



# ANALOGÍA Y LITERATURA

UN MÉTODO PARA LA INTERPRETACIÓN  
DEL TEXTO LITERARIO

*Iram Isaí Evangelista Ávila*





**ANALOGÍA Y LITERATURA**  
**UN MÉTODO PARA LA INTERPRETACIÓN**  
**DEL TEXTO LITERARIO**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE  
CHIHUAHUA

## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

M.D. Luis Alfonso Rivera Campos

*Rector*

C.P. Jesús Ignacio Rodríguez Bejarano

*Secretario General*

Dra. Ruth del Carmen Grajeda González

*Directora de Extensión y Difusión Cultural*

Lic. Alberto Eloy Espino Dickens

*Director Administrativo*

M.A. Martha Lorena Mier Calderón

*Directora Académica*

M.E. Luis Carlos Hinojos Gallardo

*Director de Investigación y Posgrado*

M.A. Marcela Herrera Sandoval

*Directora de Planeación y Desarrollo Institucional*



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE AGUASCALIENTES

## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

Dra. Sandra Yesenia Pinzón Castro

*Rectora*

Dr. José Manuel López Libreros

*Secretario General*

Dr. Ismael Manuel Rodríguez Herrera

*Director General de Difusión y Vinculación*

Lic. Genaro Ruiz Flores González

*Jefe del Departamento Editorial*

**ANALOGÍA Y LITERATURA**  
**UN MÉTODO PARA LA INTERPRETACIÓN**  
**DEL TEXTO LITERARIO**

**Iram Isaí Evangelista Ávila**



**Universidad Autónoma de Chihuahua**  
**Universidad Autónoma de Aguascalientes**  
**MÉXICO, 2024**

**ANALOGÍA Y LITERATURA**  
**UN MÉTODO PARA LA INTERPRETACIÓN DEL TEXTO LITERARIO**

Edición: Dirección de Extensión y Difusión Cultural  
Directora: Ruth del Carmen Grajeda González  
Jefe editorial: Antonio Mariscal Gallegos  
Cuidado de la edición: Susana Cristina Perea Ochoa  
Maquetación y apoyo editorial: Priscila Licón Flores  
Ilustración de portada: @fresas\_sans\_crema

Esta obra fue dictaminada por pares bajo la modalidad de doble ciego.

Primera edición, 2024 (versión electrónica)

Iram Isaf Evangelista Ávila

Universidad Autónoma de Chihuahua  
Campus Universitario I s/núm.  
Chihuahua, Chih., México. CP 31178  
Correo: editoria@uach.mx  
Tel. (614) 439-1853

Universidad Autónoma de Aguascalientes  
Av. Universidad 940  
Ciudad Universitaria, CP 20100  
Aguascalientes, Ags., México  
editorial.uaa.mx/  
libros.uaa.mx/

ISBN 978-607-536-151-2 (UACH)

ISBN 978-607-8972-95-1 (UAA)

Hecho en México / *Made in Mexico*



## Índice

Analogía y literatura: Un método para la interpretación del texto literario .....	9
Hermenéutica analógica y literatura .....	13
El lector que participa con la literatura.....	19
Propósito de un análisis hermenéutico literario.....	23
Método <i>Subtilitas</i> como guía en la interpretación literaria .....	25
Interpretación analógica del cuento “La noticia” de Juan José Arreola.....	39
<i>Bestiario</i> , “Cantos de mal dolor” y Lautréamont.....	41
“La noticia”, exposición arreolina de la pareja.....	45
Amparo Dávila: el proceso de la creación artística en “Fragmentos de un diario”.....	73
La creación artística y el dolor que la acompaña.....	77
<i>Aisthesis</i> como recepción de la obra de arte .....	84
Catarsis y búsqueda de otro horizonte de perspectivas.....	89
La marcha de las que ya no están, “Peregrinos” de Elpidia García.....	97
Conclusiones .....	113





## **Analogía y literatura: Un método para la interpretación del texto literario**

El presente ensayo propone a la hermenéutica analógica como método para interpretar los textos literarios que guardan lecturas polisémicas en su estructura. El ejercicio interpretativo se aplica en tres cuentos de autores mexicanos: “La noticia” (2004) de Juan José Arreola, “Fragmentos de un diario” (2009) de Amparo Dávila y “Peregrinos” (2018) de Elpidia García Delgado. Además, este trabajo busca adecuar y nutrir los pasos de la *Subtilitas* propuesta por la hermenéutica analógica (Beuchot 2009) auxiliado con teoría literaria (Ricœur), para así lograr una aplicación interpretativa equilibrada, apoyados en un método analógico literario. Lo anterior tiene como objetivo encontrar interpretaciones análogas tomando en cuenta el contexto del autor, la trama del escrito y la recepción del lector.

Para el desarrollo de este trabajo, se escogió la hermenéutica analógica debido a que figura como un método, el cual media entre las dos tendencias históricas que han existido en la interpretación de textos: la univocista y la equivocista. Mauricio Beuchot menciona que la tendencia univocista pugna por imponer un solo punto de vista, una sola verdad y, por ende, todos los demás acercamientos a un texto quedan al margen o desestimados, pues no son esta interpretación ideal. Por otro lado, menciona a la tendencia equivocista, la cual pretende validar todas las interpretaciones, pues según esta, cada lector

posee su verdad y esta es irrefutable; Beuchot cuestiona esta práctica debido a que si todas estas visiones son correctas, no puede existir la comprensión, al momento en que si todo es verdad nada lo es. La hermenéutica analógica surge como un equilibrio entre ambas tendencias. No cae en imposiciones debido a su naturaleza dialógica y elude la caótica postura equivocista de validar cualquier conjetura. La analogía antepone la subjetividad ante la objetividad, por el hecho de que el intérprete de textos se basa en la validación de sus conjeturas. No obstante, tiende a una postura objetivista al momento en que basa sus validaciones en propuestas teóricas, pero sin imponer estas como aseveraciones absolutas.

El orden de exposición se presenta de la siguiente forma: primero se plantea a la analogía como una ruta idónea para el acercamiento hacia el texto literario, después se aborda la figura clave de un lector que busca refigurar e interpretar dicho tipo de texto. A continuación, se desarrolla y nutre el método *Subtilitas* con el objetivo de adecuarlo a un análisis literario. De esta manera se busca elaborar interpretaciones a los cuentos en su debida proporción y equilibrio. Así, al apoyar nuestras conjeturas con relaciones intratextuales e intertextuales, explicar la metafórica y simbólica de su trama, podremos validar nuestras argumentaciones interpretativas. Esto con la finalidad de continuar con el diálogo literario entre estos tres grandes autores de las letras mexicanas.

En el cuento “La noticia”, Juan José Arreola nos ofrece una trama que posee una configuración ambigua en su construcción. Por ello, es necesario aplicar un método analógico, para lograr una mejor comprensión del texto. El narrador jalisciense es un autor que basa su arquitectura literaria en la mimesis, en la recreación de las acciones humanas. Pensamiento y narrativa se amalgaman en el texto arreolino. La intención de aplicar la analogía en este relato nos ayuda para

proponer que “La noticia” está dispuesta como una trama metafórica en su conjunto, donde cada uno de los personajes son un símbolo que representa la relación histórico-conflictiva entre el hombre y la mujer.

Encontramos que en el cuento “Fragmentos de un diario” de Amparo Dávila también existen las disposiciones que necesita la hermenéutica para su aplicación, esto es, una trama velada y una simbólica que acompaña de principio a fin al relato. El cuento versa sobre las actividades de un artista masoquista, quien elabora una representación del dolor físico y sensorial con su cuerpo. En el relato, la escenificación se lleva a cabo en las escaleras del edificio de apartamentos donde vive el personaje principal. Así pues, la finalidad del ejercicio hermenéutico es demostrar que en las acciones del protagonista está plasmado, en forma metafórica, el proceso artístico que algunos creadores de arte enfrentan: creación, recepción y catarsis.

Por último, dentro del relato “Peregrinos” de Elpidia García, encontramos una zona desolada tanto por el clima desértico como por la gran violencia que azota el escenario elpidiano. Fantasmas, polvaredas y una canción de fondo; son símbolos que deben interpretarse en la narrativa de la autora juarense. El ejercicio analógico es clave en este cuento para lograr una refiguración y una comprensión del texto literario. Este último paso, es clave dentro del método analógico propuesto en este ensayo.

Juan José Arreola, Amparo Dávila y Elpidia García muestran en sus relatos una arquitectura que invita a la refiguración del lector. El papel del lector se torna participativo y es fundamental para integrar la obra de arte literaria. En el ejercicio hermenéutico se pueden alcanzar acercamientos que

contemplan ciertas intenciones del autor con la recepción del lector, de esta manera, se propone lograr una interpretación del texto que busque el diálogo humanista en vez de imponerlo o perderlo en el equivocismo.

## Hermenéutica analógica y literatura

La hermenéutica se presenta como una disciplina que nos permite interpretar el texto, y se toma el concepto de texto no solamente considerando lo que se presenta como escrito, sino todo aquello de naturaleza *hiperfrástica*, es decir, los que van más allá de la frase: una escultura, el cine, la pintura, entrevistas, entre otros. Esta disciplina interpretativa cobija en su ejercicio el arte y la ciencia:

Si entendemos, siguiendo a Aristóteles, la ciencia como un conjunto estructurado de conocimientos, en el que los principios dan la organización a los demás enunciados, podemos considerar como ciencia la hermenéutica; y si entendemos -igualmente con Aristóteles- el arte como o técnica como el conjunto de reglas que rigen una actividad, también podemos ver la hermenéutica como arte, que enseña a aplicar correctamente la interpretación. (Beuchot, *Perfiles* 13)

Y su discurso se basa en la retórica, no con el fin de perder al interlocutor con un lenguaje figurativo, tampoco tratar de convencer a través de argumentos impositivos que validen solo una determinada postura. Este discurso se sustenta en la retórica porque es un medio de diálogo donde se necesita saber argumentar con razonamientos para validar la interpretación planteada. Además, se soporta con un lenguaje poético o creativo con afán de afirmar, lograr una comunicación refigurativa y crear imágenes estilísticas en el interlocutor para que lo lleven a recibir y comprender mejor el planteamiento propuesto:

El mostrar la retórica como discurso analógico ayudará a ver más claramente la misma naturaleza analógica de la retóri-

dad y de la hermenéutica. Esa hermenéutica analógica podrá servirse de dicha retórica como de un método argumentativo para su discusión y su diálogo. (Beuchot, *Hermenéutica* 122)

Entonces, nos centramos en la hermenéutica como la ciencia y arte de la interpretación de textos, específicamente los escritos en lenguaje literario y los hablados, como en las entrevistas. También abordamos la figura del lector, pues es quien busca la comprensión del texto que en ocasiones se muestra ambiguo u oscuro, pero de este lector nos ocuparemos más adelante. La hermenéutica interviene cuando no se tiene certeza de que la recepción lectora haya sido la correcta, cuando determinadas acciones dentro de la trama se presenten difusas, incluso caóticas para el lector. Esta intervención auxilia al lector a encontrar una comprensión dentro del escrito.

La hermenéutica en la literatura se ocupa (entre otros ejercicios) de esclarecer el amplio horizonte refigurativo que crean los símbolos y metáforas. Símbolo y metáfora coexisten dentro del texto literario como figuras estéticas, las cuales apoyan al escritor en expresar aquello que las oraciones por sí solas no pueden lograr. Emociones, efectos, pensamiento; símbolo y metáfora viven de su complejidad y de la recepción lectora, soportan la arquitectura literaria.

La hermenéutica no solamente tiene como labor hacer comprensible el texto literario: “sino también en cierto modo hacerlo actual, de presentarlo como un texto que no había perdido vigencia, como un texto canónico” (Szondi 48). Asimismo, estos pasajes oscuros no los crea el escritor como único orquestador, también el lector puede oscurecer su lectura, dada su naturaleza imaginativa, puede crear pasajes laberínticos y perderse en las imágenes y significados creados por la misma actividad receptora.

El sentido figurado va y viene entre el escritor y el lector, las palabras dentro de la trama crean estas obligaciones y son parte fundamental de la literatura. Es por esto que, para este tipo de obras escritas se propone el ejercicio hermenéutico con el fin de llegar a una comprensión. El proceso de comprensión en el cual nos apoyaremos es aquel que Jean Grondin y Paul Ricoeur definen en sus teorías. Así, para el hermeneuta canadiense la comprensión: “consiste en ‘recrear’ en uno mismo el sentimiento vivido por el autor, partiendo de sus expresiones” (*¿Qué es la hermenéutica?* 41).

La “comprensión” es para Grondin un rehacer, una reelaboración de las experiencias que se plasman en el texto. Esta definición causa analogía con su homólogo francés para quien el acto de “comprender” es: “Hacer o rehacer la operación discursiva encargada de la innovación semántica” (*Del texto* 25). Dicha innovación semántica es creación del autor de la obra. Sumado a lo anterior, Grondin llama “recrear” en el mismo sentido que Ricoeur conceptualiza la mimesis: “refiere a la acción del humano, no es una simple imitación, en el sentido de copia, de una réplica, de una reduplicación, sino de una reorganización en un plano más elevado de significación y de eficiencia” (*Escritos* 2 33). Estas semejanzas en las conceptualizaciones de comprensión y recreación que comparten ambos autores son en las que nos apoyaremos de aquí en adelante en nuestra exposición.

La hermenéutica se encamina al lector, su objetivo es esclarecer el lenguaje utilizado por el autor. Este esclarecimiento llega por medio de la interpretación a la cual entendemos como: “el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal” (Ricoeur, *El conflicto* 17). No es el objetivo de este ensayo separar a quien ejercita la hermenéutica y el lector, como si

fueran dos figuras antagónicas, por el contrario, sabemos que quien interpreta un texto es un lector y que los lectores refuerzan su horizonte mediante el diálogo y la comprensión. Sin embargo, es necesario ir por segmentos para llevar un orden y no caer en la desorientación de esta propuesta.

Como Mauricio Beuchot ha planteado en anteriores investigaciones (2005; 2009; 2013; 2014), las vertientes hermenéuticas se pueden englobar en unívoca y equívoca. La unívoca trata de imponer una interpretación como válida, desechando las otras por no alcanzar una verdad, como si a través de una mirada se debieran aprender todas las experiencias. La equívocidad valida todas las interpretaciones porque provienen del individuo y sus experiencias de vida, pero no podemos sustentar un diálogo coherente si todos creemos saber todo.

Dentro del ejercicio literario se pueden apreciar algunos ejemplos tanto de una postura como de otra. Hay quienes piensan que la literatura no debe interpretarse porque pierde sentido; pero existe la situación de que el texto fue realizado bajo otro contexto y de tal hecho se desprende la necesidad de elaborar este ejercicio para poder abrazar un mejor acercamiento a dicho sentido. Por otro lado, están quienes afirman que la recepción de un texto literario es correcta según la impresión de cada lector, pues su vivencia así lo exige; no obstante, existe una intención que el autor quiso transmitir y dirigió sus esfuerzos a esta búsqueda del diálogo.

La hermenéutica analógica brinda un sendero de interpretación, el cual se enfoca en alcanzar el equilibrio entre las vertientes anteriormente señaladas. Posee rasgos de objetividad al proponer un método para la comprensión e interpretación del texto, empero, sabe que toda comprensión tiene una influencia subjetiva y necesita de esta subjetividad para poder encontrar la empatía y con ella el diálogo entre autor-texto-lector. Incluso, podemos decir que en la herme-



néutica literaria prevalece el sentido subjetivo de esta interpretación, porque el lenguaje literario engulle al lector en sus entramados, y esto parte a través de las emociones dispuestas en la trama.

En la actualidad se ha dado mayor peso a las interpretaciones subjetivistas, aquellas que dan preferencia al lector en vez del propio texto, así el autor incluso pasa a ser un ornamento. Se necesita un sendero para no perderse en esta niebla equívoca, un orden que no busque imponerse, pero que apoye como guía en la lectura, esto lo brinda una hermenéutica analógica que: “se dedique a arrancar a la ambigüedad o equivoicidad trozos de significado y conocimiento, alcanzando una objetividad que tal vez no llegue nunca a la univocidad, pero que no nos puede faltar en la interpretación, es algo que ahora necesitamos” (Beuchot, *Senderos* 84). Esta objetividad que plantea Beuchot es el sendero por el cual nos guiaremos en la búsqueda de la comprensión del texto literario.

Dada la naturaleza refigurativa de la literatura es complicado tomar una ruta mediadora, pues esta ha acogido más la libertad que la restricción. Esta libertad es creadora, y su dinámica está influida por el horizonte que el lector se ha construido. Se debe respetar esta contribución lectora. Empero, dentro del texto escrito existen ciertos trazos del pensamiento del autor, si nos apoyamos en una propuesta analógica, podemos contribuir a rescatar estos trazos o pensamiento que subyace en el texto, que lejos de separarnos de la obra nos acerca más a su mundo y a cierta intensión que el autor refleja en ella: como un fin que va más allá del estético, un diálogo entre horizontes.

Al transitar con la hermenéutica analógica el abismo equivocista (donde los diálogos se pierden), podemos cons-

truir un puente donde podamos ir y venir entre posturas unívocas y equívocas para lograr un diálogo, una forma de apreciar el texto creativo: “La analogía puede ser un puente epistémico de encuentro, ya que invita a conjuntar lo que parece disímil entre sí” (García Piedras 54). Si conjuntamos diálogos y abordamos este ejercicio analógico, el horizonte se ensancha y da cabida a un acceso a poder acercarnos más a la comprensión del otro.

La literatura, al menos la que compete en este ensayo, se construye como una arquitectura, debido a que: “Un texto no es solamente algo escrito, es una obra, es decir, una totalidad singular; en cuanto que totalidad, la obra literaria no se reduce a una secuencia de frases inteligibles cada una por sí misma; es una arquitectura de temas y de declaraciones que puede ser construida de diversas maneras” (Ricoeur, *Escritos* 2 79). La obra literaria y la arquitectura poseen arte y técnica (así como la hermenéutica), son una construcción estilística que va dirigida a un público, se nutren del entorno del humano y arman una mimesis con él, pues existen para ser habitadas dentro y fuera de ellas, pero donde más se asimilan es, como lo menciona Steen Eiler Rasmussen: “que no debe pasarse por alto al intentar definir la verdadera naturaleza de la arquitectura: el proceso creativo” (19).

La literatura tiene un orden metódico, obedece a reglas sintácticas, a símbolos y representaciones, tiene una disposición y una técnica que el escritor lleva a cabo con fines estéticos, pero sobre todo creativos, así como las estructuras de la arquitectura y la hermenéutica, por eso podemos trabajar con ellas. En la literatura la técnica (diseño) y el arte (creación) se unen para construir un mensaje, el cual basa su configuración en una mimesis, en una recreación del pensamiento humano, entonces, incumbe a la analogía aproximarse a la intención de este mensaje.

## El lector que participa con la literatura

Dice Paul Ricœur que la literatura necesita de un lector, el cual sea: “a la vez presa y víctima de la estrategia fomentada por el autor implicado, en la medida en que esta estrategia es más disimulada” (*Tiempo* 880) y que el lector muestre a la vez una actividad comprometida con el texto como una respuesta. Este lector debe prestarse para entablar el diálogo propuesto, además de actuar desde su propia refiguración, que aporte su bagaje cultural y lo dinamice con lo dispuesto en el texto. En este momento se necesita a un lector que participe con la configuración de la obra y que logre una transformación con el texto literario, esto crea una “modificación” (Ricœur, *Tiempo* 880), y es este nivel de participación y afectación del lector que necesita la obra. La comprensión del lector tiene un inicio de precomprensión y esta se fundamenta en las experiencias lectoras y vivenciales de quien se encuentra frente al texto. Esta situación subjetiva va interviniendo en la recepción, pero es necesaria y natural:

La presuposición de toda interpretación comprensiva es que el interés del que hablamos está de una manera u otra viviendo en el texto que hay que interpretar y funda la comunicación entre este último y el intérprete. Por consiguiente, no es posible comprender, si no es *participando* en lo dicho. Una comprensión participativa: comprender es tomar parte en lo que comprendo. No puedo comprender a Platón si no es filosofando con él. (Grondin, ¿Qué es la hermenéutica? 66)

Este dinamismo ocurre en el momento en que este tipo de lector se enfrenta a la lectura y va creando las imágenes y

recreando la trama, va disponiendo de los elementos de bagaje cultural, experiencias lectoras, experiencias de vida, en fin, los enlaces intertextuales necesarios para ir construyendo su recepción.<sup>1</sup> En esta acogida del texto, el lector reconoce la obra literaria como un texto figurativo que lo convierte en una representación de las acciones humanas, mimesis como la plantea Ricoeur. En este momento, el lector cambia la configuración de la obra a través de su actividad de recepción. Estas fases (y otras) son necesarias en un lector que desee comprender el texto literario, como una forma de poner el texto en su contexto. Si quien lee no se compromete con una tarea de refiguración no puede acceder a una asimilación del texto, para después llegar a su comprensión e interpretación:

El poeta nos conduce a través de sus ingeniosos epítetos a conceptos completamente diferentes; las palabras más próximas le parecen al poeta demasiado malas (es decir, demasiado simples), y va en busca de ideas que sean poco comunes, pero que convengan a la cosa y creen imágenes muy agradables al entendimiento cuando éste percibe la semejanza de las mismas. (Szondi 126)

Y este proceso de refiguración es el que puede modificar al lector (debido a que también funciona como un ejercicio intelectual), ya que puede estar construido con su razonamiento y su imaginación.

Ricoeur está de acuerdo que es en este encuentro entre texto y lector participativo cuando la literatura se consume en arte. Este lector que necesita la literatura, se distancia de aquel con una postura absolutista donde utilice el texto litera-

<sup>1</sup> Intertextualidad se entiende como Lauro Zavala la define: “Un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí” (28).

rio como pretexto para sustentar argumentaciones subjetivistas o univocistas. A este lector que participa con la literatura, lo distinguimos del activo, pues el lector activo puede caer en dichas posturas absolutistas, ya sea que otorgue más peso a sus interpretaciones o a sus conjeturas y esto interfiera con el diálogo que se ha construido en la trama del texto por parte del autor quien encarga una tarea importante a su interlocutor: “El lector es constituido como competente precisamente en la medida en que participa en las expectativas sedimentadas en el público” (Ricœur, *Tiempo* 880). La comprensión y asimilación del texto, como el punto culminante para crear la obra de arte literaria:

La obra de arte literaria es una completa maravilla. Existe y vive, obra en nosotros, enriquece nuestra vida en un grado extraordinario, nos da horas de deleite, nos permite descender hasta las profundidades de la existencia. Evoca profundos cambios en nuestra vida; la amplía la levanta por encima de lo trivial de la existencia cotidiana, y le imparte una bella radiación. Es una “nada” y, sin embargo, un maravilloso mundo en sí, aunque llega a ser y existe solamente por nuestra gracia. (Ingarden 436)

El lector que comulga con la literatura y con la hermenéutica debe, en primera instancia, disfrutar de su ejercicio refigurativo; disfruta elaborar esta aplicación y aplica disfrutando, este lector es el que con su interacción completa el arte convirtiéndolo en algo nuevo.



