique. En esta etapa final son dos tareas las que se llevan a cabo principalmente: «reestructurar el animus como fuerza salvaje y natural; amarlo y que él nos ame a nosotras (El rey) y consumir el matrimonio salvaje en presencia de la vieja Madre Salvaje y del nuevo Yo—hijo» (Pinkola, 2001, 366). Lo segundo ocurre hacia el final del cuento, el rey encuentra a la doncella en la posada y decide casarse con ella, «El héroe recibe mujer y reino al mismo tiempo» (Propp, s.f., 72). En este caso el reino simboliza el conocimiento de la “psique salvaje”. y así se completa el proceso por el que debe pasar el sujeto femenino, o Mujer Salvaje, para llegar a su desarrollo.

Ahora continuemos con el estudio de los personajes y los objetos representativos del cuento. De acuerdo con la argumentación de Pinkola podemos sostener que en el cuento hay más de un héroe, puesto que todos los personajes representan la psique instintiva de la mujer. Desde esta perspectiva la doncella, el rey y la madre del rey son héroes que desempeñan labores importantes para Pinkola, y esto es posible para ella, ya que «una única esfera de acción se (puede dividir) entre varios personajes» (Propp, s.f., 93).

La doncella es la que nos guía durante el cuento porque es a ella a quien seguimos, «simboliza la sincera psique previamente dormida. Pero la heroína-guerrera permanece oculta bajo su dulce capa exterior» (Pinkola, 2001, 337), es la joven quien desarrolla las esferas de acción del héroe: «la partida para efectuar la búsqueda (Ct), la reacción ante las exigencias del donante (E), el matrimonio (W)» (Propp, s.f., 92).

El espíritu vestido de blanco es, según Pinkola, en «todas las leyendas y todos los cuentos de hadas, el guía» (338), y cumple la función del auxiliar, puesto que ayuda a la doncella en las



esferas de acción de «el desplazamiento del héroe en el espacio (G), la reparación de la fechoría o de la carencia (K), el socorro durante la persecución (Rs), la transfiguración del héroe (T)» (Propp, s.f., 91).

El hortelano es «el cultivador del alma, un guardián regenerador» (Pinkola, 2001, 338), y cumple así las funciones del personaje donante (o proveedor) puesto que este prepara «la transmisión del objeto mágico (D)» (Propp, s.f., 91), en este caso, de las frutas del huerto.

El rey para Pinkola (2001) representa «un tesoro de sabiduría en el mundo subterráneo» (338), en Propp (s.f.) desarrolla la función de héroe hacia el final del cuento, y también se mueve en la esfera de acción de 'la princesa' (del personaje buscado), debido a que cumple «la petición de realizar tareas difíciles (M), el descubrimiento del falso héroe (Ex), el reconocimiento del héroe verdadero (Q), el castigo del segundo agresor (U) Y el matrimonio (W)» (91).

El mago que acompaña al rey para interpretar lo que éste ve «simboliza la magia directa del poder de la mujer» (Pinkola, 2001, 338), así como también es otro donante en el cuento, y encarna «la preparación de la transmisión del objeto mágico (D), y el paso del objeto a disposición del héroe» (Propp, s.f., 91). En este caso ese objeto mágico es un personaje: el rey, por simbolizar el animus y su rol tan importante en el desarrollo de la psique.

La reina madre simboliza muchas cosas que veremos con más detalle en el segundo capítulo de esta tesis; algunas de sus características son «la fecundidad, la inmensa capacidad de ver los trucos del depredador y de atemperar las maldiciones» (Pinkola, 2001, 339), ella desarrolla también la esfera de acción del auxiliar «el desplazamiento del héroe en el espacio (G), el socorro durante la persecución (Rs), la transfiguración del héroe (T)» (Propp, s.f., 91).

El demonio simboliza «la doble naturaleza del alma de la mujer, que la acosa y la sana al mismo tiempo, (...) representa al depredador natural de la psique femenina, un aspecto contra natura que se opone al desarrollo de la psique y trata de matar el alma» (Pinkola, 2001, 339), será entonces el agresor, figura que sintetiza: «la fechoría (A), el combate y las otras formas de lucha contra el héroe (H) Y la persecución (Pr)» (Propp, s.f., 91).

En el cuento encontramos la entrega de objetos mágicos que pueden ser «animales, objetos de los que surgen auxiliares, objetos que tienen propiedades mágicas, cualidades

recibidas directamente» (Propp, s.f., 53) que para Pinkola tienen un significado especial en ese camino de la iniciación. En ella, a pesar de ser objetos que se comen, que se indican o se fabrican, todos ellos simbolizan la transmisión de una cualidad, ya que este cuento encarna para la autora un camino de iniciación, una transformación del sujeto femenino para llegar a ser esa Mujer Salvaje, por eso veremos que estos objetos derivan en algún cambio o habilidad de la psique femenina.

Primero aparecen las peras del vergel, que son aquellas con las que la princesa se alimentará, en este caso el objeto mágico «se come (F<sup>7</sup>)» (Propp, s.f., 54). Para Pinkola las frutas tienen un significado importante, comenta que siempre han sido utilizadas para representar el vientre femenino, ya que tienen una parte «exterior e interior y en cuyo centro hay semillas de las que pueda surgir algo vivo» (Pinkola, 2001, 340). Para la iniciación del cuento las peras simbolizan una vida nueva, un nuevo yo.

Otro objeto son las manos de plata que se le dan a la princesa, en este caso el objeto mágico se fabrica. Pinkola señala que «sustituir las partes perdidas con extremidades de Plata, oro o madera tiene una larguísima tradición de muchos siglos» (Pinkola, 2001, 344) presente en los cuentos de hadas de Europa y de las regiones circumpolares. Como hemos visto, la autora suele traer a colación otros mitos o leyendas para evidenciar la importancia de algún punto del cuento, algo que denomina *paleomitología*, en este caso hace la comparación de la princesa con el mito de Hefesto, a quien su padre, Zeus, le destrozó las piernas por una discusión con Hera. Dice la autora «Hefesto y la doncella de las manos de plata son hermanos arquetípicos; ambos tienen unos padres que no comprenden su valor» (Pinkola, 2001, 344). Más adelante también encontrará conexión con Perséfone (345). Recibir esas manos de plata es para la princesa «adquirir las habilidades de las manos espirituales, el toque curativo, la capacidad de ver en la oscuridad y la posesión de una poderosa sabiduría a través de la percepción física» (Pinkola, 2001, 345).

Otro de los objetos mágicos es el bosque del final del cuento, en el que la princesa encuentra la posada y permanece allí por 7 años, este objeto aparece espontáneamente (F<sup>6</sup>), el cuento relata que la doncella no distingue ningún sendero y llega ahí abriéndose camino. Pinkola (2001) nos dice que este bosque “salvaje” es «la arquetípica sede sagrada de la iniciación» (359), el hogar de la doncella donde pasará por otras pruebas y terminará su transformación. Esa misma

transmisión de habilidades que pasa con los objetos mágicos sucede también con los personajes, como vimos anteriormente con el caso del rey y la madre reina.

En este capítulo vimos como el cuento es el medio —la materia prima— del que la autora toma las herramientas necesarias para configurar las características del sujeto femenino denominado “Mujer Salvaje”, todos los aspectos del cuento son, en consecuencia, un componente de ese sujeto. Esta es la conclusión del cuento para Pinkola:

"La doncella manca" es un cuento de la vida real acerca de nuestra condición de mujeres reales. No gira en torno a una parte de nuestra vida sino en torno a las fases de toda una vida. Enseña esencialmente que la misión de la mujer es vagar una y otra vez por el bosque. Nuestra psique y nuestra alma están específicamente preparadas para que podamos cruzar la tierra subterránea de la psique, deteniéndonos aquí y allá, escuchando la voz de la vieja Madre Salvaje, alimentándonos con los frutos del espíritu y reuniéndonos con todo y con todos los que amamos. (Pinkola, 2001, 366)

En este capítulo pudimos apreciar que la autora utiliza todos los aspectos del cuento, pasando por la trama, los personajes y los objetos, pero principalmente las acciones de los personajes, para trazar una guía hacia la “Mujer Salvaje”, todo esto lo pone en relación con otros aspectos como la psicología analítica, los mitos, los arquetipos y los leitmotiv.

**SEGUNDO CAPÍTULO: LA MADRE, LA BRUJA Y OTRAS FORMAS DE LA MUJER  
SALVAJE**

## ¿Qué son y cómo funcionan los arquetipos?

Carl Jung (1970) en su libro *El arquetipo y el inconsciente* explica que el inconsciente colectivo es, en primer lugar, «el estado de los contenidos mentales olvidados o reprimidos» (9), y se diferencia del inconsciente personal porque dichos contenidos están en todas partes, es «objetividad amplia como el mundo y abierta al mundo» (Jung, 1970, 27). Esos contenidos que permanecen ahí «son los denominados arquetipos» (Jung, 1970, 10). La etimología de la palabra arquetipo proviene del griego *αρχή*, *arjé*, que significa: fuente, principio u origen, y del *τυπος*, *tipos*, que significa: impresión o modelo.

No es una expresión nueva, «aparece en la antigüedad como sinónimo de Idea en el sentido platónico» (Jung, 1970, 70), luego Adolf Baustian nota que existen ciertas “ideas primordiales” que son universales y de ahí, Durkheim, Hubbert y Mauss hablan de categorías, continúa explicando Jung (1970). Él las denomina imágenes primordiales porque de esta manera «no solo expresa la forma de la actividad que ha de ejercerse sino también la situación típica en la cual la actividad se desencadena» (Jung, 1970, 72). Son primordiales puesto que están arraigadas al origen de la especie. Es la forma específicamente humana de la superficie.

Estos arquetipos son arcaicos, primitivos, y se transmiten por la tradición (Jung, 1970, 11), aunque no solamente, puesto que «pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior» (Jung, 1970, 73). Pinkola nos explica que podemos descubrir «vestigios del arquetipo en las imágenes y los símbolos de los cuentos, la literatura, la poesía, la pintura y la religión» (Pinkola, 2001, 29); lo mismo que dice Jung sobre el mito y la leyenda, para los cuales el arquetipo cambia de acuerdo a cada persona, ya que los mitos reflejan la naturaleza del alma.

For only through "amplification"-the method of comparative morphological psychology, which interprets analogous material from the most varied spheres of religious history, archaeology, prehistoric studies, ethnology, and so on-can we reach an understanding of the archetypes and the individual symbols. (Neumann, 2015, 13)

Un arquetipo no está determinado por su contenido, en principio podemos darles un nombre y tienen un núcleo significativo invariable que determina el modo en que se manifiestan, pero solo en principio, nunca concretamente. (Jung, 1970, 74) Un arquetipo es una estructura, la precondición, algo que estaba antes de todo y como sea que se manifieste depende también de otros factores. En el plano pictórico, «on which the archetype becomes visible to consciousness, is the plane of the symbol, and it is here that the activity of the unconscious manifests itself in so far as it is capable of reaching consciousness» (Neumann, 2015, 7).

Cuando alguien toma un arquetipo, lo concientiza y lo percibe, este adquiere la forma de la conciencia individual a la que pertenece (Jung, 1970, 11). Aunque son ideas inconscientes, no son menos activas, los arquetipos trabajan igual que el instinto y no son un prejuicio, tienen en sí los más altos valores del alma humana (Jung, 1970, 77). En el momento en que nos acercamos a uno de estos arquetipos, guiados por la falta de apoyo, muletas, seguridad y protección, ellos «fatalmente comienzan su acción en nuestra vida personal» (Jung, 1970, 36). Es de esta manera que podemos tener la vivencia de un arquetipo.

Un arquetipo es una enorme fuerza misteriosa e instructiva a la vez. Hacemos acopio de provisiones cuando estamos cerca de él, tratamos de emularlo, en cierto modo y mantenemos una relación equilibrada con él. Cada arquetipo tiene unas características determinadas que concuerdan con el nombre que asignamos a cada uno de ellos: la gran madre, el niño divino, el héroe solar, etc. (Pinkola, 2001, 228)

El arquetipo está siempre a disposición, por decirlo de alguna manera, tiene una energía inagotable. «Podemos intentar emular a los arquetipos, pero éstos son unos ideales inalcanzables para los seres humanos y no están destinados a hacerse realidad» (Pinkola, 2001, 230), porque como se dijo anteriormente, son una forma que cambia de acuerdo a la concientización de cada individuo. «Presenta muchas variaciones, pero el núcleo es siempre el mismo» (Pinkola, 2001, 369). Pinkola considera que los arquetipos nos hacen cambiar, Jung (1970) diría que «preforman, influyen el pensamiento, el sentir y el actuar de cada psique» (73).

Como representaciones simbólicas que son, a veces dejan una huella de su paso por las biografías, los sueños y las ideas de todos los mortales. Se podría decir que los arquetipos, cuya morada nadie conoce, constituyen toda una serie de instrucciones

psíquicas que atraviesan el tiempo y el espacio y ofrecen su sabiduría a cada nueva generación. (Pinkola, 2001, 265)

Tanto Pinkola como Jung y Neumann, consideran que «el estudio de los materiales históricos puede enseñar mucho acerca de la estructura psicológica de un sujeto» (Murillo cit Jung, 2014, 121), por eso es que nuestra autora decide trabajar con la cultura milenaria de cuentos populares. Los arquetipos también son importantes para el sujeto, inicialmente, porque es través de estos arquetipos que percibe el mundo en un primer momento, pero después cuando despierta la conciencia del Yo y cuando empieza a identificarse, esa conciencia comienza a oponerse a lo inconsciente (lo Otro), lo que hace aparecer la experiencia de la individuación (del devenir-si-mismo) que configura la construcción de un sujeto (Jung, 1970, 99).

Human life in the beginning is determined to a far higher degree by the unconscious than by consciousness; it is directed more by archetypal images than by concepts, by instincts ~an by the voluntary decisions of the ego; and man is more a part of his group than an individual. (...) In other words, he perceives the world not through the functions of consciousness, as an objective world presupposing the separation of subject and object, but experiences it mythologically, in archetypal images, in symbols that are a spontaneous expression of the unconscious, that help the psyche orient itself in the world, and that, as mythological motifs, configure the mythologies of all peoples. (Neumann, 2015,16)

Los arquetipos están en todas partes porque son ideas, imágenes, funciones primordiales que debido al inconsciente colectivo están incrustadas por doquier. Para Pinkola (2001) existe uno, que no había sido tan evidente hasta ahora, uno al que ella denomina Mujer Salvaje, que «como arquetipo es una fuerza inimitable e inefable que encierra un enorme caudal de ideas, imágenes y particularidades» (29). Este arquetipo es «la naturaleza innata y fundamental de las mujeres», básicamente, «es la mujer prototípica» (13/14).

