

# Interdividualidades literarias

Crítica académica  
contemporánea

Iram Isaí Evangelista Ávila  
Magali Velasco Vargas  
(Coordinadores)



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial



Biblioteca **Digital**  
de Humanidades

# Interdividualidades literarias

Crítica académica  
contemporánea

Iram Isaí Evangelista Ávila  
Magali Velasco Vargas  
(Coordinadores)



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial



Biblioteca **Digital**  
de Humanidades

# Universidad Veracruzana

Dr. Martín Gerardo Aguilar Sánchez  
Rector

Dra. Elena Rustrián Portilla  
Secretaria Académica

Mtra. Lizbeth Margarita Viveros Cancino  
Secretaria de Administración y Finanzas

Dra. Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora  
Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Agustín del Moral Tejeda  
Director Editorial

Dra. Yolanda Francisca González Molohua  
Directora General del Área Académica de Humanidades

***Interdividualidades literarias. Crítica académica contemporánea***

Iram Isaí Evangelista Ávila y Magali Velasco Vargas (Coordinadores)

ISBN: 978-607-8858-41-5

Primera edición, 2022

Coordinación editorial: César González

Corrección de estilo: Andrea López Monroy

Diseño de portada e interiores: Héctor Opochna

D.R. © 2022, Biblioteca Digital de Humanidades

Área Académica de Humanidades

Edif. A de Rectoría Lomas del Estadio s/n

Col. Centro, Zona Universitaria Xalapa, Veracruz, CP 91000

bdh@uv.mx

Tel. (228) 8 42 17 00, ext. 11174

D. R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000

Xalapa, Veracruz, México

Tel. 228 818 59 80; 228 818 13 88

direccioneditorial@uv.mx

<http://www.uv.mx/editorial>

## Índice

<b>Prólogo</b>	<b>6</b>
<b>Introducción</b> José Luis Evangelista Ávila	<b>9</b>
<b>El puente entre nosotros y los otros: la imaginación colonizada en las literaturas fundacionales. América Latina</b> Magali Velasco Vargas	<b>18</b>
<b>La poética de María Teresa García Cadena. El duelo por la muerte de su madre</b> Ángel José Fernández	<b>27</b>
<b>Las nanas infantiles de Lorca y sus ecos en Miguel Hernández y Lázara Meldiú</b> Ester Hernández Palacios	<b>35</b>
<b>El beso en los pies y la decisión del ateo en "La señal", de Inés Arredondo</b> Iram Isaí Evangelista Ávila	<b>43</b>
<b>La subjetividad de los muertos. Una lectura de <i>Temporada de huracanes</i> para subjetividades excluidas y violentadas</b> José Luis Evangelista Ávila	<b>58</b>
<b>El palimpsesto victimario: el mito como documento de persecución</b> José Carlos López Iracheta	<b>70</b>
<b>La recreación del conflicto en dos versiones hispanas de "Cat in the Rain" de Ernest Hemingway</b> Jesús Erbey Mendoza Negrete	<b>89</b>
<b>Colaboradores</b>	<b>104</b>

---

## Prólogo

En el contexto histórico de la pandemia, en junio de 2020, se celebró en línea el xx Aniversario de la Red Nacional de Escuelas y Facultades de Filosofía, Letras y Humanidades. Lo que debió ser un festivo encuentro presencial en la ciudad de Monterrey, teniendo como anfitriones a los colegas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, se transformó en una serie de jornadas virtuales que no sesgaron, ni por un instante, el ánimo y el compromiso que caracteriza a la Red.

Conectados desde casi todos los estados de la República mexicana, participamos en las reuniones, asambleas generales y también en el Primer Encuentro Nacional de Cuerpos Académicos en Humanidades, un espacio apremiante no sólo para la discusión de temas sino por la necesidad de conocer el trabajo y dinámica de los grupos académicos de las diversas universidades. Fue así como nació la idea de este libro, que profundiza en las diversas aristas y temáticas del quehacer humanístico nacional al tener consciencia de que nuestra investigación, así como nuestro ser y quehacer investigativo, surge de la confluencia entre diálogos, subjetividades, tópicos y convergencias diversas que nos plantean, más que una individualidad, una *interdividualidad*; es decir, una consciencia de que no hay autoconsciencia plena sin ser atravesada por el otro y un contexto. De estos diálogos, interpelaciones y formas en que atraviesa la realidad a quien investiga, da cuenta esta compilación. ¿Qué atraviesa a quien investiga en el área humanística en México?

Presentamos aquí una antología o muestrario de tópicos literarios que dialogan con los planes de estudio de las licenciaturas y los posgrados a los que pertenecemos, que permean la investigación, pero sus alcances impactan en las aulas, en las lecturas cruzadas y las discusiones en torno a lo que nos convoca: leer el mundo a través de lo literario. Desde posicionamientos diversos, en ellos se responde a cómo se conforma quien investiga en nuestro territorio nacional o, por lo menos, en dos de sus polos geográficos. Quien investiga atraviesa por una imaginación colonizada, por duelos personales, por una construcción dada desde la infancia, por credos y contextos ideológicos, pero también por una necesaria recepción, mediante traducciones de ideas, contextos y apropiaciones, que son impuestos y elegidos, pero que también se dan, se imponen, al ser traducido lo propio. Todo ello sin negar, por desgracia, la situación de violencia contemporánea.

Los ensayos que integran *Interdividualidades literarias. Crítica académica contemporánea*, corresponden a las líneas de investigación de los Cuerpos Académicos "Diálogos interdisciplinarios en la literatura hispanoamericana" (UV-CA-262,) del Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias y la Facultad de Letras Españolas, de la Universidad Veracruzana; y el de "Estudios Humanísticos de la Cultura" (UACH-CA-138), de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

Quien lea esta antología podrá elegir entre los textos aquí presentados de acuerdo con sus intereses. Deseamos que el libro sea una especie de vestíbulo para acercarse a dos universidades y a los trabajos que en ellas se realizan, a partir del resultado de investigaciones representativas del área de las humanidades en cada una, una del norte y otra del sur mexicano, para ahondar en las preocupaciones actuales de los diversos programas de Humanidades, sus lenguajes y alcances.

En este sentido, la aparente multiplicidad de temas se unifica por la conformación de una constelación, si seguimos el concepto dado por Walter Benjamin. En este caso, se trata de una constelación de investigaciones más que de conceptos, que permita la construcción de una identidad que ya no se constituye desde su enunciar propio, sino en el entrecruce de voces, conceptos y, en este caso, investigaciones que nos permitan atisbar una parte del quehacer investigativo en dos latitudes mexicanas en un diálogo fecundo de alternativas que permitan presentar estas *interdividualidades* a partir de un criterio común, fértil y prodigioso (por parafrasear a Arreola) que es la literatura. Antes que apuntar, pues, a los contenidos de cada trabajo en particular (lo que se hace en la Introducción), es nuestra intención clarificar ese punto de cohesión en la constelación de investigaciones como un diálogo fecundo, uno entre otros, del quehacer de la investigación humanística entre dos polos de la geografía nacional y las posibilidades de ya no su *individualidad*, sino de su *interdividualidad*.

El proceso de su elaboración, además de los inicios contextuales derivados de la pandemia y la intención de reflejar en una antología la investigación, fue el asumir una selección de la multiplicidad de voces que conforman nuestro ser y quehacer, en tanto docentes, investigadores y representantes de las humanidades en México, para lograr esa conformación, al modo de una constelación de trabajos, que dé cuenta de la amplitud que abarca cada quehacer y cada autoría detrás de cada obra aquí presentada. El proceso, pues, es reflejo de una libertad basada en el diálogo para ser proyectada en la investigación como una conformación interindividual a partir de la literatura. De ahí los diversos trabajos: decolonialidad, el duelo, las nanas infantiles, la religiosidad, la traducción, los mitos, la violencia y la subjetividad... constelación que configura las posibilidades de los procesos de subjetividad y, como tal, de investigación humanística en México.

Cada texto ofrece aportes significativos en su área específica de investigación. Sin embargo, cabría puntualizar en todos ellos la visibilización y reivindicación de autorías, situaciones y constructos desplazados de los reflectores. Se hacen, así, presentes como esas voces necesarias en una conversación en la cual se constituye la posibilidad de una *interdividualidad* que encuentra su vehículo en la literatura como móvil y espacio de condensación cosmológica. En este sentido, sus ventajas pueden ser sus complicaciones: en el entrecruce de diversas discursividades que dan pie y las cuales intervienen en la investigación humanística, como contexto, objeto de estudio o como esos diálogos, explícitos e implícitos, que recorren a quien investiga en nuestro país.

Dejamos, pues, esta constelación de textos como una invitación para considerar uno de los tantos panoramas de la investigación humanística en México. Sirva como una muestra, no sólo de lo que se hace en tales espacios, sino de cómo se conforma quien investiga en tales espacios, en medio de entrecruces, constelaciones y, sin más, deviene una interdividualidad.



# Introducción

José Luis Evangelista Ávila

Una introducción puede devenir problemática cuando se abordan temas relativos a estas tierras nuestroamericanas, pues su función acaso sea una reminiscencia del proceso de conquista: “descubrir”, “educar” e “introducir” al lector (como en su momento fue al habitante) lo que habría de presentarse por sí mismo y es independiente. Se le “da una cultura” que le posibilite la recepción de lo venidero y con ello se le permite “entrar” en cierta dignidad de un lector que ha de “saber” “su lugar”. Poder supuesto para nombrar y determinar al lector y textos que, si ya cobran independencia de sus autores, con mayor razón lo hace de quien escribe estas líneas.

Colonialismo intelectual, si apostamos por la conjunción de conceptos tan caros a últimas décadas. Sin embargo, abre en igual medida las posibilidades de una decolonialidad, es decir, de la búsqueda por pensar nuestro proceder de otra manera y, en este caso, a las líneas siguientes que apuntan a los trabajos que la presente compilación oferta.

Del modo que fuere, las dificultades ante esta encomienda han de sortearse en un intento por evitar, como se hace en traducción, la traición a quien se acerca a este documento como a quienes han cedido las partes que lo conforman. Séame, entonces, permitido un punto de apoyo, acaso demasiado hegemónico para una lectura distante del norte epistémico, acaso demasiado externa al canon para la hegemonía. A este punto llegaremos más adelante, cuando apuntemos hacia la interdividualidad, pero antes atreveré cierto contexto.

Con el riesgo que conlleva toda reducción, tras la búsqueda de una conciencia de lo propio, siempre estará presente el supuesto de una originalidad. Objeto del deseo de una dialéctica donde un amo asume para sí, junto al reconocimiento, la originalidad, lo verdadero y las condiciones de su enunciación, mientras que el esclavo deberá ofertar los intentos por nombrarse frente a aquél, para obtener así algún tipo de presencia. En el sometimiento, el esclavo habrá de aprender a decir un nombre, ese que se le ha impuesto, pero también a ofertar una identidad y diversos procesos a espera de la mirada que lo saque de su condición, aunque como es de suponerse, más que reconocimiento, si así se le puede designar (pues no supone igualdad), acaso se trate de una mirada. Y es que, en la verticalidad y el ejercicio del poder, brindar una mirada con cualquier brizna de reconocimiento, significaría para el amo menoscabar a su condición. Sobra decir que en las líneas anteriores no asumimos fidelidad a Hegel ni a Kojévé, aunque sirvan de inspiración.