## Propósito de un análisis hermenéutico literario

La literatura, y en nuestro caso en particular la narrativa, se configura como una ficción que crea y despliega un mundo con sus personajes, circunstancias, trama; mas no es propiamente ajeno a nuestra realidad. Desde luego, existen tramas que se dan en otro mundo, con otros géneros de seres vivos, pero ineludiblemente se construyen o reconstruyen con aquello esencial que nos identifica como especie: las acciones y valores humanos. Por otro lado, el ejercicio hermenéutico va dirigido a la comprensión y a la interpretación del texto, esta tarea no infravalora la libre recepción del texto, ya que esta actividad también libera al individuo. La analogía se vale incluso de esta libertad y añade un método para trazar otra posibilidad de comunicación, porque no es su objetivo el de:

Imponer una comprensión sin argumentación, sin un diálogo en el que el otro es visto y considerado en su valor propio, en la dignidad de su entendimiento y su libertad. Por ello, aun sea con una argumentación que no llegue a lo más fuerte de lo verdadero, sino por lo menos a lo plausible y hasta lo verosímil, tenemos obligación de argumentar. (Beuchot, *Senderos* 86)

No se propone a la hermenéutica como la única posibilidad de análisis de un texto literario, lo que proponemos (a la manera de Ricoeur) es un método que apoye a equilibrar las interpretaciones que se realizan. Además, dentro del desarrollo interpretativo de nuestra argumentación, se trata de ha-

cer válidas nuestras aproximaciones al texto, no se presentan como conclusiones verdaderas sino como argumentos válidos guiados por un sendero analógico: “Corresponde más bien a una superación de nuestra particularidad que nos abre a otros horizontes y que nos enseña a reconocer, humildemente, nuestra propia finitud” (Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?* 73). Este análisis se enfoca también en contribuir con los otros métodos y guías presentados por otros autores, sin fin de primicias, sino para continuar con el diálogo humanista del acercamiento a la literatura.



## **Método *Subtilitas* como guía en la interpretación literaria**

Literatura, lector y hermenéutica van en pos de ampliar el horizonte de comprensión. Así, como lo hemos expuesto a lo largo de este ejercicio, toca exponer cómo podemos lograr aproximaciones a determinados textos literarios. Dichas aproximaciones surgirán de una manera equilibrada, evitando sobreinterpretaciones e imponiendo juicios. Antes de proceder a desarrollar el método por el cual nos guiaremos en la interpretación del texto literario, presentamos lo que entenderemos por *Subtilitas*:

Es la capacidad de sistematizar varios y diversos significados de un texto sin abandonar la conciencia de no lograr la perfecta sistematicidad; pero, al mismo tiempo, sin caer en lo completamente asistemático. Captar el significado implícito y explicarlo; y sobre todo, captar lo universal en lo particular, aprehender lo que funge como contexto de un texto concreto. Y eso tiene mucho que ver con saber elegir modelos, con atinar a señalar los clásicos de la interpretación que se sigue de una escuela. Iconos que nos pueden ayudar y guiar para interpretar, modelos de interpretación. (Beuchot, *Hermenéutica* 114)

Como podemos apreciar, por medio de este método podemos validar nuestras interpretaciones, compararlas con otras que se han realizado y, en analogía, identificar aquellas que se alejen de un equilibrio entre la triada autor-texto-lector. Lo anterior con el objetivo de comprender el texto literario, tanto su dinámica interna en cuanto a texto, como la proyec-

ción que posee como arte, medio comunicativo y cultural. Al adentrarnos en este proceso de interpretación, ayudamos a otros y a nosotros mismos a comprender de mejor manera esta dinámica y esta arquitectura que posee la literatura.

En *Tratado de hermenéutica analógica*, Beuchot nos presenta el método *Subtilitas* el cual consiste en:

*Subtilitas implicandi*, *subtilitas explicandi* y *subtilitas applicandi*. En este primer paso se va al significado textual o intratextual e incluso al intertextual (...) *Subtilitas explicandi* correspondiendo a la semántica (...) *Subtilitas applicandi*, correspondiente a la pragmática, en la que se toma en cuenta la intencionalidad del hablante, escritor o autor del texto y se lo acaba de insertar en su contexto histórico-cultural. (20-21)

Este es el orden por el cual nos guiaremos, de manera que se puntualizará primeramente *Subtilitas implicandi*. También se pone en relieve cómo este primer paso nos apoya en la interpretación del texto literario. Antes de entrar al desarrollo del método, es necesario puntualizar que cada paso actúa como una sinergia, no es que se den por separado como si cada uno fuera independiente del otro (al menos en nuestra propuesta). Para expandir el horizonte de nuestra comprensión, necesitamos orden y es esto lo que nos proporcionan los pasos a seguir. Un acercamiento al símbolo intra/intertextual, una forma de explicarnos cómo actúan las figuras retóricas y cómo conviven con el transcurso de la trama y, finalmente, cómo aplicar todo lo anterior a nuestro contexto para llegar a la comprensión a la que el texto literario nos invita.

Como mencionamos, en este primer estadio de la interpretación se tiene como proceso inicial un entendimiento sintáctico del escrito, ya que esta es la vía que nos da entrada

a la semántica y a la pragmática (Beuchot, *Tratado* 21). Si no entendemos sintácticamente el texto desde un inicio, no se puede dar esa explicación que nos llevará a la comprensión que necesita el texto literario. Aquí entra la figura de un lector (que ya se ha descrito) que participe en el ejercicio de lectura, el cual debe tener presteza lectora si desea elaborar una hermenéutica literaria. Esto debido a que es en la lectura sintáctica donde recibimos las primeras impresiones, las emociones, el efecto literario. Una lectura sintáctica nos prepara el recibimiento de las relaciones que podemos construir por medio del texto.

Al establecer este primer paso de la recepción, podemos elaborar una revisión de las relaciones del texto con otros del mismo autor o también con el de otros autores, así tendemos lazos para llegar a la comprensión de ciertas relaciones literarias que dispone la obra. La intratextualidad y la intertextualidad se ocupan de esto, entonces necesitamos conocer primero a qué nos referimos con cada una de ellas. Recordemos lo que hemos referido al significado de texto y su dinámica hiperfrástica: “entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado. Son por ello, textos hiperfrásticos, es decir, mayores que la frase” (Beuchot, *Tratado* 13), entonces aparecen como ejemplos el cine, la escultura, la pintura; Lauro Zavala menciona además “un concierto, una novela, un acto amoroso, una conversación” y “Todo acto cultural y humano” (27-28).

Por intratextualidad entenderemos la relación en concordancia que se da entre los elementos figurativos existentes dentro de la obra de un mismo autor. De manera que un análisis de las formas oníricas en la obra de Remedios Varo se entiende como un ejercicio intratextual de la pintora. Así la intertextualidad según Lauro Zavala es: “Todo texto que

pueda ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece” (28), un enlace intertextual puede encontrarse con cualquier texto donde exista una relación de semejanza. Al seguir con el ejemplo de Remedios Varo, podemos enlazar su propuesta pictórica con ciertas temáticas de René Magritte y su discurso onírico, pero, repetimos, esto solo como un ejemplo.

Al dejar al lado las situaciones pictóricas anteriores y enfocarnos en el cómo podemos buscar y encontrar las relaciones existentes de un texto ya sea intratextualmente y /o intertextualmente. El mismo Zavala da ciertas pautas e invita al lector a elaborar otras similares, una posible guía sería: “Horizonte de experiencia y de expectativas, anclajes sintácticos y semánticos internos y externos al texto; analogías, cita, seudo cita” (32-33). Aunado a lo anterior y para nuestro estudio, añadiremos historia y por supuesto símbolo y metáfora.

La comprensión que elaboramos de un texto tiene sus cimientos en las relaciones que este guarda consigo mismo y con otras obras, ya sean del propio autor y/o con otros textos semejantes, análogos a él. *Subtilitas explicandi*, “Correspondiente a la semántica” (Beuchot, Tratado 21). El presente estudio se apoya en el concepto de “semántica” que establece Paul Ricoeur, y por el cual nos guiaremos en este segundo momento de la interpretación.

En el texto literario, al menos en el género narrativo que nos compete, la semántica no se manifiesta solamente en las significaciones directas a las que refiere la trama, sino que también se enfoca en una: “correspondencia con algún mundo posible (futuro o imaginario) a la que el texto alude” (Beuchot, Tratado 21). Entonces es pertinencia de la semántica los significados de las palabras, pero al momento de inmiscuirse

en estos “mundos posibles, futuros o imaginarios” las palabras o el sentido cambia (como en toda ficción) y ya no se dirige solo al significado propio de las palabras. Paul Ricœur define a la semántica de la siguiente manera: “la semántica se ha definido como ciencia de la significación de las palabras y de sus cambios de significación” (*La metáfora viva* 139). Estos cambios de significación en las palabras surgen como innovaciones semánticas, nos confieren y nos permiten producir significaciones intratextuales e intertextuales o nuevas significaciones dentro del texto.

Ahora, ¿dónde se produce más este cambio de significaciones, estas innovaciones semánticas? Si bien en la arquitectura literaria pueden aparecer según sea el caso o el autor, ciertas figuras retóricas o juegos en el lenguaje que transformen el sentido del mensaje, los cambios más fuertes y con mayor polisemia se logran en el uso del símbolo y la metáfora. Y son los que a continuación abordaremos.

El símbolo nos otorga apertura y límites. En su dinámica con el texto literario nos da apertura por su naturaleza abstracta y refigurativa, pero también limita según el contexto que nos marque la trama. El lector debe prestar atención a las situaciones representadas dentro de la obra, especialmente al: “Símbolo como texto, o el texto simbólico, es algo central para la hermenéutica. Es donde la interpretación encuentra su prueba de fuego y su principal aplicación. Es donde cualquier hermenéutica manifiesta su rendimiento y su potencial cognoscitivo” (Beuchot, *Senderos* 38). En el texto literario debemos dar por sentado que la proyección que nos brinda en su configuración no será en todos los casos directa, sino que es una invitación a las posibilidades interpretativas que se desarrollan según el entramado del autor.

En *El conflicto de las interpretaciones*, Paul Ricoeur define al símbolo: “Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero” (17). El símbolo llama a la interpretación, la hermenéutica tiene como fin encontrar esos sentidos figurados, como trabajo de la analogía es encontrar un equilibrio entre las anteriores.

El símbolo redescubre el mundo del texto. Esta función nos hace repensar la trama literaria, si la influencia del símbolo es capaz de transformar el texto, su refiguración entra en función en pos de encontrar las posibilidades que nos brinda este excedente de sentido: “La complejidad de los valores simbólicos es tal que se precisa del trabajo mancomunado de varias disciplinas que puedan esclarecer las relaciones inmanentes e intertextuales de los elementos que convergen en el símbolo, así, por ejemplo, el mito, la religión, la poesía, la narrativa, etc.” (Prada 8). La concepción simbólica de Renato Prada Oropeza causa analogía con el manejo del símbolo en el cual nos enfocamos en esta investigación: “El símbolo del discurso artístico se interpreta, es polisémico: puede ‘soportar’ más de una interpretación, lectura, siendo cada una de ellas legítima si es coherente con sus principios” (54). Y es la *subtilitas* quien nos ayuda a ordenar y equilibrar dichos principios.

¿Cómo accederemos entonces a la interpretación del símbolo literario mediante el método *Subtilitas*? Precisamente a través de acercamientos intratextuales e intertextuales, explicando estos enlaces dentro de la obra y sus relaciones con otras referencias y connotaciones. La aproximación al símbolo se dará por medio del equilibrio que guarda tanto en lo histórico y la recepción del lector. El lector debe desentrañar

el sentido del símbolo en el contexto donde fue escrito, pero también su obligación es rescatarlo con las significaciones de su propio contexto.

El símbolo es herencia, pero hay que comprenderlo con diferentes perspectivas, para lograr otro tipo de valorización y convertirlo en un símbolo vivo: “La interpretación hermenéutica del sentido se lleva a cabo en la recuperación consciente de un fondo simbólico por un intérprete, que sitúa lo que él comprende en el mismo campo semántico donde se ubica” (Grondin, *Paul Ricœur* 120).

El símbolo se nos revela a través de las intertextualidades que generamos a través de nuestra experiencia, junto con su desarrollo dentro de la obra literaria del escritor de tramas. Este recorrido a través de las significaciones nutre la propiedad simbólica y recreacional.

La interpretación del símbolo que se propone también se acompaña de una evolución que se gesta en el proceso de refiguración. Lo acompañamos y edificamos junto con su desenvolvimiento estético, mejor dicho, comenzamos a aprehenderlo según nuestro peregrinar dentro de la trama. La apropiación del símbolo es una progresión, caminamos y avanzamos junto con él (a través de los usos del autor y sus enlaces intertextuales), no aprehendemos el símbolo en una sola lectura, lo vamos comprendiendo a través de diversas lecturas y transfiguraciones.

La segunda figura que se explica a continuación es la metáfora. Para Paul Ricœur la metáfora es una innovación semántica y añade: “que cada metáfora es un poema en miniatura” (Ricœur, *Del texto* 23) y entre más la explicamos más la comprendemos. El acontecimiento semántico que acoge la metáfora es una exploración, es un viaje a través del descubri-

miento de nuevos significados: “El pacto entre la semántica y la palabra es tan fuerte que nadie sueña con colocar la metáfora en otro marco que el de los cambios de sentido aplicados a las palabras” (Ricœur, *La metáfora viva* 139). Así, podemos ayudarnos de la semántica para lograr aproximarnos a la propuesta metafórica. La metáfora se crea cuando el lenguaje común y objetivo no logra profundizar lo que vivimos y sentimos, nos apoyamos con metáforas para poder abarcar o aproximarnos a aquello que deseamos expresar y comprender. El lenguaje metafórico nos da la posibilidad de proyectar evocaciones, figuraciones, nuestro sentir, lo que vive dentro y fuera de nosotros; la metáfora tiene el poder de: “informar e iluminar” (Ricœur, *Escritos* 276).

El texto literario se presenta como una reconstrucción de las acciones humanas, lo que yace en la trama es una red compleja de discursos, asociaciones, formas retóricas, en las que se encuentra la metáfora. Aunque la metáfora se caracteriza por la equivocidad y el excedente de sentido, su base se encuentra en una realidad y/o experiencia subjetiva; esta base referente se transforma porque no comunica la detonación emotiva, pero la metáfora se le asemeja: “Si el enunciado metafórico debe tener una referencia, ésta provendrá del poema en cuanto totalidad ordenada, genérica y singular. En otras palabras, la metáfora dice algo sobre algo en cuanto es un poema en miniatura” (Ricœur, *La metáfora viva* 294). Esta referencia sensorial será base para la interpretación metafórica más adelante.

En el mismo tenor Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh, discurre entre lo metafórico y la experiencia:

Como cuando el espacio en blanco después de una palabra o frase se convierte en la metáfora de una sensación; lo mismo ocurre también en las artes plásticas como la pintura, donde



el vacío, la falta de elementos visuales, metaforiza una amplia gama de sensaciones, como la pausa, la espera, la melancolía, etcétera, o, en algunos casos, es un énfasis del sentimiento que el autor quiere comunicar. (“Hermenéutica de la metáfora icónica” 107)

Para la hermenéutica la metáfora no solamente aparece gráficamente, también se crea en la ausencia de texto, los espacios y silencios, que la intención del autor plasma como recurso para construir lazos comunicantes a través de las sensaciones. La metáfora vive también en las otras artes y se presenta de manera sensorial y activa, añadiría también la recepción de la lectura en braille, el sentido del tacto, entre otros:

Cuando cierto olor, por ejemplo, el de una flor en particular, digamos una margarita, recuerda a una persona cierta etapa o momento de su vida de manera icónica, es decir, de manera inmediata y directa estamos frente a una experiencia metafórica vivida por la persona: hay un paralelismo, un punto de semejanza. (Mohammadi, “Hermenéutica de la metáfora icónica” 107)

Esta particularidad que se aborda, podemos compararla con la metaforicidad que nos puede brindar alguna escultura, el todo de una obra nos transfiere una comunicación que recibimos de acuerdo a su plenitud y a las evocaciones que nos surgen a través de su complejidad, como pasa en ciertas obras literarias. La arquitectura de una obra literaria puede construir una metaforicidad que nos refleje otra manera de comprenderla, la cual, en este trabajo, está en, y al mismo tiempo, va más allá de la oración. Esta manera de evocación por parte de la metáfora es por la cual nos regiremos en la interpretación que proponemos del cuento “La noticia”.

La metáfora es otro medio que utiliza el autor para tratarnos de mostrar el “cómo” sintió la experiencia o “cómo”

desea comunicar algo. Aunque existen metáforas con otras finalidades que van dirigidas a una libre interpretación, no son las que particularmente esta investigación trata. Nos interesan aquellas que posean un fin comunicante, una exteriorización de pensamiento o sentimiento. Ya que estas son las que guardan un carácter interpretativo y que poseen una: “verdad metafórica para designar la intensión realista que se vincula al poder de redescrición del lenguaje poético” (Ricœur, *La metáfora viva* 326).

¿Cómo podemos elaborar acercamientos a la interpretación metafórica? Hay que recordar que lo que leemos o percibimos en este caso (con los asegunes señalados en el apartado del lector), son las intenciones que el autor tuvo al momento que deseó plasmar algo, y que son trazos, los que nosotros obtendremos al momento de interpretar por medio del método analógico literario. Estos pasos validarán las aproximaciones que realicemos al discurrir entre autor, texto y lector.

Para el manejo interpretativo que realizaremos en este momento de nuestro método, nos apoyaremos en las bases que Paul Ricœur sugiere, asimismo, estas bases causan analogía con lo propuesto en el momento de *Subtilitas implicandi* y lo que hemos tratado en *Subtilitas explicandi*. Ricœur enuncia dos principios a seguir si deseamos obtener “sentido” en la interpretación del acontecer metafórico: “Un principio de conveniencia o de congruencia: se trata de decidir qué connotación conviene (*can fit*) al sujeto, entre las connotaciones del modificador. Este primer principio es más bien de selección” (*La metáfora viva* 131); podemos así nutrir este primer paso con un análisis intratextual del autor, aquellas manifestaciones semejantes o acordes dentro de la propia obra que nos ayuden a seleccionar un rumbo apropiado en cuanto a la significación metafórica.

El segundo paso: “es un principio de plenitud: todas las connotaciones que pueden ‘ir con’ el contexto deben atribuirse al poema” (Ricœur, *La metáfora viva* 131); este momento se asemeja a la intertextualidad que nos ayudará a relacionar determinadas figuras con otras en otros momentos y discursos. Esto irá tejiéndose en un lenguaje explicativo y retórico que nos acerque a una equilibrada interpretación del texto para finalizarla con la aplicación, es decir, con poner el texto en nuestro contexto.

Entramos a la última fase de la interpretación, *Subtilitas applicandi*: “La aplicación misma puede entenderse como traducir o trasladar a uno mismo lo que pudo ser la intención del autor, captar su intencionalidad a través de la de uno mismo después de la labor sintáctica y de la explicación” (Beuchot, *Tratado* 21). Hay que puntualizar que, solo haciendo un rastreo a través de la intra e intertextualidad, las explicaciones del símbolo y metáfora, podremos acercarnos a esta intencionalidad del texto y en proporción a la del autor. Por ello “explicar más es comprender mejor” (Ricœur, *Del texto* 25).

A través de este sendero interpretativo que se ha trazado, tendremos los acercamientos necesarios para que, a partir del contexto de la obra, sea elaborada una recontextualización. Esto es captar el sentido del texto con el contexto y con las conjeturas del propio intérprete de textos, los cuales ha generado en la refiguración de la lectura. Insistimos en que la interpretación que se plantea evita cualquier postura unívoca, además, a través de este trabajo, dejamos en claro que el equivocismo tampoco compete al estudio.

Dentro del texto literario este estadio de interpretación o traslación se torna más complejo, por ello, en este trabajo, nos apoyaremos en un autor que invite a esta aventura interpre-

tativa. No obstante, aún con este tipo de autor sabemos que, lo que subyace en el texto son también aproximaciones a su idea original. Es debido a esta y otras situaciones por lo que necesitamos de una hermenéutica que medie entre intencionalidades, y lograr este discurso tan necesitado entre el autor, el texto y el lector:

En efecto, la experiencia nos hace ver que no se puede tratar de recuperar con toda objetividad el significado del autor sin aceptar que se entromete el significado del oyente, lector o intérprete; pero también la experiencia nos enseña que algo podemos obtener de ese significado; si no, toda interpretación es prescindible, pero también toda comunicación. (Beuchot, *Hermenéutica* 101)

La interpretación se elabora con el fin de mantener vivo el diálogo entre el creador de tramas, su texto configurado y su lector participante. Para responder a este diálogo debemos partir de la idea que el texto, aunque dejó a su autor, posee un mensaje encriptado que su creador elaboró con fines (o esperanzas) comunicativos, los cuales son de diverso carácter: pensamiento, ideas, reflejos, historia; pero que se velan por la arquitectura literaria. Con esto no queremos decir que, en su condición abstracta, el texto literario pierda validez, al contrario, esta condición encriptada solo enriquece y eleva a la escritura en su condición de texto vivo, polisémico, y lo refrenda como arte.

La capacidad de la literatura de mantenerse vigente por medio de la lectura, el diálogo y, precisamente, su interpretación, la posicionan como un objeto trascendental que se preserva gracias a estas interacciones. Aunque haya nacido en una historia y en un contexto determinados, encuentra en estas tres actividades una constante y vital renovación.

Si como hemos mencionado, una obra literaria es polisémica, el trabajo que se presenta a continuación tiene como finalidad mostrar con mayor claridad algunas de estas voces, ideas y conjeturas. Con ello, proseguimos con el diálogo literario en pos de una visión de nuestro entender más humanista, con mayor apertura y mejor comprensión.



## Interpretación analógica del cuento “La noticia” de Juan José Arreola

“El amor es un símbolo de regreso al seno terrenal  
de la gran madre.  
Por eso el amor es una metáfora de la muerte”  
(Arreola, *Y ahora, la mujer* 16)

La cuentística de Juan José Arreola se caracteriza por situarse dentro de los parámetros del género “Varia invención”. El mismo Jorge Luis Borges menciona que toda la obra arreolina podría caber en esta categoría, al respecto comenta:

Creo descreer del libre albedrío, pero, si me obligaran a cifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su propio nombre (y nada nos impone ese requisito), esa palabra, estoy seguro, sería libertad. Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia. Un libro suyo, que recoge textos de 1941, de 1947 y de 1953, se titula *Varia invención*; ese título podría abarcar el conjunto de su obra. (346)

Esta *Varia invención*, también Felipe Vázquez la refiere como al género que cultivó Arreola en toda su narrativa, ya que se presenta como una innovación en cuanto a estructura y temática. La arquitectura cuentística del maestro jalisciense se plasma en diversos diseños narrativos, como una receta de cocina, una carta, un relato biográfico: “la teología, las ciencias exactas, la historiografía, el psicoanálisis, las mitologías.

Al recurrir a la intertextualidad y a la hipertextualidad como estrategias escriturales, el escritor exige de su lector un conocimiento del código a partir del que se desarrolla el objeto literario” (Vázquez 62).