Así pues, en español yo la llamo Río bajo el Río; La Mujer Grande; Luz del Abismo; La Loba o La Huesera. En húngaro se llama Ö, Erdöben, Ella la de los Bosques, y Rozsomák, el Tejón Hembra. En navajo es Na'ashjé'ii Asdzáá, La Mujer Araña que teje

el destino de los seres humanos y los animales, las plantas y las rocas. En Guatemala, entre otros muchos nombres, es Humana de Niebla, el Ser de la Niebla, la mujer que siempre ha existido. En japonés es Amaterasu Omikami, La Divinidad que trae toda luz y toda conciencia. En el Tíbet se llama Dakini, la fuerza danzante que otorga clarividencia a las mujeres. Y la lista de nombres sigue. (Pinkola, 2001, 14)

Es la idea primordial del sujeto femenino, su origen (Pinkola, 2001, 16). Por esto es que la autora se encarga de exponer a la Mujer Salvaje en todas sus modalidades «dado que esta fuerza engendra todas las facetas importantes de la feminidad» (Pinkola, 2001, 13), de ahí que esta Mujer Salvaje se configure también a partir de otros arquetipos y modelos, que a mi parecer han sido definitivos en definir o delimitar a la mujer de acuerdo a las necesidades patriarcales.



## La Madre Salvaje

El arquetipo de La Gran Madre es la idea suprema de qué es lo materno, algunas de sus características serían lo bondadoso, lo protector y sustentador (Jung, 1970, 75). Por ello en el cuento de *La doncella Manca*, la madre desempeña el papel del auxiliar. Pero para hablar de este arquetipo es importante entender el complejo materno, «ya que el arquetipo es anterior como tal al complejo y está en su base misma dándole fundamento» (Murillo, 2014, 123). El complejo se desarrolla en la infancia por medio de las relaciones con los padres y son «un conjunto o constelación de representaciones inconscientes afectivamente cargadas, cuya formación es inherente a la constitución psíquica misma» (Murillo cit Jung, 2014, 122).

When analytical psychology speaks of the primordial image or archetype of the Great Mother, it is referring, not to any concrete image existing in space and time, but to an inward image at work in the human psyche. The symbolic expression of this psychic phenomenon is to be found in the figures of the Great Goddess represented in the myths and artistic creations of mankind. (Neumann, 2015, 3)

En el capítulo *El hallazgo de la manada: la dicha de la pertenencia*, Pinkola (2001) nos muestra las formas en las que se desarrolla ese complejo, ya que, tanto para ella como para Jung, la relación de una mujer con su madre es muy importante en el desarrollo psíquico de ella como sujeto (Pinkola, 2001, 143). Y nos muestra los aspectos positivos y negativos, lo que debemos ajustar, fortalecer o enderezar para sacar lo más positivo de ese complejo, y lo hace a través del relato del *Patito Feo*, que es uno de los cuentos más populares y reconocidos a nivel mundial, tanto que sobra decir de qué trata, aunque en la narración que hace Pinkola agrega algunos aspectos que no están en la versión que escuché de niña, que es la más sencilla, la esencia es la misma.

Las clasificaciones de madres que señala Pinkola se corresponden con los diferentes modos en que se desarrolla el complejo de las madres en las mujeres. A saber, la primera madre que encontramos es la Madre Ambivalente, en el cuento es la mamá del patito feo que se aleja de él por presión de la sociedad, pues ya está cansada y ya no quiere ser señalada por su hijo feo. Que se sienta atraída por diferentes direcciones, es decir, el temor de ser exiliada de la

comunidad, pero también su preocupación por su hijo es lo que la hace ambivalente. Pinkola nos dice que «una mujer en semejante situación suele intentar moldear a su hija de tal manera que se comporte como es debido en el mundo exterior» (Pinkola, 2001, 144), para poder salvarse a sí misma y a su hija.

Las características de esta Madre Ambivalente son: querer ser aceptada por su aldea, su instinto de supervivencia, la necesidad de reaccionar ante el temor de ser castigada y la cuarta es su amor por su hija (Pinkola, 2001, 144). Para nuestra autora, en la vida real de una mujer el hijo del cuento puede ser cualquier cosa que ella ame, su arte, sus ideas políticas o su vida espiritual y que haya estado obligada a abandonar debido a la sociedad que la rodea. Las mujeres que poseen en su psique este tipo de madre suelen ceder, temen exigir sus derechos y ser respetadas. Jung describe un tipo de desarrollo del complejo de la madre como “La identificación de la madre”, que se desarrolla así:

La mujer lleva la existencia de una sombra, muchas veces visiblemente absorbida por la madre, a la cual le prolonga la vida más o menos del mismo modo que si le hiciera una transfusión de sangre. (Jung, 1970, 83)

Una mujer con este complejo materno tiene como características: indiferencia íntima, sentimientos de inferioridad, un aire de inocencia ofendida, que para Jung son cualidades perfectas para un hombre, ya que esto lo hará un hombre de éxito (Jung, 1970, 83). Pinkola considera que una mujer así necesita obtener cualidades como vehemencia, intrepidez y fiereza, todas ellas cualidades heroicas para defender su propia persona y aquello en lo que cree.

No hay prácticamente ninguna manera de prepararse para eso como no sea armándose de valor y entrando en acción. Desde tiempo inmemorial un acto considerado heroico ha sido el remedio de la entontecedora ambivalencia. (Pinkola, 2001, 145)

La siguiente madre es la Madre Derrumbada. En el cuento se muestra cuando la mamá del patito lo expulsa de la aldea, porque ya no soporta el acoso que ha sufrido al tratar de defender a su hijo. Pinkola dice que esto se presenta en una mujer que ha perdido el sentido de sí misma. «La madre se convierte en una madre narcisista que se cree con derecho a ser una niña» (Pinkola, 2001, 145). Nuestra autora expone múltiples ejemplos de cómo la sociedad obliga a las

mujeres a hacer esta elección, y cómo ha hecho que se derrumben, uno de los casos principales es cuando una mujer no puede crecer en su vida laboral por ser madre, las mujeres han sido presionadas por la sociedad para que ejerzan como madres al cien por ciento y se olviden de sus metas laborales.

Durante muchas generaciones las mujeres han aceptado el papel de seres humanos legitimados a través de su matrimonio con un hombre. Se han mostrado de acuerdo en que una persona no es aceptable a menos que así lo decida un hombre. (Pinkola, 2001, 146)

Pinkola (2001) dice que las mujeres que tienen una Madre Derrumbada en su psique deben esforzarse por no convertirse en lo mismo, estas mujeres suelen sentir que no valen y que no pertenecen a ningún lugar (146). Mientras que en el complejo denominado Identificación con la Madre no se desarrolla a cabalidad ni el Eros ni el instinto materno, en el de la Defensa contra la Madre, ocurre un entorpecimiento del instinto femenino, según Jung (1970), en el que la mujer busca ser todo menos parecerse a su propia madre (85). En este caso se relaciona con la Madre Derrumbada del cuento porque en este complejo materno negativo la mujer sabe lo que no quiere —al patito feo— mas no lo que sí quiere. Estas mujeres con este complejo no quieren tener hijos, o los deberes maternos les resultan insoportables.

Lo que debe hacer una mujer con una Madre Derrumbada es levantarse e ir en busca del lugar al que pertenece, dice Pinkola. Pasa lo mismo con el complejo materno negativo, pues según Jung (1970) «la única manera de superar un complejo es absorbiéndolo todo» (92). Después de ello lo que queda es mirar hacia el frente e ir en busca de todo lo que se ha perdido.

Pero cuando vuelve el rostro hacia adelante se le abre por primera vez el mundo bajo la luz de una madura claridad y se le aparece adornado con los colores y las dulces maravillas de la juventud y a veces aun de la niñez. Tal visión trae consigo el reconocimiento y descubrimiento de la verdad, que es condición ineludible de la conciencia. Se ha perdido una parte de la vida, pero el sentido de la vida se ha salvado. (Jung, 1970, 92)

La siguiente es la madre niña o la Madre No Mimada. Pinkola (2001) aclara que la madre del patito feo suele ser el tipo de madre frágil más habitual, y se caracteriza por «ser ingenua, tener falta de experiencia y debilitamiento de la capacidad instintiva de imaginar lo que ocurrirá después» (148). Es básicamente una niña que se las quiere dar de madre, desarrolla un hipermaternalismo en el que quieren hacerlo todo para todos, pero por su inexperiencia resulta que no pueden servir de guía para sus hijos.

Esta Madre No Mimada la encontramos en la Hipertrofia de la Madre, otra de las formas en las que se desarrolla ese complejo. Aquí el instinto materno es exaltado, su razón de ser es ser madre, el eros ha quedado sepultado, y pese a todos sus esfuerzos por ser madre, «es incapaz de un verdadero sacrificio, y en realidad hace prevalecer su instinto materno manifestando una voluntad de poder muchas veces sin consideraciones, que llega hasta la aniquilación de la personalidad y la vida del niño» (Jung, 1970, 81). Como la madre no mimada del patito feo que lo deja ser golpeado y permanecer sucio.

Pinkola dice que, para poder sacar provecho de este tipo de madre, la forma de ajustar esos errores es mimándola, en ese sentido hace referencia a que una madre niña o no mimada necesita la guía de mujeres mayores, con más experiencia, que antaño eran las matronas de los pueblos o las ancianas encargadas del cuidado de los niños.

Las ancianas eran las depositarias de una sabiduría y un comportamiento que podían transmitir a las jóvenes madres. Las mujeres transmiten esta sabiduría las unas a las otras con las palabras, pero también por otros medios. Una simple palabra, una mirada, un roce de la palma de la mano, un murmullo o una clase especial de afectuoso abrazo son suficientes para transmitir complicados mensajes acerca de lo que se tiene que ser y el cómo se tiene que ser. (Pinkola, 2001, 147)

La autora dice que esto solo sucede actualmente durante el *babyshower*, pues es cuando las mujeres dan regalos, relatos y conocimientos sobre este tema a la que será madre pronto. En cuanto a la parte psicológica, que es hacia la que más apunta el libro, mimar a la madre hace referencia a que las mujeres deben acercarse a su Yo instintivo, es decir, a esa Mujer Salvaje que contiene en sí el arquetipo de la Gran Madre.

Como última madre la autora nos presenta a la Madre Fuerte, que es la reunión de todo lo positivo que debemos buscar en las anteriores madres. Esta madre fuerte se caracteriza por haber sido mimada por las mujeres de su entorno, es aquella que no ha abandonado a su matriz, pues Pinkola (2001) afirma que no se debe abandonar jamás a la Madre Salvaje, «más que deshacernos de la madre, nuestra intención tiene que ser la de buscar a una madre sabia y salvaje» (149). Tanto si tenemos hijos como si no, esta madre es la que nos va a guiar muchas veces en el camino a lo largo de nuestras vidas.

Es esa imagen de madre ensalzada y celebrada en todas las épocas y todas las lenguas. Es ese amor maternal que representa uno de los recuerdos más conmovedores y más inolvidables del adulto y constituye la secreta raíz de todo devenir y toda transformación, que es la vuelta al hogar y la vuelta a sí mismo y es el silencioso fundamento de todo comienzo y de todo final. (Jung, 1970, 85)

En esta madre fuerte encontramos los aspectos positivos de los distintos tipos en que se desarrolla el complejo de la madre, como: la exaltación de la maternidad, el convertirse en una mujer liberadora y salvadora si adquiere consciencia en el caso del eros exaltado, y el hecho de ser enemiga de todo lo oscuro, ya que es una madre objetiva y más independiente.

Para Jung los efectos del complejo materno tienen su base en el inconsciente, porque todo lo externo se expresa internamente en la psique, la cual tiene su propia estructura. «In other words, a state of biopsychical seizure is always connected with the constellation of an archetype» (Neumann, 2015, 4). El arquetipo es esa estructura que contiene todo lo que estaba desde antes, es la precondition. Erich Neumann (2015) expone en su libro *La Gran Madre: Un análisis del arquetipo*, que los arquetipos se manifiestan “principally in the fact that it determines human behavior unconsciously but in accordance with laws and independently of the experience of the individual” (4) y continúa diciendo que su influencia llega hasta el estado de ánimo, la personalidad, las inclinaciones y básicamente la dirección de la mente. En el caso del arquetipo de la madre es forma y energía de todo lo viviente. (Jung, 1970, 94). Pero aclaremos la denominación de este arquetipo:

"Mother" in this connection does not refer merely to a relationship of filiation but also to a complex psychic situation of the ego, and similarly the term "Great" expresses the symbolic character of superiority that the archetypal figure possesses in comparison with everything human and with created nature in general. (Neumann, 2015, 11)

Encontramos ese arquetipo en un primer término en la madre personal, ya que de niños solo interactuamos con ella, es el primer sujeto con el que nos identificamos inconscientemente mientras también se puede estar desarrollando el complejo materno. Cuando el sujeto comienza a afirmarse como un Yo, es cuando la conciencia y el inconsciente se ponen en oposición, explica Jung (1970), de ahí que el sujeto se diferencia de la madre a quien ve más claramente como ella es; a partir de este momento sus características misteriosas son desplazadas hacia la abuela, que, como madre de la madre, es entonces la Gran Madre. Lo anterior simboliza un ascenso de rango para el arquetipo, pues mientras más alejado esté de la conciencia, más nítido es como figura mitológica (95).

En este proceso suele ocurrir que las oposiciones se separan y por un lado encontramos a la Gran Madre como un hada buena y luminosa, o al otro lado un hada mala y sombría. Jung explica que esto es lo que llevó a que la ambigüedad moral de los dioses se solucionara y con la llegada del cristianismo pasó todo lo bueno a ser parte de Dios y todo lo malo al diablo, pero para mantener el monoteísmo, la maldad le fue adjudicada al hombre (Jung, 1970, 95). Para Jung, esto junto con la llegada del racionalismo, muestra que el hombre ha perdido parte de su espiritualidad.

La psique está lejos de ser una unidad, por el contrario, es una mezcla hirviente de impulsos, inhibiciones y pasiones antagónicas, y su estado de conflicto es para muchas personas a tal punto insoportable que llegan a querer alcanzar la salvación ensalzada por la teología. (Jung. 1970, 97)

Los arquetipos como imágenes primordiales se presentan diferente en los hombres y en las mujeres, por ello es tan importante su relación con la mujer, puesto que en ella «la madre es el tipo de su vida consciente, de la vida propia de su sexo» (Jung, 1970, 98), diferente a los hombres porque en ellos la madre es idealizada al ser lo opuesto, tiene un carácter simbólico.

Mientras tanto en la mujer esa idealización se da en el curso de la evolución psicológica y prevalece el tipo de madre-tierra. «En una fase en la que aparece el arquetipo, se produce por lo general una identificación más o menos completa con la imagen primordial» (Jung, 1970, 98), es decir, la mujer se ve identificada en esa madre-tierra.