En cualquier caso, ante las posibilidades que se abren en estas formas de “reconocimiento” de lo propio y su originalidad, amén de los procesos de reificación que se desprendan, una nota permanece: la búsqueda del reconocimiento supone la presencia de alguna forma de originalidad vinculada a lo

propio. No es, pues, el mero problema del reconocimiento o la identidad, sino la confluencia de ellos ante la exigencia de una originalidad que se les vincula. Originalidad que unos ostentan y, a los otros, se les exige de modo paradójico.

Pero ¿dónde radica la paradoja de una exigencia de originalidad vinculada al reconocimiento? Hay un planteamiento paradójico cuando las exigencias devienen reproche; con mayor precisión, se trata de un *double bind* o doble vínculo contradictorio, en el cual se demanda originalidad bajo criterios impuestos, pues quien se expresa ha de hacerlo bajo la exposición solicitada y, en posterior, se le recriminará la falta de originalidad por el uso de tales medios. La otra alternativa, intentar nuevas vías, será apuntado como la incapacidad del esclavo para estar a la altura del amo y ya no del reconocimiento, sino de la mirada de conmiseración.

Paralelo a la línea "no leas estas palabras" que, grabadas en una lectura o un letrado, apuntan a ser leídas, pero al hacerlo se las contraviene, la exigencia de originalidad como ejercicio del poder y condición para algún grado de reconocimiento encontrará siempre la manera de ubicar en desventaja a quien se ha impuesto una vulnerabilidad (no está de más decirlo) artificial.

La dinámica descrita puede expresarse bajo la influencia de las propuestas del amo y el esclavo, del reconocimiento o bajo la inspiración del norte y el sur epistémicos. Tal dinamismo nos plantea entre sus variaciones un camino que, probablemente, encuentre su clausura en ese mandato contradictorio. No obstante, dicha contradicción ha creado el blindaje epistémico (sesgo cognitivo) que le permita una gozosa ceguera al respecto, en especial cuando se ubica bajo la influencia de la totalidad que suponen los rescoldos hegelianos. Sin embargo, permítaseme ahorrarnos el desgaste de seguir por tal camino donde, tal vez (y solo tal vez) haya salida, pero aquí hace de un contexto que nos deje plantear otras vías.

Probemos, entonces, otras alternativas. Asumamos, como ejercicio de reflexión, que la identidad y la originalidad son objetos de deseo, más que de reconocimiento. Deseo, acaso al modo schopenhaueriano, vinculado al sufrimiento y la voluntad, pero principalmente a la violencia que tales despiertan, incluso sin ser tan clara en la propuesta del autor, pese al pesimismo que se adjudica a su obra. La percepción de tal deseo, sea al asumirse en el poder o en el intento de replicarlo, condiciona la comprensión del problema y lo condena a la violencia de manera que el reconocimiento, tanto como el mundo, aparecen como voluntad y representación, a espera de validarse a través de otro que será integrado, sea a manera de un espíritu absoluto o de una voluntad igualmente excesiva y omnipresente de quien se alza en la posición de amo.

La identidad asumida en lo individual hace de imagen de sociedades y culturas. Al enunciar la verdad o sus sucedáneos, así como las condiciones para realizarla, el sujeto supone asumir una condición humana de vertiente moderna que no está fuera de crítica.<sup>1</sup> Sin embargo, ¿por qué permanecer en

---

1. Por citar a un caso, Kierkegaard apuntaba "en qué consiste la confusión fundamental de la vida moderna sino en erigir al hombre en la instancia suprema de toda comunicación de la verdad" (Søren Kierkegaard, *La dialéctica de la comunicación ética y ético-religiosa*, Tr. José García Martín, col. Textos de la filosofía universal, Barcelona, Ed. Herder, p. 73).

este supuesto? René Girard nos plantea la interdividualidad ante(s que) la individualidad.

Ahorremos en esta exposición introductoria al aproximarnos a la interdividualidad a partir de la síntesis que nos brinda João Cezar de Castro Rocha:

Interdividualidad es el único neologismo propuesto por Girard en el desarrollo de la teoría mimética. Con este concepto, él aclaró que la individualidad no se define de manera autónoma sino más bien depende de la interacción con otros, siendo por definición *intersubjetiva*. Por ello no se trata de "individualidad" sino de "interdividualidad".<sup>2</sup>

En este sentido, pese a que el ejercicio del poder dado en el encuentro pueda derivar en la dialéctica del amo y el esclavo, al modo hegeliano o similares, la alternativa por la violencia no es la única y habría que resaltar, principalmente, que el rol del otro no es secundario en la conformación del individuo o las culturas. La reducción a la violencia, además, involucra otros supuestos, como el de una actividad permanente en el sujeto y, por ende, la negación de la pasividad. Rasgo que han criticado Kierkegaard y Levinas junto con la enunciada posibilidad del sujeto para un decirse en verdad (o sus sucedáneos) y las condiciones para lograrlo. Notas que si bien parecieran propias de un espíritu moderno, también atraviesan una posición de actividad en lo que ha venido a denominarse posmodernidad o modernidad tardía debido a los sucedáneos de la verdad, todavía alzados por el sujeto en sus diferentes formas de discursividad.

Y, sin embargo, la violencia permanece presente. Aunque hay diversas posibilidades, la violencia emerge a causa de las relaciones de verticalidad impuestas que buscan perpetuarse. Girard apuntará al deseo mimético como la estructura detonante de la violencia. Frente a la mentira romántica de que el deseo se constituye por el sujeto deseante, Girard opone la verdad novelesca que asume el surgimiento del deseo mediado y, con ello, de la interdividualidad: "[...] en la fuente misma de la subjetividad, siempre se encuentra al *Otro*, victoriosamente instalado".<sup>3</sup>

El otro, mediador del deseo, y su proximidad al sujeto deseante desencadenará el conflicto que, en apariencia, versa por el hacerse del objeto. No obstante, en la progresión de la violencia, el cambio de los objetos del deseo y un proceso de mimesis revela que "el objeto no es más que un medio de alcan-

---

2. João Cezar de Castro Rocha, *¿Culturas shakespearianas? Teoría mimética y América Latina*, México, editorial, p. 54. Uno de los abordajes de Girard sobre el tema puede encontrarse en El misterio de nuestro mundo, en el cual dedica la última parte "III. Psicología interdividual" a este tema. En este sentido, es posible establecer el vínculo de Girard con autores de las denominadas filosofías del diálogo o pensadores de la alteridad e, incluso, con Taylor Charles Taylor. Respecto a este último, señala Guido Vanheeswijck: "Según Taylor, el deseo de reconocimiento por otros es precisamente la condición para la posibilidad de una identidad auténtica. Por esa razón Taylor quiere articular las fuentes morales que forman al Yo. De ese modo se puede leer su obra como una especie de análisis complementario al de Girard" ("El lugar de René Girard en la filosofía contemporánea", *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, octubre-diciembre, núm. 213, 2006, p. 52).

3. René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Tr. Joaquín Jordá, Barcelona, Ed. Anagrama, 1985, p. 35.

zar al mediador. El deseo aspira al ser de este mediador".<sup>4</sup> La negativa a asumir la presencia del otro en lo "propio" plantea la búsqueda de originalidad como la supuesta búsqueda de sí. No obstante, esto únicamente aumentará la confrontación, la cercanía y, por ende, la violencia. Deseo y violencia se alimentan, por ello afirma Girard: "Si la imitación del deseo del prójimo crea la rivalidad, ésta, a su vez, origina la imitación".<sup>5</sup>

Tras la búsqueda del reconocimiento se oculta el deseo de ser como el otro, más que de ser reconocido. Incluso, de no ser así por parte del deseante, el mediador asumirá que el otro intenta destituirle. A sus ojos, el otro desea apropiarse de su condición. Por ello teme, pues supone que al permanecer en una dialéctica de verticalidad, si no oprime, será oprimido. En las diversas dinámicas de relación, sólo cuando ambos asumen la posibilidad interdividual, la violencia puede ceder. Sin embargo, la permanencia de quien domina en su nicho será también la permanencia en la violencia cuyo peligro asedia a la lucha por el reconocimiento. Se yerguen entonces las tecnologías del yo<sup>6</sup> que sustentan la producción del estado de vulneración: "no hay producción sin forma de comunicación ni sin dominación y conducción de la conducta".<sup>7</sup>

El "amo", para permanecer en su posición, (re)produce las condiciones del "esclavo", genera la discursividad y los modos de dicha discursividad para asegurar su lugar. Arribamos entonces a las condiciones del discurso y, con ello, enunciarnos de nuevo un *double bind*, al que se expone el "esclavo", el "sur" o el oprimido, pero también las formas de discursividad. Ahí nos ubicamos en este diálogo introductorio junto a la hipótesis que guía *El orden del discurso* y, según la cual, "en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad".<sup>8</sup> En nuestro caso, el discurso apunta al discurso escrito en su vínculo con la in(ter)dividualidad cultural vulnerada.

Nuestro discurso, en este caso desde las humanidades, padece bajo un doble signo. Proveniente de un sur epistémico, desde lo geográfico y lo académico. En un país al que no se le suele brindar reconocimiento, se suma la condición de un centralismo que deja fuera a los estados, malamente llamados provincias, de los cuales proceden las colaboraciones. A ello se añade la búsqueda de espacio de reflexión en entornos no tradicionales del discurso científico: las humanidades y, por si aquello fuera poco, en los cruces entre disciplinas cuyas fronteras se desdibujan continuamente. Quehacer de las

4. *Ibid.*, p. 53.

5. René Girard, *Veo a Satán caer como el relámpago*, Tr. Francisco Díez del Corral, col. Argumentos no. 278, Barcelona, Ed. Anagrama, 2002, p. 27.

6. En palabras de Michel Foucault, "las técnicas mediante las cuales el individuo se ve inducido, sea de por sí, sea con la ayuda o bajo la dirección de otro, a transformarse y modificar su relación consigo mismo" (*Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*, Tr. Horacio Pons, col. Serie fragmentos foucaultianos, México, Ed. Siglo xxi, 2016, p. 33).

7. *Ibid.*, p. 33.

8. Michel Foucault, *El orden del discurso*, Tr. Alberto González Trovano, col. Fabula, 2da. ed., Argentina, Ed. Tusquets, 2002, p. 14.

humanidades en los bordes de un país ubicado en el sur epistémico. Ese es el contexto de esta breve antología que, además, apuesta por abordajes que allende la lucha por el reconocimiento, parecieran apuntar a las posibilidades de una interdividualidad.

Ni las subjetividades ni las disciplinas son autosuficientes, tampoco son formuladas desde y para sí. Por ello, acaso sea siempre necesario recordar las palabras de Alfonso Reyes cuando señaló: "Corre por las letras españolas una plétora de filosofía que seguramente escapa a los textos oficiales, pero que no por eso es menos filosofía",<sup>9</sup> de modo que ante la hegemonía proclamada por los diversos nortes que se presentan respecto a la escritura aquí ofertada, estos trabajos se orientan a buscar las formas de enunciarnos en las letras propias, sean o no las de la ciencia, sean o no en un norte o, si quiera, en el abordaje de las disciplinas puras, por el contrario en atención al entrecruce disciplinar y a la esquivia de los ejercicios de poder. Esa es al menos una de las venas que palpitan en estos textos, al asumir (incluso si no es desde la consciencia teórica) e intentar la interdividualidad de quienes escriben, sus espacios y disciplinas.