Sobre este mismo tenor, Sara Poot menciona que la escritura de *El último juglar* está cincelada por memorias y recuerdos del autor, por “experiencias culturales y literarias, improvisaciones y ocurrencias, producto de un asomo inquieto y fugaz a la vida. Los textos en su conjunto dan lugar a una obra que siempre permanece abierta a diversas interpretaciones y entra en el ámbito de una poética de la sugerencia” (Poot 242-243). La cuentística de Juan José Arreola es una experiencia metafórica del pensamiento del propio autor. Esta forma de configurar el relato a través de su visión del mundo y de la vida, impacta y a la vez, se oculta en su narrativa. A lo anterior añadimos la opinión de Pablo Brescia, quien nos da pauta para el proceso interpretativo que proponemos:

Para Arreola, la sintaxis de la frase es fundamental; el misterio convoca la duplicidad no sólo temática o diegética sino también lingüística. Un texto se escribe pensando que detrás de la palabra hay algo, finalmente indescifrable, a lo que el escritor se debe aproximar. (341)

Julio Cortázar escribe también a favor de las tramas arreolinas. El autor de “Casa tomada”, expresa de su colega narrador: “Usted es una hormiga león, si son las hormigas león las que hacen un embudo en la arena para que sus víctimas resbalen al fondo. Cuatro palabras y zas, adentro. Pero vale la pena ser comido por usted” (289).

El texto de Juan José Arreola invita a su interpretación, el mismo autor platica a Emmanuel Carballo sobre esta cualidad en sus escritos en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*. En esa entrevista se da una charla de corte in-



terpretativo acerca del cuento “Los topos” que engrosaría las páginas de *Bestiario*. Al terminar estos comentarios Arreola menciona: “Probablemente sea esta noche, Emmanuel, el momento en que llego a entender mejor la razón y los propósitos de mi trabajo. Si se descubren esos propósitos, no resultaré estéril; si no, me considerarán un tipo estrafalario que borda el vacío” (385). Con la anuencia del autor, comenzamos con el ejercicio interpretativo.

### ***Bestiario*, “Cantos de mal dolor” y Lautréamont**

El cuento de “La noticia” forma parte de la sección “Cantos de mal dolor” del libro *Bestiario* salido en 1972. “Cantos de mal dolor” compendia 28 minificciones, cuyas temáticas se sostienen en la “Varia invención”. Dentro de estas minificciones se pueden encontrar temáticas que describen pasiones y sentimientos arrebatados. “Cantos de mal dolor” es un enlace intertextual al libro *Cantos de Maldoror*, escrito por Isidore Ducasse, bajo el seudónimo de Lautréamont. *Cantos de Maldoror* está compuesto por seis textos cuyo protagonista es el demonio Maldoror.

Sobre este autor se sabe poco, nacido en Uruguay migra a Francia, lugar donde escribe este libro, y muere a los 24 años. Es a través de su obra donde se elaboran algunos cuadros de su inquieto y atribulado espíritu. Gaston Bachelard menciona que su producción refleja una “Fenomenología de la agresión. Es agresión pura, en el estilo mismo en que se ha dicho poesía pura. En los *Cantos de Maldoror* nada es pasivo, nada es recibido, nada es esperado nada es continuado” (8-9). Como otro dato de enlace, Bachelard menciona que Isidore Ducasse transmite en sus descripciones de animales que:

En Lautréamont, el animal es captado ya no en sus formas sino en sus funciones más directas, precisamente en sus formas de agresión. Se extiende en su hostilidad franca, en su

hostilidad esencial. Y padece la psicología humana socializada, que se siente completamente violentada, brutalmente deformada; pero el ardiente pasado animal de nuestras pasiones resucita ante nuestros espantados ojos. En resumen, La Fontaine ha descrito una psicología humana tras la fábula animal. Lautréamont, reviviendo las impulsiones brutales, tan fuertes aún en el corazón de los hombres, ha descrito una fábula animal. (10)

Esto causa una relación de semejanza con el contenido de *Bestiario* de Arreola, pues dentro de sus páginas el autor refleja las actitudes más execrables del humano y las plasma en el animal. El animal, como lo recrea el escritor jalisciense, funciona como símbolo, como un espejo donde en la lectura comenzamos a relacionar sus comportamientos con el del humano y da como resultado una mimética vergonzante: “En el animal vemos nuestra caricatura, que es una de las formas artísticas que más nos ayuda a conocernos” (Arreola, *Y ahora, la mujer* 49). Es pues, dentro de *Bestiario*, donde se aloja la sección de “Cantos de mal dolor”. Además, encontramos que el lenguaje utilizado en *Cantos de Maldoror* es violento, irreverente, degradante, un libro donde las más bajas acciones humanas tienen cabida y se dispersan a lo largo de la obra:

Quiera el cielo que el lector animoso y momentáneamente tan feroz como lo que lee, encuentre sin desorientarse su camino abrupto y salvaje a través de las ciénegas desoladas de estas páginas sombrías y rebosantes de veneno; pues a no ser que aplique a su lectura una lógica rigurosa y una tensión espiritual equivalente por lo menos a su desconfianza, las emanaciones mortíferas de este libro impregnarán su alma, igual que el agua impregna el azúcar. No es aconsejable para todos leer las páginas que seguirán; solamente a algunos les será dado saborear sin riesgo este fruto amargo. (Lautréamont 13)

Entonces, ¿cómo podríamos comprender el título arreolino? Un juego de palabras, una asimilación o una reescritura del contenido de Lautréamont al estilo de Juan José Arreola. Una especie de reconocimiento para el novel autor uruguayo y un re-conocimiento en su escritura. Aunque el contenido y la forma del lenguaje distan entre los autores y ciertos sentimientos albergados en Lautréamont se alejan también del jalisciense, ambos convergen en cierta cólera, venganza, en sentimientos y pensamientos oscuros de los narradores, los cuales solo la escritura puede exteriorizar.

En “Cantos de mal dolor” se manifiesta una versión intertextual, una reescritura donde se juega con este sentido del “mal dolor”, un acercamiento a lo que el autor de “El guardagujas” define y/o considera como un “mal dolor”, las situaciones de la pareja:

Las experiencias clave de mi vida son las crisis religiosas y los problemas sentimentales. Estoy obsesionado por la idea de Dios. Las mujeres me han quitado el tiempo y consumido mi espíritu. La perentoriedad del amor, el desengaño, la traición: todas esas vulgaridades me han hecho sufrir. (Arreola, *Y ahora, la mujer* 52)

El “mal dolor”, en un tono irónico y claramente arreolino, es la comparación de este demonio irreverente de Lautréamont con la relación de la pareja hombre-mujer, simboliza esta animadversión, esta pugna que existe en las relaciones amorosas. Un “mal dolor”, como si hubieran dolores buenos, dolores físicos, pero los dolores del alma o del amor, son malos, desgastantes, psicológicos, espirituales. El amor se toma como un demonio: profano, adversario, desleal, impuro, odioso. Pero amor y demonio se encuentran en los extremos de la misma línea que los vio nacer, las turbulentas relaciones de la pareja.

Esta condición “infernál” de la pareja, Arreola la ha expuesto no solo en su literatura, sino en varias de sus opiniones personales recogidas en volúmenes, el narrador expone su versión sobre el conflicto de las relaciones sentimentales:

Mi soledad radical brota de la nostalgia causada por la separación primaria del ser platónico que contenía en una sola masa al hombre y a la mujer. La separación original, que nos intoxica de rencor, se denomina lucha de sexos. La separación fue injusta biológicamente, ya que la mujer lleva una carga mayor. El ser humano era uno común y unitario, completo y bisexual. Me considero arrancado de esa ganga total. Desde la infancia padezco la avidez de complementarme con la mujer, y en el curso de mi vida he sido, como todo idealista, el desdichado fundamental. (*Y ahora, la mujer* 14)

Esta relación discordante de la pareja aparece en “Cantos de mal dolor”, la experiencia vivencial del autor y su pensamiento se metaforiza en la narrativa y recrea estas terribles batallas que el escritor dispone en sus minificciones. La cuentística de Juan José Arreola basa su construcción arquitectónica en una mimesis, una relación experiencia-ficción. En este caso, la relación inestable de la pareja:

Nunca me di cuenta de en qué momento de mi vida percibí lo imposible de la relación humana para haber llegado a esa frase que viene en las “Doxografías” (sección de minificciones en su libro *Palíndroma*. nota del autor) y que dice “Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el arquetipo componen un ser monstruoso: la pareja”. (Arreola, “Soy un desollado vivo” 247)

Cada personaje vive para agredir al otro, estas acciones solo tienen como fin desquitarse, lastimarse, ofenderse; en “Cantos de mal dolor” se contempla la fallida relación del

hombre con la mujer según su autor. Esta rebelión que manifiesta el contenido de los “cantos” son sentimientos desagradables que buscan encontrar salida y exteriorizarse en las conjeturas del lector.

### **“La noticia”, exposición arreolina de la pareja**

Con esta presentación de la narrativa del autor jalisciense y los posibles motivos que dan nombre a “Cantos de mal dolor”, se vislumbra mejor el panorama donde se aloja el cuento “La noticia”. Este relato nos presenta el diálogo de un narrador que nos cuenta una trama con base en sucesos históricos y bíblicos, los cuales tienen como hilo conductor la compleja relación del hombre y la mujer. Desde Eva y Adán, hasta una presumible relación fallida del propio narrador, el asunto amoroso cae y se despedaza. Existen enlaces intertextuales dentro de este relato donde se mezclan sucesos históricos con la ficción y que, además, cada uno de ellos ejemplifican al hombre y a la mujer en una relación tortuosa, sentenciados a vivir juntos: “la pareja es un molino prehistórico en el que dos piedras se muelen a sí mismas interminablemente, hasta la muerte” (Arreola, “Soy un desollado vivo” 251).

Para el autor, la pareja humana se condena a repetirse tanto en su ficción como en su historia, este relato condensa este vínculo que puede llegar a ser insano. Cuentos como “Cuento de horror”, “Insectiada”, “Eva”, “El rinoceronte”, “Una mujer amaestrada”, entre otros, corroboran la idea arreolina de que la unión de la pareja es conflictiva y desgastante. Y no solo esto, los cuentos anteriores guardan una gran cantidad de símbolos y metáforas que deben interpretarse para comprender la compleja red de significaciones que conlleva adentrarse en el universo narrativo del maestro jalisciense.

“Cantos de mal dolor” se presenta como un manifiesto a la irresoluta vida amorosa.

Al volver con la trama de “La noticia”, el narrador nos expone un hecho ocurrido que, se supone, fue su propio rompimiento amoroso: “El golpe fue tan terrible que para no caer tuve que apoyarme en la historia” (Arreola, 54). De ahí parte a elaborar para sí mismo una descripción intertextual a través de varios desencuentros que involucran al género masculino y femenino: “Sin venir al caso me vi en la tina de baño, sarnoso Marat frente a Carlota Corday” (54). Y continúa el protagonista haciendo comparaciones históricas cada vez más profundas, tratando de equiparar y describirnos su dolor mediante estos sucesos de conflicto de sexos o de una simulación de pareja. Entre los sucesos citados se encuentra “el rapto de las sabinas” o también otros personajes femeninos como Margarita de Borgoña y Coatlicue.

Así, tras esta gama de figuras, el narrador decide refugiarse en el rapto de las sabinas: “Y allí, entre una bárbara confusión de cabelleras, brazos, piernas y alaridos, me hice el perdedizo” (54). El narrador protagonista menciona que “alguien” también le está informando de los sucesos: “Y la que estaba dándome la noticia se convirtió en un fantasma incoloro” (54). Al final del relato histórico ficticio, el fantasma incoloro desaparece, y él, se queda solitario en su calidad de hombre “y acaricio en sueños las estatuas rotas” (55).

El cuento comienza con un epígrafe de Carlos Pellicer (54): “Yo acariciaba las estatuas rotas”, que como se lee líneas arriba, forma la oración final del relato. Esta línea es parte de un poema “Sonetos dolorosos”, el cual habla del conflicto en las relaciones amorosas y es el que da pie a la trama del cuento. Aunque el análisis del relato en conjunto ha girado en torno a la traición que sufren los protagonistas masculinos

por su pareja sentimental, la siguiente interpretación tomará un camino paralelo al del engaño de la pareja.

En primera instancia, nos enfocaremos a la revisión de los personajes históricos que acompañan la trama. Sucede aquí que, en ciertas versiones históricas, las descripciones de los acontecimientos se exhiben también en un tono visceral, ya que exponen a la mujer como la fuente y causante de calamidades. Luego, se presentarán ciertos momentos de la trama cuya composición simbólica y metafórica necesitan explicarse. Después, nos enfocaremos en la contextualización de la obra, extraeremos las interpretaciones que nos proyecta el cuento y cerraremos con las conclusiones del ejercicio interpretativo.

Como se mencionó anteriormente, el narrador empieza describiéndonos su desengaño: “El golpe fue tan terrible que para no caer tuve que apoyarme en la historia. Sin venir al caso me vi en la tina de baño, sarnoso Marat frente a Carlota Corday” (54). Las relaciones que expone el protagonista no necesariamente hablan de un amor o sentimientos traicionados, sino de momentos donde una de las partes se vio expuesta o entregada a merced del otro. Ejemplo, el encuentro entre Jean Paul Marat y Carlota Corday.

Para Buroni (2008) y Barahona (2019), Marat fue un personaje ambiguo, conocido como “amigo del pueblo” o “la ira del pueblo”, fue un defensor de la voz de las partes marginales de Francia en la época del Terror, sin embargo, condenó a muerte a muchos personajes importantes de ese momento, situación que lo llevó a ganarse enemistades, sobre todo entre los girondinos. Carlota Corday, simpatizante girondina, es quien asesina a Marat, haciéndose pasar por mensajera que llevaba noticias contra los girondinos. Marat se encontraba

dándose su baño de agua caliente debido a una enfermedad en la piel que lo perjudicaba con prurito intenso: “¡A mí, mi querida amiga!” (Buroni 4), son sus últimas palabras al verse apuñalado por Carlota. A Corday la enjuician y queda como culpable, muere guillotinado. Buroni (2008) y Barahona (2019) concuerdan en que la personalidad irascible de Marat lo llevó a derramar sangre innecesariamente.

Jacques-Louis David immortaliza la acción del asesinato de Marat en una pintura *La muerte de Marat*, y es a través de esta pintura que se conoce al médico como un mártir de la revolución. No obstante, se difumina su otra cara como verdugo implacable: “Según dicen las crónicas, Charlotte Corday pronunció el argumento clave justificador de toda violencia humana: ‘He matado a un hombre para salvar a cien mil’, frase parecida a la que la víctima había utilizado para justificar sus crímenes” (Barahona y Rejero 16). Tanto las personalidades de Marat y Carlota son ambiguas, figuran según la óptica histórica con la cual se miren.

Estas figuras de la historia se presentan por medio de una acción simbólica dentro del relato. El narrador nos expone solo el instante antes del asesinato “me vi en la tina de baño, sarnoso Marat” (Arreola, “La noticia” 54).<sup>2</sup> Aquí, el personaje masculino hace una alusión al ser expuesto, indefenso y desnudo, quien cae como presa fácil ante el embate de la figura de poder “frente a Carlota Corday” (54). Así, en una

<sup>2</sup> En diversas fuentes se menciona que la enfermedad de Marat era un tipo de dermatitis y no sarna. La sarna, mencionan, podía tratarse con los remedios de la época y Marat era médico, quien sabía cómo tratar este tipo de enfermedad de la piel. No obstante, el efecto dramático de la sarna va con mayor concordancia en el texto que escribir “dermatitis”. Es posible que Arreola supiera esto y, como artesano del lenguaje, decantara por el efecto dramático que la verdad histórica. Lo anterior, nos da pautas para seguir con nuestra interpretación.



primera lectura, el narrador nos cuenta sobre cómo se siente traicionado y desamparado ante su ejecutora. Lo anterior es una interpretación hasta cierto punto obvia, pero la acción simbólica va más allá de esto.

Arreola es conocido también por ser un magnífico lector. Apoyándonos en esto, es posible que Arreola conociera bien la historia del encuentro entre Marat y Corday, incluso, saber del carácter ambiguo de estos personajes. Probablemente por ello, el autor no expone aquí la muerte o los posibles móviles que impulsaron a Carlota a cometer el asesinato, sino que se concentra en el momento de vulnerabilidad ante la figura femenina. Hay que señalar que el escritor escoge a personajes que la historia ha puesto entre la gloria y el desprecio, esto según sean los hechos y las perspectivas históricas que se consulten.

El Jean Paul Marat histórico tiene un peso moral por el cual se encuentra en esta situación fatal, pues era conocido por ser vengativo, con un carácter iracundo y causante de la muerte de varios inocentes, solo por no convivir con sus ideas. Al suponer que el autor conoce al Marat como el ser al cual: “Muchos de sus compañeros de revolución le tenían por su arbitrariedad y estaban aterrorizados por su método, que hacía palidecer las leyendas de los inquisidores y gobernantes más sanguinarios” (Barahona 16), estamos dando lectura a un personaje cuentístico que tras su papel de víctima oculta una cara de victimario implacable. Entonces, podríamos interpretar que el Marat ficticio vio descubiertas sus traiciones y fechorías ante una Carlota que sabe la verdad y lo ha expuesto, lo ha “desnudado”, ahora no queda otra cosa más que fallecer ante su ejecutora. El conflicto que encierran los personajes nos enseña un símbolo formado por el relato his-

tórico y el ficticio, donde se reflejan héroes y villanos, quienes caracterizan una ambigüedad que los presenta como víctimas pero se develan como culpables.

Así, el narrador prosigue describiendo su dolor con relación a personajes históricos: “Soy por Margarita de Borgoña arrojado en un saco al Sena” (54). Margarita de Borgoña (1290-1315) fue la reina consorte de Luis X de Francia, la cual fue sentenciada a confinamiento en la torre del Castillo de Gaillard, por los cargos de adulterio. Este recinto del castillo se encontraba expuesto al clima: “Recluida en el castillo de Gaillard, en una habitación abierta a todos los vientos, la Reina moriría de frío en el mes de abril de 1315” (Real Academia de Historia párr. 2), aunque se cree que fue asesinada por órdenes de su esposo (García 214-225). Se menciona también que Margarita y su cuñada, de nombre Blanca, en efecto, habían sostenido un romance con los hermanos d’Aunay. Asimismo, se encuentra registrado que la confesión dada por los hermanos fue obtenida mediante tortura.

La historia de la noble no es clara, pues se menciona que el rey Luis X envía asesinar a su cónyuge ya que deseaba casarse con Clementina de Hungría (García 225). Lo cierto es que, al encontrarse Margarita de Borgoña muerta en su torre-celda, el rey contrae nupcias con Clementina al cabo de cinco días después del fallecimiento de su primera esposa. Otras fuentes mencionan que la versión de la historia de la Torre de Nesle apareció hasta 100 años después de la muerte de la reina. Este relato cuenta que Margarita y su cuñada, Blanca, hacían fiestas orgiásticas, invitando a jóvenes a participar en todo tipo de actos lascivos; al final de estos convites, las nobles se abalanzaban sobre sus invitados, los asesinaban y después se deshacían de los cuerpos, arrojándolos por la ventana con dirección al río Sena.

Los sucesos anteriores no figuran en las historias consultadas, y solo aparece como una historia no oficial descartada de los verdaderos acontecimientos, como parte de una “leyenda urbana”, pero es precisamente esta parte la que interesa a Juan José Arreola. En el cuento el protagonista se pinta víctima de un engaño, como si hubiera caído en las seducciones de Margarita y esta lo hubiese asesinado y arrojado al río.

Al volver al personaje histórico, sabemos que los matrimonios entre gente de la realeza, en aquella época, eran en su mayoría acuerdos debido a que: “las relaciones diplomáticas tenían su principal confirmación en los matrimonios dinásticos, puesto que sellaban alianzas sólidas y emparentar constituía una garantía de paz y apoyo mutuo.” (Eliás 2), y que aun siendo de la realeza los derechos de la mujer eran inexistentes: “La mujer ha tenido el estatuto civil de un niño, de un menor de edad, criatura alienada y sujeta que no podía disponer de sus bienes sin el consentimiento del padre o del marido” (Arreola, *Y ahora, la mujer* 47). Margarita se casa a los 14 años con Luis X, y muere diez años después, olvidada y probablemente asesinada. No son extraños entonces los relatos de las infidelidades dentro de la realeza, aceptados por los varones, lapidados por las mujeres:

La historia de una mujer, tan criminal como hermosa, Margarita de Borgoña; la loca, la caprichosa Mas no bastaba á la Reina un amante y un esposo para saciar su lujuria y su genio caprichoso. Ceñida por todos lados de una negra y vieja almena la torre de Nesle estaba junto á la margen del Sena. Allí Margarita y otras dos hermanas lujuriosas eran pérfidas heroínas de escenas escandalosas. (*Margarita de Borgoña, Reina de Francia* 1-2, escrito así en el original)

El nombre completo de la fuente anterior es *Margarita de Borgoña, Reina de Francia: romance histórico de los sangrientos asesinatos perpetrados por dicha Margarita en la Torre de Nesle, y ejemplar castigo que sufrieron ella y su cómplice*. En dicho relato, la figura del rey apenas aparece solo en mención, y el “ejemplar” castigo de Margarita es ser quemada viva. En este escrito Margarita es presentada como: “una mujer tan criminal como hermosa, Margarita de Borgoña; la loca, la caprichosa” (1) que seduce a hombres junto con “otras dos hermanas lujuriosas” (2). Aunque las nobles fuesen jóvenes y fuertes, creer que ellas por sí mismas pudiera hacer frente a varones jóvenes, asesinarlos y tener la fuerza suficiente como para arrojarlos al río, se torna complicado. Incluso en este manuscrito, uno de los asesinados tiene tiempo para escribir con su sangre “Muerdo asesinado por...” (3).

Al comparar los dos tipos de historia descritas arriba, la de Margarita siendo asesinada por el rey para cumplir sus deseos con otra mujer, y la que menciona: “no bastaba un amante y un esposo para saciar su lujuria y su genio caprichoso” (2), la primera se torna con mayor consideración. Arreola debió conocer las historias que se escribieron de Margarita de Borgoña, pero, como creador de ficciones, resalta más la leyenda absurda (lo cual es también una característica de su cuentística) para explicar el sentimiento de su narrador personaje. De nueva cuenta en la narrativa arreolina emerge la figura ambigua, entre la historia y la leyenda, entre el juego del culpable y del inocente.

En la trama de “La noticia”, el narrador protagonista sostiene su dolor con ejemplos nebulosos, los cuales a primera instancia parecieran ser mejor asimilados: ser asesinado por la mujer seductora. Pero las figuras de Margarita, histórica y ficticia, guardan un trasfondo complejo, donde la posible realidad nos desvela otras intenciones, otras interpretaciones.

La figura de la mujer nebulosa, abstracta, culpable y mártir. El hombre, ingenuo, fácil, arrojado y volcado en lujuria. Margarita de Borgoña, culpable y víctima de su propia lujuria, casada con un hombre que no conoce y que no ama; el otro, un rey que manda encarcelar y asesinar a su esposa para beneficio propio.

Los personajes arreolinos, actuando como víctima y mujer fatal, sustentados en hechos históricos absurdos, velando una historia diferente. Los personajes reflejan también el deseo de libertad de la mujer y el de posesión del hombre, a pesar de su pareja femenina. Si el caso es el segundo, podemos comparar al personaje acaecido por Margarita de Borgoña, como un personaje que buscó los placeres con otra mujer y que fue descubierto y “arrojado en un saco” (54) ante su descubrimiento, así como el Marat que figura dentro del mismo relato.