La Gran Madre suele presentarse con su correspondiente masculino, algunos ejemplos que presenta Jung son Hermes, Bes o Ligan. Estas parejas de opuestos son las que conducen al individuo al devenir-sí-mismo. «En estos aún oscuros sectores anímicos de la experiencia en los que el arquetipo se nos enfrenta casi directamente, su poder psíquico se manifiesta también con la mayor claridad» (Jung, 1970, 98), ese poder es también su doble manifestación:

La Madre de la Creación es siempre también la Madre de la Muerte y viceversa. Debido a esta naturaleza dual o doble tarea, el importante trabajo que tenemos por delante es el de aprender a distinguir, entre todo lo que nos rodea y lo que llevamos dentro, qué tiene que vivir y qué tiene que morir. (Pinkola, 2001, 31)

Tanto para Jung como para Pinkola una de las mejores representantes de esa imagen dual es la diosa Isis, —«Isis trabaja cada noche desde el ocaso hasta el amanecer juntando las partes de su hermano antes de que amanezca, pues, de lo contrario, no podría salir el sol» (Pinkola, 2001, 31).— en la novela de Apuleyo, escrita en el siglo segundo, la diosa se manifiesta ante Lucio con un aspecto simbólico de naturaleza: el sol, la luna, los frutos, las semillas y la serpiente; y entonces canta su aretología, que describe claramente al arquetipo.

Yo soy la madre de todo lo que vive, la señora de los elementos, la primera criatura del tiempo, la divinidad suprema, la reina de quienes están en el inframundo, la primera entre quienes pueblan el cielo, la manifestación uniforme de todos los dioses y las diosas. Yo, que con un ademán gobierno las crestas de la luz en el éter, las olas purificantes del mar y los silencios lamentables del subsuelo. Yo, la divinidad única, venerada en todo el mundo, de muchas maneras, con muchos rituales y con diversos nombres. (Apuleyo, 2018, 246)

Y al mismo tiempo allí se presenta su paradoja:

La veneración de la diosa no se limita a sus atributos como “reina del cielo” o “madre amorosa”. Es el cielo, pero también el abismo. Huérfanos de lo divino, los grandes románticos alemanes extrajeron a la diosa de la mariolatría monocroma y restauraron, con su sincretismo original, sus atribuciones eróticas y sus manifestaciones terribles: sí, es la Madre amorosa, pero también la amante ardiente y, más aún –cómo le advierte Isis a Lucio–, la “ululatibus horrenda Proserpina”, la ululante, la espantosa llorona del subsuelo. (Sheridan, 2015)

Ya empezamos a ver que la idea de la Mujer Salvaje que presenta Pinkola, como una mujer universal, arquetípica, está presente a lo largo de la literatura. Nerval dirá lo mismo, en palabras de Isis: «Yo soy la misma que María, la misma que tu madre, la misma mujer que siempre, en todas las formas, has amado» (Sheridan cit Nerval, 2015). Ese arquetipo de la Gran Madre aparece como «la madre y la abuela personal, cualquier mujer con la cual se está en relación, pero también como la tierra, la religión, la nación, o el mar, la materia y la luna» (Murillo cit Jung, 2014, 123).

Otro ejemplo podemos verlo en la diosa Nyx, de la mitología griega, a quien Pinkola describe como «la Vieja Madre de los Días, una de las viejas brujas de la Vida y la Muerte» (Pinkola, 2001, 267), porque fue ella la mujer que hizo el mundo y la noche es su lugar. Nyx es la única madre a la que Zeus teme, porque en el libro 14 de la *Ilíada* (S. VII A.C.) de Homero se cuenta que Zeus, enfurecido con el hijo de Nyx, Hipnos, lo iba lanzar al mar, pero Hipnos recurre al cuidado de su madre y Zeus decide no atacar por temor a Nyx.

This example may suffice to show that the archetype is a mythological motif and that, as an "eternally present" content of the collective-i.e., universal human-unconscious, it can appear equally well in the theology of Egypt or the Hellenistic mysteries of Mithras, in the Christian symbolism of the Middle Ages or the visions of a modern psychotic. (Neumann, 2015, 15)

La relación de este arquetipo con la tierra es sumamente importante, pues, así como las mujeres, la tierra es dadora de vida. Pinkola menciona a la diosa Deméter, de la mitología griega, un par de veces en el libro como la madre tierra o la gran diosa madre.



La palabra "fecundidad" [...] quiere decir fecundable a la manera en que es fecundable la tierra. Es aquella tierra negra en la que brilla la mica, las negras y peludas raíces y toda la vida anterior, desmenuzada en un aromático mantillo. [...] La fecundidad es la materia esencial en la que se depositan, preparan, calientan, incuban y guardan las semillas. Es por eso por lo que la vieja madre es designada a menudo con sus nombres más antiguos —Madre Polvo, Madre Tierra, Mam y Ma—, pues ella es el abono que hace nacer las ideas. (Pinkola, 2001, 339)

Es difícil describir un arquetipo, explica Neumann, porque se presenta en diferentes imágenes, conceptos, planos, formas, palabras y un largo etc. tan diversos, contradictorios y variados, pero todos conectados con ese tema fundamental que es La Gran Madre, «in addition to speaking of the "eternal presence" of the archetype, we must also speak of its symbolic polyvalence» (Neumann, 2015, 9).

Para Pinkola, todas esas imágenes simbólicas que rodean no solo una figura sino un gran número de figuras de Grandes Madres, presentes en los ritos y mitos, las religiones y leyendas de la humanidad, que aparecen como diosas y hadas, demonios y ninfas femeninas, manifiestan a la única Gran Desconocida, la Mujer Salvaje. Neumann (2015) dirá que la Gran Madre es el aspecto central del Arquetipo Femenino (12). Pinkola que es una de las formas en las que se presenta.

Otras apariciones de la madre, ya sea como complejo, arquetipo o simplemente como una figura importante en la psique de una mujer, suceden: primero, en el cuento de *Vasalisa* (del que hablaré en la siguiente parte), una de las tareas que debe cumplir Vasalisa es dejar morir a la madre demasiado buena; esto quiere decir que para poder adquirir la intuición que es aquello de lo que trata el capítulo de ese cuento, debemos dejar atrás a esa madre protectora, que nos cuida y resguarda de todo peligro. Es una tarea difícil ya que en realidad es bastante cómodo permanecer ahí, pero si no lo hacemos nuestras metas y sueños pueden hundirse en las sombras.

Las mujeres que tienen una madre demasiado buena suelen ser muy tímidas, y si ellas en sí mismas desarrollan esa madre demasiado buena se convierten en mujeres muy complacientes

con los demás sin pensar en sus propios deseos. Dejar morir a esa madre demasiado buena significa también dejar morir aspectos y características que son inútiles para la psique.

Por consiguiente, es justo que, para que podamos proseguir nuestro desarrollo, cambiemos la solícita madre interior que nos era beneficiosa en nuestra infancia por otra clase de madre, una madre que habita en los más hondos desiertos psíquicos y es no sólo una escolta sino también una maestra, una madre afectuosa, pero también severa y exigente. (Pinkola, 2001, 70)

Además, en el cuento de Vasalisa, esa madre por la que hay que ir en busca, resulta ser Baba Yagá. Podremos notar, más adelante, que un solo personaje puede simbolizar diferentes aspectos de la Mujer Salvaje. Pinkola dice que una mujer necesita a una madre, una madre salvaje "suficientemente buena", y aquella madre es la Mujer Salvaje que está esperando que las mujeres se acerquen a ella y la conozcan.

En el mundo real, fuera de la psique, la autora considera que existen muchas mujeres que pueden hacer de madres, en tanto que son mujeres que nos ayudan y nos guían, sostiene que todas las mujeres tenemos por lo menos una madre salvaje, pero podemos ir encontrando a muchas otras a lo largo de la vida, estas madres no son como la madre demasiado buena, son unas que ayudan a las mujeres a aflorar ese Yo instintivo que es la Mujer Salvaje.

Las pequeñas madres salvajes nos guían y se enorgullecen de nuestras cualidades. Se muestran críticas con los bloqueos y las ideas equivocadas que rodean nuestra vida creativa, sensual, espiritual e intelectual y penetran en ella. (Pinkola, 2001, 94)

La madre puede ser representar para la mujer tanto aspectos positivos como negativos, pero lo que afirma la autora es que debemos buscar a la madre salvaje, que es la misma Mujer Salvaje, y nunca abandonarla, porque es esta la que realmente nos ayudará. Las características de esta madre salvaje son, en general, todos aquellos aspectos que nos guían y nos conduzcan a ese conocimiento del yo instintivo, es decir, «contiene toda la sabiduría, todas las bolsas y las semillas, todas las agujas para remendar, todas las medicinas para trabajar y descansar, amar y respetar» (Pinkola, 2001, 149).

La mayor enseñanza que existe en la Gran Madre es la de la resistencia, «es su eterno ritual para fortalecer a sus crías. Es ella la que nos fortalece y nos hace poderosas y resistentes» (Pinkola, 2001, 340).

## La Bruja

La historia de las brujas, las concepciones e ideas que se tienen de ellas están íntimamente relacionadas con la historia misma de las mujeres, Pinkola reconoce esto y es por ello que es uno de los personajes que más se repiten en el libro y al que le da un papel importante en la construcción de esa Mujer Salvaje.

Al igual que la palabra "salvaje", la palabra "bruja" posee un matiz peyorativo, pero hace tiempo era un calificativo que se aplicaba a sanadoras tanto jóvenes como viejas en la época en que la imagen religiosa monoteísta aún no se había impuesto a las antiguas culturas panteístas que entendían la Divinidad a través de múltiples imágenes religiosas del universo y todos sus fenómenos. Pero, aun así, la bruja, la naturaleza salvaje y cualquier otra criatura u otro aspecto integral que la cultura considera desagradables son en la psique de las mujeres unos elementos muy positivos que a menudo necesitan recuperar y sacar a la superficie. (Pinkola, 2001, 78)

Cuando hablamos de brujas pensamos en estas mujeres ancianas, malignas, que vuelan en una escoba, tienen un sombrero de punta, nariz grande como un garfío, muchas verrugas y unas uñas larguísimas; al menos esa es la idea general que se ha popularizado. Están al mismo nivel que los fantasmas, los zombis, o los hombres lobo. Pero traspasan el límite de lo fantástico, porque utilizamos la palabra "bruja" como insulto para una mujer cuando no sigue los cánones de belleza o cuando aquella se comporta de manera apática, es malhumorada y severa. También se les llama brujas a las mujeres que se reúnen a hablar de otras personas. En otras palabras, se considera cosa de brujas cualquier comportamiento femenino que no se ajuste al ideal machista de la mujer como alguien joven, bella y sumisa.

Pero ¿de dónde provienen las brujas?, ¿cuál es su historia? y ¿qué son realmente? Es importante responder a estas preguntas para analizar posteriormente la noción que tiene Clarissa, presentada principalmente en el capítulo de *El rastreo de los hechos: la recuperación de la intuición como iniciación*, donde nos narra el cuento de *Vasalissa* y en el que aparece una de las brujas más conocidas: Baba Yagá.

Silvia Federici (2010) en su libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, responde a muchas de las preguntas sobre el origen de las brujas y su posterior transformación en la escena cultural. La caza de brujas ha sido reducida a un hecho de dudosa veracidad histórica, a una mera cuestión de folclore. Federici (2010) afirma que gran parte del abordaje académico que se ha hecho de este tema es misógino, pues citando a Mary Daly, dice que se ha hecho desde un punto de vista que favorece la ejecución de las mujeres (220). Son las feministas quienes han sacado a relucir nuevamente el trasfondo de todo esto.

Sólo el movimiento feminista ha logrado que la caza de brujas emergiese de la clandestinidad a la que se la había confinado, gracias a la identificación de las feministas con las brujas, adoptadas pronto como símbolo de la revuelta femenina. (Federici, cit Bovenschen, 2010, 221)

La caza de brujas fue un acontecimiento que transformó toda una serie de relaciones de poder, sociales y económicas, así como una serie de prácticas y creencias; su punto máximo fue entre 1580 y 1630, durante la época en que el feudalismo daba paso al capitalismo mercantil, relata Federici (2010, 226). Este suceso fue una iniciativa política que estuvo respaldada por la Iglesia Católica y que persiguió a las brujas como anteriormente a los herejes.

Las mujeres eran la resistencia en aquel entonces, Federici (2010) nos cuenta que se oponían a las relaciones capitalistas y al poder que se ejercía sobre su sexualidad y reproducción. Se buscaba eliminar los comportamientos femeninos que eran abominables para la sociedad.

La caza de brujas fue también instrumental a la construcción de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del Estado y transformados en recursos económicos. (Federici, 2010, 233)

Las mujeres que eran acusadas de brujería eran campesinas pobres, granjeras y trabajadoras asalariadas principalmente, «la caza de brujas se desarrolló en un ambiente en el que los “de mejor clase” vivían en un estado de constante temor frente a las “clases bajas”» porque las últimas estaban perdiéndolo todo (Federici, 2010, 237), estas mujeres pobres realizaban actividades para atraer buena suerte, por ejemplo: llevar un ajo o rezar. También ocurría que

algunas mujeres acusadas de brujas eran viejas que iban de casa en casa mendigando pues no tenían con qué vivir y si no les daban limosna, ellas le deseaban el mal a esa persona y a veces, justamente, les sucedía algo malo.

En cuanto a los crímenes diabólicos de las brujas, no nos parecen más que la lucha de clases desarrollada al nivel de la aldea: el «mal de ojo», la maldición del mendigo a quien se le ha negado una limosna, la demora en el pago de la renta, la petición de asistencia pública. (Federici cit Macfarlane, Thomas, Kittredge, 2010, 235)

Fueron muchas de estas mujeres las que impusieron resistencia frente los cambios que traía consigo el capitalismo rural, que comenzaba a acumular las riquezas en unos pocos mientras la pobreza iba en aumento. Convocaban reuniones destinadas a pensar en formas de protesta en las que también había muchos hombres campesinos, dichas reuniones eran de noche y en ellas comían y bailaban —de ahí la idea del aquelarre— (Federici, 2010, 225). «La magia parecía una forma de rechazo al trabajo, de insubordinación, y un instrumento de resistencia de base al poder» (Federici, 2010, 239). Con la caza de brujas el capitalismo buscaba desencantar al mundo de todas estas ideas y dominarlo.

La brujería era un crimen femenino, las mujeres son señaladas como seres diabólicos, y durante esta época fue uno de los crímenes por el que más mujeres fueron perseguidas, señala Federici (2010, 246). Se les acusaba de brujería a las mujeres que tenían métodos anticonceptivos o realizaban abortos (las comadronas), prácticas que eran demonizadas; algunos explican esto por las altas tasas de mortalidad infantil que eran consecuencia de la desnutrición por el empobrecimiento de la época.

También en la imaginación popular, la bruja comenzó a ser asociada a la imagen de una vieja lujuriosa, hostil a la vida nueva, que se alimentaba de carne infantil o usaba los cuerpos de los niños para hacer sus pociones mágicas —un estereotipo que más tarde sería popularizado por los libros infantiles. (Federici, 2010, 247)

Así como fueron expropiadas las tierras de los campesinos también lo fueron los cuerpos de las mujeres, se buscaba que produjeran más mano de obra, el capitalismo necesitaba el incremento de la población para acumular fuerza de trabajo.