"Intentar", intento. Expresión que remite a una condición y resultados extraños. No aludiré de nueva cuenta a la paradoja, sino a la ambivalencia dependiente de los espacios de reconocimiento y validación. Pues mientras que al autor en espacios de reconocimiento le es permitido expresar su filosofía como hicieran Sartre y Camus con sus respectivos premios Nobel, en la fuente literaria, la línea del regio universal levanta suspicacias. Esto que abarca no sólo a los autores y espacios enunciados, sino que es extrapolable a los autores, obras y espacios que nos convocan. Por ello, acaso, seamos latencia, pues el logro de aquellos acá será un intento bajo el resguardo de las líneas de Alfonso Reyes y las posibilidades girardianas.

De este modo, ante la posibilidad de esa interdividualidad llevada de los individuos a las naciones y a las disciplinas, atrevemos a alzar estos estudios que, en una primera mirada, parecieran versar sobre literatura, "la gran extranjera" según la denominó Foucault,<sup>10</sup> pero aquí en un acto de apropiación de los discursos e influencias que atraviesan nuestros espacios, subjetividades y procesos de creación-pensamiento. Apropiar esa extranjería que, sin embargo, ya nos es propia y hacernos extranjeros a lo propio. En cualquier caso, asumirnos en la confluencia.

La literatura, la lengua, es el espacio en el que laten las venas de una filosofía, como tantas otras, que llevan a un corazón que sale de sí antes que de una identidad dura y, acaso habrá quien todavía lo plantee, esencialista. Buscaremos en ella como uno de nuestros suelos fértiles, como lo han sido también nuestras tierras, la reflexión y expresión de algunos de las aristas que nos conforman.

Recordemos entonces "como ya se encuentra inscrito en el propio nombre *América Latina*, designación desde siempre determinada por la mirada ex-

9. Alfonso Reyes, "De ciertas filosofías", en *Obras completas*, tomo XXII, México, FCE, 1989, p. 122.

10. Cfr. Michel Foucault, *La gran extranjera. Para pensar la literatura*, Tr. Horacio Pons, col. Biblioteca Clásica de Siglo Veintiuno, Argentina, Ed. Siglo XXI, 2015.

tranjera, una historia cultural latinoamericana debería ser la reconstrucción del proceso en el cual lo ajeno se transforma en lo propio",<sup>11</sup> por lo cual "la vocación de la cultura latinoamericana exige una perspectiva comparada, a fin de dar cuenta de esa oscilación constante entre lo propio y lo otro".<sup>12</sup>

Sumemos, pues, el señalamiento de Agamben en *El fuego y el relato*: "lo que queda del misterio es la literatura y «eso [...] puede ser suficiente. [...] Todo relato –toda la literatura– es, en este sentido, memoria de la pérdida del fuego»".<sup>13</sup> En la pérdida del fuego, en este caso de la identidad, la disciplina y la autoproclama solipsista que se impone, encontremos y reflexionemos entonces en nuestros relatos, en la aproximación al misterio que nos conforma y se expresa en la posibilidad de estos y otros relatos cuyo fuego nos es velado en la imposibilidad de acceder al otro que, sin embargo, es también la imposibilidad de acceder a la identidad sin el otro. "Eso –decía Agamben en este juego de voces y ecos que retoma de la mística judía y al que nos adherimos como un eco más–, eso puede ser suficiente".

\* \* \*

Los trabajos que forman parte de esta antología son el resultado del trabajo colegiado de los Cuerpos Académicos "Diálogos interdisciplinarios en la literatura hispanoamericana" (UV-CA-262), del Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias y la Facultad de Letras Españolas; y "Estudios Humanísticos de la Cultura" (UACH-CA-138), el primero con sede en la Universidad Veracruzana, el segundo en la Universidad Autónoma de Chihuahua. Este colegiado se forma en el Primer Encuentro Nacional de Cuerpos Académicos en Humanidades, llevado a cabo en el marco de la celebración del xx Aniversario de la Red Nacional de Escuelas y Facultades de Filosofía, Letras y Humanidades 2020. Fruto de este congreso y la toma de consciencia por reconocer, producir y motivar la investigación conjunta, interdisciplinaria y multiinstitucional a partir de las humanidades, los involucrados asumieron el reto del pensamiento a concretarse en diversos proyectos. El primero de ellos, esta antología.

Amén de una serie de gestiones que no viene a cuenta traer al lector, bajo los criterios y disposiciones editoriales para la dictaminación de un producto capaz de interpelar a la diversidad de lectores, así como a instancias académicas en nuestro país, se llegó a la conjunción de los siete trabajos que conforman esta publicación y de cuya organización daremos breve reseña, a fin de no incurrir en las advertencias que hemos instaurado al inicio de este apartado introductorio. Sea pues, apuntamos a los textos en una dimensión organizativa que aquí se nos impone, no obstante, sin el interés de presentar un corsé interpretativo.

11. João Cezar de Castro Rocha, *op. cit.*, p. 128.

12. *Ibid.*, p. 129.

13. Giorgio Agamben, *El fuego y el relato*, Tr. Ernesto Kavi, España, Ed. Sexto piso, 2016, p. 12.

El primer trabajo que presentamos, a cargo de Magali Velasco Vargas, "El puente entre nosotros y los otros: La imaginación colonizada en las literaturas fundacionales. América Latina", acaso podamos señalarlo desde la pregunta que da inicio al trabajo "¿Cómo y cuándo aparece América en la conciencia histórica?". De la mano de la propuesta de Edmundo O'Gorman, la autora realiza un significativo análisis de la condición de América Latina desde la perspectiva de su producción literaria bajo el cuestionamiento de la formulación de un imaginario que la atraviesa y se le ha impuesto en lo que ha venido a denominarse "la invención de América" y la imaginación colonizada. Tal, a través de un interesante trazo en la producción literaria, sus condiciones y posibilidades de enunciación de América Latina, especialmente, en sus literaturas fundacionales. Valiosas reflexiones de Velasco Vargas que, además, en el conjunto abren una senda para los trabajos siguientes.

Los tres textos que siguen son análisis sobre producciones literarias y, sin embargo, son más que eso. El primero de ellos, a cargo de Ángel José Fernández, "La poética de María Teresa García Cadena. El duelo por la muerte de su madre", nos presenta a la autora y su obra, es un recordatorio de cómo ante las letras se nos han de presentar las producciones que nos resultan especialmente próximas. De nuevo resuenan las palabras de Foucault, cuando signaba a la literatura como "la gran extranjera", pues las obras parecieran venir siempre de fuera. Sin embargo, la apropiación, tal como la lengua y los cánones, en nuestro caso no deja de ser lo que nos permite generar lo propio. En este sentido, lo propio adquiere matices, pues María Teresa García Cadena, además de ser una autora que podemos considerar propia o por lo menos connacional, nos plantea también aquello que resulta propio a cualquiera como motivo de la producción que se analiza, el dolor por la muerte, en el caso de la autora, la muerte de su madre. La muerte, el duelo y el luto, como cualquier padecer, aparecen siempre propios y en referencia a lo propio, sin por tal dejar de ser, como la literatura y nuestra condición, una extranjería en que nos desenvolvemos. Un retorno, podemos decir, a lo interdividual.

"Las nanas infantiles de Lorca y sus ecos en Miguel Hernández y Lázara Meldiú", aporte de Ester Hernández Palacios, nos ofrece una lectura significativa desde el entrecruce de espacios periféricos. Lo es tanto por quienes convergen, en medio de las referencias, como por una temática que de inicio se declara poco abordado: "las nanas, género poco atendido por la crítica y la historiografía literarias", señala Hernández Palacios en las primeras líneas. No obstante, su relación con lo propio de las tierras que las ven nacer sea relevante allende los criterios establecidos por la crítica. La confluencia de referencias y autorías que signan el trabajo apuntan a la conformación de subjetividades y culturas que caracterizan a estas producciones.

De Iram Isaí Evangelista Ávila tenemos "El beso en los pies y la decisión del ateo en 'La señal' de Inés Arredondo". En los análisis previos, la convergencia disciplinar apunta a la literatura, el análisis literario y los despuntes históricos, con este trabajo retornamos a un despliegue que ya estaba presente en el primer ensayo: la veta filosófica. El autor, además, suma la aproximación religiosa. Con ello se expresa una más de las venas que intervienen en la con-

formación de la interdividualidad subjetiva y cultural de nuestros espacios. El recorrido histórico y religioso se plantea a través de una lectura de notas filosóficas al análisis centrado en el cuento "La señal" de Inés Arredondo y su personaje, el "obrero creyente", en la concurrencia con postulados sartreanos.

Las dos propuestas que siguen apuntan a análisis vinculados a la violencia, cara de ordinario oculta en la constitución de subjetividades y que, en alguna medida, se ha planteado implícita en los trabajos previos. Retomemos al ya citado Agamben. En el texto aludido, el italiano indica el valor fundacional de la literatura y sus raíces en las narrativas de lo divino, pues los primeros textos refieren a los dioses o, por lo menos, a la relación de los dioses con lo humano, sus héroes y maldiciones. En cualquier caso, la literatura instituye y hereda la intención de constituir y dar fundamento a las sociedades y subjetividades, estableciendo un vínculo indisoluble entre el mito y la literatura. Por ello, el pensamiento sobre los mitos y la literatura es necesario, así como de la violencia a la que dan voz.

"La subjetividad de los muertos. Una lectura de *Temporada de huracanes* para subjetividades excluidas y violentadas", autoría de quien firma estas líneas, comparte algunos puntos con el trabajo subsiguiente mediante el análisis de *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor. La violencia se impone a las subjetividades, especialmente cuando la víctima es reducida a esa condición de víctima. Si bien se puede plantear al modo moderno la autoproclama del yo, también está la posibilidad de la interdividualidad y, como reflejan estos casos expuestos de la mano de la literatura, la imposición mediante la violencia de una subjetividad que confina al otro al padecer y al mito que se le adjudica.

A cargo de José Carlos López Iracheta tenemos "El palimpsesto victimario: El mito como documento de persecución", cuyo análisis filosófico bebe de fuentes antropológicas, sociales y del psicoanálisis para ofrecernos la revisión de la violencia y su concreción mediante diversas narrativas y violencias internas a las sociedades. Con su propuesta, López Iracheta suma a los principios para la generación de documentos y condiciones de violencia en las sociedades contemporáneas. De este modo, se descubre el génesis y tránsito de la violencia hacia la generación discursiva y viceversa. La violencia y la forma en la cual se documenta producen narrativas que este trabajo pone de manifiesto con notable habilidad para clarificarnos que la violencia también es deseo.