“Teodora me manda degollar en el hipódromo” (Arreola, “La noticia” 54). Teodora (501-548 d.C.) fue emperatriz del Imperio Bizantino, esposa de Justiniano, mujer de gran belleza e inteligencia, en su vida temprana fue actriz de teatro y prostituta. Según cuenta Procopio en *Historia Secreta*, Teodora logra su fama a grandes escalas debido a los espectáculos irreverentes que escenificaba. Ejerció el poder con astucia y un marcado liderazgo según el mismo historiador: “Teodora no solo actuó en el gobierno del Imperio junto con su marido o influyendo las decisiones de éste, sino que también en solitario acometió acciones de gran calado político” (Lasala 368). Pero es este mismo Procopio quien escribe en contra de la pareja de emperadores, llamándolos “demonio con forma humana”, “promiscua” (Carbonell 137). Teodora se hizo del gusto del pueblo y sobre todo entre las mujeres debido a las siguientes acciones:

Derogaron la ley que impedía la unión entre los nobles y las mujeres pobres, de dudosa procedencia u oscuro pasado. Dictó leyes que permitían a las mujeres ser propietarias o herederas y mejoró el sistema de atención a la salud femenina. Impuso la pena de muerte a los violadores, el reconocimiento de los hijos bastardos y la defensa de sus derechos de herencia. Más allá de las leyes, organizó campañas para erradicar la prostitución y rescatar a las adolescentes que la practicaban, ya que nadie como ella conocía el sufrimiento que engendra. Las prostitutas fueron llamadas a abandonar su oficio; si se casaban, la emperatriz personalmente, les otorgaba una cuantiosa dote; y si persistían, debían trabajar en burdeles regentados por ellas mismas, con reglamento especial para evitar los abusos. (Carbonell 138)

De acuerdo con Bravo (2020), Carbonell (2009) y Lasala (2013), otra de las grandes participaciones que tuvo Teodora de Bizancio fue la manera en que interfirió contra la acometida que casi derroca a su esposo, y a la cual hace referencia el relato “La noticia”. En los archivos de historia, se relata que este suceso tiene como origen una discusión entre grupos políticos dentro del hipódromo, el cual crece y termina en revuelta popular. Uno de los motivos principales que hace enardecer a la multitud recae en la subida de impuestos por Justino. El emperador, al sentirse acorralado decide huir, no obstante, Teodora habla con él y dice:

“Para alguien que ha ocupado la dignidad real es insoportable ser un fugitivo”, señala Teodora según el texto reproducido por Procopio; y añade “nunca me separaré de la púrpura y no viviré el día en que aquellos que encuentro dejen de dirigirse a mi como la emperatriz. Si es tu deseo, emperador, salvarte, no hay problema. Para los que tenemos dinero, allí está el mar y aquí los botes. Sin embargo, considera si una

vez salvado no habrías cambiado aquella seguridad por la muerte”; y concluye con una frase que todavía resalta más el coraje que de la emperatriz quiere transmitir Procopio “en mi caso, estoy de acuerdo con un antiguo que decía que la realeza es una buena mortaja para un entierro”. (Lasala 376)

Bravo, Carbonell y Lasala concuerdan que este discurso salva el imperio de Justino, pues el emperador, motivado por su esposa, actúa con tal fuerza que logra recuperar el mando de su gobierno y termina con la vida de 30,000 opositores de los emperadores.

El protagonista no refiere su acción con respecto a los amantes, sino que enfoca su desvalidez asumiendo el papel de uno de los adversarios de los emperadores. “Teodora me manda degollar en el hipódromo” (Arreola, “La noticia” 54), es una oración que proyecta una culpabilidad de amotinamiento en contra de la figura de poder, un castigo que aplica la mujer emperatriz al instigador que osa derrocar su gobierno. El protagonista de “La noticia” se identifica con los amotinadores, se compara con el bando perdedor, por aquellos que sufrirán la venganza de la emperatriz.

Teodora de Bizancio cumple también con su papel simbólico al mostrarse como defensora del pueblo pero terrible frente a sus enemigos. Para Bravo, la vida de Teodora está: “llena de luces y sombras” (15). Procopio de Cesarea, quien la juzga a placer, la describe como tirana, prostituta y de vida libertina. No obstante, como dato adicional “es Santa por la iglesia ortodoxa, debido a su indiscutible labor humanitaria a favor de las minorías y de las clases sociales más desprotegidas, en una época de prohibiciones y acentuada subvaloración de la mujer” (Carbonell 137). Dentro de la ficción, Teodora

asume el papel de jueza y verdugo, implacable con quien atente contra ella.

Este personaje histórico llevado a la ficción tiene su lado libertino y sexual, pero su papel como figura de poder tanto intelectual como religioso posee enorme relevancia: “Si repasamos la historia no hallamos más que media docena de egregias mujeres con las manos manchadas de sangre en defensa de un pueblo y muy pocas veces como agresoras. Recuerdo a Teodora la bizantina, que es una excepción que confirma la regla”. (Arreola, *Y ahora, la mujer* 53-54). Una vez más, el narrador principal asume el papel de traidor al ser descubierto por su ejecutora.

La siguiente figura femenina que entra en la acción de la trama de “La noticia” es Coatlicue: “Coatlicue me asfixia bajo su falda de serpientes” (Arreola 54). Coatlicue “la de la falda de serpientes”, la diosa mexica de la tierra y de la fertilidad: “madre milagrosa del Sol, la Luna y las estrellas” (Cruz 7). Según el mito, Coatlicue, queda encinta debido a la intercesión del dios Huitzilopochtli. Coatlicue se encuentra barriendo cuando observa que un plumaje cae desde el cielo, al levantarlo queda encinta del dios de la guerra. Coatlicue y Huitzilopochtli pueden comunicarse en el embarazo, este le pide calma, pues su madre se encuentra asustada debido a que sus otros hijos desean asesinarla.

A Coatlicue también se le reconoce como la deidad de la vida y de la muerte, además: “ejerce su dominio a través del acuerdo entre pensamiento (cabeza), sentimiento (corazón) y manos (acción)” (11). La razón que dan los hijos de Coatlicue para asesinarla es que la acusan de traición, ya que la creen impura debido al embarazo de Huitzilopochtli: “Es un hecho que hemos sido traicionados por la madre aun antes de



nacer. La madre tuvo que entregarse y nosotros sentimos y vivimos como una traición esa entrega. De ahí brota la agresión hacia la mujer, para vengar esa afrenta” (Arreola, *Y ahora, la mujer* 34).

La diosa mexicana guarda en su significado simbólico una relación que involucra el pensamiento arreolino, la mujer que otorga y quita vida: “Ella me trae las semillas del amor y los gérmenes de la muerte” (12); “¿Por qué no me mató Dios en el vientre de mi madre?” (Arreola, “De viva voz” 172). Esta dualidad que desprende Coatlicue cunde en el sentir y en la visión del narrador mexicano:

La envoltura materna nos encapsula de tal modo que la marea respiratoria y la corriente sanguínea interna que nos nutren nos dan una idea de infinito. Cuando amamos físicamente a una mujer, nos insertamos en la tierra. El espasmo del orgasmo amoroso tiene algo de agonía. Y tememos a la muerte como al amor absoluto. (Arreola, *Y ahora, la mujer* 16-17)

Existe otro motivo que probablemente une el pensamiento del autor con Coatlicue y su embarazo de Huitzilopochtli, ya que, de una forma, recuerda la unión platónica que el escritor jalisciense añora: “La cosa es platónica y viene desde el origen del pensamiento. Éramos un solo ser y estamos separados” (“De viva voz” 172). Esta constitución que representa la diosa mexicana: amor y odio, “pensamiento” y “corazón”, creación y muerte, se plasma en el diálogo arreolino. Coatlicue simboliza la mujer diosa, la mujer creadora, el misterio y “Como madre de los hombres, es natural que exija respeto y múltiples reverencias; y no había mayor cortesía y ofrenda que el sacrificio humano” (Cruz 12).

Para sus descubridores, la divinidad mujer pasó a caracterizarse como una representante de la oscuridad y la muerte

incluso de lo “demoniaco, lo salvaje e inhumano” (16), en gran medida por su relación con las serpientes. Una divinidad mexicana castigada por sus descubridores, quienes al desenterrarla con sus prejuicios históricos, la entierran en la propia historia:

Coatlícue, cuya historia está unida, en primer lugar, a la manipulación iconográfica y cultural puesta en marcha por la mentalidad y la práctica colonial, y posteriormente, a la autónoma reconstrucción de la identidad nacional mexicana. Desafortunadamente, en la mayoría de los casos, los estereotipos sobre la alteridad femenina han generado y siguen generando la atribución de características negativas hacia las mujeres. (Guillongo 33)

El narrador se siente “asfixiado bajo la falda de serpientes”, quizá un guiño a este desprendimiento platónico, al instante en que el ser único deja de ser “completo” y se separa en el momento del parto:

Imagínate lo que ha de sufrir la criatura expulsada de ese paraíso. En primer lugar, la respiración produce una sensación de asfixia, y el hecho mismo de nacer es angustioso, pues ¿de dónde le viene la palabra “angustia”, que los alemanes llaman “Angst”?, de la “angostia”, de lo angosto, lo estrecho. La salida en el nacimiento es angustiosa. El niño es un arrancado, un desprendido, de la ganga original. (Arreola, “Confieso que aprendo mucho riéndome” 273)

Con respecto a la visión femenina que el pensamiento náhuatl otorga a su diosa, Cruz menciona que las descripciones que posee Coatlícue: “la oscuridad, la tierra, lo bajo, la muerte, la humedad y la sexualidad” (10), se encuentran muy arraigadas en la divinidad femenina y que “los portan con excesos y grandiosidad” (11). Asimismo, Guillongo, adjudica al pensamiento europeo de la época la caracterización de

Coatlícue como una “monstruosidad” y, debido a lo anterior, fueron: “borradas las leyendas que habían configurado a la diosa azteca tanto como madre del sol, la luna, la tierra, la humanidad y la divinidad” (32), y representada solo como una entidad de la oscuridad y la muerte.

Con ello, Coatlícue también pertenece al panteón femenino que la visión histórica ha creado para estas representantes femeninas, algunas de ellas yacen en la narrativa arreolina: “Llámense como quieran. Lo cierto es que vivimos en el mundo de las divinidades masculinas. Esas que en esta página solar abomino, apostato y detesto como hereje confeso. Me acuso formalmente de no haber comprendido a la Mujer en la Tierra. Me acuso formalmente de ser hombre” (Arreola, *Inventario* 133).

Coatlícue, puede representar en esta narrativa ese ser único que alberga vida en su interior. El hombre, en Arreola, al mismo tiempo que necesita pertenecer dentro de la mujer y formar ese ser unitario, desea liberarse de ella, porque lo asfixia y perturba, se convierte en un renegado de la presencia femenina.

La representación de Coatlícue tanto en la historia como en la trama arreolina, refleja su valor e importancia histórica, pues, además de lo anteriormente expuesto, su presencia simboliza la repulsión y la veneración de una divinidad mujer en: “las infinitas estepas de la imaginación masculina, de sus ideas preconcebidas y emociones negativas” (Guiallongo 33). Las mujeres en Arreola son despiadadas con su enemigo. La divinidad mujer, en su configuración como primera madre, crea un lazo análogo con Eva bíblica, quien entra y sale dentro del entramado del narrador protagonista.

“Alguien me ofrece al pie de un árbol la fruta envenenada” (Arreola, “La noticia” 54). Al seguir con la continuidad

de los personajes femeninos en esta ficción, hemos podido ser testigos de una lectura simbólica que construye, a su vez, un significado que va más allá de las frases, una arquitectura metafórica del cuento.<sup>3</sup> En esta oración se continúa con la propuesta simbólica de los personajes. Ya se ha expuesto que las participantes femeninas dentro de la trama conllevan una historia “polisémica”, una que las encuentra culpables, otra que reta las representaciones canónicas, y la que dispone Arreola en su ficción. Ese personaje “Alguien” es un pronombre impersonal, se utiliza tanto en singular como en plural, además, su género es neutro.

Arreola, como artesano del lenguaje, acomoda cada palabra en su lugar exacto, juega con el lenguaje y sus significados, un auténtico virtuoso del uso del español. ¿Por qué se nos presenta el nombre de “Eva” en esta acción? Posiblemente porque la cadena narrativa propone nombres femeninos desde un inicio: Carlota, Margarita de Borgoña, Teodora, Coatlicue; han participado para que este nombre aparezca de manera “natural”.

La unión puede soportarse porque también sigue después de Coatlicue “la primera madre” y su vínculo con las serpientes. La referencia a Eva viene del Génesis: “Y creó Dios al hombre a su imagen. A imagen de Dios lo creó. Macho y hembra los creó” (Génesis 1:27). Cuando leemos: “Alguien me ofrece al pie de un árbol la fruta envenenada”, la intertextualidad nos envía al momento en que Eva, engañada por la serpiente, corta el fruto del árbol “de la Ciencia del bien y del mal” (Génesis 2:17), y lo ofrece a Adán. “Envenenada” porque la obra de Dios queda envenenada por la acción del Adversario convertido en serpiente. No obstante, a lo largo

<sup>3</sup> El cuento nos proyecta significados metafóricos, tal como Shekoufeh Mohammadi nos dice.

de este trabajo se ha expuesto que estas acciones simbólicas juegan un rol que va más allá de lo “obvio”, proponemos tomar otro camino en la interpretación de esta línea narrativa.

“Alguien”, como se menciona líneas arriba, no nos da la pauta exacta para remitirnos a “Eva”, solo nos da guiños como los expuestos en el párrafo anterior. Es decir, por conjeturas evocamos el nombre de “Eva”. Si el nombre de “Eva” no aparece escrito, y conocemos que Arreola es un experto en el uso y las aplicaciones del lenguaje, entonces, omitir el nombre femenino se nos presenta como otro juego interpretativo por parte del autor. En este sendero interpretativo que se bifurca, este “Alguien” también puede referirse a la misma serpiente, al Adversario, pues es él quien en primer lugar “ofrece” el fruto en la Tentación: “Es que Dios sabe muy bien que el día en que coman de él, se les abrirán los ojos y serán como dioses y conocerán el bien y el mal” (Génesis 3:4-5).

Dentro de la exégesis bíblica que interpreta este momento se lee: “Se nos presenta el Tentador, personificado en la Serpiente; éste es el Adversario de Dios, listo para envenenar su obra” (Nota a Gén. 3). Cabe la posibilidad de que este “Alguien” sea la serpiente quien tienta directamente al narrador principal. Las referencias de Juan José Arreola a *La Biblia* y a los personajes bíblicos se alojan a lo largo de su obra: “Eva”, “En verdad os digo”, “El silencio de Dios”, solo por mencionar algunos cuentos, además de que en sus entrevistas no faltan sus comentarios sobre el asunto y, en su obra de opinión, aparecen versiones traducidas de pasajes bíblicos del autor como la que hace de Job en *Inventario* (81-82).

El nombre de “Eva” es obviado en esta oración: “‘Alguien’ me ofrece al pie de un árbol la fruta envenenada”. Parece que el narrador apuesta con el significado de este pronombre,

al no mencionar un nombre, los menciona a todos. En este acercamiento a la palabra “Alguien”, puede también sugerirse que sea la propia imagen masculina quien envenena la participación histórica femenina. La palabra “Alguien” también nos indica que la identidad de esta(e) o estas(os) personajes queda velada para nosotros los lectores, pero es probablemente conocida por el narrador protagonista pues la tiene de frente al momento del ofrecimiento y oculta su identidad a propósito.

Arreola conoce de primera mano los contenidos bíblicos, podemos suponer que el apartado del Génesis y su exégesis no sería una excepción: “Solo poseo unas cuantas Biblias en francés y en español. Apenas una docena, incluyendo la Vulgata. Y a veces me entretengo al colacionar unas y otras traducciones. Porque sueño en redactar para mí los textos que más me gustan” (82); la creencia y el conocimiento del narrador de la tradición judeocristiana es basta y se encuentra diseminada a lo largo de su literatura.

Así como Coatlicue es antesala de este personaje andrógino “Alguien”, este lo es de un personaje masculino. De una manera, se cumple otro juego narrativo y simbólico de Arreola: el palíndromo. Ya Sara Poot (2009) y Felipe Vázquez (2010) han tratado de mejor forma esta propuesta narrativa, solo añadido a este estudio que la narrativa arreolina, desde su primer libro *Varia Invención*, se forma por cuentos y un diálogo teatral; asimismo, su último libro *Palindroma* empieza y termina de la misma forma, el inicio y el final se juntan como la banda de Moebius o la botella de Klein, palíndromas. Así, la visión androgénica de la pareja que tiene el autor es otro ejemplo. La estructura del cuento “La noticia” obedece de cierta forma a un palíndromo, su epígrafe es el final del cuento, el relato del protagonista comienza con un personaje femenino que va desdibujándose a una entidad neutra “alguien”,

y da paso a un personaje masculino “Sansón”, que decanta después en el rapto de las sabinas donde el protagonista “se refugia” o vuelve a la mujer.

Con la siguiente comparación que el protagonista hace de sí mismo, ahora con “Sansón”, este decide derribar las columnas sobre “una muchedumbre de cachondas filisteas. (Afortunadamente siempre he llevado largos los cabellos, por las dudas)” (Arreola, “La noticia” 54). El personaje se aferra a su calidad de hombre, y se pinta como vencedor, cuida su hombría al dejarse los cabellos largos en una muestra de virilidad. El narrador protagonista nos menciona una identificación con “Una procesión de cornudos ilustres” (54). La infidelidad, la traición o el mismo desengaño, emergen en este cuento. Fraternaliza con Urías el hitita y su encuentro con el rey David.

La historia que se encuentra en el segundo libro de Samuel, versículo 11, cuenta que el rey David conoce a Betsabé, esposa de Urías, y este queda prendado de ella. Betsabé es enviada al palacio del Rey David, lugar donde “se acostó con ella. Pero quedó embarazada” (2-Samuel 11:5). Al regresar Urías de la campaña, David lo envía al frente de la batalla con órdenes específicas: “Pon a Urías en la parte más peligrosa de la batalla, y déjalo solo para que lo maten” (2-Samuel 11:15). Por esta acción Urías muere en el campo de batalla. Betsabé, al enterarse, guarda duelo a su esposo: “Terminado éste, David mandó a buscarla, la llevó a su casa y la tomó por esposa. Ella dio a luz a un hijo. Pero la acción que cometió David desagradó a Yavé” (2-Samuel 11: 25).

La acción de la infidelidad que trata Arreola sigue su proceso interpretativo. David, poderoso rey, manda a traer a la esposa pues la encuentra a su gusto. La esposa obedece al rey

y este la deja embarazada. Urías muere al frente de la batalla, traicionado por el mandato del rey. El narrador personaje asume su papel de traicionado y se enfrasca en la lucha en “la primera línea de combate” junto con Urías, ambos caen en el campo de batalla, el amor, y se *fraternalizan* moribundos. Aunque la traición no venga de la mujer, el dolor existe y es profundo, hermana a los afectados.

“Finalmente me refugié en el rapto de las sabinas” (Arreola, “La noticia” 54). El suceso mítico llamado “El rapto de las sabinas” es otro ejemplo donde la traición se ejerce desde una figura de poder velada. El acontecimiento cuenta cómo Rómulo y su pueblo, al carecer de mujeres, deciden invitar al pueblo sabino a un festejo en nombre de Júpiter. No obstante, era un engaño para apropiarse de las mujeres y expulsar a los hombres. Los romanos contraen nupcias con las sabinas, bajo la condición de que ellas serían las dueñas de su hogar.

Las batallas por esa ofensa fueron largas y cruentas y no cesaron hasta que las sabinas tomaron acción en ello, al separar a los combatientes en pleno campo de batalla, advirtiendo que no debían matarse entre sí padres, maridos, hijos: “El relato del rapto de las sabinas condensa roles de género básicos -los varones son guerreros; las mujeres son hijas, esposas y madres-, y algunos estereotipos” (Sánchez 46). Es en este escenario: “Entre una bárbara confusión de cabelleras, brazos, piernas y alaridos” (Arreola, “La noticia” 54), donde el protagonista arreolino se hace el “perdedizo”.

Este relato de “El rapto de las sabinas” sigue dentro del tenor de lo simbólico. Estas mujeres fueron raptadas y violentadas, obligadas a casarse con sus captores y, después, en un giro de la trama, se vuelven las causantes de la guerra entre los sabinos y los romanos:



La violencia sexual en las guerras, -dirigida principalmente contra mujeres y perpetrada mayoritariamente por hombres-, no es universal ni es inevitable, pero sí es un componente habitual del elenco de atrocidades que caracteriza a numerosos conflictos armados, especialmente a las guerras de conquista. (Sánchez 46)

Sucede que, tanto sabinos como romanos, pactaron la paz, las mujeres se quedarían con los romanos, y se cimienta lo que será el gran imperio: “El rapto de las sabinas simboliza la degradación de la mujer bajo el código de honor (Hernández 99). Son tributo de guerra.

Los sabinos muestran complacencia con el pacto con los romanos, al saberse integrados a un pueblo poderoso, dejan a las mujeres. El protagonista del cuento menciona: “Dejé que se las llevaran a todas, tranquilamente” (Arreola, “La noticia” 54). El hecho del “rapto”, del secuestro, del sometimiento y violencia que vivieron las mujeres, pasa a segundo término. El “Honor” masculino es el mancillado y el que se debe restaurar, formar parte del grupo de poder y del futuro imperio, se transforma en un canje justo para los sabinos. El personaje actúa de la misma forma: “Como los romanos adoptaron hasta las niñas recién nacidas, la historia de nuestro pueblo concluye felizmente en la anécdota del rapto. No más asuntos de mujeres” (55).

En esta parte del relato, aparece un interlocutor femenino: “Y la que me estaba dando la noticia se convirtió en un fantasma incoloro” (“La noticia” 54). Esta presencia femenina es quien cuenta la noticia de su infidelidad al protagonista, hay que señalar en este punto que el relato empieza *in media res*, es decir, el cuento inicia después de que el narrador principal ha escuchado la confesión de la infidelidad, el hecho se encuentra a mitad de la trama. Quien da la noticia fatídica es

una mujer corpórea que, al dar su confesión, pierde su naturaleza de mujer viva y “muere” para el narrador, se convierte en fantasma.

Esta figura se repite en “Cuento de horror”, cuya construcción es la siguiente: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma, yo soy el lugar de las apariciones” (*Palindroma* 71). En este cuento, en ningún momento se habla de la muerte natural del personaje femenino, se menciona como “fantasma” pues ha muerto de manera simbólica y se pasea por las “ruinas” que ha dejado en el narrador. De manera análoga, en el cuento que analizamos, la mujer en una primera instancia aparece como personaje corpóreo, después de confesarle la infidelidad “muere” para el protagonista, ya no está llena de colores o vitalidad, sino es “incolora” un “fantasma” que ha pasado a morar en la memoria del narrador.<sup>4</sup>

¿Este personaje del fantasma podría representar también el fantasma de la historia femenina o de la versión femenina de la historia que desaparece debido al contexto masculino?

Lo lamento si mi memoria me falla. Y lo lamento más en caso de que sea cierto: ¿hay una mujer que haya escrito la historia universal desde el punto de vista femenino? Personalmente, no recuerdo a ninguna. Podría citar otras historiadoras parciales a propósito de países aislados o periodos estrictos. Pero lo que ahora reclamo es la revisión de nuestra conducta histórica por parte de las mujeres. Y mucho me temo que después de ese larguísimo proceso, saldríamos finalmente condenados. (Arreola, *Inventario* 167)<sup>5</sup>

4 Para saber más sobre el análisis de “Cuento de horror” leer: “El cuento de Juan José Arreola entre el arte y el horror” en revista *Signa de la asociación española de semiótica*: <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16933>

5 *Inventario* es el resultado de la compilación de artículos que Juan José Arreola realizó para *El sol de México*, la fecha de publicación para la primera edición es 1976.