Pero la bruja no era sólo la partera, la mujer que evitaba la maternidad o la mendiga que a duras penas se ganaba la vida robando un poco de leña o de manteca de sus vecinos. También era la mujer libertina y promiscua —la prostituta o la adúltera y, por lo general, la mujer que practicaba su sexualidad fuera de los vínculos del matrimonio y la procreación. Por eso, en los juicios por brujería la «mala reputación» era prueba de culpabilidad. La bruja era también la mujer rebelde que contestaba, discutía, insultaba y no lloraba bajo tortura. Aquí la expresión «rebelde» no está referida necesariamente a ninguna actividad subversiva específica en la que pueda haber estado involucrada alguna mujer. Por el contrario, describe la personalidad femenina que se había desarrollado, especialmente entre los campesinos, durante la lucha contra el poder feudal, cuando las mujeres actuaron al frente de los movimientos heréticos, con frecuencia organizadas en asociaciones femeninas, planteando un desafío creciente a la autoridad masculina y a la Iglesia. Las descripciones de las brujas nos recuerdan a las mujeres tal y como eran representadas en las moralidades teatrales y en los fabliaux: listas para tomar la iniciativa, tan agresivas y vigorosas como los hombres, que usaban ropas masculinas o montaban con orgullo sobre la espalda de sus maridos, empuñando un látigo. (Federici, 2010, 254)

Ya podemos entender cómo el hablar de las brujas es hablar de la historia de las mujeres, pues la guerra contra las brujas fue una guerra contra las mujeres. Se buscó destruir el poder social del sujeto femenino y forjar los ideales de lo que debe ser la feminidad (Federici, 2010, 255). Es también en este punto donde las relaciones entre las mujeres se demonizan y comienzan a desconfiar unas de otras, también, la represión de la sexualidad de la mujer fue completa, hubo una reestructuración de la actividad sexual que se consagró únicamente al servicio de los hombres, de ahí se explica el imaginario de la bruja en su escoba:

La repulsión que la sexualidad no procreativa estaba comenzando a inspirar, está bien expresada por el mito de la vieja bruja, volando en su escoba que, como los animales que también montaba (cabras, yeguas, perros), era una proyección de un pene extendido, símbolo de la lujuria desenfadada. Esta imaginería revela una nueva disciplina sexual que negaba a la «vieja fea», que ya no era fértil, el derecho a una vida sexual. (Federici, 2010, 265)

Al ser relacionadas con la muerte y con la criminalización, la casa de brujas hizo que la bruja fuera rechazada como una identidad femenina posible (Federici, 2010, 271). Clarissa Pinkola es una de las autoras que rescata a la bruja, le confiere un rol muy importante, pues el encuentro con una bruja lleva a las mujeres a emparentarse con la Mujer Salvaje.

En el capítulo *El rastreo de los hechos: la recuperación de la intuición como iniciación*, Pinkola relata el cuento de *Vasalisa*, que cuenta la historia de una niña cuya madre muere y le deja como regalo una muñeca, posteriormente su padre se casa con una mujer con la que tiene dos hijas. La madrastra y las hermanastras desprecian a Vasalisa y la envían a donde la bruja Baba Yagá a recoger fuego para la chimenea. La niña supera varios obstáculos gracias a la ayuda de la muñeca y se encuentra con la bruja, quien la hace pasar por varias pruebas, finalmente le da el fuego y Vasalisa regresa a casa.

En este capítulo Pinkola (2001) trata de mostrar «la facultad femenina de la intuición, que es transmitida de madre a hija y de generación en generación» (68), que está representada en la muñeca, pues es la que guía a Vasalisa a través de las nueve tareas que tiene que desarrollar en su encuentro con la Bruja. Baba Yagá es un personaje que ha aparecido en miles de cuentos del folklore ruso, ucraniano y bielorruso, «she is not just a dangerous witch but also a maternal benefactress, probably related to a pagan goddess» (Zipes, 2012, 61).

Al aparecer en cuentos diversos, Baba Yagá es el resultado de un trabajo conjunto que comenzó en la era precristiana en Europa oriental hasta el siglo XVIII (Zipes, 2012, 61), y aparece en los relatos para cambiar los eventos a favor o en contra del protagonista. Lo que ella defiende en los cuentos que surgieron en el siglo XIX son «qualities that the protagonist need in order to adapt and survive, such a perseverance kindness, obedience, integrity, and courage» (Zipes, 2012, 63) Esto sucede en el cuento de Vasalisa, la protagonista se enfrenta a la bruja para adquirir la intuición.

Al igual que en los demás cuentos que relata durante el libro la autora, «todos los componentes representan características de la psique de una sola mujer. Por consiguiente, todos los aspectos del relato corresponden a una psique individual y describen el proceso de iniciación



al que se está sometiendo» (Pinkola, 2001, 68). En este caso es el ritual de iniciación de Baba Yagá, lo que debe hacer Vasalisa es:

Poder resistir la contemplación del rostro de la temible diosa salvaje sin temblar, es decir, poder enfrentarse con la imago\* de la madre feroz (la reunión con la Baba Yagá). Familiarizarse con el arcano, lo extraño, la "otredad" de lo salvaje (vivir durante algún tiempo en la casa de Baba Yagá). Incorporar a nuestras vidas algunos de sus valores, convirtiéndonos con ello en unos seres un poco raros en el buen sentido (comiendo su comida). Aprender a enfrentarnos con un gran poder, con el de los demás y posteriormente con el nuestro. (Pinkola, 2001, 76)

En la nota al pie, Pinkola (2001) aclara que el imago es «la representación inconsciente que preside la relación del sujeto con las cosas que lo rodean» (76). Jung indica que existe «el imago paterno, la imago materna y la imago fraterna, es decir, de aquellos personajes que intervienen en la historia infantil del sujeto» (Murillo, 2014, 123). La bruja en Pinkola representa la imago materna del sujeto femenino; la cita también se refiere a la otredad, que muestra cómo el sujeto se enfrenta con lo alterno. Gracias a la otredad el sujeto construye su subjetividad; porque «la imago (...) es del orden del inconsciente personal» (Murillo, 2014, 123) y como dijimos anteriormente, el sujeto se constituye al oponerse a su inconsciente, que es lo Otro.

Para Pinkola las mujeres suelen ser complacientes y apegarse a las exigencias de los demás. La madrastra y la hermanastra del cuento son la sombra, a saber:

El conjunto de modalidades y posibilidades de existencia que el sujeto no quiere reconocer como propias porque son negativas con respecto a los valores codificados de la conciencia y que aleja de sí para defender su propia identidad, pero con el riesgo de paralizar el desarrollo de su propia identidad. (Pinkola cit Jung, 2001, 125)

Estas criaturas pueden ser interpretadas como imágenes puestas en la psique del sujeto por la sociedad, se relacionan con las expectativas que tiene esta con respecto a la mujer. «Vasalisa tiene que conocer a la Gran Bruja Salvaje porque necesita pegarse un buen susto» (Pinkola, 2001, 74). Las mujeres necesitan ver la realidad para salir de la sumisión a la que tan ligado está lo femenino. La intuición es lo que necesitamos para salir de ello, pues esta es la que

«percibe el camino que hay que seguir para poder sacar el mayor provecho posible de una situación» (Pinkola, 2001, 75). La bruja Baba Yagá es representada en este cuento tal y como aparece en la tradición popular:

El grasiento cabello de Baba Yagá revoloteaba a su espalda. Su larga barbilla curvada hacia arriba y su larga nariz curvada hacia abajo se juntaban en el centro. Tenía una minúscula perilla blanca y la piel cubierta de verrugas a causa de su trato con los sapos. Sus uñas orladas de negro eran muy gruesas, tenían caballetes como los tejados y estaban tan curvadas que no le permitían cerrar las manos en un puño. (Pinkola, 2001, 65)

Pinkola (2001) dirá que su aspecto horroroso es debido a que representa también «el poder de la aniquilación, así como la fuerza vital» (77), el aspecto que se le asignó a las brujas es el resultado de su historia como lo vimos anteriormente. Una bruja representa todo lo contrario a la dulzura y la amabilidad, cualidades casi obligatorias en una mujer, por ello el significado que da la autora es acorde con el papel que han ejercido las brujas en la historia de las mujeres.

La bruja, la naturaleza salvaje y cualquier otra criatura u otro aspecto integral que la cultura considera desagradables son en la psique de las mujeres unos elementos muy positivos que a menudo necesitan recuperar y sacar a la superficie. (Pinkola, 2001, 78).

Vasalisa debe pasar por 3 pruebas en la casa de la bruja: lavar la ropa de la Baba Yagá guisar para ella, limpiarle la casa y clasificar los elementos, tareas que simbolizan una purificación de la mente. Limpiar el ambiente psíquico. La bruja cumple el papel de ser «el modelo de fidelidad al Yo» (Pinkola, 2001, 79). Es aquella que nos ayuda a dar orden, a desechar lo que no necesitamos y a dejar vivir lo que necesitamos para ser nosotras mismas.

Pinkola ve a la Mujer Salvaje como un ser de las antiguas religiones —«cuya existencia tal vez se remonte nada menos que a la era neolítica»— y que ha sido borrada (Pinkola, 2001, 87). Es fácil ver la relación de las brujas con la Mujer Salvaje, pues algo similar se ha dicho de ellas:

En *The Serpent and the Goddess* (1989), Condren sostiene que la caza de brujas fue parte de un largo proceso en el que la cristiandad desplazó a las sacerdotisas de la antigua

religión, afirmando en principio que éstas usaban sus poderes para propósitos malignos y negando después que tuvieran semejantes poderes. (Federici cit Condren, 2010, 248)

La bruja también le impone a Vasalisa la tarea de separar el maíz, que dice Pinkola (2001) «está relacionado con la recolección de medicinas por parte de las viejas curanderas que hoy en día siguen desarrollando esta labor en todo Norte, Centro y Sudamérica» (83), es el ritual que enseña a la mujer a separar la medicina de aquello que hace daño.

Todos estos elementos y estas tareas le enseñan a Vasalisa la existencia de los ciclos de la Vida/Muerte/Vida, de la toma y daga del cuidado de la naturaleza salvaje. A veces, para aproximar a una mujer a esta naturaleza, le pido que cuide un jardín. (Pinkola, 2001, 84)

Los jardines, el cuidado de plantas y hierbas medicinales está también muy conectado con oficios realizados por las mujeres. Un ejemplo es el caso de las monjas en la época colonial que preservaron los conocimientos indígenas dentro de los monasterios, sobre las hierbas mágicas y medicinales, pues las cultivaban, ya que no podían recibir doctores, y necesitaban remedios para las penitencias que hacían. Cultivar las tierras era cultivar su fe (Serra, 30). Lo mismo pasaba con las mujeres acusadas de brujas, ellas eran las curanderas, las que tenían métodos anticonceptivos y de sanación, pero con la llegada de la caza de brujas las mujeres fueron alejándose de la medicina y perdieron algunos de los conocimientos sobre las plantas y su propia anatomía.

Con la persecución de la curandera del pueblo, se expropió a las mujeres de un patrimonio de saber empírico, en relación con las hierbas y los remedios curativos, que habían acumulado y transmitido de generación en generación. (Federici, 2010, 278)

Pinkola (2001) percibe a la bruja como guardiana asimismo de los relatos (21), son parte de las mujeres, quienes son encargadas de transmitir de generación en generación ese conocimiento sobre la Mujer Salvaje. Finalmente, cabe mencionar que la bruja es parte de la sagrada trinidad de lo femenino, junto con la madre y la doncella, por eso es que es tan importante en la conformación del sujeto femenino. Podemos ver que tanto para Pinkola como para Federici:

Las brujas siempre han sido mujeres que se atrevieron a ser valerosas, agresivas, inteligentes, no conformistas, curiosas, independientes, liberadas sexualmente, revolucionarias [...] WITCH vive y ríe en cada mujer. Ella es la parte libre de cada una de nosotras [...] Eres una Bruja por el hecho de ser mujer, indómita, airada, alegre e inmortal. (Federici cit Morgan, 2010, 221)

## Otras formas de la Mujer Salvaje

### *La loba*

Una de las formas de la Mujer Salvaje más importantes a lo largo de todo el libro es La Loba, la autora considera que es este animal con quien esa mujer arquetípica tiene mayor relación. Son las lobas las que reflejan todos esos comportamientos ideales en el sujeto femenino y de allí proviene el nombre del libro: *Mujeres que corren con lobos*. En un primer momento la autora comenta que hizo un estudio sobre el comportamiento de estos animales:

El título de este libro (...) procede de mis estudios de biología acerca de la fauna salvaje y de los lobos en particular. Los estudios de los lobos *canis lupus* y *canis rufus* son como la historia de las mujeres, tanto en lo concerniente a su coraje como a sus fatigas.

(Pinkola, 2001, 9)

La percepción aguda, la capacidad de afecto, lo sociables e inquisitivos por naturaleza, la fuerza y la resistencia son algunas de las características que encuentra la autora en común entre los lobos y las mujeres. «Por consiguiente, fue ahí, en el estudio de los lobos, donde por primera vez cristalizó en mí el concepto del arquetipo de la Mujer Salvaje» (Pinkola, 2001, 10). Además, considera que ambos han sido perseguidos y hostigados. En el caso de los lobos, se les ahuyenta para ayudar a la fauna silvestre, ya que son los depredadores de varias especies de animales, pero esto no es del todo cierto ya que los lobos ayudan mucho a los ecosistemas, como fue el caso del parque natural de Yellowstone en el que introdujeron un grupo de lobos y esto ayudó radicalmente al enriquecimiento de la fauna y la flora de ese parque (Agnos C. y D., 2014).

En el libro se relata el cuento de *La Loba*, que es acerca de una vieja que recorre distintos lugares como el territorio Tarahumara, Monte Albán o el mercado de Oaxaca. Se le conoce por otros nombres tales como: La Huesera o La Trapera. Su labor consiste en recoger huesos, principalmente de lobos, y una vez obtenido todo el esqueleto de este animal, se sienta a cantar y esta cobra vida convirtiéndose en un lobo, pero después «se transforma de repente en una mujer que corre libremente hacia el horizonte, riéndose a carcajadas» (Pinkola, 2001, 27).

La enseñanza del cuento es que la loba ayuda a las mujeres a buscar la fuerza indestructible de la vida que está simbolizada en los huesos, asimismo el canto simboliza la voz del alma. Para Pinkola (2001), la loba es un símbolo de la psique esencial y diversa, pues alimenta todo un sistema instintivo, es una fuerza personificada más vieja que el tiempo (28).

Es la archivera de la intención femenina y la conservadora de la tradición de la hembra. Los pelos de su bigote perciben el futuro; tiene la lechosa y perspícaz mirada de una vieja bruja; vive simultáneamente en el presente y en el pasado y subsana los errores de una parte bailando con la Otra. (Pinkola, 2001, 28)

Según nuestra autora la loba se encuentra entre los mundos de la racionalidad y del mito, que sería el inconsciente colectivo, es decir, esta es otra manera de llamar a esa Mujer Salvaje que Pinkola intenta mostrar, puesto que está ubicada en el mismo lugar que los arquetipos. Lo que caracteriza a esta forma de la Mujer Salvaje es que en La Loba se ve principalmente la representación del Yo instintivo animal, aquel que «es experto en las cuestiones espirituales de la muerte y del nacimiento» (Pinkola, 2001, 33).