Tras los textos que ubicamos dentro de un análisis literario como criterio más próximo sin circunscribirse de modo exclusivo a tal, encontramos "La recreación del conflicto en dos versiones hispanas de 'Cat in the Rain' de Ernest Hemingway", de la autoría de Jesús Erbey Mendoza Negrete. Con este trabajo se pone de manifiesto un estudio de traducción y recepción que echa luz sobre los procesos de recepción literaria en nuestra lengua. Para tal efecto, el autor apunta al recurso denominado "principio del Iceberg" para proceder en camino de explicitación del sentido que subyace a las obras y, con tal, al lenguaje. Mediante la exposición del conflicto de una pareja, Mendoza Negrete postula el trabajo de recreación de dos versiones hispanas del cuento. Es, des-



pués de todo, en la lengua, donde se da el espacio de conformación literaria e interdentitaria.

Finalmente, el proceso de integración de este libro ha pasado por la revisión y evaluación entre pares para la selección de los textos, en posterior, enviados a su dictaminación a doble ciego por parte de las universidades involucradas y tras su aceptación, se sometió al correspondiente proceso editorial que ha dado como resultado esta obra. Motivo por el cual agradecemos a las instituciones participantes: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua y a la Facultad de Letras Españolas e Instituto de Investigaciones Lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana. Asimismo, agradecemos a quien se encargó internamente del cuidado editorial ejecutando un trabajo sobresaliente, Ever Castillo, colaborador del Cuerpo Académico "Estudios Humanísticos de la Cultura".

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, *El fuego y el relato*, Tr. Ernesto Kavi, España, Ed. Sexto piso, 2016.
- CASTRO Rocha, João Cezar de, *¿Culturas shakespearianas? Teoría mimética y América Latina*, México, Sistema Universitario Jesuita y Fideicomiso Fernando Bustos Barrena SJ, 2014.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tr. Alberto González Trovano, col. Fábula, 2da. ed., Argentina, Ed. Tusquets, 2002.
- \_\_\_\_\_, *La gran extranjera. Para pensar la literatura*, Tr. Horacio Pons, col. Biblioteca Clásica de Siglo Veintiuno, Argentina, Ed. Siglo XXI, 2015.
- \_\_\_\_\_, *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia. Curso de Lovaina, 1981*, Tr. Horacio Pons, col. Serie fragmentos foucaultianos, México, Ed. Siglo XXI, 2016.
- GIRARD, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Tr. Joaquín Jordá, Barcelona, Ed. Anagrama, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Veo a Satán caer como el relámpago*, Tr. Francisco Díez del Corral, col. Argumentos no. 278, Barcelona, Ed. Anagrama, 2002.
- KIERKEGAARD, Søren, *La dialéctica de la comunicación ética y ético-religiosa*, Tr. José García Martín, col. Textos de la filosofía universal, Barcelona, Ed. Herder, 2017.
- REYES, Alfonso, "De ciertas filosofías", en *Obras completas*, tomo XXII, México, FCE, 1989, pp. 122-124.
- VANHEESWIJCK, Guido, "El lugar de René Girard en la filosofía contemporánea", *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, octubre-diciembre, núm. 213, 2006, pp. 41-56

# El puente entre nosotros y los otros: la imaginación colonizada en las literaturas fundacionales. América Latina

Magali Velasco Vargas

¿Cómo y cuándo aparece América en la conciencia histórica? Del seno de una imagen del mundo –estrecha, particularista y arcaica– que era España y el resto de Europa surge un ente histórico (América) que opera como disolvente de la vieja estructura. América provoca una nueva concepción del mundo, más amplia, más generosa. El fin de la época medieval y el inicio del Renacimiento coinciden con la fragmentación de la Ecúmene, sobreviene el encuentro con el Nuevo Mundo.

De acuerdo con la formulación ontológica del filósofo mexicano Edmundo O’Gorman, América fue inventada a imagen y semejanza de Europa, y al visualizarla como una Europa en potencia se crean no solo sujetos sino dualidades que aspiran a la unidad; mientras ésta no se realice, se mantendrán separados y distintos entre sí. América es “la instancia que hizo posible, en el seno de la Cultura de Occidente, la extensión de la imagen del mundo a toda la Tierra y la del concepto de historia universal a toda la humanidad”.<sup>14</sup>

El dilema de pretender anular o discernir lo que de europeo hay en la vida americana como si fueran dos factores irremediabilmente inmiscuidos aunque lejanos y extraños, induce a pensar que la cultura americana, sin ser europea, es un modo de vida históricamente establecido primero en Europa. Y es precisamente esta ideología de querer vincular las manifestaciones americanas con las europeas sin reparar en la originalidad de sus culturas lo que ha creado siempre una polémica calificada por O’Gorman como “La calumnia de América”: América es y al mismo tiempo no es Europa, condición dramática de nuestro existir histórico y clave de nuestro destino.<sup>15</sup>

La invención de América se entrelaza con un concepto más: la imaginación colonizada.<sup>16</sup> A partir de la llegada de los españoles el territorio se colapsa y la visión se bifurca: nosotros y los otros. Es bien sabido que la tradición literaria clásica española echa raíces en los virreinos sin denostar relevantes aportaciones. Los intelectuales hispanoamericanos como pobladores de las colonias quedan aislados de las principales corrientes del pensamiento europeo. La vida cultural y espiritual de las colonias estaba restringida por el omnipresente ojo de la Iglesia católica. Si bien el esplendor literario en Europa de fines del siglo XVI y comienzos del XVII coincide con el fulgor en las letras españolas –Lope de Vega o Miguel de Cervantes–, la cúspide de oro inicia su

14. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, México, FCE, 1958, p. 99.

15. *Cfr. Ibid.*, p. 94.

16. Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 2001.

declive y las colonias serán claro ejemplo del empobrecimiento, provincianismo y estancamiento en lo que respecta a las artes.

La imaginación colonizada responde a la censura, a la marginalidad, al aislamiento y falta de libertad para practicar temas y formas. En una sociedad colonizada la imaginación queda supeditada a los centros de poder.

Mantenerse a la vanguardia de la producción literaria dictada primordialmente por Europa resultaba casi imposible para los españoles y criollos en América; por un lado, la problemática de la forma clásica y su desfase con la realidad; por otro, sortear la censura y tener acceso a libros de ultramar significaba burlar las Cédulas Reales y la Inquisición. Estaba prohibido la importación de novelas o cualquier texto de ficción que pusiera en duda los preceptos religiosos.

La Real Cédula del 4 de abril de 1531 prohibía el paso a las Indias a todo tipo de "libros de romances, de historias vanas o de profanidad, como son de Amadís e otros desta ciudad, porque éste es mal ejercicio para los indios, e cosa en que no es bien que se ocupen ni lean".<sup>17</sup>

Agustín Yáñez opina que este hecho puede ser uno de los factores clave para entender por qué la producción de novela durante la época colonial fue tan escasa y de poca calidad. La Cédula no logró controlar el "tráfico" de ultramar de libros como *El Quijote* y *La Celestina*, obras que ingresaron a América en manos de sacerdotes y letrados, tal y como lo testifican inventarios de librerías conventuales muy a principios del siglo xvii.

El teatro, que en España fue el género más popular en la mencionada centuria, en América se concentró en temas religiosos como medio de adoctrinamiento. Las anécdotas picantes como en los cuentos del *Decamerón*, en tierras novohispanas se redujeron a crónicas pintorescas e históricas sin crítica alguna. Sin embargo, la poesía encuentra una vertiente de libertad y es este género el que se practica con mayor soltura, sobre todo como una de las actividades cortesanas privilegiadas.

## Nosotros y los otros

Uno de los ejes primordiales que configura el devenir literario en Latinoamérica es la focalización. Cómo hemos sido vistos –por los otros, por nosotros mismos– a través del tiempo y sus procesos sociales, en la literatura encontró su campo fértil. La visión y la reflexión en torno a qué es ser americano se entrelazan de acuerdo con las estéticas canónicas, pero también de acuerdo con los cambios socioculturales y las embestidas históricas que los pueblos latinoamericanos han sorteado. De ahí que la lectura diacrónica de nuestras literaturas resulte imprescindible. Y al hablar de nuestras literaturas, me refiero a las fundacionales, al nacimiento de las literaturas nacionales que se dará, específicamente, luego de las independencias.

17. Agustín Yáñez, "Prólogo", en *La portentosa vida de la muerte de Fray Joaquín de Bolaños y Los sirgueros de la virgen de Francisco Bramón*, México, UNAM, 1994.

Tzvetan Todorov identifica la otredad en la literatura desde Homero, en donde el exotismo se entiende como un relativismo simétricamente opuesto del nacionalismo: "Es el país al que pertenezco, el que posee los valores más altos, cualesquiera que éstos sean, afirma el nacionalista; no, los posee un país cuya única característica pertinente es que no sea el mío, dirá aquel que profese en exotismo".<sup>18</sup>

El gran poema épico americano *La Araucana*, de Alonso de Ercilla y Zúñiga, publicado en tres partes (1569, 1578 y 1589) es un canto a la otredad. Documentos como diarios de navegación, cartas de relación o crónicas de los conquistadores y misioneros son documentos fundacionales de los mitos y temas de la literatura subsiguiente. El espacio americano y su inmensidad – quien dice espacio dice medios para controlarlo –, su vorágine y barbarie, el viaje como búsqueda ontológica, serán grandes temas presentes en dichos textos que carecían de intenciones estéticas y literarias, más bien fueron concebidos como memorias de la conquista con un carácter histórico inimaginable en su momento.

José Luis de la Fuente, en su ensayo "De las crónicas de Indias a Borges: la nostalgia de la fantasía", rescata conceptos como la fantasía y la imaginación en tanto formas reproductoras de mitos y utopías europeas, era menester explicar el nuevo e insólito mundo decodificándolo con lo ya conocido:

Las aventuras y los personajes fantásticos de las *historias naturales* clásicas y la mitología griega, los viajes extraordinarios y las maravillas de los libros de caballerías y los lugares de la poesía provenzal, además de otros géneros épico-líricos medievales, se constituyeron en las imágenes comparables que hallaban los cronistas de Indias para ilustrar cuanto observaban asombrados.<sup>19</sup>

*La Araucana* destaca cardinalmente por la decantación del conflicto entre conquistadores y conquistados. Si nos detenemos en la lectura minuciosa del prólogo escrito por De Ercilla, encontraremos ejes temáticos e ideológicos reflejo de la época y las mentalidades.

En las primeras líneas Alonso de Ercilla justifica el porqué de la publicación de su obra, y nada más justificable que la verdad misma:

[...] considerando ser la historia verdadera y de cosas de guerra, a las cuales hay tantos aficionados, me he resuelto en imprimirla, ayudando a ello las importunaciones de muchos testigos que en lo más dello se hallaron, y el agravio que algunos españoles recibirían quedando sus hazañas en perpetuo silencio, faltando quien las escriba no por ser ellas pequeñas, pero porque la tierra es tan remota o apartada y

18. Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 2007, p. 305.