En el relato se lee: “El fantasma incoloro que estaba dándome la noticia desapareció” (“La noticia” 116), esta desaparición que se plasma en el cuento puede interpretarse también como la acción de ignorar otra versión de la historia, al no prestar oídos, deja de existir.

“Y yo me considero, con justa razón, el último representante de la estirpe sabina” (Arreola, “La noticia” 55). En este punto de la narración, el protagonista se asimila como descendiente de aquellos peninsulares. Ya sea por el coraje demostrado en el campo de batalla, por la ofensa recibida o por la resolución del conflicto, el narrador protagonista decide quedarse solo, sin la compañía de la mujer. Esta decisión que toma, independientemente de la situación sufrida, está lejos de traerle quietud y sigilo, así como el fantasma en un “Cuento de horror”.

“De vez en cuando abandono mi soledad hombruna, paseo vagamente por las ruinas del Imperio y acaricio en sueños las estatuas rotas...” (55). Con estas últimas líneas termina la ficción histórica. El personaje principal se describe en una soledad hombruna, en una soledad donde su condición de hombre le exige denostar a la mujer. Estar en una “soledad hombruna” para constituirse como hombre, reafirmar el estereotipo varonil de no necesitar a la mujer, le acarrea también sufrimiento. Se mira como vencedor, pero su victoria le trajo una gran derrota, pues su Imperio está desmoronado, desolado. “Acaricio las estatuas rotas”, estas estatuas se perciben como femeninas, “rotas” porque no concretó la oportunidad de estar con una mujer, entonces pierde cualquiera de las posibilidades de estar con alguna, como estar en un cementerio lleno de fantasmas. Esta condición de “estatuas rotas” también puede reflejarse en la visión del ideal femenino.

El narrador concibe a la mujer a través de un ideal, pero al darse cuenta de que los ideales no existen, todo reflejo de él lo observa roto, imperfecto, humano. El ideal o la mujer como ideal se encuentra asimilado en la cuentística arreolina. En “La migala” (Arreola 75-76) aparece con el nombre de Beatriz, y se presenta como una intertextualidad con el personaje de la *Divina Comedia*, incluso el personaje masculino, el cual se encarga de narrar la historia, es un guiño a Dante. La historia se desarrolla en nueve párrafos, haciendo alusión a los nueve círculos del infierno. El narrador protagonista, al ver perdido el amor de Beatriz, compra una migala en una feria con el fin de suicidarse. Día y noche, se ve asaltado por el espanto de la probabilidad de ser mordido por el arácnido (otro símbolo de la mujer): “Sin embargo, siempre amanece. Estoy vivo y mi alma inútilmente se apresta y se perfecciona” (“La migala” 76).

En este cuento, Beatriz no aparece directamente en la acción de la trama, tampoco tiene diálogo alguno, pero es una mujer cuya ausencia dentro del relato atormenta al protagonista: “Entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible” (76). El protagonista queda en su apartamento conviviendo con el artrópodo, en espera de su picadura fatal. Así, el símbolo de la migala como objeto de tormento y como imagen de la mujer que atormenta, destroza la estabilidad del personaje masculino: “Todo lo que he escrito es el terror de saberme responsable y solo. Mi aspiración ha sido perderme. Las mujeres han sido trampas temporales y accidentales. Y tengo la necesidad de ser devorado. (...) Por venganza y terror no puedo amar a ninguna mujer” (Arreola, *Y ahora, la mujer* 19-20). El cuento de “La migala” es una metáfora del infierno que padece el hombre en soledad.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Para saber más de “La migala” leer “Narrativa y metáfora confabuladas” en *Ensayar al confabulador: acercamientos a la obra de Jun José Arreola*.

Al regresar a la oración “acaricio en sueños las estatuas rotas...”, tenemos que, en el relato “Tres días y un cenicero”, aparece también una estatua rota de Venus. También vuelve el narrador protagonista, que es un sello en la narrativa de Juan José Arreola, y nos cuenta la historia de cómo encontró en un pantano a esta efigie de Venus incompleta. El protagonista nos cuenta cómo poco a poco restaura la estatua, hasta que la pone sobre un pedestal, y ya cuando por fin logra armar ese ideal, lo destruye.

El relato resulta pigmaliónico, el protagonista se enamora de una estatua rota, la reconstruye según su parecer, y al terminar la obra: “Me le echo encima y la tumbo de un martillazo” (27). El protagonista se queda sin el ideal y solitario: “Yo solo, sólo tengo la copia fiel que me regaló en miniatura, donde el humo del cigarro alcanza las perfecciones del sueño” (28).<sup>7</sup> El personaje entra en pánico al estar tan cerca de haber poseído el ideal de la mujer y lo destruye: “Mi tendencia radical ha sido destruir la felicidad probable. Cuando una mujer se acerca a darme el ensueño, además me acarrea la pesadilla. Ella me trae las semillas del amor y los gérmenes de la muerte” (Arreola, *Y ahora, la mujer* 12). Este cuento, asimila también esta disposición del ideal imposible, reúne también la descripción del hombre nacido para la soledad y la imposibilidad de la pareja:

La imposibilidad del amor no se debe en mi caso a la presencia de una sola mujer, sino a una especie de resentimiento al no encontrar el amor absoluto que pinta a vida de un color luminoso y profundo. Afirmo una frase de mi juventud: “Toda alma está construida para la soledad”. He recargado en la mujer la radical amargura de que no exista compañía posible (30).

7 “solo” y “sólo” aparecen así en el original.

El relato “La noticia” funciona como una metáfora de la caótica relación entre el hombre y la mujer, tanto a través de la historia, como de la propia visión de la pareja en Juan José Arreola. Esta propuesta se sustenta apoyándonos en los diálogos, entrevistas y obra narrativa de Juan José Arreola. Así, el cuento de “La noticia” representa esta lucha por la supervivencia entre la pareja. El narrador dispone una serie de sucesos interpretables donde la pareja humana ha entrado en conflicto jugándose la vida y la muerte.

Mediante acciones simbólicas y metafóricas, la posición de la mujer se presenta como una figura que traiciona, empero, esta actitud traidora se tambalea debido a la cuidadosa selección de acontecimientos históricos escogidos por el narrador para configurar la trama. Asimismo, los sucesos históricos que se desarrollan dentro de la ficción son perpetrados por el hombre y escritos desde una visión masculina. Esta condición del relato no es al azar, sino construida por el autor, con el propósito de que nosotros descubramos otras intenciones en la arquitectura del relato.

En Juan José Arreola se da esta dualidad entre admiración y desprecio hacia el lado femenino: “Venero y odio a la mujer. La veo siempre en equilibrio inestable. Ella es el verdadero ser, el ser original, la criatura total que nos llevaba dentro” (Arreola, *Y ahora, la mujer* 17). Tenemos entonces que el pensamiento y la vivencia del escritor funcionan en sus cuentos como una: “verdad metafórica para designar la intención ‘realista’ que se vincula al poder de redescipción del lenguaje poético” (Ricœur, *La metáfora viva* 326). La metáfora nos redescibe (en un plan mimético de recreación de la realidad) el cómo se vivieron las cosas o cómo se sintieron las experiencias.

En esto subyace “La noticia” de Arreola, su pensamiento y su propuesta cuentística, viajan entre esta metaforicidad que se plantea en la trama como una inestabilidad histórica y como sucesos ficticios, los cuales dan argumento a esta verdad metafórica. La propia verdad histórica queda entredicha porque el autor desea plasmar su verdad metafórica a través de la ficción e intercala pasajes oscuros, pasajes sospechosos de la historia misma, con elementos ficticios y verosímiles, cuyo propósito sea el de cuestionarnos también sobre la ocupación femenina en la historia.

Los sentimientos contradictorios del narrador personaje y del autor personaje, se unen dentro de una mimesis en el compendio “Cantos de mal dolor”: ira, odio, venganza, engaño, dolor, relaciones, amor. Arreola plasma lo conflictivo en la relación de la pareja humana.

En esta arquitectura cuentística que logra crear Juan José Arreola, el pensamiento, los personajes, los símbolos y la metáfora; se configuran en la trama de la narración. Es necesario un ejercicio de interpretación para lograr comprender el texto literario. Este dinamismo espera ser recibido a través de un lector que pueda, dentro de su lectura y sus introspecciones, encontrar un diálogo esclarecedor, uno que logre acercarse a las intenciones de un autor polifacético y polisémico. Obra de arte literaria y hermenéutica analógica, se intersecan y con ello logramos adquirir nuevos horizontes de comprensión y un nuevo entendimiento en el campo de lo humano.





## Amparo Dávila: el proceso de la creación artística en “Fragmentos de un diario”

“DESNUDO el cuerpo y extendido  
en la noche desnuda y extendida  
como grito el cuerpo cruza la noche  
como daga”  
Amparo Dávila

Amparo Dávila nace en Pinos, estado de Zacatecas, México, el 21 de febrero de 1928. La narradora cuenta que experimentó una infancia solitaria, la pérdida temprana de un hermano, además de una precaria salud. También ha mencionado cómo le sucedían los días dentro de la biblioteca paterna, donde observaba a través de una de las ventanas:

Yo no tenía muchas cosas que hacer, me dedicaba a ver la vida que pasaba. Pero lo que pasaba era la muerte, porque en los pueblos de los alrededores no había cementerios y la gente iba a Pinos a enterrar a sus muertos. Yo veía que los llevaban sobre el lomo de una mula, atravesados o tirados en una carreta, porque no tenían ni cajas. Eso pasaba a través de la ventana: no la vida sino la muerte... También me entretenía hojeando libros, porque todavía no leía, tenía tan sólo cinco años. Y cayó en mis manos la *Divina Comedia*, un libro del que he hablado mucho porque ha sido el libro fundamental de mi vida. Al ver los grabados de Doré, los demonios con tridentes, los círculos helados, me horrorizaba y eso se traducía en pesadillas horribles. Mis noches se convirtieron en un infierno inenarrable, vivía aterrorizada. (Dávila en Abenshushan, “En el jardín del miedo”, párr. 3)

Jazmín Tapia menciona que desde sus primeros años, la narradora poseyó una imaginación desbordada con terrores nocturnos, era una infante que se preguntaba sobre lo que es la realidad (“En la ruta al erizamiento. ‘Con los ojos abiertos’, de Amparo Dávila”, 141-143). Asimismo, Claudia Gutiérrez dice que el discurso literario de la autora se conforma por un “reconocimiento del traslado de la poética del escritor al discurso autobiográfico” (“Autobiografía y autofiguración de Amparo Dávila: un descenso al infierno”, 17) y una “articulación en sus mundos narrativos de una noción de realidad en la que los miedos, las obsesiones y las visiones interiores de los personajes condicionan los modos de recepción representados” (29).

Tanto Tapia como Gutiérrez coinciden en que estas situaciones biográficas moldean el temperamento artístico de Dávila, además de conformar una disposición en sus cuentos que pueden ser leídos como una literatura que borda los perímetros de lo inclasificable: “El oficio de escribir es un quehacer duro, difícil y sacrificado; pasar largas noches, días, años, la vida misma entre los libros trabajando en un cuarto cerrado, una lucha diaria y tenaz con la palabra, un desgarrarse a pausas y dejar, a veces, pedazos de piel en cada página, una constante aventura y un ir y venir entre el cielo y el infierno” (Tapia 143).

La obra narrativa de la escritora zacatecana es su material más difundido: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1961), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2008). No obstante, tiene cuatro volúmenes de poesía: *Salmos bajo la luna* (1950), *Perfil de soledades* (1954), *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954), y *El cuerpo y la noche* (1965-2007), este último publicado en 2011 en *Poesía reunida* (Álvarez, “La poesía de Amparo Dávila: sombra errante, testigo del tiempo” 50). La crítica literaria ha posicionado a

Dávila como un referente del cuento fantástico latinoamericano. Sin embargo, coincido con Berenice Romano (“Otra forma de pensar el mundo...” 375), David Loría (“Texturas del afecto en los cuentos de Amparo Dávila” 443) y Petra Báder (“La representación del cuerpo...” 421) quienes mencionan que la escritura daviliana no debe soslayarse solo a esta temática, la cual ha padecido “un encasillamiento de su narrativa en el género fantástico” (Báder 421).

Por el contrario, tanto la crítica como los estudios sobre su obra deben apuntar “hacia otros matices, pliegues y condiciones de posibilidad para el análisis literario” (Loría 444), y ahondar en las complejidades refigurativas de su creación. La construcción del texto literario de la narradora posee símbolos y metáforas, las cuales abren: “las posibilidades de interpretación en su obra” (Romano, 374). El texto de la escritora posee diferentes ópticas de interpretación.

El contenido de los cuentos de la escritora zacatecana es ambiguo, se mueve en planos clarososcuros que invitan a la refiguración de su trama. Incluso, textos como “El espejo”, “El huésped” y *Tiempo destrozado* pueden analizarse (y se han analizado) desde otras perspectivas además del género fantástico y han logrado abrir panoramas de comprensión necesarios dentro del diálogo literario y de las humanidades. Por lo anterior, sugerimos que otro de estos campos que inviten al acercamiento del texto daviliano sea a través de un análisis analógico literario con el método propuesto en el inicio de este ensayo. La finalidad del siguiente trabajo es mostrar dos situaciones que se pueden interpretar dentro del cuento “Fragmento de un diario” (Dávila, *Cuentos reunidos*): 1) Su protagonista es el vehículo por donde sucede el tránsito de las facetas de creación, recepción y catarsis de la obra artística; 2) el artista desea enfatizar que el sufrimiento es parte fundamental de la creación del arte.

Para sustentar lo anterior, se abordará el plano intratextual con algunos comentarios que Amparo Dávila realiza hacia su propia obra, así como también trabajos que la crítica especializada ha elaborado hacia la figura y obra de la autora. Con respecto a los conceptos de creación, recepción y catarsis nos apoyamos en la teoría que desarrolla Hans-Robert Jauss en su libro *Experiencia estética y Hermenéutica literaria* (1977). Es preciso aclarar que las aproximaciones que elaboramos en relación al cuento y a la representación que hace el protagonista con respecto al arte van dirigidas a los estadios de la creación, recepción y catarsis. No es el objetivo de este trabajo enfocarse en dar una definición de lo que es arte en sí mismo o lo esencial del arte, sino que nos situamos en mostrar e interpretar las manifestaciones que proyecta el protagonista del relato a través de los tres estadios mencionados.

El cuento “Fragmentos de un diario” (2014) es un relato que está escrito a manera de diario íntimo y donde se recopila, a través del testimonio de su protagonista, lo sucedido entre los meses de julio y agosto. En total son 17 días donde plasma sus actividades creativas, la recepción que tiene su obra y los cambios que van surgiendo en su ánimo y en el de sus receptores. El personaje principal, que carece de nombre, elabora un “método” para autoinfligirse sufrimiento tanto físico como psicológico: “Yo pensé que el masoquista es una forma de virtuoso, de artista. Claro que yo lo concebí así, como un artista del dolor que practicaba por grados” (Dávila en Lorenzo, “Entrevista con Amparo Dávila” 127),<sup>8</sup> a esta actividad autoflagelante él la nombra “su arte”.

<sup>8</sup> Este cuento fue publicado por primera vez bajo el nombre de “Fragmentos del diario de un masoquista” en Letras potosinas (Sardiñas, “*Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila, como ciclo cuentístico” 174).

En la narración, el personaje se esfuerza para satisfacer dos tipos de necesidades: lograr la perfección de su obra y que esta sea recibida ante un público. Por ello, expone su actividad en las escaleras del edificio de apartamentos que habita y donde constantemente hay circulación de los inquilinos. La escritura del diario no es continua, sino que, como su nombre lo indica, discurre en fragmentos donde se describen los acontecimientos importantes y los cambios que acontecen en su actividad artística dentro de seis semanas entre los meses de julio y agosto. A pesar del empeño en perfeccionar su arte, el personaje principal se enamora de una mujer que desencadena el colapso de su proceso creativo. Este amor que siente por la joven lo hace imaginar una vida junto a ella, lejos de su creación artística.

Anteriormente se mencionó que la metáfora o la acción metafórica se presenta de manera sensorial, activa y a las evocaciones que se desprenden después de apreciar la configuración de la trama. Por lo anterior, planteamos que dentro del relato daviliano se representan los estadios de la creación artística a través del personaje del masoquista.

### **La creación artística y el dolor que la acompaña**

Como se ha expresado, el relato presenta a un narrador personaje y su perspectiva del arte a través del sufrimiento: “Siempre me han gustado las escaleras, con su gente que sube arrastrando el aliento, y la que baja como masa informe que cae sordamente. Tal vez por eso escogí la escalera para ir a sufrir” (Dávila “Fragmento de un diario” 13). Es en este lugar donde el personaje narrador decide dar comienzo a la creación de su arte, pues él divisa: “[...] la significación de las escaleras como pasajes a otra manera de percibir la realidad” (García, “El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*” 150), es decir, tiene una percepción metafórica del lugar.

El sitio de las escaleras le sirve de inspiración, pues es ahí donde se convierte en testigo del padecimiento de los inquilinos en sus traslados por ellas, esta acción lo motiva y nutre para su propuesta artística. La escalera también representa la escala de dolor que el artista elabora, una especie de graduación y valoración cuantitativa del dolor mismo y su camino hacia alcanzar la perfección del arte: “Fue un verdadero acierto graduar el dolor, darle categoría y límite. Pasar sin dificultad del 3° al 8° grado, del 4° al 1°, del 2° al 7° y, después, recorrerlos por riguroso orden ascendente y descendente” (“Fragmento de un diario” 14). Un lugar que proyecta y crea sufrimiento.

“Fragmento de un diario” nos presenta a un protagonista que crea con su cuerpo una obra de arte, cuya temática principal es el dolor físico y sensorial autoinfligido. Este personaje masoquista se sirve de su cuerpo como medio para proyectar el dolor, como si este fuera un lienzo viviente capaz de exteriorizar diferentes tipos y niveles de sufrimiento. Esta obra artística dotada de vida es exhibida ante la mirada del otro, parte fundamental del hecho artístico: “Mi vecino el señor Rojas pareció sorprendido al encontrarme sentado en la escalera. Seguramente lo que llamó su atención fue la mirada, notoriamente triste” (13).

El protagonista (sin nombre) muestra la evolución de su obra en su diario, pero también describe y evidencia un abandono de su persona y de sus actividades cotidianas, las cuales van en deterioro crítico entre más perfecciona su arte. En un inicio, marcado en el diario como “jueves 10 de julio”, existe cierto orden entre su vida diaria y su trabajo: “Hoy puse gran empeño en terminar pronto mis diarias tareas domésticas: arreglar el departamento, lavar la ropa interior, preparar la comida, limpiar la pipa...” (13). De esta forma, atestigüamos

una preocupación, una importancia de cuidado hacia su persona, hecho por el cual advertimos que su cotidianidad posee equilibrio con su oficio.

Esta cotidianidad descrita por el personaje, indica un interés por sí mismo, así como también una valoración y división entre el espacio personal y el profesional. Empero, tres semanas después, el “miércoles 30” escribe lo siguiente: “Estoy tan sombrío, tan flaco y macilento, que a veces cuando algún desconocido sube la escalera, enloquece al verme” (15). Es evidente el deterioro físico y mental en el protagonista, reflejo del compromiso que tiene con su labor, se entrega a esta dinámica creativa, su trabajo va perfeccionándose y la línea entre la persona y el arte se van borrando: “Yo estoy satisfecho con el aspecto logrado. Es fiel testimonio de mi arte, de su casi perfección” (15). En su discurso se refleja el placer que siente al contemplarse como obra en construcción, crea, siente y transmite sufrimiento.

En *El silencio destrozado y transgresión de la realidad: Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*, Victoria González añade lo siguiente en referencia a esta situación: “Esto le da el verdadero sentido a la escala inventada por nuestro personaje para graduar el dolor, pues en tanto se asciende en el sufrimiento y se encuentra la perfección buscada, de igual forma se desciende hacia la soledad y la incomunicación” (21). Frente al deseo de perfeccionar su obra, el dolor, el aislamiento y el sufrimiento se apoderan del personaje y causan estragos físicos, sociales y psicológicos.

Con lo anterior, podemos comenzar a trazar las primeras analogías entre la trama del cuento como metáfora de la creación de la obra artística y el dolor como parte inherente del arte. Sirva el siguiente discurso de Amparo Dávila como testigo de esta semejanza:

El oficio de escribir es un quehacer duro, difícil y sacrificado, un continuo renunciar a las actividades sociales llevando siempre a costas la soledad y el aislamiento; pasar largas noches, días, años, la vida misma entre los libros trabajando en un cuarto cerrado, una lucha diaria y tenaz con la palabra, un desgarrar a pausas y dejar, a veces, pedazos de piel en cada página, una constante aventura y un ir y venir entre el cielo y el infierno. (Dávila en *Un mundo de sombras camina a mi lado* 11)

Asimismo, Evodio Escalante (2016) relaciona esta actividad del artista masoquista con la obra de arte literaria:

Ahora que regreso a este texto maestro me viene a la cabeza que acaso con él su autora quiso representar de manera simbólica, no tanto la vida de un personaje al que de modo fácil podríamos designar como masoquista, sino lo que significa ser escritor. Tal cual. Escribir un cuento, lo mismo un cuento maestro que un cuento común y corriente, pero eso sí, con pretensiones literarias, implicaría de algún modo ascender renglón por renglón en la escala metafísica del dolor. Saber que se escribe para sufrir. Pero que este sufrimiento autoinducido es de algún modo un acto de libertad y una salvación. (“El arte narrativo de Amparo Dávila” párr. 8)

La relación creación-dolor es enfatizada en el cuento davi-liano. Esta unión entre padecer y crear encuentra un enlace en el protagonista y refleja una dinámica frecuente entre el autor y su obra: el dolor y el ser creativo se nutren uno al otro.

Con respecto a la labor del creador de arte, Juan José Arreola comenta: “El drama ético para el artista es hacer obras por medio de lo negativo que hay en el alma del hombre” (*Y ahora, la mujer...* 89), y en el mismo tenor de la actividad artística, Roger Bartra comenta con respecto al su-



frimiento: “La triste labor de duelo melancólico, a pesar de sus inmensos peligros, puede fortalecer al yo creador y del artista” (*El duelo de los ángeles* 141). Ambos autores coinciden en que el dolor, en sus diversas manifestaciones, es materia prima para el desarrollo del artista y de su creación; “fortalece”, se vuelve experto en su construcción del yo artístico y, por lo tanto, en su propia obra.

Asimismo, para Arreola, existe esta diatriba que corresponde al artista mostrar las ignominias de la realidad humana. Este proceso de construcción es enfatizado en el cuento *daviliano* y será lo que guíe las motivaciones del protagonista. El dolor dentro de la creación es fundamental para este tipo de arquitectos del arte, por ello, Amparo Dávila manifiesta esta acción a través de un masoquista.