A lo largo del libro Pinkola (2001) introduce pequeños relatos acerca del comportamiento de las lobas que observó a lo largo de su vida. Uno de ellos es cuando una loba mató a su cachorro porque estaba mal herido para que no siguiera sufriendo, lo que demuestra la compasión de las lobas (10). En otra parte relata cómo las mamás lobas enseñan a sus crías a cuidarse de los depredadores (43). Y como último ejemplo, la autora relata cómo las lobas permiten que sus crías al principio holgazaneen y disfruten la vida un poco, para después empujarlos hacia el mundo exterior y enseñarlas a cazar, acá ilustra aquel proceso mencionado anteriormente de dejar morir a la madre demasiado buena.

En la mitología romana existe una loba muy importante, a quien menciona Pinkola en su libro, porque fue la que alimentó a los gemelos Rómulo y Remo, según cuenta Plutarco (2017, 30) en su texto *Vidas Paralelas*. De ahí que también se le denominen Lupercales, a las fiestas purificadoras que menciona Plutarco, pues significan “cosa de lobos”. La loba es una imagen importante en diferentes culturas.

El símbolo en que se centra la leyenda es la Loba, que se hace imagen de Roma; la loba era el animal sagrado de Mamers, Dios de los sabinos, similar a Marte, y era también el animal tutelar de los latinos como Lupercus, mientras que para los etruscos el lobo había representado a Aita, Dios purificador y fecundador. Se puede suponer que la fusión de los mitos ha sido procurada para tener una mayor cohesión entre los distintos grupos étnicos. (M. L. 2015)

### *Selkie*

Existe en el folklore irlandés y escocés una criatura mitológica denominada Selkie, que puede ser un hombre, pero principalmente son mujeres que tienen una piel de foca, lo que hace que se vean como una, pero pueden quitarse esa piel, la dejan debajo de una roca y andan en la tierra con forma humana. Pinkola retoma este mito para hablar de un aspecto importante de la Mujer Salvaje y escribe su versión, no tan alterada de este, que denomina *Piel de foca, piel del alma*. Para ella los relatos que emparentan a los seres humanos con criaturas misteriosas representan un arquetipo, pues a veces los cuentos de hadas y los relatos populares nacen de la conciencia del lugar al que pertenecen, concretamente de lugares espirituales, explica Pinkola (2010, 210).

El cuento relata la historia de un hombre que vagando cerca a la orilla del mar se encontró con un grupo de mujeres danzando, al pie de una roca encontró una piel de foca que decidió guardarse para sí. Las mujeres recibieron un llamado desde el fondo del mar, tomaron sus pieles y se adentraron en él, pero la más alta de todas no encontraba su piel, así que el hombre se le acercó y le dijo que se casaran y que permaneciera con él siete años y después podía decidir si irse o quedarse. La mujer se quedó y tuvieron un hijo llamado Ooruk. Al pasar los años la mujer fue enfermado, al séptimo le pidió a su esposo su piel de regreso, pero él no quería dársela. El hijo sale de la casa porque oye un llamado y encuentra la piel de su madre, se la devuelve y ella sale corriendo hacia el mar, pero al oír el grito de su hijo, decide traerlo consigo. Pasan siete años y el niño vuelve a la tierra, su madre le dice que ella siempre estará con él y el chico se convierte en un gran cantor e inventor de cuentos.

Esta versión del cuento proviene de una de las versiones más difundidas en la tradición oral y es la del clan McCodrum, que es llamado “Clan McCodrum de las focas” debido a este mito. Se dice que a partir de estos hechos el clan es bendecido con el tercer ojo de los seres fantásticos y que se sienten en el agua como en casa (Eason, 2008, 147).

En este caso se habla de un relato de retroceso, porque una criatura pasa a una vida humana y esto suele ocurrir, al contrario. El cuento enseña el proceso para volver a una misma. La piel del cuento es la representación de un estado emocional propio de la naturaleza salvaje femenina, indica Pinkola, este estado es cuando una mujer es ella completamente, es el sentido del Yo. El robo de la piel simboliza la pérdida del hogar, del lugar donde la mujer puede ser libre. Pinkola (2001) resalta que el tema de mujeres que son capturadas y puestas a prueba es muy común en los cuentos de hadas (389). En la psique, el hombre del cuento simboliza el ego, y la mujer es el alma. El ego es aquel que solo se preocupa por la satisfacción de los deseos personales (Pinkola, 2001, 398) que tiene un gran potencial, pero en exceso afecta negativamente. Según la autora, el hijo nace de la relación entre el alma y el ego, es el encargado de ayudar a la mujer a volver a sí misma.

Una de las razones por la que las mujeres permanecen tanto tiempo sin volver a sí mismas es identificarse con el arquetipo de la sanadora, que tiene características positivas pero que en exceso hace que una mujer solo esté para complacer a los demás (Pinkola, 2001, 415). El hogar al que la Selkie debe volver, en la vida “real”, puede ser cualquier actividad que una mujer realice para su beneficio: aprender algo nuevo, escribir, descansar, cantar, entre otros.

En el cuento se relata que el hijo pasa siete años con su madre bajo el mar, la autora comenta que esto representa la existencia de lo que Toni Wolffe llamó como “la mujer medial”, que es un ser situado en la psique encargado de conectar la realidad consensual con el inconsciente mítico. Esta mujer medial es otra doble de la Mujer Salvaje, ya que es capaz de tener un sentido común y un sentido del alma, lo vemos en las acciones del niño que después de siete años sube a la tierra nuevamente, explica la autora (2010, 235).

Aquí Pinkola (2001) resalta la soledad, pues es en esta donde podemos ser totalmente nosotros mismos, y hace una crítica al sistema capitalista, aunque no lo denomina así, pues este



«considera que el tiempo que una persona pasa siendo ella misma es improductivo cuando, en realidad, es el más fecundo» (433). Finalmente, es preciso mencionar que quien llama al hijo para que encuentre la piel, y a la mujer para que regrese al agua, es la madre foca que simboliza a la Mujer Salvaje, el arquetipo que representa la búsqueda del bienestar de las mujeres.

### ***La llorona***

En el capítulo *El agua clara: El alimento de la vida creativa* la autora nos habla de una de las leyendas más importantes en Hispanoamérica: *La llorona*; esta leyenda es importante porque hace parte del imaginario popular, teniendo múltiples versiones que le dan a la leyenda una gran diversidad cultural. Pinkola denomina al cuento de *La llorona* como “temblón”, pues ocasiona escalofríos, culturalmente se considera a la Llorona como un espanto, su figura ha sido utilizada para asustar a los niños, hombres y mujeres en cuanto a temas de infidelidad, evitar infanticidios por parte de las madres o también se cree que aquellos que han dañado la naturaleza serán destruidos por la llorona (Orozco (Ed), 2016, 3).

La versión que relata Pinkola en el libro es la más popular, pero luego menciona otra que será la que utilizará como materia de análisis, en esta la Llorona bebe agua de un río cerca de la fábrica del hombre del que se enamora, durante su embarazo. Lo que no sabía es que este hombre había envenenado sus aguas, por lo cual los hijos nacen ciegos; el hombre se va con otra mujer y el cuento continúa igual que la versión popular, pero con la diferencia de que la llorona no puede encontrar a sus hijos debido a la contaminación del río.

En este capítulo la autora enseña acerca de la creatividad, de cómo adquirirla y preservarla. El cuento utiliza la metáfora de la bella mujer y del puro río de la vida, la autora menciona que las grandes extensiones de agua son relacionadas con el origen de la vida, por lo que se conecta con las mujeres en su capacidad de dar a luz, a los ríos se les llama La mujer Grande o la Gran Dama (Pinkola, 246). El río envenenado y oscuro representa la creatividad que ha sido contaminada por la cultura que oprime a la mujer y le genera ese complejo creativo en el que cree que ella no es buena en lo que hace.

Como La Llorona, tenemos que rastrear el fondo del río en busca de nuestra vida del alma, de nuestra vida creativa. Y otra cosa, también muy difícil: tenemos que limpiar el río para que La Llorona pueda ver y tanto ella como nosotros podamos encontrar las almas de los hijos y recuperar la paz que nos permita volver a crear. (Pinkola, 2001, 462)

Los pasos que plantea Pinkola para recuperar esa creatividad son: Primero, aceptar el alimento, es decir, aceptar los cumplidos y saber el valor que tiene tu trabajo; segundo, reaccionar, aquí compara este paso con la acción de los lobos que toman decisiones frecuentemente en su intento por sobrevivir, la mujeres deben saber reaccionar y elegir lo que alimente su creatividad; tercero, ser salvaje, significa estar dispuesta a ser estúpida, a equivocarse, a cometer errores; cuarto, empezar, aunque fracasemos hay que intentarlo una y otra vez dice la autora; quinto, proteger el tiempo, darse el espacio para realizar eso que tanto desea hacer; sexto, perseverar e insistir en nuestro arte; séptimo, proteger la vida creativa, se trata de no permitir que nadie te aleje de tu arte; octavo, construir el verdadero trabajo, en este punto se refiere a buscar crear algo que sea de calidad; y por último, poner alimento para la vida creativa, esto nos indica que debemos darnos tiempo, sentido de pertenencia, pasión y soberanía para mantener nutrida la creatividad propia de la Mujer Salvaje.

En conclusión, estas son algunas de las formas o arquetipos en los que se presenta el arquetipo de la Mujer Salvaje en la tradición popular. En este capítulo, pudimos evidenciar que, a través de los personajes o imágenes más relevantes de los mitos, cuentos y leyendas, la autora construye un tejido de seres, características y deberes entorno a ese Sujeto Femenino, que como arquetipo es también mito, por ser el origen de lo femenino.

### TERCER CAPÍTULO: LA MUJER SALVAJE

## Memoria, representación e identidad

Ya en este punto podemos comprender que el sujeto es un concepto que posibilita una interdisciplinariedad pues compete a áreas como: la psicología, la antropología, la etnología, la sociología, la historia, la filosofía, la lingüística, la semiótica y la crítica literaria. A lo largo del libro, la autora menciona que es en el estudio de los cuentos, mitos y leyendas donde encontró la forma de la Mujer Salvaje, parte de esta tradición oral que se presenta en el libro no es la más popular ni la más difundida, según la autora, son versiones que las mujeres han transmitido de generación en generación o también son textos que, presentados en el libro en su forma actual, es decir, con varias capas culturales que buscaron desdibujar su núcleo (Pinkola, 2001, 19), muestran a ese sujeto femenino si son estudiados con cuidado.

Trato de reconstruir los relatos a partir de antiguas pautas arquetípicas aprendidas en mis estudios de psicología analítica y arquetípica, una disciplina que preserva y estudia todos los temas y argumentos de los cuentos de hadas, las leyendas y los mitos para poder entender las vidas instintivas de los seres humanos. (Pinkola, 2001, 19)

Pinkola no es la única que considera que hay en la literatura vestigios de lo femenino, Nélida Piñón expondrá en la conferencia que realizó en el Banco Interamericano de Desarrollo en Washington, D.C. el 10 de noviembre de 1999, titulada *La memoria femenina en la narrativa*, una tesis análoga. La escritora brasileña expresa, con un estilo similar al de Pinkola, la idea de que hay algo de la memoria femenina presente en toda la narrativa.

Pese a tantos obstáculos, en los libros que la mujer nunca escribió también se encuentra esta memoria que los narradores masculinos usurparon, al mismo tiempo que impedían a la mujer dejar constancia poética de su existencia. (Piñón, 1999, 4)

Es claro que el campo literario ha estado dominado por los hombres y ha sido vedado para las mujeres, son ellos y no ellas los que han tenido la potestad para narrar, ficcionalizar e interpretar el mundo. La mujer, por su parte, «ha sido relegada a la condición de personaje, de sujeto de una historia concebida por la imaginación masculina» (Piñón, 1999, 4). Debido a la visión patriarcal impregnada en la literatura, las mujeres suelen ser vistas «as domestics and breeders, born to serve the interests of men» (Zipes, 2012, 80). Bien diría Poullain de la Barre

que «todo cuanto han escrito los hombres sobre las mujeres debe ser sospechoso, pues son a un tiempo juez y parte» (Beauvoir cit Poullain, 2016, 29).

Pinkola (2001) recuerda que, a través de esas capas de cultura, no solamente se han perdido los cuentos de hadas y mitos referentes a las mujeres sino también «muchos relatos didácticos sobre el sexo, el amor, el dinero, el matrimonio, el nacimiento, la muerte y la transformación» (19), pone de ejemplo el caso de los hermanos Grimm cuyos cuentos son versiones purificadas de los relatos originales, pues los cuentistas a los que acudieron estos hermanos trataron de no herir la susceptibilidad de los Grimm (19).

Tanto Pinkola como Piñón defienden que el rol de las mujeres no ha sido totalmente pasivo en la construcción de estos relatos. Las mujeres «acogieron en su psique, individual y colectiva, su versión de lo cotidiano y familiar» (Piñón, 1999, 4) y buscaron imprimir su visión del mundo, por un lado, en el discurso oral que era el que podían permitirse y a través del cual transmitieron sus conocimientos sobre las mujeres y, por el otro, en las historias narradas por los hombres, a través de símbolos e imágenes para lograr codificar el mensaje del poder masculino.

Sometida a este largo destierro social, fue convirtiéndose en una matriz generadora de intriga narrativa, en un depositario poderoso de la metáfora y del discurso oral, y cuanto más se encerraba esa memoria entre los confines de lo privado, más echaba mano de los recursos de lo simbólico. Es como si la mujer hubiera sido concebida expresamente para tener naturaleza simbólica, para ser alguien que, al no poder participar activamente de una vida cotidiana vasta y compleja, se convertiría a lo largo de la historia en una especie con identidad poética y difícil de descifrar. (Piñón, 1999, 2)

Jack Zipes (2012) es otro autor que defiende la idea de que las mujeres mantuvieron vivos muchos relatos que reflejaban su perspectiva frente a la sociedad: «there were certainly thousands of stories that women told to one another, and that were never collected or written down, in which heroines were assertive, confident, and courageous— in short, nobody's slave» (80).

Ahora la misión consiste no solamente en estudiar los relatos para hacer florecer en ellos esos símbolos de lo femenino oculto y exponer al mundo aquellos otros transmitidos de boca en boca, sino también escribir otros relatos nuevos que contribuyan al conocimiento que tienen las

mujeres de sí mismas, que para la autora no es más que el conocimiento de la Mujer Salvaje. Ambas autoras, Piñón y Pinkola, piensan que, al hacer surgir esa memoria impregnada en los cuentos, se puede hacer frente a la problemática machista que ha callado a las mujeres y no les ha dado voz dentro del canon literario durante años.

Ahora desafía al arte, proyecta luz sobre nuevos misterios y enigmas y, al final, hace que resplandezca la realidad. Es una memoria que ha ocupado durante milenios la psique femenina y que constituye un tesoro ansioso de ser, finalmente, revisitado y revelado. (Piñón, 1999, 7)

Con ello las mujeres deben hacer frente a la misoginia, producir su propio arte, su propia literatura, sus cuentos y mitos, estos últimos más importantes en cuanto intuyen los orígenes del universo, dando así forma al pensamiento y organización de la sociedad. Los mitos también son aquellos que explican las realidades que los hombres no pueden comprender, como lo son las mujeres, que fueron «desprovistas de racionalidad, consideradas un mal imprescindible, se les niega la palabra y la actividad pública; solas quedan en el silencio, entre los muros enclaustrados del gineceo» (Marín, s.f. 110).