19. José Luis de la Fuente, "De las crónicas de Indias a Borges: la nostalgia de la fantasía", en *Actas de las 2as jornadas sobre Literatura Fantástica*, España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003, p. 55.

la postrera que los españoles han pisado por la parte del Perú, que no se puede tener della casi noticias [...].<sup>20</sup>

La aparición de *La Araucana* queda justificada frente al inminente público lector ávido de las historias de ultramar, pero éste no es el único motivo, De Ercilla subraya la importancia de su obra: no se trata meramente de una novedad literaria a la altura de la moda y la demanda, se trata de un documento histórico que da fe de los avatares, odiseas y horrores de la guerra a favor de la Corona española. Escrita *en pleno campo de batalla*, De Ercilla deja constancia de que varios de los cantos fueron redactados en cuero por falta de papel o en pedazos de cartas en donde apretadamente cabían seis versos. Más adelante se cura en salud y advierte que si el lector tiene la impresión de que se exalta en demasía el valor del pueblo Arauco, nada más lejano de su "barbarie", lo hace con el fin de demostrar lo aguerridos que fueron los españoles en dar batalla y vencer: "Los unos, que no saben ser vencidos, / los otros a vencer acostumbrados".<sup>21</sup>

Pese a que el autor reconoce el drama de los chilenos y destaca la participación de las mujeres (que corrían luchando con los hijos en los vientres), así como el valor de ese pueblo –el último en ser conquistado, el que jamás se doblegó frente a los incas–, su visión y misión se localiza del lado de allá, del lado de la Corona y el ejército del que formó parte. En los primeros cantos los españoles quedan muy mal parados, hasta la muerte de Valdivia, el jefe perezoso, negligente, incrédulo, remiso y descuidado,<sup>22</sup> hay batallas que pierden vergonzosamente y que los obligan a escapar. El tiempo de guerra, el tiempo mítico de una guerra que no corresponde con el real, en *La Araucana* simboliza todos los siglos de conquista de todos los pueblos latinoamericanos; las batallas perdidas, los españoles se las cobrarán y con creces poco antes de la mitad del poema, siendo la muerte del gran Caupolicán, una de las más emblemáticas por cruel y deshonesto,<sup>23</sup> el triunfo de la derrota.

De Ercilla es desterrado de Chile en 1559 y se refugia en Perú, desde ahí le escribirá cartas a Felipe II para que le preste ayuda; ésta llegará, pero luego pide permiso de ausentarse y volver a España, en donde morirá en 1594.

*La Araucana*, poema épico escrito en octavas reales (ocho versos endecasílabos) y dividido en tres partes (dos de 15 cantos y una de siete), básicamente juega con dos recursos retóricos dominantes: la metáfora y el símil. Es evidente la glosa moral, los cierres de estrofas que adelantan el siguiente canto a manera de apertura, la influencia del mundo grecolatino y su mitología; de igual forma, llama la atención la descripción de escenas que se acercan a un naturalismo primigenio, como en los siguientes versos:

20. Alonso de Ercilla, *La Araucana*, México, Porrúa, 1992, p. 11.

21. *Ibid.*, Canto IV, p. 65.

22. *Ibid.*, Canto II, p. 44.

23. Encadenado y con una soga al cuello, Caupolicán pide que le den muerte con una espada, sin embargo, el verdugo con ayuda de otros lo sentarán desnudo sobre la punta de una estaca, luego seis flecheros culminaron la acción (*Ibid.*, Canto XXXIV, pp. 473-474).

Pero sin miedo el bárbaro sangriento  
 por las espesas armas discurría;  
 brazos, cabezas y ánimos sin cuento  
 soberbios quebrantó en dolo aquel día,  
 y cual menuda lluvia por el viento  
 la sangre y frescos sesos esparcía:  
 no discierne al pariente del extraño  
 haciéndolos iguales en el daño.<sup>24</sup>

## América Latina o Hispanoamérica

¿Qué se entiende geográficamente por América Latina? Podríamos pensar en América del sur y América central, pero México está en Norteamérica. Entonces son las naciones al sur del río Bravo, pero en Guayana y Belice se habla inglés y holandés. Estamos, entonces, frente a un concepto cultural, es decir, la cultura latina. Québec tendría que considerarse quizá más latino que Belice o Puerto Rico. Este concepto se identifica con la diversidad y la disparidad geográfica de América, naciones como Guatemala donde 50% de su población desciende de los mayas, o en las sierras ecuatorianas donde domina la cultura quechua, dificultan cualquier intento de generalizar o encasillar.<sup>25</sup> El epíteto "latina" surge en Francia bajo el mando de Napoleón III, justo en los años de invasión norteamericana en México. La guerra de Texas de 1835 dejará una secuela de desastrosos resultados: la anexión de Texas a los Estados Unidos en 1845 y la invasión en 1847. Los conservadores mexicanos, encabezados por el hijo natural de José María Morelos, Juan Nepomuceno Almonte (quien nace en la antigua provincia de Valladolid, hoy Michoacán, en 1803 y muere en París en 1869, su tumba está en el cementerio del Père Lachaise) manipularán las políticas desde ultramar para consolidar el imperio efímero de Maximiliano de Habsburgo. Estas acciones emprenden sus estrategias con Napoleón III, frente al latente poderío de expansión estadounidense, Francia se solidariza y promete ayuda a las *naciones hermanas latinas*. La latinidad tenía la ventaja de soltar amarras con lo español, además, desde el siglo XVII se leían obras de pensadores franceses e ingleses; ideas como la del contrato social, la soberanía popular, la división de poderes en el gobierno, fueron semillero para el sentimiento independentista en América. La secesión de las colonias novohispanas coincide colateralmente con tres eventos claves: a) la independencia de Estados Unidos en 1776; b) la Revolución francesa en 1789 y la declaración de los Derechos del Hombre, inspirada en la declaración de independencia de Estados Unidos; y c) la independencia napoleónica en España y Portugal en 1807.

La circulación clandestina de la traducción de los Derechos del Hombre y del Ciudadano fue un elemento inspirador, además del inevitable desmoro-

24. *Ibid.*, Canto VIII, p. 119.

25. Cfr. Alan Rouquié, *América latina. Introducción al extremo oriente*, México, Siglo XXI, 1997.

namiento de la Corona, la abdicación de su rey Carlos IV y el caos que se desató en los cabildos o ayuntamientos en ciudades clave como México, Caracas, Quito, Bogotá y Buenos Aires, única capital en la que desde mayo de 1810 el poder quedó en manos de los argentinos sin necesidad de sufrir una guerra.

De los convulsos años de independencia, los países se levantarán y emprenderán sus proyectos nacionales creando y renovando instituciones como la Universidad de México, que de ser la Real y Pontificia Universidad de México, primera institución superior de la Nueva España fundada en 1553, se transforma hasta el siglo xx (1910) en la Universidad Nacional de México y luego en Autónoma. La función de la prensa es decisiva en el siglo xix, estaba al servicio de la recuperación de las soberanías y de la construcción de una identidad nacional. Los escritores decimonónicos son los intelectuales, los hacedores de reflexiones en torno a estos temas y se visualizan con una gran responsabilidad histórica; según Andrés Bello, la nueva generación de intelectuales debía:

Hacer germinar la semilla fecunda de la libertad, destruyendo las preocupaciones vergonzantes con que se alimentó desde la infancia; establecer el culto de la moral; conservar los nombres y las condiciones que figuran en nuestra historia, asignándoles un lugar en la memoria del tiempo; he aquí la tarea noble, pero vasta y difícil, que nos ha impuesto el amor a la patria.<sup>26</sup>

23

En Chile, hacia el año de 1842 surge la polémica entre los intelectuales respecto al romanticismo y los nuevos caminos de la literatura latinoamericana. Esta época, mitad de siglo xix, marca un hito en cuestiones estéticas en medio de tumultuosos cambios y ajustes sociales. Entre los argentinos antirrosistas refugiados en Chile se encuentran Domingo Faustino Sarmiento y Fidel Vicente López.

El 3 de mayo de 1842 se funda en el cono sur la Sociedad Literaria y el ideólogo José Victoriano Lastarria, presidente de la asociación, define el espíritu romántico, así como el carácter de las letras latinoamericanas:

No hay sobre la tierra pueblos que tengan como los americanos una necesidad más imperiosa de ser originales en literatura, porque todas las modificaciones le son peculiares y nada tienen en común con las que constituyen la originalidad del Nuevo Mundo. [...] Es preciso que la literatura no sea el exclusivo patrimonio de una clase privilegiada, que no se encierra en un círculo estrecho porque entonces acabará por someterse a un gusto apocado a fuerzas de sutilezas.<sup>27</sup>

**La exigencia era una literatura que interrogara y expresara los sentimientos de la naturaleza humana, que reflejara la magnitud del espacio americano, la**

26. Publicado en Londres en la revista *El Repertorio Americano de 1826-1827* y citado por Jean Franco, op. cit., p. 49.

27. José Victoriano Lastarria citado por Salvador Bueno, *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana*, La Habana, Ediciones Unión, 1984, pp. 75-76.

23

necesidad de crear nuevos paradigmas sociales, la urgencia de fusionar intereses políticos a un magno proyecto: las naciones independientes.

## Romanticismo latinoamericano

El desfase de estéticas entre Europa y los países latinoamericanos continúa viviéndose después del colonialismo. Mientras que en el viejo continente la vanguardia era el realismo, los escritores del otro lado del Atlántico encontraban en el romanticismo claves y posturas para hacer frente a la literatura y a la consolidación de sus culturas. De alguna manera se vivía una orfandad literaria y parte del caos de querer innovar y crear, pero haciendo uso de las únicas herramientas conocidas, las europeas, hace del siglo XIX un laboratorio fundamental para comprender la rica y abundante producción literaria del XX.

Ricardo Palma (1833-1919) creará el género de la tradición y publicará en la segunda mitad del XIX sus *Tradiciones peruanas* (1872). Rubén Darío recuperará la figura de Palma, sobre todo por la intención de la literatura. Palma escapa a los románticos de la época en tanto que apuesta por el arte no como un medio de adoctrinamiento ni como reducto moral, sino como el gozo de los sentidos, el regocijo estético y del humor. Por eso es que sus *Tradiciones* son textos peculiares, a caballo entre la leyenda, la crónica, el cuento en su esencia oral y primigenia, lo picante (*Tradiciones en salsa verde*, obra póstuma), el costumbrismo y lo pintoresco. Nadie como Palma para retratar la vida limeña, sus habitantes y tradiciones. No podemos dejar a un lado al hijo, Clemente Palma, autor del cuento "La granja blanca", una joya de la literatura fantástica latinoamericana. Si bien el final del cuento recuerda inevitablemente al final de "El Horla" de Maupassant, "La granja blanca" destaca en originalidad temática y en manufactura, pues la resolución de la trama, aunque responde a los temas clásicos de lo fantástico, se tiñe de elementos ominosos y modernos.