En esta dinámica el dolor se asimila como inherente al creador comprometido con su obra. Ante el ojo de quien crea el arte, este sentir es análogo también al compromiso, a la pasión, a la manifestación del yo y de lo humano:

La manera de pensar y de vivir de nuestra época se coloca bajo el estandarte de la banalización y de lo que está a la mano, de lo que se obtiene pronto y fácil. Sustituimos la paciencia de la lectura pausada y atenta por la lectura rápida, porque todo debe ser rápido, indoloro, sencillo. Se ha perdido la capacidad de valorar el sabor amargo de la disciplina y el esfuerzo. (Paván 10)

El cuento en su primera publicación llevó por título “Fragmentos del diario de un masoquista” (Sardiñas 172), lo que nos permite constatar una relación tripartita entre artista-dolor-creación, ligadas y tratadas desde una manera romántica y, por lo tanto, fatídica. Artista-dolor-creación se conforman, así, en la visión del protagonista con respecto a su creación y su quehacer, el cual es romántico en extremo, entiéndase

por romántico a: “la exaltación de lo infinito, lo indefinido, lo trágico y lo inconmensurable [...]. Además, expresa una disposición del alma humana hacia la angustia y la nostalgia” (Yegres, “Filosofía, Ilustración y Romanticismo” 20).

En consonancia con el relato, el protagonista acentúa estas características por medio del dolor físico y psicológico, en un intento de manifestar su postura del dolor como arte: “La rebeldía de la experiencia estética, así caracterizada, posee una ambivalencia propia. Su función transgresora puede –en sentido contrario– servir para glorificar, mediante la idealización, una situación concreta” (Jauss, *Experiencia estética y Hermenéutica literaria* 32). El personaje principal elabora un performance de la experiencia artística a modo de manifiesto: expone el dolor humano como fuente de inspiración y materia prima del arte que trasciende.

El teórico alemán Hans-Robert Jauss menciona que la *Poiesis* es:

El placer producido por la obra hecha por uno mismo. *Poiesis*, experiencia básica estético-productiva, según la cual el hombre puede, mediante la creación artística, satisfacer su necesidad general de ser y estar en el mundo y sentirse en él como en casa, al quitarle al mundo su exterior su fría extrañeza y convertirlo en obra propia. (75)

El artista del relato construye su configuración de arte en un sentido romántico, subjetivo, alejándose de un equilibrio entre lo que lo constituye como persona y lo que es una obra de arte. El masoquista, en su construcción performativa, se convierte tanto en arquitecto como en obra, su persona es desdibujada para unirse como objeto de su propia creación.

En el proceso artístico que se desarrolla en la trama del cuento se encuentra una representación del dolor universal. A

Amparo Dávila y a otros autores de la época, como Juan José Arreola, les interesa representar más: “Una búsqueda de la universalidad, para ser considerados ciudadanos del mundo; deseaban pues, ser más cosmopolitas en sus temas y motivos” (Lorenzo y Salazar “La narrativa de Amparo Dávila” 53). No existe una dirección o sentido de hacia dónde va el mensaje del arte figurado, sino que el personaje intenta expresar el dolor en todas las manifestaciones que es capaz de comunicar, ansía plasmar un padecer que involucra a los seres humanos; usándose a sí mismo como medio:

Se refiere a hechos universales. Son universales en tanto que afectan a todo humano, aun cuando estén expresados en registro individual. Esto es lo extraño y misterioso de un buen poeta. Al hablar de su propia alegría o tristeza, nos sentimos reflejados en su poema, es un espejo para nosotros. Sabe expresar la alegría o la tristeza universal, la que tenemos tú, yo, todos. (Beuchot, *Ontología y poesía, en el entrecruce de la hermenéutica y la analogía* 152)

Amparo Dávila menciona que este carácter universal es lo que ella busca en su literatura:

A mí en lo particular, siempre me ha preocupado la problemática del ser humano, pero del ser humano no limitado a un determinado sitio geográfico, sino del ser humano universal, como es la angustia, la soledad, la muerte, el amor, la locura; entonces es la problemática del ser humano, las angustias, las incógnitas, de un ser humano que no tiene fronteras. No los problemas de un tipo de gente en particular, el campesino, el hombre nada más rural, sino del ser humano en general. Las angustias que a todos afectan. (Dávila en Lorenzo 121)

La autora y el mensaje del artista se distancian de lo individual para crear y representar lo universal. En este caso, la producción y la manifestación del dolor como un medio estético que pueda comulgar con los sentires de los recep-

tores. Esta *poiesis*, que se encarga del trabajo creador y de la construcción de la obra, es la que el protagonista se afana en perfeccionar: “Hoy trabajé tres horas seguidas (lo cual es agotante y excesivo) en el 6° grado de mi escala. Aquí, bajo los vendajes, está la sangre coagulada. Las carnes abiertas. Tendré que aumentar o incluir como variedad el 5° grado, éste de las heridas reales” (Dávila 16). El protagonista, imbuido en la construcción de su arte, necesita también la contemplación del otro para validar y hacer posible lo artístico.

### ***Aisthesis* como recepción de la obra de arte**

La fase de la producción creativa, la cual se encamina a las reacciones del receptor, es denominada *Aisthesis* por Jauss, y se entiende como: “[...] aquel placer estético del ver reconociendo y el del reconocer viendo. La *Aisthesis*, entendida como la experiencia básica estético receptiva, corresponde a las diferentes definiciones del arte como pura visibilidad” (76). El papel que funge el receptor frente a la obra es una parte vital para completar y complementar el objeto artístico, pero también refiere a que el propio autor puede ser partícipe de la contemplación del objeto creado: “Mi vecino estuvo observándome largo rato. Bajo la luz amarillenta del foco, debo parecer transparente y desleído. De nuevo cayó en mí la mirada insistente y surgió la temida pregunta del señor Rojas. Inútil decirle algo. Dejé que siguiera bajando entre la duda” (13).

El artista logra consolidar su trabajo a través de los ojos del receptor, siente “descubierto” su manifiesto artístico, ha logrado captar la atención y el interés del otro: “[...] en una actitud cuasi narcisista que implica el mostrar y ser observado por los demás en pleno ejercicio de su quehacer” (González 20). Las

preguntas y posibles conjeturas que el receptor elabora dan lugar al inicio de sus refiguraciones, y esto lo provoca la recepción del objeto artístico, con este “bajando entre la duda” el artista “logra” obtener una visión hacia su arte a través de la visibilidad de su receptor.

En el relato, frente al señor Rojas se revela un cierto mundo que le es ajeno pero que llama su atención, reconoce el sufrimiento del protagonista, es empático y susceptible con el sentimiento que proyecta la obra viviente. A su vez, la mirada del señor Rojas es reconocida por el artista, identifica en él la finalidad de su propuesta: “La *Aisthesis* hace conciliables dos formas de mirar: la propia y la ajena. La forma de mirar ajena abre a la propia, que, llevada por el texto, se entrega a la percepción estética, ese horizonte de experiencia, que es el mundo visto de otra manera” (Jauss 121). Si una de las consecuencias que el arte origina en el receptor es la de entablar lazos comunicantes, empáticos, generar sensibilidad; la exposición del masoquista a través de su cuerpo involucra artísticamente al señor Rojas, pues en él se despiertan sentimientos de compasión, lástima o preocupación.

La actividad artística que realiza el protagonista ha mostrado en su receptor una manera de apreciación que lo conmueve, que lo motiva a interesarse en el otro, y a su vez, este interés despertado en el receptor, autentifica la obra del protagonista como creador de arte.

En este descubrir receptor existe una revelación que se genera al observar y ahondar en lo percibido superficialmente. Por un lado, tenemos la recepción curiosa, una primera lectura del señor Rojas, al observar a su vecino en un estado que reside fuera de la normalidad ya establecida por ambos. Su lectura hiperfrástica le notifica que existe algo más allá del estado cotidiano de su vecino y que ese algo le está generando

un padecer, situación que también lo afecta a él; el espectador genera un lazo sensorial con el sujeto observado.<sup>9</sup>

De forma simultánea, el protagonista lee las reacciones y el lenguaje corporal del señor Rojas e interpreta que este ha sido tocado por su arte. Con ello, está formándose de un público receptor y cautivo de su obra, construye su objeto artístico: “Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra. Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente a los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación” (Heidegger, *Arte y poesía* 89). El “largo rato” que el señor Rojas observó al masoquista introdujo a ambos personajes a la extrañeza, a la exposición y a la validación que necesita cualquier obra de arte.

En este caso, el protagonista necesita la contemplación inmediata de su quehacer artístico, pues plasma su obra con elementos de performance. El personaje es un: “[...] actor convertido en creador, el acontecer de una acción escénica en lugar de su representación o de un juego ilusionista, espectáculo centrado ya no en un texto sino en la imagen y en la acción, llamado a la receptividad del espectador” (Féral 26-27). Esta performatividad exige atención y público inmediatos, en una suerte de exhibicionismo, transgrede el orden cotidiano y en un escenario, que serían las escaleras; fuerza a los habitantes a ser público, hecho mediante el cual obtiene validación de su obra.

El protagonista legitima su creación al momento de representar el sufrimiento en sus facetas físicas y psicológicas. Esta

9 Para Mauricio Beuchot los textos son hiperfrásticos ya que estos: “[...] no son sólo los escritos, sino también los hablados, los actuados y aun de otros tipos, un poema, una pintura y una pieza de teatro son ejemplos de textos; van, pues, más allá de la palabra y el enunciado” (*Perfiles esenciales de la hermenéutica* 11).

performatividad elaborada por el personaje principal davi-  
liano, expone su actividad ante la mirada de los residentes,  
convirtiéndolos, quieranlo o no, en espectadores. El artista  
impone su obra y, bajo sus percepciones del arte, ofrece una  
experiencia estética a sus vecinos: “se regocija al pensar cómo  
lo ven quienes se cruzan con él en la escalera” (Cabrera, “Lo  
bello, lo sublime y lo siniestro en ‘Fragmento de un diario’, de  
Amparo Dávila” 15), esta situación lo alienta e impulsa hacia:  
“una búsqueda de la aprobación y la admiración de quienes  
lo rodean” (15), en una necesidad de contemplación que se  
satisface gracias a su público.

El protagonista sabe que precisa la mirada de los demás  
como identificación o crítica de su arte, trabaja y pule su  
actividad según sus parámetros de dolor, pero también toma  
las reacciones del público para reafirmarse como creador:  
“está consciente del efecto que su apariencia provoca, y esto  
constituye parte importante de su quehacer artístico” (16).  
El performance que el personaje de Dávila representa sale  
de la cotidianidad de los inquilinos, personifica una faceta  
diferente al comportamiento habitual, muestra lo privado al  
ojo público, el dolor como materia y el cuerpo como su me-  
dio de transmisión: “la obra de arte nos saca de lo habitual.  
Nos llama a la contemplación. La contemplación, que tiene  
algo de éxtasis, nos lleva a una referencia distinta. Nos hace  
demorarnos en ella, en la verdad que acontece en la obra”  
(Beuchot 51-52).

Por ello, el día jueves 17, cuando una pareja pasa y no repa-  
ran en la exposición del protagonista, este decae, se enfurece,  
su actividad no logra concretarse:

Eran pasión en movimiento. Cerrados en sí mismos ni si-  
quiera me vieron. Y mi dolor tan puro, tan intelectual, quedó  
interrumpido y contaminado en su limpia esencia por una  
sorda comezón. Aquella dolorosa meditación, producto de

una larga y difícil disciplina, quedó frustrada y convertida en miserable vehemencia. ¡Malditos! Golpeé con mis lágrimas las huellas de sus pasos. (Dávila 14)

En lo anterior reside la manifestación de lo que Beuchot, Heidegger y Jauss mencionan sobre la importancia de la contemplación hacia la creación estética, la cual otorga y complementa la cualidad del arte. Asimismo, produce también un eco con respecto al estado de mimesis III que Paul Ricœur adjudica al receptor de la obra, el último tránsito de complemento de la creación (*Tiempo y narración III*, 880). La obra artística no invalida su existencia si carece de terceros para su contemplación debido a que el propio autor puede fungir con el papel de espectador. Al contemplar su propio objeto artístico suscita la validación de lo creado. No obstante, los ojos ajenos refirman y satisfacen al artista: “La percepción estética renueva esta energía de la mirada, sublima la exigencia de ver y de ser visto, y la convierte en una ‘poética de la mirada’, manteniendo así el proceso, que ha hecho a la Aisthesis ir de descubrimiento en descubrimiento” (Jauss 121). La obra de arte logra su punto álgido en la constante renovación de su “realidad” por medio del receptor.

Para la postura equivocista del personaje principal es tal la necesidad de tener un receptor que sus bríos, su fuerza creativa aflora incluso con “espectadores” inesperados:

Con toda humildad confesaré que soy un virtuoso del dolor. Esta noche, mientras sufría hecho un nudo en la escalera, salieron a mirarme los gatos. Debo haber llegado con toda seguridad al 10° grado. Perdí la cuenta, porque el paroxismo del dolor, así como el placer, envuelve y obnubila los sentidos. (Dávila 15).

Es tan grande la necesidad del personaje de saberse y sentirse observado, que los gatos actúan como público y es a



través de esta audiencia felina que él consolida su oficio y su obsesión por continuar la exposición del dolor como arte. Su labor, las acciones, la mirada, conforman el arco argumentativo del artista y su obra.

El personaje se somete al dolor autoinfligido, lo crea y lo vive en carne propia, con sus síntomas, sus intensos espasmos, en lo físico, en lo psicológico y sensorial; para él mismo, para su público. En el acto de performatividad lo que importa es el mensaje que se da en el presente, en el momento de atestiguación de la obra. *Aisthesis* como la fase de observación y recepción de la obra: “Estoy tan sombrío, tan flaco y macilento, que a veces cuando algún desconocido sube la escalera, enloquece al verme. Yo estoy satisfecho con el aspecto logrado. Es fiel testimonio de mi arte, de su casi perfección” (15). La creación borda entre la entrega del cuerpo y el poder del sometimiento del público.

Dentro de esta dinámica, el protagonista y su público parecen haber encontrado una zona de confort donde él escenifica y los receptores contemplan, no obstante, la aparición de una mujer lleva la contemplación más allá y rompe este acuerdo entre las partes, pues la mujer se acerca directamente al artista. Esta acción trastoca el objetivo del creador y pone en peligro su representación y sus fines.

### **Catarsis y búsqueda de otro horizonte de perspectivas**

¿Esta exposición artística, su constante creación y los esfuerzos del protagonista, conllevan a una catarsis? Para Jauss, la catarsis se presenta como: “el placer que, en las propias emociones, producen la oratoria o la poesía y que

puede llevar al oyente o al espectador a cambiar de criterio o a liberar su ánimo” (159). En el protagonista es posible percibir una acción semejante a la catarsis en el momento en que llega al paroxismo: “Perdí la cuenta, porque el paroxismo del dolor, así como el placer, envuelve y obnubila los sentidos” (Dávila 15).

Esta situación placentera que experimenta el creador reafirma su obra artística pues encuentra una: “liberación de su ánimo” (76), que su arte le confiere por medio de la autosatisfacción encontrada en el proceso y que lleva a liberarlo “de su realidad cotidiana, y de trasladarle a la libertad estética del juicio, mediante la autosatisfacción en el placer ajeno” (76). Alcanza este nivel catártico gracias al placer estético que halla en su propia obra, estado que observa reflejado en el ánimo de sus receptores. No obstante, precisa perfeccionar su trabajo, lo cual lo lleva a vislumbrar nuevos horizontes que aún no ha explorado pero que desea encontrar.

El protagonista masoquista sabe que su exposición necesita la presencia de testigos, su estadio intelectual y emocional se somete a la opinión y aceptación del público:

Sufrí como nunca, tanto que los vecinos me recogieron desmayado al pie de la escalera. Aquí bajo los vendajes está la sangre coagulada. Las carnes abiertas. Tendré que aumentar o incluir como variedad del 5° grado, éste de las heridas reales. No se me había ocurrido antes, quizá fue inspiración divina esta caída de la escalera. Un abrir los ojos a nuevas disciplinas. (Dávila 16)

El personaje daviliano debe este logro a la “participación” del público, pues a través de este involucramiento encuentra en el ojo ajeno un motivo para seguir perfeccionando su arte. Es en este momento en que el masoquista alcanza un esta-

do catártico que lo anima en la búsqueda del dominio de su técnica a través de nuevas formas de autoflagelación para su placer y el de sus seguidores: “El arte es sacrificio, renuncia, la vocación es vital, marca de fuego, sombra que se apodera del cuerpo que la proyecta y lo esclaviza y consume” (Dávila 16). Empero, sus esfuerzos se ven interrumpidos debido a la entrada de un personaje femenino el cual se compadece del inquilino mortificado. Ella parece dolerse del estado del protagonista, lo percibe no como artista sino como un ser humano que sufre. La mujer atestigüa el sufrimiento y lo canaliza hacia la persona en lugar de actuar como público pasivo:

Siento su mano aún entre mis manos que le huían. Su mano tibia y suave. Dijo algo, yo no la oía. Sus palabras eran como bálsamo sobre mis llagas. No quise saber nada. Me estaba prohibido. Pronunciaba mi nombre. Yo no la escuchaba. Mis esfuerzos, mis propósitos y todo mi arte se estrellarían ante su mirada de ciervo, de animal dócil. Recuerdo la tibieza de sus manos. (16)

La entrada de este personaje femenino ocupa el lugar de antagonista con respecto a las disposiciones del personaje principal, ya que amenaza sus propósitos y pone en riesgo el camino que se ha trazado: “Oí sus pasos que se detienen varias veces, del otro lado. Sentí el calor de su cuerpo a través de la puerta. Su perfume penetró hasta mi triste habitación. Desde afuera turbaba mi soledad violentando mis defensas” (17). Resulta interesante la forma en que el artista no percibe como violencia las terribles acometidas que infringe a su propio cuerpo, pues aprecia toda su actividad como arte y el arte, como lo hemos revisado a lo largo de este ensayo, es una actividad placentera. Sin embargo, las intenciones positivas de la mujer son apreciadas por él como actos adversos hacia su integridad, se siente “violentado” por su presencia dócil y actitud de cuidado.

El sentimiento del amor interviene en su obra artística y amenaza con acabarla. Juan José Arreola describe lo que le sucede a él con respecto al amor y la creación artística: “Cuando estoy enamorado me olvido de todo y realmente no necesito escribir más que las cursilerías habituales de las cartas. Cuando estoy así, no puedo ser escritor. Sólo la desdicha me devuelve la razón. El golpe de la separación me hace lúcido” (*Y ahora, la mujer...* 13). El escritor jalisciense nos confiesa que la felicidad no contribuye a su creación literaria, por el contrario, la entorpece, escribe “cursilerías”. Pero “la desdicha”, es decir, el sufrimiento, es el detonante de su actividad artística “el golpe de la separación”, el sentimiento doloroso es el desencadenante para la necesidad de configurar su obra. La actividad artística es un tipo de masoquismo. Aquí existe una correspondencia con el personaje daviliano, pues al aceptar el sentimiento de amor hacia su vecina, este comienza a distraerse de su creación artística, no obstante, el dolor lo llama al arte:

La amo, sí, y es mi peor enemiga. La que puede terminar con lo que constituye mi razón de ser. La amo desde que sentí su mano entre mis manos. Si yo fuera un individuo común y corriente, como el señor Rojas o como el dueño del edificio, me acostaría con ella y sería náufrago de su ternura. Pero yo me debo al dolor. Al dolor que ejercito día tras día hasta lograr su perfección. (Dávila 17)

Sucede una situación semejante, el personaje masoquista considera “enemiga” a la mujer, ya que puede poner fin a su arte por medio del amor. Construye un imaginario donde es capaz de encontrarse con ella y perderse en el sentimiento, ser “náufrago de su ternura”, el protagonista es abrumado por el pánico pues debe escoger entre el amor y su arte: “Le temo. Son más fuertes que mis propósitos su sonrisa y su voz. Sería tan feliz viéndola ir y venir por mi departamento mientras

el sol resbala por sus cabellos... ¡Eso sería mi ruina, mi fracaso absoluto! Con ella terminarían mis ilusiones y mi ambición” (18).

Sin embargo, para el masoquista su verdadera felicidad no reside ni depende de una mujer, sino de su proceso creativo y artístico. Pronto, decide declinarse por un nuevo tipo de dolor que lo llevará a mayores experiencias estéticas y perfeccionamiento de su arte. Como lo describe Juan José Arreola, el artista ha encontrado en “el golpe de la separación” una nueva oportunidad para acrecentar su atribulación: “El dolor de renunciar a ella sería terrible, ¡pero magnífico!” (17). La separación lo ayudaría a dominar su técnica artística, lo conduciría a un estadio no imaginado antes, pues su creación dolorosa era construida a partir de su ser y sus mortificaciones, no obstante, ahora, podría tener una musa, alguien que le “dé” motivos para sufrir, que le “cause” sufrimiento, alguien por quien padecer: “Su dulce recuerdo me roería las entrañas toda la vida... ¡oh inefable tortura, perfección de mi arte...!” (18). El amor es una nueva escala de dolor que supera cualquier graduación.

En un principio, el dolor causado por la mujer se debe a su cercanía, situación que lo coloca en un estado de alerta. La presencia femenina amenaza el curso de su obra y lo lleva a buscar un distanciamiento para salvar su arte. Antes de la llegada de la mujer, él piensa que está por dominar su actividad: “Yo opino que después del 10° grado de mi escala, sólo queda la memoria de las cosas, doliendo ya no en acción sino en recuerdo” (Dávila 14); empero, con la aparición de la antagonista y su posterior enamoramiento, su visión cambia. Con esta nueva faceta amorosa encuentra que existe una forma de innovar su creación artística. Y lo mejor, podría generar un nuevo nivel doloroso y catártico.

Este último nivel será logrado construyendo en su imaginación un escenario fatídico que a la postre lo conducirá a la perfección artística. E imagina como romántico la pérdida del ser amado, pérdida que no se debe a un distanciamiento o un rompimiento de la relación; el artista crea un mundo donde la muerte fue la causante de la separación, un final trágico: “Si mañana leyera en los periódicos: ‘Bella joven muere al caer accidentalmente de una alta escalera...’” (18). Así, perder al ser amado en la trágica muerte gestiona escenarios y padecimientos que anteriormente no habría podido imaginar ni experimentar, obtendrá el último nivel de dolor. Su arte entonces se coronará en forma de catarsis dedicada a la muerte de la mujer amada.

Con respecto al supuesto fallecimiento de la antagonista, comparto la idea de Diana Escutia de que la muerte de la mujer es parte del imaginario del protagonista: “[...] alcanza la máxima libertad espiritual, que es la imaginación, a partir de sus introspecciones, para culminar con la fantasía de la muerte de la mujer que ama” (Escutia, “Lectura de lectores: las primeras reflexiones de lo fantástico en Amparo Dávila” 406). El artista no comete asesinato, no está en él privar de la vida a otro ser vivo porque en ningún momento de la trama nos dan indicios de que tenga intenciones predatorias. Es un masoquista. La RAE define que este tipo de personas se caracteriza por tener una: “Complacencia en sentirse humillado o maltratado”. Es decir, la conducta de un masoquista tiende a ser pasiva y en cuanto a nuestro personaje su conducta es pasivo-agresiva pues al mismo tiempo que se infringe dolor, agrade con sus actos a sus espectadores. Es esta la manera en que actúa el personaje principal, su sufrimiento es autoinfligido, encuentra placer al transmitir efectos adversos hacia los demás y gusta de percibir sus reacciones, no necesita a nadie (hasta la intervención de la mujer) para suministrarse dolor, solo a sí mismo.

La “evolución” de su arte y dolor (y conducta) llega cuando la mujer aparece en las escaleras, y solo esta intervención es la que detona la exponencial escala de padecimiento. Pero aun con este cambio en su conducta, el protagonista es quien sigue sometándose al autosuplicio, el cual después de la intervención de la mujer pareciera incluir una nueva faceta de masoquismo sexual. Él necesita a la mujer para que le “infrinja” o “torture”, y de esta manera él pueda conseguir una nueva escala de dolor para su fin artístico.