«La mujer habrá culminado su lucha el día que consiga poblar el universo ideológico con mitos favorables» (Marín, s.f. 115), por eso es necesario que, así como con los cuentos, las mujeres renueven los mitos. Jean Noel Pelen (2006) indica que la Mujer Salvaje es entonces la construcción de un mito, y lo explica porque el estilo de escritura de Pinkola, que considera es un arte narrativo, está basado en su experiencia más no en una ciencia como tal (4). Pelen (2006) hace una dura crítica, en su artículo *Le mythe de la femme sauvage*, respecto a esa falta de científicidad, pues las afirmaciones que hace Pinkola «mais ne sont jamais démontrées, contrairement à ce qu'il en est dans les études scientifiques, où les protocoles sont rigoureux» [Nunca se demuestran, a diferencia de los estudios científicos, donde los protocolos son rigurosos] (6). Contrario a esto, Lola Luna resalta que es en el género testimonial en el que las mujeres han encontrado la forma de expresar sus ideas.

Las lectoras contemporáneas, en su calidad de intérpretes y escritoras, han hecho suya esta pretensión de autoridad y de verdad que posee lo experimentado (una verdad que no es la Verdad universal, claro), y han encontrado en este modo discursivo en primera

persona una legitimización para sus lecturas, en contraste con la tercera persona del pretendido discurso objetivo o científico. Narrar lo visto o interpretar lo leído en primera persona colocándose en posición discursiva de sujeto convierte la visión en experiencia. (Luna, 1996, 21)

“L’auteur est le récit” [El autor es la historia] (2) dirá Pelen (2006). Como mencioné antes, lo mismo hace Piñón en su artículo sobre la memoria, maneja un estilo discursivo similar en el que habla desde la experiencia.

Siempre tuve conciencia de haber heredado los trazos de civilizaciones dispersas que trato de comprender, aunque sean distantes de mi origen. Al visitarlas, valiéndome de tantos subterfugios, siento que me abro a un tiempo que abarca más de cinco mil años en la simple búsqueda de un placer arraigado en el hecho de que existo y narro. Siempre que relato emprendo un viaje a mi centro, sin saber en qué mapa se encuentra, quién me guía para llegar allí con el espíritu inventivo y la imaginación intactos. Es una peregrinación solitaria que me tienta a liberar la memoria y la imaginación, quizá a entrelazarme con Mnemosina. (Piñón, 1999, 5)

Pinkola comenta que *Mujeres que corren con lobos* ha sido clasificado en diversos géneros, algunos de ellos han sido psicología, poesía, feminismo y religión. Sin embargo, aclara que su intención al hacer este libro es crear «una obra artística y también psicológica acerca del espíritu» (Pinkola, 2001, 382), afirmación que contribuye a la idea del mito de la Mujer Salvaje que propone Pelen. «Je ne crois pas, alors, que les propositions très intuitives de Pinkola Estés soient totalement dénuées de pertinence. C’est une mythologie moderne qui reconduit sur un autre niveau de l’identité narrative» [No es, entonces, que las propuestas muy intuitivas de Pinkola estén totalmente desprovistas de relevancia. Es una mitología moderna que se traslada a otro nivel de identidad narrativa] (Pelen, 2006, 10). Precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso, «residen también en lo imaginario, lo simbólico, la fantasía, la proyección y la idealización, lo cual no suprime su efectividad discursiva, material o política» (Hall, 2003, 18). La razón, según Pelen, de la popularidad de este libro es que la Mujer Salvaje dota de identidad a las lectoras.

Todo mito implica un Sujeto que proyecte sus esperanzas y sus temores hacia un cielo trascendente. Las mujeres, que no se afirman como Sujeto, no han creado el mito viril en el que se podrían reflejar sus proyectos; no tienen ni religión ni poesía que les pertenezcan auténticamente: sueñan a través de los sueños de los hombres. (Beauvoir, 2016, 168)

Al estar alejadas de la construcción de la literatura, las mujeres no han podido consolidar su identidad, no hay sujetos con los que puedan sentirse representadas. Betty Friedan (2009) en su libro *La mística de la feminidad* afirma que cuando las mujeres viven a través de sus esposos o de sus hijos, es decir, ocupan el rol típico de la mujer que es estar al servicio de alguien más y no de ellas mismas, se les «permite ignorar la cuestión de su identidad, e incluso las incita a ello. La mística establece que pueden contestar a la pregunta: “¿Quién soy?” diciendo: “La mujer de Tom [...]. La mamá de Mary”» (Friedan, 2009, 109). Únicamente se les permite reconocer su necesidad de dar amor. Friedan continúa diciendo que esto no es suficiente porque es la capacidad humana de trascender el presente, de tener unos propósitos, de hacer parte de la construcción del mundo en el que se vive, lo que hace la diferencia entre los animales y los humanos (Friedan, 2009, 375). Las personas necesitan tomar su existencia en serio, buscar su realización, y es a través de una identidad que pueden lograrlo.

Las identidades se logran a través de la articulación de la relación entre el sujeto en el flujo del discurso y las prácticas discursivas (Hall, 2003, 15), las cuales han estado colmadas de la dominación masculina: «la representación del mundo, como el mismo mundo, es una operación de los hombres; lo describen desde su propio punto de vista, que confunden con la verdad absoluta» (Beauvoir, 2016, 168). La mujer no tiene identidad propia, ha sido definida a través de los ojos del hombre, en su relación con él.

Porque la mujer, como el esclavo, si bien se reconoce como conciencia en la conciencia libre del varón, se reconoce como conciencia dependiente de aquélla; su identidad le viene concedida en cuanto se reconoce como vasalla del hombre, de lo contrario es poco «femenina». También, como el siervo, la mujer en la sociedad patriarcal —y lo son todas las conocidas— es mediadora entre el hombre y las cosas; es la Otra ante la cual el hombre se erige como pura trascendencia, como único ser trascendente. (López, s.f., 11)



La identidad es una posición que el sujeto está obligado a tomar, son representaciones que se construyen a través de la falta de algo, de la diferencia con respecto a otra cosa (Hall, 2003, 21). Por lo que constituir una identidad para las mujeres ayudaría a romper con las dinámicas de poder entre sexos, e inscribir esas diferencias traería connotaciones ideológicas para los lectores masculinos. (Luna, 1996, 14)

Laclau (1990) sostiene con vigor y persuasión que «la constitución de una identidad social es un acto de poder» dado que, «Si (...) una objetividad logra afirmarse parcialmente, sólo lo hace reprimiendo lo que la amenaza». Derrida demostró que la constitución de una identidad siempre se basa en la exclusión de algo y el establecimiento de una jerarquía violenta entre los dos polos resultantes: hombre / mujer, etc. (Hall, 2003, 19)

La representación en las mujeres surge a partir de la visión del hombre, buscando agradarle a este (Luna, 1996, 27), poco a poco ha triunfado el principio masculino. Las mujeres se encuentran entre los ejes del discurso institucionalizado y la búsqueda de ese sujeto femenino. La identificación obedece a la lógica de más de uno, del reconocimiento de algún origen común o de unas características compartidas, en este caso el de ser mujer.

Stuart Hall (2003) dice que «las identidades tienen que ver con el uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser» (18), es decir, que las personas construyen su identidad a partir de la representación, por lo tanto, concierne a las mujeres considerar las preguntas de cómo han sido representadas y cómo podrían representarse de ahora en adelante. Es ya urgente la necesidad de crear modelos con los cuales las mujeres se identifiquen y se sientan representadas.

Por primera vez en su historia, las mujeres están adquiriendo conciencia de una crisis de identidad en sus propias vidas, crisis que empezó hace muchas generaciones, se ha agravado con cada generación sucesiva y no se solucionará hasta que ellas, o sus hijas, se adentren por una vía desconocida y forjen para sí mismas y para sus vidas una nueva imagen, la que tantas mujeres necesitan hoy tan desesperadamente. (Friedan, 2009, 117)

Los mitos griegos, por ejemplo, buscaron justificar la subordinación de la mujer, si ella ha sido dotada con la función fundamental de dar vida, como contraposición, el hombre se

reservaría la razón, así como las actividades sociales y políticas (Marin, s.f., 108). Pero como vimos en el capítulo anterior, con Isis y Nyx, la mujer tiene una doble connotación, por un lado, la madre que da vida y por el otro, es el mal que busca arruinar a los hombres.

La mujer es a un tiempo Eva y la Virgen María. Es un ídolo, una criada, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artificio, charloteo y mentiras, es la sanadora y la bruja; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo lo que no es y desea tener, su negación y su razón de ser. (Beauvoir, 2016, 167)

En toda la literatura, desde mitos y creencias, así como en la tradición oral, vemos que la representación femenina está viciada por la intención de dar al celo masculino un carácter glorioso. (Beauvoir, 2016, 364). Ahora las mujeres buscan rechazar todos estos modelos y construir unos nuevos.

Witches and fairies are not the only significant female characters in fairy tales. In fact, beautiful innocent maidens may be more important, but in the hands of male tellers, writers, and collectors, they tend to be depicted as helpless, if not passive. To be good, they must be obedient and industrious. The overwhelming number of oral and literary fairy tales up through the nineteenth century usually stereotype the young heroine. (Zipes, 2012, 80)

Es aquí donde la lectora buscará sujetos femeninos en esa construcción de la realidad que es la literatura. Las mujeres «tienen una dolorosa necesidad de contar con una nueva imagen que les ayude a encontrar su identidad» (Friedan, 2009, 110). Surge inevitablemente la pregunta: «¿Pueden (Las mujeres) reinscribirse en una historia de la actividad literaria como sujetos empíricos, reales, diferentes del sujeto femenino codificado por la cultura?» (Luna, 1996, 134) y ¿de qué manera?

Lola Luna en su libro *Leyendo como mujer la imagen de la mujer* explica que «el sujeto que usa el lenguaje se inscribe en un orden simbólico y al hacerlo reproduce especularmente, como ha señalado Derrida, el falogocentrismo de la cultura occidental» (Luna, 1996, 73). Rechazar el papel que les han impuesto los varones significa ir en la búsqueda de otro, de una identidad, que así mismo implica la búsqueda de un lenguaje. Se aprende a ser mujer como se aprende el lenguaje (Luna, 1996, 16). «Es en la práctica discursiva donde se hacen visibles las

relaciones genéricas y de poder que sustentan el discurso y donde podremos construir nuestros sujetos históricos». (Luna, 1996, 76). El objetivo también es ver qué usos del lenguaje plantean las autoras en sus escritos.

## Leyendo como mujer

Toda escritora es una lectora, Luna explica que los textos «son un “palimpsesto”, un tejido intertextual donde es posible descubrir las huellas de las lecturas que constituyen la memoria de la escritura» (Luna, 1996, 135). Lo que indica que Luna se encamina hacia la crítica literaria de la recepción, que sitúa a los lectores como elementos del sistema literario, gracias a ello nos informamos de las expectativas de las lectoras, al construir una historia de la recepción de textos (Luna, 1996, 135). La tesis de Luna es que hay que leer como una mujer, lo que no implica una simple lectura desde la experiencia femenina, porque esto podría hacer correr el riesgo de perpetuar las relaciones entre géneros. Leer como mujer fue en un principio descubrir que los hombres nos han alejado de las letras para excluirnos del poder, ahora implica una crítica literaria feminista (Luna, 1996, 19).

Es precisamente una desviación o producción de sentido la que se origina al leer conscientemente «como una mujer», es decir al inscribir en el proceso de interpretación un yo-mujer, una lectora hipotética ideal, un sujeto sexuado que incorpora a la hermenéutica interpretativa su experiencia genérica, transformando así el sentido dado. (Luna, 1996, 19)

«El texto literario es una clave significativa “de cómo vivimos, de cómo hemos vivido, de cómo nos han educado a imaginarnos a nosotras mismas”» (Luna, 1996, 22). La recepción de un texto debe ser, explica Luna, «una lectura resistente a los estereotipos, mitos y arquetipos con los que se construye el sistema de definiciones de lo femenino» (Luna, 1996, 24) y también una lectura generadora de sentido, que examina en los aspectos discursivos y narrativos de la obra aquellos prejuicios sexistas en el signo mujer y los contrasta con su experiencia genérica.

El sujeto plural de esta lectura feminista, al establecer una continuidad entre la experiencia y la actividad de la lectura, descubre que la experiencia colectiva imaginaria de la Mujer como construcción del Patriarcado es diversa de la suma de experiencias de las mujeres. Para inscribir la experiencia histórica e imaginaria de las mujeres hay que (..) ver el mundo y nombrarlo. (Luna, 1996, 22)

Pinkola menciona algo acerca de ese aprendizaje de lectura como mujer, desde esa simbología que utiliza a lo largo del texto: «Las mujeres aprenden a buscar al depredador (...) Aprenden a "leer entre líneas" en los mensajes, las invitaciones, las expectativas o las costumbres nacidas de la manipulación de la verdad» (Pinkola, 2001, 352). Así como también promueve el estudio de su obra, contrastarla, aprobarla, censurarla o profundizar en ella desde la comparación con la vida personal de la lectora (Pinkola, 2001, 382).

Dentro de la teoría literaria de la recepción, la literatura está mediada por la experiencia de los lectores, críticos y autores contemporáneos, es decir, depende de su recepción, eficacia y fama (Luna, 1996, 103). La obra de Pinkola ha sido traducida a múltiples idiomas y es común encontrarla en grupos de lectura, así como recomendación de lectura entre mujeres, por lo que es sumamente importante entender cómo han leído esta obra las lectoras y cómo debería leerse. «La historia literaria se plantea como la historia de las lecturas de un texto». (Champagne, 1984)

La lectora crítica de Luna (1996) toma primero como categoría de análisis el género sexual, este tipo de lectura puede «cambiar nuestra comprensión de un texto alertándonos sobre el significado de sus códigos sexuales» (107), es decir, es un punto de vista crítico sexuado sobre los significados políticos e ideológicos, así como una lectura revisionista de los modelos y cánones de la institución literaria (Luna, 1996, 108). Esta lectora va a develar sentidos ocultos.

Luna (1996) explica que existen tres tipos de lectoras en la literatura: primero, está la lectora extratextual que es aquella que «proyecta sobre el texto su experiencia, así como su conocimiento de los códigos literarios e históricos, al mismo tiempo que es actualizada por el texto» (111). Segundo, las lectoras inscritas en la obra —construcción textual— son aquellas que posibilitan la comprensión del texto estructurando el sentido, pero también son posibles lectoras de la época (112). Y tercero, la lectora en ficción que es aquella que «aparece como “destinataria” o “narrataria” del mensaje narrativo» (118).

Una lectora crítica se centra en el signo mujer, en los personajes femeninos de las obras de un autor, un género o un período. Podemos decir que la lectura que hace Pinkola de la tradición oral es una lectura crítica, en tanto que centra su perspectiva en los signos y representaciones de la mujer especialmente en la tradición oral, a lo largo del libro habla de temas como el cuerpo, las relaciones sentimentales, la creatividad, la sexualidad, la relación con

los padres, la vida profesional, entre muchos otros aspectos del signo mujer. En esa lectura va a encontrar a una mujer arquetípica denominada Mujer Salvaje que expone a través de las páginas de su libro.