Para Jean Franco, el romanticismo que en Europa significaba una respuesta y rechazo al proceso de industrialización, en Latinoamérica "subrayaba irónicamente el subdesarrollo".<sup>28</sup> Walter Scott es el autor referencial de la novela histórica, sin una tradición sólida, la novela latinoamericana encuentra en el espacio de este género la posibilidad de reflexionar, instituir y difundir la historia de los países. El escritor, más preocupado por el detalle, por los acontecimientos que marcaron un hito en el devenir de cada nación, deja de lado elementos estéticos primordiales logrando con esto tramas fallidas, un lenguaje costumbrista en su afán de incluir localismos o léxico de otras lenguas indígenas. Sin embargo, en estas prosas, como en la novela sentimental (*María* [1867] de Jorge Isaac o la novela hermana *Aura o las violetas* [1887] de José María Vargas Vila), el espacio americano se redime desde la perspectiva romántica. La exuberancia de la naturaleza, la belleza o lo salvaje (que en *La vorágine* del colombiano José Eustacio Rivera, aunque de 1923, es un buen ejemplo de transición tardía entre el romanticismo y el realismo bajo

28. Jean Franco, *op. cit.*, p. 81.



esta temática) mitificarán la nostalgia del pasado arrebatado, la América libre y salvaje y espléndida y rica antes de ser devastada y pervertida por los conquistadores. Los personajes son esos espíritus dominados por las fuerzas de la naturaleza. María y Aura, por citar estos dos personajes entre las más famosas heroínas latinoamericanas, son la zaga de un estereotipo femenino romántico, sí, pero de sangre mestiza. El yucateco Eligio Ancona publicará varias novelas de corte romántico nacionalista, como *Los mártires de Anáhuac* (1870), donde se narran las desventuras amorosas de Tizoc y Gelitzli, ambos hijos de nobles aztecas, el marco histórico es la llegada de Hernán Cortés en 1519 a tierras mexicanas y el desarrollo de la conquista hasta la muerte de Cuauhtémoc.

En la literatura decimonónica la idealización de la historia tuvo por un lado una función liberadora pero, por otro, recalcitó la visión melancólica en tiempos de desastres políticos (países como México, por ejemplo, que saltaba de un régimen liberal a uno monárquico o republicano, con presidentes, emperador y alteza serenísima 11 veces reelegido).

La mirada de los escritores, aunque ellos se promulgaran visionarios de la nueva literatura urgente para los pueblos latinoamericanos, no dejaba de ser retrospectiva. Los procesos recién acaecidos de independencia, la inestabilidad social, la vertiginosidad con que se edificaron los nuevos paradigmas, el rescate de raíces mesoamericanas y su fusión mestiza con el mundo español, son elementos históricos que no deben separarse u obviarse cuando revisamos la producción literaria de la época.

Únicamente entendiendo y siguiendo de cerca las circunstancias en que fueron escritos, por ejemplo *Facundo. Civilización y barbarie* (1845) de Domingo F. Sarmiento o *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, accedemos al umbral del xx, entonces el *boom* es una suma de esfuerzos y una apertura de visiones incluyente de estéticas globales; entonces hablamos de un canon, de finalmente una tradición literaria. Si el utopismo de Henríquez Ureña apostaba por un proyecto cultural en América en el que la educación era el eje fundamental, también recordaba a nuestras sociedades sus limitantes y la posibilidad de encontrar en estos umbrales la reconciliación del pasado con el mundo ideal. La literatura bien puede ser ese puente.

## Bibliografía

- BUENO, Salvador, *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana*, La Habana, Ediciones Unión, 1984.
- DE ERCILLA, Alonso, *La Araucana*, México, Porrúa, 1992.
- DE LA FUENTE, José Luis, "De las crónicas de Indias a Borges: la nostalgia de la fantasía", en *Actas de las 2as jornadas sobre Literatura Fantástica*, España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.
- FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 14<sup>a</sup> ed., 2001.

- O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, México, FCE, 1958.
- ROUQUIÉ, Alan, *América latina. Introducción al extremo oriente*, México, Siglo XXI, 4ª ed., 1997.
- TODOROV, Tzvetan, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 5ª ed., 2007.
- YÁÑEZ, Agustín, "Prólogo", en *La portentosa vida de la muerte de Fray Joaquín de Bolaños y Los sirgueros de la virgen de Francisco Bramón*, México, UNAM, 1994.

# La poética de María Teresa García Cadena: El duelo por la muerte de su madre

Ángel José Fernández

## Introducción

27

Conservo en mi archivo algunos papeles inéditos y otros impresos de María Teresa García Cadena, la polígrafa de Catemaco. Han llegado hasta mí por varias vías y en distintos momentos. La remesa más antigua nos la remitió ella misma a Jorge Lobillo y a mí, en 1994, cuando este colega y yo preparábamos por encargo del Gobierno del Estado una antología poética de la región de los Tuxtles.<sup>29</sup> La mayor parte de los documentos y noticias me la proporcionó más tarde don Salvador Herrera García, su sobrino y heredero de sus papeles, quien a lo largo de 2007 y en fechas más cercanas me fue remitiendo gran parte de los documentos y las noticias que poseo sobre la vida y la obra de esta artista desconocida más allá del ámbito regional. Completan este acervo de originales algunos recortes periodísticos, con poemas escritos en su honor y páginas de elogio o de comentario sobre su obra, su vida profesional o sus labores como benefactora de su colectividad, así como otros materiales localizados en archivos o en publicaciones.

García Cadena escribió en prosa y verso. Compuso cuentos, artículos periodísticos, discursos, algunas piezas autobiográficas y arregló en verso cerca de medio centenar de poemas: el más remoto lleva al pie el año 1923; el más cercano a nosotros data de 1996. Su poesía fue su creación más importante. La escritora solía poner al frente de sus relatos la leyenda "Del libro de cuentos inédito *Arco-iris*", el cual dejó inconcluso y no terminó de escribir a causa de su deceso. Había publicado en las etapas tempranas y tardías algunos poemas y artículos en revistas y periódicos de su entorno como *Eyipantla*, *Revista de los Tuxtles*, *Palestra*, *Adelante* y *Diario de los Tuxtles*, impresos en San Andrés; en *Arte Musical* y *El Dictamen*, del puerto de Veracruz; en *Revista Patria*, aparecida en Tehuacán; en los periódicos *La Opinión*, de Minatitlán, y *El Mundo*, impreso en Tampico; además se ha dicho que durante su estancia en la Ciudad de México, una vez concluidos sus estudios profesionales, fue editorialista en *Excelsior* y *El Universal*.

29. Ángel José Fernández y Jorge Lobillo (selección, prólogo y edición), *Lira de San Andrés y de los Tuxtles*, colección Ciencia y Sociedad, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 1994.

## Vida y milagros de una desconocida

María Teresa García Cadena nació en Catemaco, Veracruz, el 15 de octubre de 1904; fue bautizada el 23 de abril del año siguiente, en la Parroquia de San Juan Bautista, como hija legítima de Pedro García Tiburcio y Ana Josefa Cadena García.<sup>30</sup> En unas páginas autobiográficas, a lo mejor inéditas, dijo de sí misma: "abrió los ojos en un pequeño pueblo de vida sencilla y rural", donde tuvo "una infancia feliz, llena de alegrías y entusiasmos".<sup>31</sup>

Sus más remotos antepasados fueron originarios del pueblo de Medellín, hoy de Bravo, quienes se trasladaron después a Alvarado y Tlacotalpan, donde fueron pescadores en las aguas del río Papaloapan; luego emigraron a Catemaco, en cuya laguna continuaron con su actividad pesquera, combinada tiempo después con el ramo mercantil y las labores agrícolas, al convertirse en propietarios de tierras labrantías: sembraban frijol, maíz, tabaco y caña de azúcar, y manejaban asimismo un trapiche, en donde producían con la caña cosechada aguardiente, alcohol y panela. Habrían de nacer ya en Catemaco sus padres, don Pedro y doña Ana Josefa, así como los hijos de esta pareja: Pedro Manuel, Blanca Rosa, María Tomasa, María de los Ángeles, María Teresa, Joaquina y Ana Judith.

Su padre y su hermano mayor alternaban en la laguna de Catemaco sus labores de pesca con el manejo de la báscula para pesar el resto de la producción del pescado extraído en las lagunas de Catemaco y Sontecomapan. Al lado de su padre, Pedro Manuel se incorporó al movimiento agrario y revolucionario; fue compañero de los líderes agraristas Juan Rodríguez Clara y Juan Jacobo Torres. Padre e hijo habían trabado relación con el general Miguel Alemán González, desde los tiempos en que éste había establecido su Cuartel General en El Coyol, paraje localizado en algún punto del litoral de la laguna; este militar fungía como jefe de las Operaciones Militares del Estado y tenía bajo su mando a la Segunda División de Oriente del Ejército de Reconstrucción Nacional. Pedro Manuel usaba para sus gestiones clandestinas el alias de "Marat"; antes de 1926, había fundado en Catemaco el Partido Rojo y Negro, y desde esa trinchera tomó parte en la campaña electoral de Alemán González, cuando éste fue candidato a una diputación de la Legislatura de Veracruz.<sup>32</sup> Hacia 1930, cuando conducía en su ruta habitual un convoy de pescado para vender en San Andrés Tuxtla, fue emboscado y acibillado a balazos, en el barrio de La Cruz.<sup>33</sup> Su crimen nunca fue esclarecido; esta tragedia ocasionó el retiro de su

28

28

30. Archivo de la Parroquia de San Juan Bautista y Santuario de Nuestra Señora del Carmen, Partida de bautizo de María Teresa García Cadena, del 23 de abril de 1905, núm. 147 / 2,268, en *Libro de bautismos* número 9, f. 61 r., Catemaco, Veracruz.

31. María Teresa García Cadena, "[Autobiografía, II]", mecanuscrito inédito, Catemaco, diciembre de 1978, f. 1.

32. Miguel Alemán, carta a "Marat", núm. 343, fechada en El Coyol, el 4 de febrero de 1924; Miguel Alemán, carta a Pedro Rafael García Cadena, fechada en San Andrés Tuxtla, el 7 de julio de 1924; y Miguel Alemán, carta a Pedro Rafael, fechada en la Ciudad de México, el 23 de enero de 1926. Archivo de don Salvador Herrera García.

33. En el poema inédito "Campanas de mi pueblo", fechado por la autora en 1940, se alude a la pérdida de su hermano: "Campanas de mi pueblo, / los rebozos de seda / de su voz matizada / de luto y de dolor / envolvieron mi alma / desde el fúnebre día / en que llevé a mi hermano / a dormir en la tierra

padre al campo, se desligó de la actividad pesquera, se deshizo del trapiche y únicamente se dedicó a sus tierras y labores agrícolas.<sup>34</sup>

Desde antes, y en la casa paterna, María Teresa García Cadena comenzó a complementar su formación. Dijo esto al respecto en sus apuntes biográficos:

Leía todo lo que caía en mis manos y eso aumentaba mi preocupación de no poder salir de mi pueblo a estudiar a otros lugares. ¿Dónde? ¿Cuándo podría realizar mis sueños? Aprendí taquigrafía Pitman por correspondencia y recibí mi diploma [...] Yo era una adolescente pero ya pensaba en serio; escribía versos y prosas y me sentía henchida de ilusiones.<sup>35</sup>

Fue enviada a Coatepec, Veracruz, en donde culminó su educación elemental; de allí pasó a Xalapa, al Colegio Preparatorio, en donde fue inscrita en el primer curso de Secundaria. Revalidó sus estudios; enseguida se inscribió en la Escuela Industrial Primaria, en donde tomó el curso electivo de trabajos manuales y desde el mes de agosto de 1925 al 10 de septiembre del año siguiente, culminó los estudios en el Colegio Preparatorio.<sup>36</sup>

En Xalapa –como señaló en su “[Autobiografía, II]”– se integró “al movimiento literario y social”, militó “en el Grupo 13 y en el Movimiento Estridentista”.<sup>37</sup> El “Grupo 13” –según lo explicó en su “[Autobiografía, I]”– lo formaron 13 integrantes; “trece jóvenes unidos por el mismo ideal y la vocación para la lucha social”. Estos jóvenes –dijo– “estábamos convictos de nuestras ideas y pensamientos; nunca usamos una tribuna para ensalzar o insultar, ni para reclamar prebendas, becas o viajes de estudios” y, cuando se asentó el grupo Estridentista en la capital de Veracruz, sus integrantes –señaló– “nos invitaron a participar en su organización”.<sup>38</sup> Allí en Xalapa, además, García Cadena se ocupó de la secretaría de la Sociedad de Alumnos Rafael Delgado y entre sus funciones tenía el encargo “de escribir versos para los actos literarios”; era el presidente de esta sociedad estudiantil Fernando López Arias.<sup>39</sup>

García Cadena viajó a Ciudad de México, en donde primero estudió en la Escuela Nacional de Maestros, en 1927, y de allí pasó a la Escuela Nacional

/ de un panteón solitario / que guardó a mis abuelos; / con él, enterré mi alma, / que hacía mucho tiempo / se encontraba amargada / con traiciones sin cuento” (vv. 39-52).