Entonces, el proceso creativo al que está sometido el artista consiste en la “necesidad” de crear y proyectar dolor, él es el objeto mortificado que representa tormento y logra su objetivo al transmitir e incidir en los ánimos de los receptores. Un asesino es un agente activo que contravendría las intenciones del protagonista pues no busca este tipo de supremacía. Además, esta acción lo haría intervenir en ese mundo “real” que es cotidiano y mundano, su actividad es un proceso artístico que se desvincula precisamente de esa sencillez rutinaria; su creación artística se aleja de lo habitual. Se libera él mismo y a sus receptores de esta otra tortura que es la realidad: “¡Sí! Si mañana leyera en los periódicos: ‘Bella joven muere al caer accidentalmente de una alta escalera...’” (18).

A lo largo de este ensayo, se ha expuesto que la trama del cuento “Fragmentos de un diario” se desarrolla como una metáfora que representa los estadios de la arquitectura artística: creación, recepción y catarsis. Lo anterior se ha puesto en evidencia con momentos de la trama, opiniones de la autora y la crítica especializada. Así, Amparo Dávila nos cuenta a manera de relato su visión respecto al proceso creativo artístico. El protagonista deambula como un ser solitario entregado al dolor, este dolor es la materia prima de su actividad creativa y se sirve de su cuerpo para reproducir su arte. Asimismo, esta práctica dolorosa, pero necesaria para la creación artística, im-

plica un goce estético y de autosatisfacción. Lo anterior, quizá con fines egoístas, pero este tránsito ayuda al protagonista a continuar con la creación de su arte, con la contemplación de su producto generado y, finalmente, con la experimentación de una catarsis, que lo lleva a contemplar otro horizonte de expectativas tanto para su arte como para él mismo.

Amparo Dávila pareciera representar también al público como figura expectante y receptora de la obra de arte. Ellos validan los esfuerzos y el quehacer artístico del protagonista, aprueban la exposición y conviven con esta según sus propios términos. Los espectadores son un arma de doble filo, pues no se limitan a atestiguar el proceso creativo y a aprobar la exhibición, sino que son cómplices del suplicio del personaje porque nadie le pide que cese en su actividad dolorosa. ¿Acaso un público no exige a su artista la constante creación de arte? Esta dinámica pasiva-agresiva, que vincula a todos los participantes, exige al masoquista perfeccionar su método, y con el resultado de esta experiencia estética “satisface” a su público, pero sobre todo a sí mismo.



## La marcha de las que ya no están, “Peregrinos” de Elpidia García

“Creo que la responsabilidad del escritor debe ser contar lo que estamos viviendo, para que se sepa aunque sea por medio de una ficción”.

Elpidia García Delgado

Elpidia García Delgado nace en El Porvenir, Chihuahua; no obstante, su carrera como escritora y activista se desenvuelve en la fronteriza Ciudad Juárez. Fue trabajadora de la maquila durante más de treinta años y esta particularidad la refleja dentro de su trabajo narrativo. Elpidia García es una escritora que plasma en sus relatos la agonía de la desesperanza, la marginalidad, así como el reclamo fuerte y airado contra la violencia ejercida hacia las mujeres. Tiene en su haber tres libros de cuentos: *Ellos saben si soy o no soy* (Ficticia 2014), *Polvareda* (UACJ 2015) y *El hombre que mató a dedos fríos* (Lectorum 2018). La voz de la escritora es recogida en su blog “Maquilas que matan”, en su Facebook y en varias entrevistas que podemos encontrar en la red. Aunque la autora también trabaja el género *Western* (“El hombre que mató a dedos fríos” es prueba de ello) es por la mimetización de la vida maquiladora por lo que su escritura es conocida.

En la narrativa franca y directa de García existe un trasfondo que debe analizarse para comprender los mensajes velados que conforman su entramado. Este trasfondo se plasma

en imágenes y en su lenguaje simbólico que la escritora va dejando a lo largo de la trama, además, la narradora “entierra” en la trama una historia de cada uno de sus personajes que necesita “leerse” dentro del escrito y proyectarlo dentro de la configuración del relato. Este es el ingrediente perfecto que García Delgado agrega a su narrativa, los antecedentes de sus personajes.

“Peregrinos” (2018) es un cuento que nos presenta un territorio chihuahuense muy conocido: el desierto. El escenario es tierra baldía, extraños en tierra extraña, las polvaredas implacables que en el “Estado grande” son tan conocidas, las mismas que generan vendavales, tumban árboles, edificios, entereza de sus habitantes. El relato transcurre teniendo como protagonistas a dos mujeres: “Isaura” y “Josefina”. Ambas mujeres se conocen en este paraje límbico que conecta sus propósitos con los muertos. “Isaura” espera por la llegada de su hija “Yolanda”, y es quien observa que en medio del viento fuerte y la arena aparece “Josefina”, quien será su interlocutora a lo largo de la historia. “Isaura” recibe en su casa derruida a su nueva amiga y conversan sobre el desastre que les ha tocado vivir. La casa bien podría simbolizar el ánimo destruido de los que han perdido a alguien en esta guerra cruenta entre los malos y los ciudadanos, quizá también la esperanza acabada por la calamidad de la violencia.

El diálogo entre las mujeres transcurre en el convencimiento de que ya no hay que buscar más a los desaparecidos, pues nadie está para brindarles apoyo. Entre discurso y discurso interviene la letra de la canción “Te vas Ángel mío” de Cornelio Reyna, un corrido que habla sobre la muerte, los que nos quedamos, los que partimos y los que dejamos:

Te vas ángel mío  
ya vas a partir,  
dejando mi alma herida  
y un corazón a sufrir.  
Te vas y me dejas un inmenso dolor,  
recuerdo inolvidable  
me ha quedado de tu amor (“Peregrinos” 49)

La primera estrofa describe la soledad en la que queda el doliente debido a la partida del ser amado. Dentro de la narración el tema es un acompañamiento de los sucesos que nos presentan las protagonistas, y sirve de introducción al desfile de muertos que se aproxima. No es el único texto de Elpidia García que tiene una “banda sonora”, también se encuentra “Escalera rota” (2014), donde la narradora canta un verso que describe su historia de amor. En estos dos cuentos la música es un recurso que acompasa y enfatiza la tensión de la trama. La música también posee una ambigüedad en la relatoría, nos muestra el interior de los personajes, al mismo tiempo que nos va revelando su destino.

Otro elemento importante dentro de la cuentística de la autora juarense es el temporal. Este juega un papel importante en la configuración del texto; en el caso de “Peregrinos” el clima desértico y sus calamidades forman un símbolo de principio a fin: “Semanas hace que las tolvaneras no cesan” (49). El clima de Juárez (y del estado chihuahuense en general) se caracteriza por sus ventarrones y polvaredas. Esta estación dura, precisamente, semanas. Pero en el paisaje elpidiano podemos estirar el tiempo, estas semanas pueden formar años, así que la lectura bien podría ser “hace años que las tolvaneras no cesan”, el clima funesto también nos

presenta un tipo de apocalipsis donde la esperanza se ha perdido y nos muestra un paraje olvidado, melancólico, el viento y las cortinas de arena asemejan la desesperanza, la perdición, el final de los tiempos para los que han perdido todo, como un infierno.

En Chihuahua, este clima de pesadumbre y abandono lleva décadas, se acentuó más con la llegada de las maquilas y tomó fuerza con la mal llamada “guerra contra el narcotráfico”. Las tolveneras son vientos que acarrear arena del desierto, estos vientos en el estado fronterizo llegan a una velocidad superior a los 100 km por hora, azotan árboles, los tumban, vuelva tráileres, tira postes, casas y los ánimos de las víctimas: “Semanas que el silbido del viento lleva y trae desazones y anima pesadillas” (49). Es un panorama desolador, de desilusión que: “inspira pensamientos de soledad, olvido y abandono” (49), la narradora se vale de lo intempestivo para adecuarlo a la tragedia de sus personajes.

La protagonista continúa describiendo el lugar el cual habita y su naturaleza diaria: “Las plantas rodadoras que corretean por el Valle de Juárez, semejan extrañas criaturas de color pajizo huyendo de algo terrible. A veces saltan las bolas greñudas con los coletazos del aire, como asustadas” (49). Incluso la naturaleza, como si supiera lo que ocurre en Juárez, intenta huir del lugar. En la época de la gran violencia 2008-2012 ya habían abandonado más de 250 mil personas Ciudad Juárez (“Cultura y violencia en ciudad Juárez” 112); a un año de que este cuento vio la luz se tuvieron 180 asesinatos de mujeres en la misma ciudad (“Monitoreo de violencia feminicida” 3). Se debe sumar a lo anterior los huérfanos de la “guerra”, las familias destruidas, el deterioro económico, entre otros. Este es el panorama tétrico en el que deambula la

narrativa de Elpidia García, la autora y su escritura son: “una voz en medio del silencio y el continuo olvido en que intentan sumergir a un país lacerado por la normalización de estas prácticas violentas” (Ahuatzín 50). La escritora se transforma en una vocera de las calamidades chihuahuenses.

“No hay sonido más inquietante que el golpeteo de sus puertas y ventanas” (49), un pueblo fantasma, una tierra de espectros, de almas, de escenarios muertos, una figura literaria conocida (*Pedro Páramo*). Este es el día a día en la llamada “Frontera más bella del mundo”. El rostro de la mujer protagonista nos informa sobre la dureza y las penurias que ha soportado. Ella y la casa son dos caras de la misma tragedia:

Mientras los últimos rayos solares se esfuerzan por abrirse paso a través de la cortina de partículas de arena, divisa la figura de una mujer que se acerca protegiendo sus ojos con una mano.

—Buenas tardes. ¡Vaya terregal!, ¿verdad? Traigo tierra hasta en las orejas. Híjole, tengo la boca seca. ¿Me puede dar un vaso de agua, por favor?

—¿Qué anda haciendo por acá, con este clima?

—Lo que muchos: huyo de la guerra —responde la sedienta. (50)

La llegada de la otra mujer en la trama nos va anunciando el estado penitente de las interlocutoras, esta escena es un guiño de la creencia popular para los lectores, pues el alma en pena y fatigada, siempre está sedienta y pide agua a quien se tope en su camino. “Josefina Chávez” simboliza a una de tantas mujeres caídas en este “exterminio” que vive la frontera chihuahuense y que busca “eliminar a las mujeres a través del temor y del daño y obligarlas a sobrevivir en el temor y la inseguridad, amenazadas y en condiciones humanas mínimas al negarles la satisfacción de sus reivindicaciones vitales” (Lagarde 2012).

El feminicidio es una lamentable referencia de Ciudad Juárez: “La base de datos feminicidio, 1993-2018, de El Colegio de la Frontera, contiene información de 1850 casos de niñas y mujeres asesinadas desde el año 1993 hasta el 31 de agosto del año 2018, de las cuales, 322 permanecen sin ser identificadas” (Monárrez 93). Josefina Chávez rinde tributo a las activistas caídas, muchas de ellas madres que perdieron a sus hijas en esta masacre sistémica que viven las juarenses.

Mujer, joven, pobre, estudiante, trabajadora, vulnerable, machismo, industria maquiladora, gobierno pasivo o cómplice en sus tres niveles, gobierno estadounidense, trata de mujeres, crimen organizado; el feminicidio es una necrópolis habitada por mujeres víctimas de violencia ejercida por hombres: “y otros actores supremacistas patriarcales; por normas, leyes, instituciones; tradiciones, usos y costumbres, modos de vida, creencias” (Lagarde, “La voz feminicidio” 211). Ciudad Juárez se ha convertido en un referente obligado del feminicidio (Monárrez 105). Elpidia García es una voz de las mujeres asesinadas y desaparecidas. Aquellas que no dejan hablar. A las que no dan protección, aquellas cuya situación marginal es minimizada a través de comentarios misóginos.

Para que las mujeres sean asesinadas de una manera sistémica, se necesita todo un conjunto de conductas que de una u otra forma recaen en la opresión que el sexo femenino padece. Los feminicidas buscan aniquilar a la persona y su representación simbólica, al mismo tiempo que envían un mensaje amenazante a las sobrevivientes. Además, esto no para debido a que: “la violencia contra las mujeres y las niñas cuenta con una gran tolerancia social y del Estado” (Lagarde 217), la agresión es artera e impune; su totalitarismo es abrumador y se ha establecido con las siguientes características:

Interpretar el daño a las mujeres como si no lo fuera, tergiversar sus causas y motivos y negar sus consecuencias. Todo ello es realizado para sustraer la violencia dañina contra las mujeres de las sanciones éticas, jurídicas y judiciales que enmarcan otras formas de violencia, exonerar a quienes infligen el daño y dejar a las mujeres sin razón, sin discurso y sin poder para desmontar esa violencia. (Lagarde 14)

El feminicida tiene intenciones, propósitos, antecedentes, responsabilidad y total impunidad: A Marisela Escobedo la persiguieron de la plaza Hidalgo al Palacio de Gobierno, la corretearon, llegó a Palacio de Gobierno para que la ayudaran, nadie acudió desde el feminicidio de su hija Ruby, le dieron alcance, la mataron de un balazo en la cabeza, una noche del 16 de diciembre de 2010. Aún se escucha su llanto de madre, su llanto de mujer en recintos de hombres, en recintos de personas misóginas: “Josefina Chávez. Soy activista. Yo también busco a las desaparecidas”. (“Peregrinos” 52)

Las dos protagonistas son mujeres caídas en el campo de batalla, su diálogo no muestra otra cosa más que el agobio, las vidas cansadas, los ánimos extraviados, son personajes desolados que siguen por inercia el paraje desértico. Las dos mujeres representan la misma lucha, una por su hija, la otra por las hijas de todas, la una por una hija asesinada que representa a todas, la otra son todas en voz de una.

Las dos se sientan en el columpio. Resoplidos calientes como salidos del infierno las golpean, parecen forzarlas a irse de allí.

—Es que esa canción me recuerda tanto a mi hija Yolanda. Se la llevaron, fíjese. Apenas tenía diecisiete. Mire, ésta es su foto. La traigo siempre conmigo.

—¡Qué joven! y tan bonita. Es una pena. (50)

Ante este escenario dantesco surge la figura de Yolanda, la hija de Isaura, la cual fue raptada siendo menor de edad y

que es analogía a las menores asesinadas en Ciudad Juárez entre finales siglo XX y principios del XXI. Las víctimas son conocidas por la ultra violencia por la cual son asesinadas:

Sus edades fluctúan entre los 11 y 19 años; eran menores, obreras, empleadas de establecimientos comerciales, estudiantes de preparatoria o de academias comerciales y trabajadoras de bares. Todas ellas habían sufrido tortura sexual, sus cuerpos presentaban mutilaciones y habían sido abandonadas en lugares inhóspitos, como lotes baldíos o zonas desérticas que circundan la urbe. (Monárrez 86)

Ambas mujeres están contemplando la imagen de la joven desaparecida, cuando emergen a lo lejos los peregrinos, caminantes que han sido asesinados en esta masacre juarense: “Son los seres que después de la muerte continúan su tránsito hacia la búsqueda de una explicación digna que los haga desaparecer, una solución que borre los resabios de sus funestas vidas en Juárez” (Ahuatzín 48). Esta explicación ha tardado en llegar. Niñas, mujeres jóvenes, adultas, activistas, trabajadoras, estudiantes, mujeres sin estudios, jefas de familia, mujeres sostén de familia, mujeres intelectuales:

Los que vienen de la guerra. A lo mejor me dan razón de Yolanda. ¡Allá vienen, mire! - Por el camino, cientos de hombres y mujeres avanzan con pasos torpes en la misma dirección. La mirada, errante, pero fija en el extremo opuesto del sendero, empecinada en llegar a alguna parte. Sin hablar entre ellos. Sus ropas raídas y llenas de tierra. Muchos van descalzos. Su marcha es una procesión de silentes en dirección a algún santuario o refugio. Isaura toma la foto enmarcada de su hija y corre hacia los transeúntes. La muestra a unos y a otros como quien tiende una mano para pedir limosna, pero lo que ella pide es que miren la imagen sonriente de una quinceañera vestida de blanco. —¿Han visto a mi hija? (“Peregrinos” 51)



La mención que hace Isaura “los que vienen de la guerra”, son las víctimas quienes fallecieron a causa de la masacre que intensificó la supuesta y fallida “guerra” contra el crimen organizado. En el estado de Chihuahua: “de diciembre del 2018 a septiembre del 2022, [han ocurrido] un total de 7 mil 912 asesinatos” homicidios dolosos (Aguirre, *El Heraldo de Juárez*, párr. 3). Estos caminantes asesinados van con paso lento a encontrar su último recinto: “la sociedad mexicana-juareense queda personificada y simbolizada con la congoja por esos cadáveres molestados y atormentados producto de las llamadas guerras” (Monárrez “Ciudad Juárez, tiradero nacional de muertos” 216), la ciudad, el Estado, se han convertido en un desfile interminable de muertos sedientos de justicia.

Pero ay cuando vuelvas  
no me hallarás aquí  
irás a mi tumba  
y allí rezarás por mí  
verás unas letras escritas ahí  
con el nombre y la fecha  
y el día en que fallecí. (“Peregrinos” 51)

La cita anterior corresponde a la segunda estrofa de la canción que habla sobre el retorno del ser amado, quien ya no encontrará al intérprete, sino muerto. La canción habla también de un peregrinaje, nos expone el deceso de alguien y su partida, el dolor del que queda, pero también habla de la partida del doliente y cómo a su vez llega alguien quien llorará por su persona. El ciclo del abandono y sufrimiento que causa la muerte: fallecido-doliente-fallecido-doliente.

De nueva cuenta la música aparece en la narración, matiza y envuelve la marcha de asesinados en lo que Isaura corre a preguntar por su hija. Mientras la madre va hacia los muertos, el corrido ayuda a la formación del ambiente y nos permite

crear escenarios desolados y de muerte; es un apoyo para las emociones del relato como su cortejo fúnebre.

Madres activistas buscando a sus hijas asesinadas, como Marisela Escobedo, también asesinada el 16 de diciembre de 2010. Las hijas: morenas, delgadas, trabajadoras, muertas, menores de edad. Tiradas en basureros, tiradas en el desierto, en baldíos, despedazadas.

—¡Niña, niña! Por favor, mira, esta es la foto de mi hija. Se llama Yolanda. Me la quitaron los de la guerra. ¡Dime por tu madre si la has visto!

—No la conozco, señora. A mí también me llevaron a la fuerza. Mi pobre madre ha de andar como usted, buscándome en todas partes. —Contestó una muchacha delgada, de tez pálida.

—No se preocupe —dijo otra, sin pausar su lento caminar y sin mirarla—, todos los que venimos de la guerra nos encontraremos al final de este sendero. A lo mejor ya llegó. ¿Por qué no la busca allá, a donde vamos todos? (52)

Las jóvenes mujeres han sufrido un destino que se adivina similar al de Yolanda, fueron raptadas, arrebatadas de su familia. La narración refiere a todas aquellas mujeres víctimas de la trata, de la violencia de género, de una misoginia ultraviolenta que solamente concibe a la mujer aniquilándola, consumiéndola; los perpetradores son todos hombres, todos generando odio hacia las mujeres, abortos en una cultura heteropatriarcal homoerótica: “Los feminicidas, lejos de ser monstruos, enfermos o poseedores de ciertas patologías, parecerían hijos sanos del patriarcado” (Pérez 156). El hombre se hace más hombre odiando a lo que resulte femenino y realiza estos actos para reforzarse en su círculo varonil; este círculo resulta avalado por ellos mismos, pero además por la

misma cultura general: la cultura general exige y en ocasiones celebra actitudes y modos execrables.

—¡No, no, ni pensarlo! Imagínese que regresa y no me encuentre. ¿Qué será de ella? Tal vez alguno me diga lo que pasó. Alguien tiene que saber quién la tiene, si los uniformados, los trajeados, o los otros, sus dizque enemigos: los de los cárteles. Ellos son los que destruyeron este lugar.

—Todos ellos son nuestros enemigos. (“Peregrinos” 52)

Isaura se rehúsa a irse pues teme que en ese momento llegue su hija, en angustia y desamparo menciona a las autoridades y “dizque sus enemigos”, haciendo alusión a los acuerdos que existen entre los unos y los otros, que al final de cuentas son quienes, por ineptitud y corrupción, han destruido el lugar donde han vivido. “Todos ellos son nuestros enemigos”, la política, la fuerza y el crimen son figuras de poder que se encuentran al servicio de ellos mismos. No existe esclarecimiento ni rendición de cuentas, tampoco resulta primordial para la justicia encontrar culpables.

Cada día Isaura y Josefina buscan a las víctimas, porque saben que nadie ha de ayudarles y reconocen que cada día: “es una jornada más que aleja de la justicia y se abona a la impunidad, sin prevención de violencia hacia mujeres y niñas en Juárez” (Limas 178). Por eso ellas y otras personas reales no descansan. Las leyes y la justicia están escritas para que las figuras de poder sigan protegiéndose, con esto solo mantienen marginada a la población en general. El discurso de violencia se normaliza por las propias autoridades:

Ni el gobierno, ni los sectores empresariales, ni la sociedad, ni la iglesia, observaron la situación como asunto grave. El discurso oficial culpaba a las mujeres de sus propias muertes porque tenían comportamientos riesgosos, de manera que los cuerpos de las mujeres no sólo quedaban marcados fi-

sicamente por los asesinos, sino también lo estaban por el imaginario social, por la inconciencia y la indiferencia de la comunidad y autoridades responsables de impartir justicia”. (Pérez 145)

“Se matan entre ellos”, “no debió ir sola”, “se reunió con gente drogada”, “lo que hace el amor”, son muletillas que minimizan la tragedia, así la culpa es de la víctima por “andar donde no debía”, pues la autoridad se lo advirtió. Mueren aquellas que están marginadas, a las que a nadie les importa. No hay discurso que resucite muertas.

La trama sigue su curso y entre el desfile de peregrinos surge la figura de “Arturo”, un amigo de Isaura quien le ayudó a buscar a Yolanda. Arturo se sabe asesinado, invita a Isaura a darse cuenta, pero ella necesita encontrar primero a su hija. No descansa (“Peregrinos” 53).

Josefina le pregunta a Isaura si conoce quién asesinó a Yolanda, esta le contesta que sí:

—¿Lo conoce?

—Sí, cómo no. Era del barrio, trabajaba para un cártel. Lo vieron que se llevó a Yolanda. Por eso conseguí una pistola. Para darle un tiro el día que me lo encuentre. (54)

El asesino por lo general conoce a su víctima: “Es importante anotar que la gran mayoría de los feminicidios son cometidos por la pareja o ex pareja sexo-afectiva, generalmente un hombre y sus cómplices, y en los ámbitos familiar, conyugal y doméstico” (Salazar y Chávez 422). Padre asesino, esposo asesino, novio asesino, ex asesino, vecino asesino. Todos conocemos a alguien que podría asesinar a una mujer: un amigo, un compadre, un profesor... La mujer no está segura incluso en aquellas zonas donde debería estarlo. No está se-

gura con su familia, no está segura en su hogar, no está segura con amigos, no está segura en la escuela: “Hay lamentablemente mujeres que por sus condiciones de vida, los lugares donde realizan sus actividades, están en riesgo, porque sería muy difícil que alguien que saliera a las calles cuando está lloviendo, pues sería muy difícil que no se mojara” (González Rascón en Monárrez “La cultura del feminicidio” 90), las matan por su condición de esposas, las matan por su condición de pareja, las matan por su condición de estudiantes, las matan por su condición de trabajadoras.