## La Mujer Salvaje

En el libro, Clarissa Pinkola nos habla acerca de sus estudios de psicología clínica, etnología y un diplomado que la certifica como psicoanalista junguiana; su experiencia como cantadora, poeta y artista, debido a que proviene de una familia de cuentistas; sus estudios de biología de la fauna salvaje; sus vivencias y experiencias personales, así como de las pacientes que ha tratado como psicóloga; todo esto es lo que sustenta su argumentación a través del libro. Bien es cierto que existe una falta de rigor científico en sus argumentos, tal y como lo advierte Pelen. Sin obviar este asunto, me voy a centrar, principalmente, en la importancia de la constitución de un sujeto femenino, un mito, un arquetipo denominado Mujer Salvaje, que provee una identidad a las lectoras del texto.

La Mujer Salvaje es la mujer prototípica, presente en todas las culturas y todas las épocas, porque se sitúa, como vimos en el anterior capítulo, en el inconsciente colectivo. Pueden cambiar sus representaciones, pero su esencia no cambia, es un todo, dice la autora. Una fuerza que engendra todas las facetas importantes de la feminidad, la salud de todas las mujeres, el alma femenina, el origen de lo femenino a la que hay que darle un nombre para poder encontrarse con ella. Estar con la Mujer Salvaje:

Significa establecer un territorio, encontrar la propia manada, estar en el propio cuerpo con certeza y orgullo, cualesquiera que sean los dones y las limitaciones físicas, hablar y actuar en nombre propio, ser consciente y estar en guardia, echar mano de las innatas facultades femeninas de la intuición y la percepción, recuperar los propios ciclos, descubrir qué lugar le corresponde a una, levantarse con dignidad y conservar la mayor conciencia posible. (Pinkola, 2001, 25)

Pinkola nos dice que, en realidad, posee muchos nombres tales como: La mujer Grande, *Amaterasu Omikami*, *Dakini*, *Rozsomak*, entre otros; podemos notar que estos nombres hacen alusión a diosas femeninas de diferentes religiones. En una entrevista con el editor Bert Hollf de la revista M.E.N. dirá que la Mujer Salvaje es dios, porque lo salvaje «significa vivir una existencia natural» (Pinkola, 2019, 19), y todo lo que está detrás de la naturaleza es la manifestación de dios. La autora añade un carácter sagrado a todo lo femenino, pero aclara que la

comprensión de la naturaleza de la Mujer Salvaje no es una religión sino una práctica. En sí, hace una definición imprecisa que lo abarca todo (Pelen, 2006, 3).

«El mito es una narración sagrada acerca de los orígenes. Transmitido o escrito en clave simbólica requiere siempre una interpretación que alumbre la sabiduría encerrada en su discurso enigmático» (Marin, s.f.,102), de acuerdo a esta definición la Mujer Salvaje es un mito, que la autora construye a lo largo del texto. «Assemble en un même faisceau le sens de récits anciens, à valeur initialement individuelle, dont il fait une unique mythologie, un Grand Récit collectif de la féminité. D'une certaine façon, c'est cela que prouve son considérable succès» [Ensambla en el mismo paquete el significado de las viejas historias, inicialmente de valor individual, de las que hace una mitología, una gran historia colectiva de feminidad. En cierto modo, eso es lo que demuestra su considerable éxito] (Pelen, 2006, 10). Pero esto también se explica porque la Mujer Salvaje es ante todo un arquetipo, y los arquetipos configuran las mitologías de los pueblos. (Neumann, 2015,16)

Las razones de Pelen (2006) para definirla como un mito, también se hallan en la narrativa de la autora que tiene «un souffle visionnaire qui happe le lecteur» [un aliento visionario que atrapa al lector] (5), igualmente por el papel eminentemente salvador que le asigna a la Mujer Salvaje: ella restaura el orden, es la exhumación de la feminidad ancestral. La autora se apodera de la narrativa y pronuncia el mito (8). Ella, la Mujer Salvaje, es redentora de las mujeres. Sin embargo, Pelen también ve el potencial que puede surgir de un análisis de la tradición oral.

Aussi, si l'on admet semblablement que les divers mythes, contes, légendes plus structurés narrativement et au contenu latent maintes fois souligné, héroïsant originellement des parcours initiatiques de jeunes filles ou des savoirs de vieilles femmes vivant dans des écarts – ainsi que les ont analysés psychanalystes et anthropologues – puissent, dans leur intertextualité et par la mise en résonance de leurs divers niveaux de sens, créer une sorte de pôle mythologique, d'orientation générale du propos, je ne crois pas, alors, que les propositions très intuitives de Pinkola Estés soient totalement dénuées de pertinence. [Además, si admitimos de manera similar que los diversos mitos, cuentos, leyendas más estructurados narrativamente y con contenido latente a menudo subrayado,



pueden heroizar originalmente los viajes iniciáticos de las jóvenes o el conocimiento de las ancianas que viven en lagunas, en su intertextualidad y por la resonancia de sus diversos niveles de significado, para crear una suerte de polo mitológico, de orientación general del sujeto, no creo, entonces, que las propuestas muy intuitivas de Pinkola Estés sean del todo irrelevantes.] (Pelen, 2006, 9)

Igualmente, Pinkola no es la única autora que desarrolla la idea de restaurar antiguas deidades femeninas, «les images féminines paléolithiques [sont] devenues des icônes de l'archéologie féministe américaine» [las imágenes de las mujeres del Paleolítico se han convertido en iconos de la arqueología feminista americana] (Pelen cit Randal White, 2006, 10). La arqueóloga Marija Gimbutas fue una de las que concedió un aspecto religioso a las imágenes paleolíticas de mujeres, las mostró como representaciones de deidades femeninas que dan testimonio de un matriarcado, una cultura matrifocal, agrícola y pacifista (Martínez, s.f.). Margaret Murray sostuvo que «la brujería fue una religión matrifocal en la que la Inquisición centró su atención después de la derrota de las herejías, acuciada por un nuevo miedo a la desviación doctrinal» (Federici cit Murray, 2010, 247). A la par, Mary Condren, interpretó a las brujas como defensoras de una antigua religión que idolatraban las potencias reproductivas de las mujeres, «sostiene que la caza de brujas fue parte de un largo proceso en el que la cristiandad desplazó a las sacerdotisas de la antigua religión» (Federici cit Condren, 2010, 248).

Pinkola hace una reconquista esencial y esencialista (Pelen, 2006, 3) de lo que significa ser mujer. Citando a Toril Moi, Luna advertirá sobre el peligro de crear una mirada de ese tipo, desarraigada de lo material e histórico; Moi previene acerca de la constitución de un modelo ideal de mujer, ya que «un nuevo canon no tiene por qué ser intrínsecamente menos opresor que el anterior» (Luna cit Moi, 1996, 109). Es cierto que Pinkola cae en ese aspecto, pues sin la Mujer Salvaje:

Las mujeres carecen de oídos para entender el habla del alma o percibir el sonido de sus propios ritmos internos. Sin ella, una oscura mano cierra los ojos interiores de las mujeres y buena parte de sus jornadas transcurre en un tedio semiparalizador o en vanas quimeras. Sin ella, las mujeres pierden la seguridad de su equilibrio espiritual. Sin ella, olvidan por qué razón están aquí, se agarran cuando sería mejor que se soltaran. Sin ella, toman

demasiado o demasiado poco o nada en absoluto. Sin ella se quedan mudas cuando, en realidad, están ardiendo. (Pinkola, 2001, 14)

Básicamente una mujer está perdida si se aleja de este prototipo o arquetipo. No obstante, primero aclara que no se puede moldear a la mujer según una cultura que la ignora, puesto que eso es lo que ha hecho que muchas mujeres se pierdan en el conocimiento de sí mismas, sean unas extrañas. Además, indica que ella:

Como mujer perteneciente a dos culturas étnicas, me sería muy difícil no reconocer que los seres humanos son muy distintos desde el punto de vista cultural, psicológico y de otro tipo (...) esta obra en particular se ofrece como aportación a lo que se sabe y lo que se necesita en una auténtica psicología femenina que incluya a todos los tipos de mujeres que existen y todos los tipos de vida que llevan. (Pinkola, 2001, 384)

Y es que, así como lo muestra el fragmento citado, hay varias ideas opuestas presentes en el libro. Otro ejemplo sería el que menciona Pelen (2006) en su artículo, acerca de que Pinkola dice que los relatos del libro son las versiones contadas por sus familiares o aquellas que ha conocido en sus viajes, pero en muchos de ellos no hay cambios relevantes frente a las versiones populares, además hay una nota que advierte sobre la protección de derechos de autor que tienen estos textos, lo que indica que no son de dominio público, «cette appropriation de la tradition orale est absolument contraire à l'esprit qui est véritablement constitutif de celle-ci» [esta apropiación de la tradición oral es absolutamente contraria al espíritu verdaderamente constitutivo de ella] (7).

Ahora bien, la conclusión de Pelen es que las lectoras de *Mujeres que corren con lobos* encuentran en la lectura de este libro una identidad narrativa feminizada en ese sujeto que construye Pinkola, el cual les permite enunciarse a ellas como sujetos capaces de decir “yo soy”, pero ante todo “yo soy ella”, la Mujer Salvaje, «nosotras somos la prueba del inefable numen femenino. Nuestra existencia es paralela a la suya» (Pinkola, 2001, 17). Lo que indica que la mujer lectora siente que ya no está sola, se deifica a sí misma.

Si l'acte linguistique primordial de toute velléité de langage, de toute langue, est le fait d'énoncer, d'acter la conscience du Sujet – être inévitablement relationnel –, si toute

langue est ainsi développée, « foisonnée » autour de cette adresse originaire et onstamment renouvelée de Je à Tu – car Je ne sera jamais Tu –, l'on peut dire que la dimension radicalement performative du livre de Clarissa Pinkola Estés est de créer, immédiatement, une identité différenciatrice à ce Je. Une identité de genre. Je n'est plus neutre ni seul. Il est immédiatement féminisé. Je est Elle. [Si el acto lingüístico primordial de cualquier deseo de lenguaje, cualquier lenguaje, es el acto de afirmar, de entrar en la conciencia de Sujeto – siendo inevitablemente relacional – si se desarrolla así algún lenguaje, "abundante" en torno a esta dirección original y constantemente renovada de Yo a Tú – porque nunca seré Tú –, podemos decir que la dimensión radicalmente performativa de libro de Clarissa Pinkola Estés es crear inmediatamente una identidad diferenciadora de yo. Una identidad de género. Ya no soy neutral ni estoy solo. Se feminiza inmediatamente. Yo soy ella.] (Pelen, 2006, 16)

En el primer capítulo, evidenciamos que el lenguaje da forma a la génesis del sujeto, no es simplemente un medio de comunicación, sino también un medio que el sujeto deberá subjetivar, «una función que permite la identificación del sujeto en el reconocimiento de los rasgos que definen la condición de un ser a la vez sexuado y mortal» (Auroux, 1996, 237). En el lenguaje el sujeto debe encontrar su propia historia. El texto de Clarissa surge como respuesta a este objetivo, puesto que a lo largo del libro el lenguaje utilizado, es simbólico, atrayente y fomenta la idea de que todas las mujeres son la Mujer Salvaje. Las lectoras encuentran una historia, un sujeto con el que se identifican.

- Puede que hayamos olvidado los nombres de la Mujer Salvaje, puede que ya no contestemos cuando ella nos llama por los nuestros, pero en lo más hondo de nuestro ser la conocemos, ansiamos acercarnos a ella; sabemos que nos pertenece y que nosotras le pertenecemos. (12)
- Las palabras "mujer" y "salvaje" hacen que las mujeres recuerden quiénes son y qué es lo que se proponen. Personifican la fuerza que sostiene a todas las mujeres. (13)
- La Mujer Salvaje te pertenece. Pertenece a todas las mujeres. (24)
- Es la Mujer Salvaje original que, aun viviendo bajo tierra, vive arriba. Vive en nosotras y a través de nosotras y nosotras estamos rodeadas por ella. (32).

Car Elle – la vieille Mère Sauvage (623), la déesse, l’ascendance du genre – est Je. Le récit est ainsi incarné. (...) Le récit redéfinit l’identité narrative au plus profond, dans l’acte même de l’énonciation. «Toutes les femmes ont droit à un alléluia». Chaque femme est une hiérophanie. Une sacralité du féminin». [Porque ella - la vieja madre Salvaje (623), la diosa, descendiente de su especie, soy yo. Así se encarna la historia. (...) La historia redefine la identidad narrativa en su esencia, en el acto mismo de enunciación. Todas las mujeres tienen derecho a un aleluya. Toda mujer es una hierofanía. Un carácter sagrado de lo femenino.] (Pelen, 2006, 16)

A pesar de esto, el sujeto femenino de Pinkola, capaz de dar identidad a las lectoras puede no verse como una representación ideal a los ojos de la lectora crítica, ya que el sujeto del libro sí se encuentra, en parte, desarraigado de los aspectos materiales e históricos que constituyen a las mujeres. Analizar a fondo cada hecho o aspecto del sujeto Mujer Salvaje en relación con el discurso feminista es una problemática bastante amplia de la que solo expondré algunos elementos generales. Digo en parte, porque sí podemos afirmar que la autora refleja en su obra el entendimiento de que hay una cultura que oprime a la mujer.

Curiosamente, muchos aspectos de la cultura (...) se siguen comportando como el demonio en todo lo relacionado con las tareas interiores, la vida personal y los procesos psíquicos de las mujeres. (...) el "demonio" de la cultura y el depredador de la psique hacen que varias generaciones de mujeres se sientan atemorizadas y, sin embargo, se atrevan a vagar sin rumbo y sin tener ni la más remota idea acerca de las causas de su desazón o acerca de su pérdida de la naturaleza salvaje que es la que se las podría revelar todas. (Pinkola, 2001, 351)

Pero a pesar de hablar del problema como algo que es exterior y cultural, nunca habla de machismo, patriarcado u opresión. Utiliza términos como “demonio” o “depredador”, pero principalmente alude sólo a la cultura que rodea a una mujer, la cual define como: «el sistema de creencias colectivo y dominante de un grupo de personas que viven lo bastante cerca las unas de las otras como para poder influirse mutuamente» (Pinkola, 2001, 351). Pinkola sabe que hay una sociedad que oprime a las mujeres y que tiene unas condiciones culturales destructivas en las

que, por ejemplo, la curiosidad y la creatividad «sólo se premian si el sujeto no es una mujer». (Pinkola, 2001, 144).

Aunque si le designa responsabilidad al mundo exterior, no nombra el problema. Incluso llega a preguntarse: «¿Qué es lo que, en cualquier cultura, exige tal cosa?» — «rebajarse, retroceder, arrastrarse por el suelo y suplicar una vida que es suya de entrada» (Pinkola, 2001, 196) —, pregunta que para su tiempo (1992 – año de publicación del libro) es bastante desatinado plantear.