34. Carta de don Salvador Herrera García a quien esto escribe, fechada en Catemaco, el 4 de mayo de 2008.

35. García Cadena, *op. cit.*, “[Autobiografía, II]”, 1978, f. 1.

36. Secretaría del Colegio Preparatorio de Xalapa, Boleta de Inscripción núm. 205 de la Escuela Secundaria, de fecha 1º de abril de 1925; Escuela Industrial Primaria, Boleta de Calificaciones Semestrales, fechada en Xalapa, Veracruz, el 10 de junio de 1925; y Escuela Secundaria y preparatoria de Xalapa-Enríquez, boletas emitidas por la institución, Veracruz, del 8 de agosto y 10 de septiembre de 1925, y del 10 de agosto y del 10 de septiembre de 1926.

37. María Teresa García Cadena, *op. cit.*, f. 1.

38. María Teresa García Cadena, “[Autobiografía, I]”, manuscrito inédito, Catemaco, 25 de noviembre de 1978, ff. 3-4. A pesar de lo que ha afirmado en sus páginas biográficas, García Cadena no colaboró en la revista *Horizonte*. Cfr. Martínez, José Luis (dir.), *Horizonte, 1926-1927*, México, FCE, UV, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, 2011.

39. María Teresa García Cadena, “[Autobiografía, II]”, *op. cit.*, ff. 1-2.

Preparatoria, en donde por fin terminó los estudios medios. Al pie del certificado se hizo constar lo siguiente: "la mencionada señorita obtuvo pase para la Facultad de Química y Farmacia". Hizo la carrera universitaria de Químico Farmacéutico en la Facultad de Ciencias e Industrias Químicas, en donde presentó su examen profesional de grado el 23 de diciembre de 1934. Fue la primera mujer que se tituló como Química en la Universidad Nacional Autónoma de México.<sup>40</sup>

Siendo estudiante en la capital de la República, García Cadena militó en el Frente Único Pro Derechos de la Mujer y en el Grupo de Mujeres Marxistas; intervino en la fundación de la Escuela Nocturna de la Unión de Estudiantes Pro Obreros y Campesinos (UEPOC), ingresó en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), se afilió al Partido Comunista Mexicano (PCM), luchó en el movimiento que le dio autonomía a la Universidad Nacional de México, cuyo líder era Alejandro Gómez Arias, y formó parte de la fracasada campaña presidencial de José Vasconcelos.<sup>41</sup> En el Partido Comunista trabó relación con Vicente Lombardo Toledano, Hernán Laborde, Úrsulo Galván, Leopoldo Soto, Vicente Guerra, Valentín Campa, Esther Chapa, Issa Cardel, Adolfo López Mateos, Diego Rivera y, entre otros, con Consuelo Uranga, Cuca García y Estela Jiménez Esponda.<sup>42</sup>

Ya titulada de Química trabajó en la Secretaría de Agricultura y después en la industria petrolera; cuando Cárdenas decretó la expropiación de este sector y se fundó Petróleos Mexicanos (Pemex), García Cadena recibió varias comisiones para desempeñarse en el ejercicio de su profesión: fue comisionada a Poza Rica, Tampico y Ciudad Madero. En 1935 viajó a Nueva York para asistir como representante del Partido Comunista en el Congreso Mundial de la Juventud. En Pemex, militó en el Sindicato de Petroleros y trabajaba, al principio, en la refinería de Azcapotzalco. Al publicarse el decreto expropiatorio, cumplió de igual modo con otras comisiones; en el Sindicato ocupó la Secretaría de Educación y Propaganda y después fue delegada en la Federación de Trabajadores de Tamaulipas (FTT).<sup>43</sup>

A principios de 1945 y tras haber laborado en Pemex durante casi una década, luego de haber desempeñado comisiones sindicales y haber prestado múltiples servicios sociales en las comunidades en las que había vivido, García Cadena retornó a su región de origen, se radicó en Catemaco y montó en San Andrés Tuxtla un laboratorio de análisis clínicos, el primero en abrirse en esta población. (Así lo dejó dicho: "Fui pionera de esta Ciencia en este lugar", como lo escribió en el artículo que preparara en ocasión de su retiro a la vida privada). Su laboratorio había funcionado durante 32 años, hasta su clausura en 1977.<sup>44</sup> Los últimos años de su vida los dedicó a la enseñanza, la escritura

40. Escuela Nacional de Maestros en San Jacinto, Boleta de calificaciones, Tacuba, Distrito Federal, con fecha 1º de diciembre de 1927; y Secretaría General de la Universidad Nacional Sección de Preparatoria, Certificado núm. 323, fechado el 1º de octubre de 1929 y rubricado por el Secretario General de la Universidad y firmado por el jefe de la mencionada Sección, J. Romano Muñoz.

41. María Teresa García Cadena, "[Autobiografía, II]", *op. cit.*, ff. 1-2.

42. María Teresa García Cadena, "[Autobiografía, I]", *op. cit.*, ff. 4-5; y "[Autobiografía, II]", *op. cit.*, f. 5.

43. María Teresa García Cadena, "[Autobiografía, II]", *op. cit.*, ff. 5-6.

44. María Teresa García Cadena, "[Adiós y gracias. Autobiografía, III]", copia mecanoscrita de un

de sus textos y a las obras de beneficio social. Murió en su ciudad natal, el 20 de abril de 2000, y fue sepultada en el Panteón Municipal.<sup>45</sup>

### Los rumbos de una poética

María Teresa García Cadena repartía su tiempo entre Catemaco y San Andrés Tuxtla (recorría habitualmente entre una y otra población una distancia de 12 kilómetros), y en ambos sitios continuó como siempre con su labor literaria y social. En Catemaco y San Andrés escribió la mayoría de sus obras literarias y el mayor número de sus poemas. Sus registros temático-poéticos pueden dividirse en poemas de compromiso, poemas descriptivos del paisaje, la laguna de Catemaco y sus alrededores, poemas de carácter testimonial, político y humano; aquellos producidos por su crisis religiosa y, de manera destacada, como veremos a continuación, el grupo de poemas dedicados a la muerte de su madre.

Como Jorge Lobillo y quien esto escribe expresamos al presentarla en la antología de 1994, María Teresa García Cadena nutría "su vida con la ciencia, el arte y la política". Aparte de dar a conocer sus poemas en la prensa periódica, publicó en vida solamente un cuaderno de versos, titulado *Sonetos*, en donde por cierto incluyó tres obras del *corpus* ahora sugerido;<sup>46</sup> allí desplegó el artificio de construir, dentro de esta forma canónica utilizada, piezas con temas religiosos, elegíacos y filosóficos o existencialistas. Abundábamos, en aquella ocasión: "Sus preocupaciones –como creadora– manifiestan un espíritu riguroso, en el que predomina la sensibilidad"; distribuía su tiempo "entre el rigor de su profesión científica, la militancia y la colaboración con grupos de lucha social y de vanguardia, y con la creación literaria y el periodismo". Anunciábamos, también, un pronóstico hoy fácilmente comprobable: "Su madre ocupa un sitio especial dentro de su poesía y a ella ha dedicado algunos de sus textos de mayor significación humana".<sup>47</sup>

Este grupo referido de poemas reúne seis composiciones: "Dolor" (1951); "Por mi amada viajera sin retorno" (1951); "Vengo desde tu voz" (1951); "Psicoterapia" (26 de diciembre de 1951); "Piedras. (La calumnia y la envidia)" (enero de 1952); "La mariposa negra" (1953) y "Rogativa en tres expresiones" (1954), cuyas facturas coinciden con la vejez, la enfermedad y la desaparición de su madre.<sup>48</sup>

---

artículo publicado en *Diario de los Tuxtlas*, 6 de febrero de 1977, f. 1.

45. Registro Civil de Catemaco, acta de defunción de María Teresa García Cadena, *Libro número 1 de defunciones*, 20 de abril de 2000, acta núm. 43. Se cita por la copia expedida en Xalapa, Veracruz, el 13 de febrero de 2008.

46. María Teresa García Cadena, *Sonetos*, prólogo de Leonardo Pasquel, portada y maqueta de Salvador Herrera García, México, Editorial Citlaltépetl, 1979.

47. Ángel José Fernández y Jorge Lobillo, *op. cit.*, pp. XXIII-XXIV y 386-388.

48. "Piedras. (La calumnia y la envidia)" permanece inédito; "Dolor", "La mariposa negra" y "Rogativa en tres expresiones" fueron arreglados, el primero, en 1951, y los otros dos, en 1954; los tres aparecieron en *Sonetos* (1979); "Por mi amada viajera sin retorno" fue escrito en 1951 y publicado el mismo año en *Adelante*; "Vengo de tu voz" y "Psicoterapia" fueron compuestos también en 1951 y se dieron a conocer en *Lira de San Andrés y de los Tuxtlas* (Ángel José Fernández y Jorge Lobillo,

Gracias a la silva titulada "Psicoterapia" sabemos la fecha del deceso de doña Ana Josefa Cadena, acaecido el 26 de diciembre de 1950. El poema lleva como apoyo expresivo o *leitmotiv* el verso "un año como un día", dando énfasis a la efeméride. Después, en el desarrollo del texto, desglosará su «terapia»: los pasos de la ausente, señala, "imantan el acero de mis brazos"; su voz "cincela el caracol de mis oídos"; su risa "desciende por la antena de mi risa"; su mirada "se quedó con la mía / para dar nueva luz a mi sendero". En suma, a su madre la siente "adherida, / para siempre"; es su "nervio lumínico" y su guía: una presencia que nunca se ha marchado.