Entonces, dentro del desfile de muertos, Isaura reconoce al asesino de su hija y se acerca a él y le dispara, pero este no se inmota, sigue su camino. Las dos mujeres se dan cuenta de que todos los errantes están muertos, se horrorizan al darse por enteradas que ellas también están muertas. Ellas también andan errantes, a ellas también las abandonaron en su camino por encontrar justicia. En este momento de la trama aparece dentro de los peregrinos la figura de Yolanda quien corre a abrazar a su madre, ambas se reconocen:

—Ya es tarde, mamita, debemos marcharnos.

—Pero entonces estás... estamos... ¿muertas?

—Sí, madre. Tuviste un infarto después de que desaparecí. ¿No lo recuerdas? Pero ahora, al fin estamos juntas. Vamos, allá al final del camino está la paz. Usted también, Josefina. Venga con nosotras. A usted la mataron por protestar, por exigir que me encontraran a mí y a las otras, por denunciar al ejército. (“Peregrinos” 55)

Ante la revelación a Josefina la asalta la incertidumbre, ¿quién protestará?, ¿quién cuidará a las víctimas? Yolanda le contesta que seguirán “otras” y “otros”, los que se quedan, los que se quedan esperando su turno, su justicia. Aquí, de nueva cuenta aparece la canción y toma otro sentido, entonces “Te

vas ángel mío” es la voz de las mujeres activistas, de los hombres activistas, de la población que se despiden de las personas que han dado su vida por encontrar a sus hijas, a sus hijos, a los hijos de alguien, a las mujeres asesinadas:

Te vas ángel mío  
ya vas a partir  
dejando mi alma herida  
y un corazón a sufrir.  
Te vas y me dejas  
un inmenso dolor  
recuerdo inolvidable  
me ha quedado de tu amor. (55)

Es Juárez, Chihuahua, México; los que cantan a todas las mujeres, madres, a todos aquellos quienes han dado su vida en una lucha contra el estado fallido, contra el crimen organizado, contra los feminicidas. Es cualquier población que llora a las mujeres asesinadas, a todos los desaparecidos, a todos los asesinados que buscaron justicia. “Peregrinos” entonces son todos los muertos que desean encontrar descanso en la otra vida, son quienes desean encontrar paz con sus seres queridos. La narrativa localista elpidiana es devastadoramente universal.

El 70% de los asesinatos de mujeres en el mundo son cometidos por hombres cercanos a su contexto familiar y social (Sagot 63). La pobreza, la edad, el lugar donde viven, el desamparo de las autoridades, el desempleo, su trabajo: “tienen un impacto sobre quiénes serán más afectadas por la violencia y están en mayor riesgo de morir” (65). La marginalidad arremete contra las víctimas, una condición de invisibilidad creada directamente por el Estado que persiste, somete y fomenta una vida no vivible.

“Peregrinos” nos presenta una marcha fúnebre compuesta por personas asesinadas, por aquellos quienes fueron arrebatados de su existencia de manera violenta. Las protagonistas, Isaura y Josefina, son peregrinas en busca de justicia ante poderes que están por encima de las necesidades básicas de la población. El relato elpidiano es un sendero del infierno a la redención. En vida los personajes fueron violentados, ya sea por su condición de víctimas o de activistas, sufrieron de violencia física y sistemática. El cuento también es una especie de réquiem y funciona como una purga, un camino forzado que deben seguir todos aquellos que atravesaron un ominoso dolor terrenal, expiación y reencuentro. Al final Elpidia García les brinda un descanso. La búsqueda se queda con los vivos.





## Conclusiones

Los tres ensayos anteriores sobre cuentos de Juan José Arreola, Amparo Dávila y Elpidia García Delgado, se abordaron a través de una interpretación literaria apoyada en un ejercicio analógico. Los ejercicios se plantearon procurando el equilibrio entre la interpretación del lector, las posibilidades del texto literario y ciertos acercamientos a la visión del autor en cuanto a la temática escogida. Los ensayos presentados buscan construir un diálogo franco con el cuento y con el autor, esto se logró por medio de una mediación entre el lector y otros textos relacionados con la temática escogida, juntos, a través de las exposiciones argumentativas, construyeron un puente interpretativo hacia las posibilidades del texto literario.

El cuento “La noticia” de Juan José Arreola nos otorga una trama que nos expone personajes femeninos, los cuales están inspirados en mujeres reales que tienen dos versiones registradas en cuanto a su participación histórica. En una versión aparecen como traidoras o no gratas para los hombres y, en otra, las investigaciones y registros las reivindican como figuras de poder indispensables en el cauce de la historia. Es por medio de estos datos que el ensayo tiene como resultado un acercamiento diferente al cuento arreolino.

En primera instancia, el relato se percibe dando continuidad a un descrédito hacia la imagen de la mujer como traidora, pero gracias a la relectura con el método propuesto, el sentido del texto cambia. La nueva lectura nos proyecta a una trama diferente que obedece a la consecuencia de la acción viril del protagonista y su apoyo con las visiones machistas

oficiales que han servido para continuar con la denostación histórica de la mujer. Para llegar a esta conclusión se tomaron opiniones del propio Arreola y su visión sobre el papel de la mujer dentro de su narrativa.

La lectura realizada al cuento “Fragmentos de un diario” de Amparo Dávila, nos da como resultado que el texto es una representación metafórica de los estadios del arte, los cuales llegan a su culminación a través del sufrimiento del personaje. El sufrimiento en este relato funge como la materia prima del acontecer artístico y, según la psique del protagonista, el arte debe estar construido por este para alcanzar la perfección. El padecer del artista y su performance, los inquilinos del edificio, los sentimientos que tanto él como sus vecinos generan son equivalentes a las etapas de creación, recepción y catarsis que la teoría revisada acuña como las fases de la producción artística. Amparo Dávila, expone en su trama este proceso y nos lo deja diseminado a lo largo de su texto, al mismo tiempo que nos advierte que el proceso artístico involucra tanto a quien lo elabora como a quien va dirigida la obra.

Por último, “Peregrinos”, cuento de Elpidia García Castillo, nos expone el camino que los asesinados en Juárez deben padecer para encontrar una purgación la cual los lleve a su descanso. El ensayo se enfocó principalmente en el tema del feminicidio que Ciudad Juárez tiene desde hace décadas. La narrativa elpidiana que es directa nos ofrece una segunda lectura de denuncia y exhibe la masacre que las mujeres juarenses viven diario ante una trágica indolencia por parte de las autoridades y la tibieza de la sociedad. La escritora juarense desarrolla esta situación y simboliza a través de sus personajes principales la tragedia de las madres que han perdido a sus hijas y de las activistas que se ofrecen para tratar por todos los medios parar este feminicidio sistémico. La cuentística el-

pidiana tiene como foco principal las agresiones sociales a la que se ve sometido el sector precario de la población, haciendo con esta forma de escritura, una trama universal.

Este trabajo se elaboró con la firme convicción de que la obra literaria, en particular la que concierne a este ensayo, tiene como fin la búsqueda de otros horizontes de recepción, los cuales son medios que toma el autor para que, al menos parte de su visión, de su preocupación, de su voz, llegue a sus lectores. Debido a los recursos literarios, en ocasiones el mensaje puede ubicarse en otros contextos, no obstante, una lectura que encamine e interprete el texto ayuda a los lectores a acercarse a ciertos mensajes velados. El lector es el que logra llegar a ese horizonte de diálogo que busca el autor con su texto, y es el lector, en última instancia, el que lleva este mensaje a una nueva manera de comprensión de la literatura.



## Referencias:

*Margarita de Borgoña, Reina de Francia: romance histórico de los sangrientos asesinatos perpetrados por dicha Margarita en la Torre de Nesle, y ejemplar castigo que sufrieron ella y su cómplice*. Biblioteca Digital de Castilla y León, [bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=6950](http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=6950)

Abenshushan, Vivian. “El jardín del miedo”. *Avispero*, 2 nov. 2018. Web. <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>

Aguirre, Sarahí. “Chihuahua en el tercer lugar en tasa de homicidios dolosos a nivel nacional”. *El Heraldo de Ciudad Juárez*, 2022. <https://www.elheraldodechihuahua.com.mx/local/chihuahua/chihuahua-tercer-lugar-en-tasa-de-homicidios-dolosos-a-nivel-nacional-9178816.html>

Ahuatzín, Angélica. “Elpidia García, cuentista de un capitalismo gore con precedentes”. *Connotas. Revista De crítica Y teoría Literarias*, n.º 19, enero de 2020, pp. 33-51, doi:[10.36798/critlit.vi19.288](https://doi.org/10.36798/critlit.vi19.288).

Álvarez Lobato, Carmen. “La poesía de Amparo Dávila: sombra errante, testigo del tiempo”. En Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha coords. *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Colofón, 2019, pp. 49-73.

- Arreola, Juan José. *Bestiario*. Joaquín Mortiz, 2004.
- . “Cantos de mal dolor”. *Bestiario*. Joaquín Mortiz, 2004.
- . “Confieso que aprendo mucho riéndome”. En Rodríguez Efrén *Arreola en voz alta*. CONACULTA, 2002, pp. 266-276.
- . “De viva voz”. En Rodríguez Efrén *Arreola en voz alta*. CONACULTA, 2002, pp. 163-175.
- . *Inventario*. CONACULTA, 2002.
- . “La migala”. *Confabulario definitivo*. Catedra, 2006.
- . *Palindroma*. Joaquín Mortiz, 1992.
- . “Soy un desollado vivo”. En Rodríguez Efrén *Arreola en voz alta*. CONACULTA, 2002, pp. 247-254.
- . “Tres días y un cenicero”. *Palindroma*. Joaquín Mortiz. 1992.
- . *Y ahora, la mujer...* CONACULTA, 2002.
- Báder, Petra. “La representación del cuerpo como vertiente de la ambigüedad en la narrativa de Amparo Dávila”. En Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez, Rogelio Castro Rocha (coords.), *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Colofón, 2019, pp. 421-441.
- Bachelard, Gastón. *Lautréamont*. Trad. Angelina Martín del Campo. Fondo de Cultura Económica, 2005.

- Barahona Plaza, Ángel, y David Reyero García. “Marat y la escalada a los extremos”. *Xiphias Gladius Revista Interdisciplinar De Teoría Mimética*, n.º 2, noviembre de 2019, pp. 15-17. doi:10.32466/eufv-xg.2019.2.577.15-17.
- Bartra, Roger. *El duelo de los ángeles: Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. Herder, 2014.
- . *Ontología y poesía, en el entrecruce de la hermenéutica y la analogía*. Universidad Iberoamericana, 2013.
- . *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. UNAM, 2005.
- . *Senderos de iconicidad. Sobre el resplandor de las imágenes*. Herder, 2016.
- . *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. UNAM, 2009.
- Beuchot, Mauricio y Alberto Vital. *Manual de hermenéutica*. UNAM, 2018.
- Biblia, La*. Ediciones Paulinas, Madrid, 1972.
- Borges, Jorge Luis. *Miscelánea I*. Penguin Random House, 2017.
- Bravo Bosch, María José. “Feminización y Justicia en Bizancio”. *Feminización y Justicia*. Tirant Lo Blanch, 2020, pp. 11-40.
- Brescia, Pablo. *Modelos y prácticas en el cuento Hispanoamericano: Arreola, Borges y Cortázar*. Iberoamericana, 2011.

- Buroni, José Raúl. “El verdadero Jean Paul Marat: La otra cara de la verdad”. *Rev. Asoc. Méd. Argent.*, Vol. 121, No. 2, jun. 2008, pp. 5-9. [pesquisa.bvsa-lud.org/portal/resource/pt/lil-518419](http://pesquisa.bvsa-lud.org/portal/resource/pt/lil-518419)
- Cabrera Espinosa, Claudia. “Lo bello, lo sublime y lo siniestro en ‘Fragmento de un diario’, de Amparo Dávila”. *Valenciana*, 26, 2020, pp. 7-31.
- Carballo, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo veinte*. Empresas editoriales, 1965.
- Carbonell, Nora. “Teodora de Bizancio, prostituta y santa”. *Revista Encuentros*, No. 14, dic. 2009, pp. 137-139. [hdl.handle.net/11619/1169](http://hdl.handle.net/11619/1169)
- Cortázar, Julio. *En Arreola Orso. El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Jus, 2010.
- Cruz Rocha, Pamela. “Análisis iconográfico e iconológico de La Coatlicue”. *Horizonte Histórico - Revista Semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, No. 10, nov. de 2018, pp. 6-17.
- Dávila, Amparo. “Fragmento de un diario”. *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 13-18.
- Eliás María Eugenia. “Las princesas como arma diplomática: Margarita de Austria en la alianza hispano-imperial (1497-1501)”. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, [www.aacademica.org/000-010/109](http://www.aacademica.org/000-010/109)



- Escalante, Evodio. “El arte narrativo de Amparo Dávila”. *La jornada semanal*, 17 nov. 2016. Web. <http://ashbi.blogspot.com/2016/01/el-arte-narrativo-de-amparo-davila.html>
- Escutia Barrios, Diana Catalina. “Lectura de lectores: las primeras reflexiones de lo fantástico en Amparo Dávila”. *Y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. Universidad Autónoma de México, 2019. [revistas.uaa.mx/index.php/horizontehistorico/article/view/1266](http://revistas.uaa.mx/index.php/horizontehistorico/article/view/1266)
- Evangelista, Iram. “El cuento de Juan José Arreola: entre el arte y el horror”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 2016, 543-554. <http://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16933>
- . “Metáfora y narrativa confabuladas” en *Ensayar al confabulador: acercamientos a la obra de Juan José Arreola*, Iram Evangelista y Roberto Ransom, coord. (2018) pp. 255-270.
- Féral, Josette. “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo”. *Investigación Teatral*, 6-7. 10-11, 2016-2017, pp. 25-50.
- García Cárdenas, Lidia. “El simbolismo del espacio en *Tiempo destrozado*”. En Ociel Flores Flores y Gloria I. Vergara Mendoza, coords. *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 149-200.
- García Delgado, Elpidia. “Peregrinos”. *El hombre que mató a dedos fríos y otros cuentos*. INBA-Lectorum, 2018.

- . *Ellos saben si soy o no soy*. CONACULTA, Ficticia, ICHICULT, 2014.
- García, María Raquel. “Muertes sospechosas y procesos políticos en torno a los reyes capetos de Navarra (1302-1317)”. *Iura vasconiae: revista de derecho histórico y autonómico de Vasconia*, No. 14, 2017, pp. 173-250. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6517466>
- García Piedras, Myriam. “Cientificidad y Analogía: límite y representación en la Hermenéutica Analógica-simbólica”. Revista *Hermes Analógica*, No. 5, 2014, pp. 45-63. [sites.google.com/site/hermesanalogica/no-5---2014](https://sites.google.com/site/hermesanalogica/no-5---2014)
- González Pérez, Victoria Irene. *El silencio destrozado y transgresión de la realidad: Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2016.
- Grondin, Jean. ¿Qué es la hermenéutica? Trad. Antoni Martínez Riu. Herder, 2008.
- . *Paul Ricœur*. Herder, 2019.
- Guiallongo, Angela. “Medusa, Eva y Coatlicue en el imaginario europeo desde los siglos de la conquista”. *Revista internacional de culturas y literaturas*, No. 21, 2018, págs. 22-38. [dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6454660](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6454660)
- Gutiérrez, Claudia. “Autobiografía y autofiguración de Amparo Dávila: un descenso al infierno”. En Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha, coords. *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios crí-*

*tics de la obra de Amparo Dávila*. Colofón, 2019, pp. 15-48.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Trad. y Pról. Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica, 1958.

Hernández, Susana. “El mito de Veturia y Coriolano en Calderón: *Las armas de la hermosura como Matronalia reales*”. *Criticón*, No. 62, 1994, pp. 99-110. [dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129902](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129902)

Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Trad. Gerald Nyenhuis. Universidad Iberoamericana, 1998.

Jauss, Hans-Robert. *Experiencia estética y Hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Trad. Jaime Siles y Ela M<sup>a</sup> Fernández-Palacios. Taurus, 1977.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. “Identidad de género y derechos humanos. La construcción de las humanas”. 1996. <https://biblioteca.corteidh.or.cr/documento/47178>

———. “La voz feminicidio, una clave paradigmática”. 211-218 pp. En Patricia Ravelo Blancas y Montserrat Bosch Heras, coords. *Violencias y feminismos. Desafíos actuales*. FONCA-Eón, 2019.

Lasala Navarro, Isabel. “Imagen pública y política de la Emperatriz Teodora. Un estudio a partir de la obra de Procopio de Cesarea”. *Gerión. Revista De Historia Antigua*, Vol. 31, 2013, pp. 363-8. doi:10.5209/rev\_GERI.2013.v31.43625.

Lautréamont, Conde De (Isidore Ducasse). *Los cantos de Maldoror y otros textos*. Barral Editores, 1970.

- Limas Hernández, Alfredo y Limas Hernández, Myrna. “La violencia feminicida: desaparición y trata como factores de vulnerabilidad. El caso Juárez, México, en la década 2010”. 163-180 pp. En Patricia Ravelo Blancas y Montserrat Bosch Heras coords. *Violencias y feminismos. Desafíos actuales*. FONCA-Eón, 2019.
- Lorenzo, Jaime, y Severino Salazar. “Entrevista con Amparo Dávila”. Universidad Autónoma Metropolitana, 1995. [http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1400/Entrevista\\_con\\_Amparo\\_no\\_6.pdf?sequence=1](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1400/Entrevista_con_Amparo_no_6.pdf?sequence=1)
- . “La narrativa de Amparo Dávila”. Universidad Autónoma Metropolitana, 1995. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1386>
- Loría Araujo, David. “Texturas del afecto en los cuentos de Amparo Dávila”. En Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha, coords. *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Colofón, 2019, pp. 442-466.
- Mohammadi Shirmahaleh, Shekoufeh. “Hermenéutica de la metáfora icónica: metáfora peirceana reexaminada”. En Mauricio Beuchot y Alberto Vital, coords. *Manual de Hermenéutica*. UNAM, 2018, pp. 93-127.
- Monárrez Fragoso, Julia. “Feminicidio sexual sistémico: impunidad histórica constante en Ciudad Juárez, víctimas y perpetradores”. Estado & Comunes Revista de Políticas y problemas públicos, 2019. [https://doi.org/10.37228/estado\\_comunes.vl.n8.2019.99](https://doi.org/10.37228/estado_comunes.vl.n8.2019.99). <https://www.>

[esearchgate.net/publication/337170878\\_Feminicidio\\_sexual\\_sistemico\\_impunidad\\_historica\\_constante\\_en\\_Ciudad\\_Juarez\\_victimas\\_y\\_perpetradores](https://www.researchgate.net/publication/337170878_Feminicidio_sexual_sistemico_impunidad_historica_constante_en_Ciudad_Juarez_victimas_y_perpetradores)

———. “La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999”. *Frontera Norte*, vol. 12, no. 23, 2000. <https://doi.org/10.17428/rfn.v12i23.1396>

———. “Ciudad Juárez, tiradero nacional de muertos: entre el discurso del guerrero y el caballero”. *Debate Feminista*; Vol. 47, 2013. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/4000629>

Paván, Carlos. “El placer o de la defensa del dolor en Platón y Aristóteles en contra de la *smikrología*”. *Apuntes filosóficos*, 24-25, 2004, pp. 9-19.

Pérez García, Martha. “Reflexiones sobre el feminicidio en Ciudad Juárez: categoría que se construye desde el despoder femenino”. *Revista Theomai*, núm. 39, 2019, pp.137-158. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12466126009>

Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. UNAM, 2009.

Prada Oropeza, R. *Los sentidos del símbolo II*. Universidad Iberoamericana, 1998.

Rasmussen, Steen. *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*. Trad. Carolina Ruiz. Reverté, 2007.

Real Academia de Historia. *Margarita de Borgoña*. [dbe.rah.es/biografias/11312/margarita-de-borgona](http://dbe.rah.es/biografias/11312/margarita-de-borgona)

———. “Masoquismo”. *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. 29/04/2021. Web. <https://dle.rae.es/masoquismo>

Red mesa de mujeres de Ciudad Juárez. “Monitoreo 2019 de violencia feminicida contra las mujeres en Ciudad Juárez”. Observatorio ciudadano especializado en género, 2019. <http://www.mesa-demujeresjuarez.org/category/documentos/>

Ricœur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones: Ensayos de hermenéutica*. Trad. Alejandrina Falcón, Revisión de Pablo Corona. Fondo de Cultura Económica, 2003.

———. *Escritos y conferencias 2*. Trad. Adolfo Castañón. Siglo XXI, 2012.

———. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Trad. Pablo Corona. Fondo de Cultura Económica, 2010.

———. *La metáfora viva*. Trad. Agustín Neira. Trotta, 2001.

———. *Tiempo y narración III*. Trad. Agustín Neira. Siglo XXI, 2009.

Romano Hurtado, Berenice. “Otra forma de pensar el mundo: representación y percepción en la narrativa de Amparo Dávila”. En Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha coords. *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. Colofón, 2019, pp. 374-393.

Sagot Rodríguez, Montserrat. “¿Un mundo sin feminicidios? Las propuestas del feminismo para erradicar la violencia contra las mujeres”. En

Montserrat Sagot *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas en América Latina*. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv253f52b.6>

Salazar Cruz, Luz. y Chávez Tania. “Distribución estatal y municipal del feminicidio en México 2015-2021”. *Revista Korpus* 21, Vol. II, núm. 6, 2022. <https://doi.org/10.22136/korpus21202295>

Sánchez Díaz, Sergio y Ravelo Blancas, Patricia. “Cultura y violencia en Ciudad Juárez. Desplazados y migrantes en medio de la gran violencia (2008-2018)”. Universidad Autónoma Metropolitana, 2019. *El Cotidiano*, no. 182, 2013. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32529942005>

Sánchez de Madariaga, Elena. “Género y guerras: La criminalización de la violencia sexual”. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, No. 3, 2016 [revistas.uam.es/revIUEM/article/view/4185](http://revistas.uam.es/revIUEM/article/view/4185)

Sardiñas Fernández, José Miguel. “*Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila, como ciclo cuentístico”. *Revista de El Colegio de San Luis*, 20, 2019, pp. 169-190.

Szondi, Peter. *Introducción a la hermenéutica literaria*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Abada editores, 2006.

Tapia Vázquez, Jazmín G. “En la ruta al erizamiento. ‘Con los ojos abiertos’, de Amparo Dávila”. En Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín G. Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha coords. *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Colofón, 2019, pp. 149-164.

Vázquez, Felipe. *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*. UACM, 2010.

Yegres Mago, Alberto. “Filosofía, Ilustración y Romanticismo”. *Revista de Investigación*, 86.39, 2015, pp. 11-38.

Zavala, Lauro. *Manual de análisis narrativo*. Trillas, 2007.



**ANALOGÍA Y LITERATURA**  
**UN MÉTODO PARA LA INTERPRETACIÓN DEL TEXTO LITERARIO**

Primera edición, 2024  
(versión electrónica)

El cuidado y diseño de la edición estuvieron a cargo  
de la Universidad Autónoma de Chihuahua  
y la Universidad Autónoma de Aguascalientes.