Además, adjudica la solución de estos problemas a resolver los trastornos de la psique, que ayudan a lograr esa conexión con la Mujer Salvaje, que hará a las mujeres libres. Asume que es en el interior, en el trabajo personal, psicológico, como pueden las mujeres lograr cambiar el entorno que las oprime. «Una mujer no puede conseguir que la cultura adquiera más conciencia diciéndole: "Cambia." (...) Esta dinámica autoaceptación y autoestima son los medios con los cuales se pueden empezar a cambiar las actitudes de la cultura» (Pinkola, 2001, 167).

Cabe mencionar también que la autora idealiza algunos actos de opresión que se ejercen hacia las mujeres. Como, por ejemplo, la práctica de exiliar a las mujeres durante su menstruación, el *Chhaupadi*.

Todas las mujeres saben que, aunque hubiera un forzoso exilio ritual de este tipo, cada una de ellas sin excepción, al llegar este momento, abandonaba la aldea con la cabeza tristemente inclinada, por lo menos hasta que se perdía de vista, y después rompía repentinamente a bailar y se pasaba el resto del camino muerta de risa. (Pinkola, 2001, 238)

Cuando en realidad es una práctica que pone en riesgo la vida de muchas mujeres.

Algunas se quedan en cobertizos cercanos, mientras que otras deben viajar a 10 o 15 minutos de sus casas a pie, atravesando densos bosques para llegar a pequeñas cabañas aisladas. Durante su exilio, las mujeres se enfrentan a —y frecuentemente mueren por— las altas temperaturas, la asfixia por los fuegos que encienden para mantenerse en calor durante el invierno, el veneno de las cobras y las violaciones. (Stacke, 2018)

Son estas algunas de las cosas que se le pueden reprochar a la autora en su concepción de este sujeto femenino, empero hay otras que podemos resaltar como aspectos positivos. Temas como la aceptación del cuerpo, la sexualidad, la creatividad y la motivación a desarrollar una vida laboral son tratados de un modo más acorde a la realidad histórica y material. Asimismo, podemos añadir que Pinkola busca eliminar esa brecha que separa a los géneros como seres diferentes, porque dice que los hombres también tienen un hombre salvaje, eso salvaje «está en cada ser humano, (...) un hombre y una mujer esencialmente no serían diferentes entre sí en el núcleo mismo elemental» (Pinkola, 1992). Y destaca la importancia de una psicología con un enfoque feminista.

La psicología clásica era más bien el estudio de unas mujeres completamente encogidas y no el de unas mujeres que trataban de liberarse o que se estiraban y alargaban los brazos para alcanzar algo. La naturaleza instintiva exige una psicología que observe no sólo a las mujeres que se esfuerzan por hacer algo sino también a las que se están enderezando poco a poco tras haberse pasado muchos años viviendo encorvadas. (Pinkola, 2001, 389)

Y al igual que Lola Luna piensa que la lectora ideal debe resolver las tensiones con el lector masculino que ha interiorizado, aspirando a conciliar ambas miradas, según ella, como Tiresias (Lola, 1996, 27). Pinkola dirá que «una vez que superemos una cierta cantidad de timidez y protección de ciertas *vacas sagradas* de cada género, podríamos tener una conversación real, tal vez, por primera vez en el universo, en este siglo. (...) ¿Por qué estamos aquí juntos?» (Pinkola, 1992).

En resumen, «el pensamiento feminista de las dos últimas décadas ha motivado la autorrepresentación, a partir de la revisión de los modelos e imágenes con los que se nos ha enseñado a imaginarnos a nosotras mismas» (Luna, 1996, 106). Esto es lo que hace Pinkola a lo largo del texto, se apropia de un estilo narrativo en torno a la enunciación de un sujeto (del Yo), revisa las representaciones femeninas de la tradición oral y las moldea de acuerdo a una simbología propia de la psicología junguiana y del mito, construye un sujeto arquetípico fijo, en cuanto a su lugar de procedencia (inconsciente colectivo, dios, alma), que lo abarca casi todo y que ayuda a las lectoras en la construcción de su identidad, de su historia. Le da un nombre al Yo del sujeto femenino.

## CONCLUSIONES

Al terminar el proceso de escritura de este trabajo de grado, puedo concluir lo siguiente:

Siendo que los sujetos, es decir, aquellos que están sometidos a una autoridad (dependientes de) y que están ligados a una identidad (autor de sus acciones), se construyen a partir del lenguaje, que a su vez está inmerso en los discursos, que están dominados por las ideologías, y al hecho de que estas se contraponen, lo que hace que el sujeto pueda cambiar y redefinir su identidad, en la búsqueda de una representación y que estas las encuentra en la literatura, logramos ver la importancia de esta última en la construcción del sujeto y que este es capaz de resignificarse a través del discurso literario y de la creación de nuevas representaciones.

Además de que son las mujeres, los sujetos femeninos, las que necesitan primordialmente encontrar una identidad que las determine como sujetos independientes de la mirada del hombre. Y que esto lo encuentran a través del análisis, estudio, crítica, lectura y escritura de los modelos literarios que representen lo que es estar en el mundo como una mujer, necesitan una perspectiva crítica sexual, para lograr afrontar el discurso machista dominante, así como develar aquellos artificios que las subordinan.

Y finalmente, que Clarissa Pinkola Estés en su libro *Mujeres que corren con lobos* crea un sujeto, que es el arquetipo del mito femenino, a partir de un estudio de la tradición oral desde una perspectiva de género, del uso de los elementos narrativos del cuento (acciones, personajes y objetos), de la simbolización de arquetipos y personajes femeninos populares articulados con el psicoanálisis junguiano, y con una narrativa envolvente basada en la idea de rescatar del pasado vestigios de lo femenino, cuyo lenguaje es rico en dotar de identidad a las lectoras. La Mujer Salvaje es el origen de lo femenino, el arquetipo, el prototipo de la mujer, y es dios por su naturaleza salvaje, es también el alma femenina. Pinkola consagra un mito, que es quizá necesario para las mujeres, sobre cuyos sueños, pasiones y deseos aún falta mucho por escribir.

El libro de Pinkola es tan extenso que considero este trabajo de grado como una apertura para entrar en diálogo con el texto, más creo que son muchos los temas que se pueden discutir, criticar y resaltar de este libro más ampliamente, y que invito a recorrer con mi texto como una invitación.

Durante la sustentación de este trabajo de grado pudimos ampliar las conclusiones, entendiendo que el trabajo de Pinkola se posiciona como mito moderno que dota de identidad a las lectoras, para que a partir de ahí, puedan constituir una identidad, con un discurso y unos modelos propios, acordes a su experiencia. Al igual que logramos entender que el concepto 'salvaje', que utiliza Pinkola en el texto, es una metáfora de la liberación femenina que entabla relación con el discurso del ecofeminismo, en cuanto a la relación de la lucha por la mujer y la naturaleza.

El papel de los hombres es claro en Pinkola, ella menciona en el texto la existencia también de un Hombre Salvaje, que debe ser descubierto por ellos mismos y, que una vez que la humanidad haya logrado zanjar las diferencias de género, es cuando por fin podremos tener una discusión sobre lo que somos y qué hacemos aquí los seres humanos. Para finalizar, podemos entender que el libro de Pinkola aporta conocimiento a los estudios literarios porque hace parte de una crítica literaria feminista, así como de la formación de la narrativa femenina y del mito; también es un valioso aporte al entendimiento de las relaciones que hay en las literaturas mundiales y el funcionamiento de los *best seller*.



## REFERENCIAS

- Agnos, C. y D. (2014, 13 febrero) *Como los lobos cambian los ríos*. Sustainable Man. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ysa5OBhXz-Q>
- Althusser, L. (2003) *Ideología y aparatos ideológicos del estado. Freud y Lacan*. (Sazbón, J. y Alberto, J. Trad) Ediciones Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1970). [afly.co/ft94](http://afly.co/ft94)
- Apuleyo, L. (2018) *El asno de oro*. (Cortegana, D. Trad) Editorial de la Universidad de Guanajuato. (Siglo II)
- Auroux, A. (1996) *La filosofía del lenguaje*. (Álvarez, J. Trad) *La philosophie du langage*. Ed. Presses Universitaires de France.
- Barthes, R. (1970) *Introducción al análisis estructural de los relatos*. (Dorriots. B Trad.) Verón, E. (Ed) *Análisis estructural del relato*. (pp. 5-43) Editorial Tiempo Contemporáneo. (2.a ed.) (Trabajo original publicado en 1966). [https://monoskop.org/images/2/26/Barthes\\_Roland\\_Todorov\\_Tzvetan\\_El\\_analisis\\_estructural\\_del\\_relato\\_1970.pdf](https://monoskop.org/images/2/26/Barthes_Roland_Todorov_Tzvetan_El_analisis_estructural_del_relato_1970.pdf)
- Beauvoir, S. (2016) *El segundo sexo*. (Martorell, A. Trad.) Epublibre. (Trabajo original publicado en 1949). <https://www.ebookelo.com/ebook/32205/el-segundo-sexo>
- Belsey, C (1997) *Constructing the Subject, Deconstructing the Text*. [Construyendo al sujeto, deconstruyendo el texto] Warhol, R. y Herndi, A (Eds). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. (pp. 657-673) New Brunswick: Rutgers. (Trabajo original publicado en 1985) [https://ieas.unideb.hu/admin/file\\_7242.pdf](https://ieas.unideb.hu/admin/file_7242.pdf)
- Champagne, R. (1984). *Literary history in the wake of Roland Barthes : re-defining the myths of reading*. Birmingham (Ala.): Summa publications.
- Cortázar, J. (2009) *Algunos aspectos del cuento*. Cuadernos Hispanoamericanos. Núm. 255. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Trabajo original publicado en 1971). <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w6w6>
- Culler, J. (2000) *¿Qué es literatura y qué importa lo que sea?* (García, G. Trad) Editorial Crítica. *Breve introducción a la teoría literaria*. (pp. 29-55) (Trabajo original publicado en 1997) very short introduction. Oxford University Press, 1997. Traducción castellana de Gonzalo García
- Eason, C. (2008) *Creatures of the water*. [Creaturas del agua] Greenwood Press Ed. *Fabulous creatures, mythical monsters and animal power symbols*. (pp.147-148).

- Federici, S. (2010) *La gran caza de brujas en Europa*. (Hendel, V. y Touza, L. Trads) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. (pp. 219–286) Traficantes de sueños. (Trabajo original publicado en 2004)
- Foucault, M. (1991) *El sujeto y el poder*. (Gómez, Ma. C. y Ochoa, J. Trads) Carpe Diem Ediciones. (Trabajo original publicado en 1982)
- Friedan, B. (2009) *La mística de la feminidad*. (Martínez, M. Trad) (1.a ed.) Ediciones Catedra. (Trabajo original publicado en 1997)
- Hall, S. (2003) *Introducción: ¿quién necesita «identidad»?* (Pon, H. Trad) *Cuestiones de Identidad Cultural*. (pp. 13-39) Amorrortu editores S. A. (Trabajo original publicado en 1996)
- Homero. (1995) *La Iliada*. Panamericana Editorial. (S.VIII A. C.)
- Jung, C. G. (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. (Murmis, M. Trad) Ediciones Paidós Ibérica, S.A. (Trabajo original publicado en 1959)
- Laura, M. (2012) *Escribir en femenino en los últimos 50 años. Lo literario desde una perspectiva de género*. STVDIVM. Revista de Humanidades, 18 (pp. 273-303)
- López, P. (s.f.) *Prologo a la edición española*. Epublibre. (Martorell, A. Trad.) El segundo sexo. (pp. 5-31) <https://www.ebookelo.com/ebook/32205/el-segundo-sexo>
- Luna, L. (1996) *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*. (1.a ed.) Editorial Anthropos en coedición con Instituto Andaluz de la Mujer.
- Marín, J. (s. f.) *Mujer: Mito, tragedia y cotidianidad*. Asparkía VI: Dona dones: art i cultura. (pp. 101-115.)
- Martínez, R. (s.f.) *Marija Gimbutas y las diosas de la vieja Europa*. (357 -365) <https://cutt.ly/Ukd5fre>
- M. L. (2015) *La loba: Mito sagrado y profano*. RomeAndArt.eu. Tomado de: <https://www.romeandart.eu/es/arte-loba.html>
- Murillo, M. (2014) *El significante no es un arquetipo*. Facultad de Psicología - UBA. Anuario de Investigaciones, vol. XXI. *The signifier is not an archetype*. (pp. 119-126)
- Neumann, E. (2015) *The structure of the archetype*. [La estructura del arquetipo] (Manheim, R. Trad del alemán) *The Great Mother. An analysis of the archetype*. (pp. 3-17) Princeton University Edition (Trabajo original publicado en 1963)
- Orozco, J. (Ed) (2016) *Cuentos de espanto y otros seres fantásticos del folclor colombiano*. Editorial Intermedio. Casa Editorial El Tiempo.

- Pelen, J. N. (2006) *Le mythe de la femme sauvage [El mito de la mujer salvaje]* *Rives nord-méditerranéennes*. (24) (pp. 1-15) <https://doi.org/10.4000/rives.554>
- Pinkola, C. (1992, noviembre) *An Interview with Dr. Clarissa Pinkola Estés. [Una entrevista con la Dra. Clarissa Pinkola Estés]* (Comunicación personal] M.E.N. Magazin. Recuperado de: <http://www.menweb.org/estesiv.htm>
- Pinkola, C. (2001) *Mujeres que corren con lobos*. (Menini, Ma. A. Trad) D Ediciones B, S.A. *Women Who Run With the Wolves*. (Trabajo original publicado en 1992) <https://rdu-demo.unc.edu.ar/bitstream/handle/123456789/806/mujeresquecorrenconlos%20lobos.pdf?sequence=1&isAllowed>
- Piñón, N. (1999, noviembre) *La memoria femenina en la narrativa*. Centro cultural del Bid. Encuentros No. 35. <https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/La-memoria-femenina-en-la-narrativa.pdf>
- Plutarco (2017) *Vidas paralelas*. Robsy, E. (Ed) Edita Textos Info. Vol I. (S. I) <file:///C:/Users/aulasmoviles/Downloads/Plutarco%20-%20Vidas%20Paralelas.pdf>
- Propp, V. (s.f.) *La morfología del cuento*. (Desc. Trad del francés) *Морфология народной сказки*. Editorial Fundamentos. (1.a ed.) (Trabajo original publicado en 1928).
- Serra, V. (2017) *Hierbas medicinales para la menstruación y las depresiones y otros secretos Monacales*. Salvador Aragonés. Aleteia.
- Sheridan, G. (2015) *Inútil defensa de Isis*. Letras Libres. Rescatado de: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/inutil-defensa-isis>
- Stacke, S. (2018) *La arriesgada vida de las mujeres desterradas por menstruar en Nepal*. Historia. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.es/historia/2018/02/la-arriesgada-vida-de-las-mujeres-de-sterradas-por-menstruar-en-nepal>
- Zipes, J. (2012). *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. [El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género] Princeton, New Jersey; Woodstock, Oxfordshire: Princeton University Press. doi: 10.2307/j.ctt7sknm