Hay otros tres poemas, además del anterior, compuestos en 1951: "Dolor", "Por mi amada viajera sin retorno" y "Vengo desde tu voz". El soneto "Dolor" es de corte clásico: las cuartetas son de rima trabada, aunque el esquema rímico de los tercetos ha sido construido con un pareado: "La verdad es dolor. Su llama viva / hizo de la existencia la votiva", es decir, deja en suspenso la cuarteta final, elaborada con el último verso del primer terceto y los tres versos del segundo: "lámpara suspendida en mis desvelos, // y tu ausencia afinando mi ternura / extendió sus crespones de amargura / en el cielo estival de mis anhelos".<sup>49</sup> La serie "Rogativa en tres expresiones" está integrada por tres sonetos de arte menor y estructura canónica que reseñan, desde la voz del doliente, el funeral del familiar entrañable.

"Por mi amada viajera sin retorno" y "Vengo desde tu voz" son, como "Psicoterapia", silvas, de factura muy libre. "Por mi amada viajera sin retorno" tiene un comienzo a la manera de un romance de versos endecasilábicos, el cual casi de inmediato se desvanece –en la primera estrofa, inclusive– para tornarse en silva. Tiene un principio sorpresivo: la cabeza del doliente ha sido "un cactus inmedible", que se arrastra y se queda sin raíces. Expresa uno de sus versos capitales: a esa cabeza se le ha arrancado "de cuajo sus raíces maternas"; el cactus, que se hallaba "solitario gravitaba" en "la angustia"; después se convertirá en "doloroso coágulo de espinas".<sup>50</sup> Y esta angustia habrá de proyectar al deudo hacia la ensoñación o el delirio, como si el dolor produjera "un retorno a la infancia", a través de la invención de un mundo naturalmente alejado de la "realidad". Con el dolor ha muerto la esperanza, que es artificio y es sustento, arte de la imaginación para no caer en el vacío.

Fechado en "Catemaco, 1953", el poema "La mariposa negra" fue resuelto en cuatro cuartetas, donde las dos primeras observan una forma canónica, con rima trabada (y por medio de las curiosas rimas terminadas en *encia* y *ancia*); la novedad aparece en las dos cuartetas finales, pues en los versos segundo de cada una de ellas hay una ruptura en el componente de la rima. Las cito para presentar la evidencia de estas modificaciones:

Tu imagen me subyuga y me distancia  
los deseos que vagan como *esencia*,  
de remota visión sin importancia,  
y el corazón que añora tu arrogancia,

*op. cit.*)

49. María Teresa García Cadena, *op. cit.*, 1979, vv. 9 y 10.

50. María Teresa García Cadena, "Por mi amada viajera sin retorno", en *Adelante*, México, 1951.



convertido en un lirio de Florencia  
 —puesto en cristal de añeja *resonancia*—,  
 revive en su perfume tu presencia  
 y huye la mariposa de tu ausencia.<sup>51</sup>

Así, en el verso segundo de la tercera cuarteta hay una infracción en la rima, que rompe con el esquema monorrímo terminado en *ancia*; y de idéntica forma ocurre en la última cuarteta del poema. La anormalidad de ambos versos segundos, además, puede alternarse, pues en el caso de la primera infracción el verso termina en *esencia*, donde la constante es la rima *ansia*, y en la cuarteta final la infracción termina en *resonancia*, mientras la rima se ha construido con la terminación *encia*. Se trata, claro está, de una ruptura melódica que da pie a otra, quizá mucho más sugestiva, eficaz e inobjetable.

Estamos ante el fantasma aprehensible del ser desaparecido. Y en estas sombras, presentidas, captadas, asumidas, concurre uno de los aspectos más curiosos de la poética en este *corpus* dedicado por la autora de Catemaco a su madre difunta. En su poema "Piedras. (La calumnia y la envidia)" se precisa esta idea como motivo para evitar la amnesia. La sombra habrá de ser presencia tutelar, una forma de amparo:

Este recinto ha sido consagrado  
 con la bendita sombra omnipresente  
 de mi viajera amada.  
 Aquí la libertad piensa y asiente,  
 el corazón resume,  
 el pensamiento avanza, con su paso gigante,  
 medido en soledades y silencios.<sup>52</sup>

Su muerta es la «viajera» «amada» y «translúcida», como ha quedado escrito en "Por mi amada viajera sin retorno"; es "materia íntegra y firme, / con textura acerada y bendecida", como asentó en "Vengo desde tu voz". En "La mariposa negra", el sentido semántico de «mariposa» equivale a la «ausencia», pero también será una ilusión "exquisita", una fragancia de "sutil suavidad", mientras el corazón —convertido "en un lirio de Florencia"— habrá de devolver "en su perfume su presencia".

Finalmente, en "Piedras. (La calumnia y la envidia)" habrá el reclamo por el respeto de "esta vida privada", que es lo único que la autora defiende "con íntimo derecho", y cuya estrategia de ataque será la "muda protesta" de sus "labios". El silencio, contundente y discreto, le permitirá comunicarse, en lo sucesivo, con su amada ausente.

51. María Teresa García Cadena, *op. cit.*, *Sonetos*, 1979.

52. *idem*.

## Bibliografía

### 1. Documentos de archivo

- ALEMÁN, Miguel, Carta a *Marat*, núm. 343, fechada en El Coyol, 4 de febrero de 1924.
- \_\_\_\_\_, Carta a Pedro Rafael García Cadena, fechada en San Andrés Tuxtla, 7 de julio de 1924.
- \_\_\_\_\_, Carta a Pedro Rafael, fechada en la Ciudad de México, 23 de enero de 1926. Archivo de don Salvador Herrera García.
- ARCHIVO de la Parroquia de San Juan Bautista y Santuario de Nuestra Señora del Carmen, Partida de bautizo de María Teresa García Cadena, núm. 147 / 2,268, en *Libro de bautismos número 9*, Catemaco, Veracruz, 23 de abril de 1905.
- ESCUELA Industrial Primaria, Boleta de Calificaciones Semestrales, fechada en Xalapa, Veracruz, 10 de junio de 1925.
- ESCUELA Nacional de Maestros en San Jacinto, Boleta de calificaciones, Tacuba, Distrito Federal, 1º de diciembre de 1927.
- ESCUELA Secundaria y preparatoria de Xalapa-Enríquez, boletas emitidas por la institución, Veracruz, 8 de agosto y 10 de septiembre de 1925, y 10 de agosto y 10 de septiembre de 1926.
- GARCÍA Cadena, María Teresa, "Campanas de mi pueblo", [ms. poema inédito], fechado en 1940.
- \_\_\_\_\_, "[Adiós y gracias. Autobiografía, III]", copia mecanuscrita de un artículo publicado en *Diario de los Tuxtlas*, 6 de febrero de 1977.
- \_\_\_\_\_, "[Autobiografía, I]", mecanuscrito inédito, fechado en Catemaco, 25 de noviembre de 1978.
- \_\_\_\_\_, "[Autobiografía, II]", mecanuscrito inédito, fechado en Catemaco, diciembre de 1978.
- \_\_\_\_\_, "Piedras, (La calumnia y la envidia)", [ms. poema inédito].
- HERRERA, Salvador, Carta al autor, fechada en Catemaco, 4 de mayo de 2008.
- REGISTRO Civil de Catemaco, acta de defunción de María Teresa García Cadena, acta núm. 43, *Libro número 1 de defunciones*, 20 de abril de 2000, se cita por la copia expedida en Xalapa, Veracruz, el 13 de febrero de 2008.
- SECRETARÍA del Colegio Preparatorio de Xalapa, Boleta de Inscripción núm. 205, fecha 1º de abril de 1925.
- SECRETARÍA General de la Universidad Nacional Sección de Preparatoria, Certificado núm. 323, fechado el 1º de octubre de 1929.

### 2. Obras impresas

- FERNÁNDEZ, Ángel José y Lobillo, Jorge, (selección, prólogo y edición), *Lira de San Andrés y de los Tuxtlas*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, colección Ciencia y Sociedad, 1994.
- GARCÍA Cadena, María Teresa, "Por mi amada viajera sin retorno", en *Adelante*, México, 1951.
- GARCÍA Cadena, María Teresa, *Sonetos*, prólogo de Leonardo Pasquel, portada y maqueta de Salvador Herrera García, México, Editorial Citlaltépetl, 1979.
- MARTÍNEZ, José Luis (dir.), *Horizonte, 1926-1927*, México, FCE, UV, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, 2011.

## Las nanas infantiles de Lorca y sus ecos en Miguel Hernández y Lázara Meldiú

Ester Hernández Palacios

Es de todos conocido el fuerte interés que Federico García Lorca tuvo por las nanas, género poco atendido por la crítica y la historiografía literarias, pero que desde la óptica de sus búsquedas en la cultura popular, particularmente de todo lo relacionado con el folklore en materia musical y poética, resulta fundamental; dentro de este interés, compartido con su amigo Manuel de Falla, se ubica su conferencia titulada "Las nanas infantiles" que dictó primero en Nueva York en 1930 en el Vassar College y apenas unos meses después en la Institución Hispanocubana de Cultura en La Habana.

Sabemos por Jorge Guillén que el tema le interesaba al poeta de "Canciones" desde muchos años atrás y que él mismo había incursionado en su escritura. El 13 de diciembre de 1928, el programa de una de las conferencias que dictara en la Residencia de Estudiantes de Madrid, recoge la música y la letra de una canción escritas por el conferenciante:

35

Duérmete niño mío,  
que tu madre no está en casa,  
que se la llevó la Virgen  
de compañera a su casa,

35

un arabesco titulado "Canción dibujada" y unos primorosos caballos de Moreno Villa, acompañantes de una nana:

A la nana, nana, nana  
Y a la nanita de aquel  
Que llevó el caballo al agua  
Y lo trajo sin beber.<sup>53</sup>

Las nanas serán para Lorca canto inicial e iniciático: "Reverendas madres de todos los cantares", las llamaba, recordando a Rodrigo Caro, y subrayaba de ellas su carácter tradicional y su tono melancólico o incluso trágico:

Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño. Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna, pero nunca como entonces sentí esta verdad tan concreta. Al acercarme para anotar la canción observé que la cantora era una andaluza guapa, alegre, sin el

53. Jorge Guillén, "Prólogo", en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1957, p. XXIX.

menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella y ejecutaba el mandado fielmente, como si escuchara las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre. Desde entonces he procurado recoger canciones de cuna de todos los sitios de España; quise saber de qué modo dormían a sus hijos las mujeres de mi país, y al cabo de un tiempo recibí la impresión de que [...] todas las regiones acentúan sus caracteres poéticos y su fondo de tristeza en esta clase de cantos. [...] No quiero que crean ustedes que vengo a hablar de la España negra [...] Pero el paisaje de las regiones que más trágicamente la representan –aquellas donde se habla el castellano– tiene el mismo acento duro y la misma originalidad dramática. ¿Cómo es que se ha reservado para llamar al sueño del niño lo más sangrante, lo menos adecuado para su delicada sensibilidad? No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden y, naturalmente [aun en medio de su amor, no pueden sólo cantarles] cosas agradables mientras viene el sueño, [sino también aquellas que] lo entran en la realidad cruda y le infiltran el dramatismo del mundo.<sup>54</sup>

Este interés por la cultura popular lo heredaban De Falla y Lorca de los románticos. En una tarjeta postal que este último escribiera a Jorge Guillén el 27 de mayo de 1927, afirma: “Vamos por dos caminos falsos: uno que va al romanticismo y otro que va a la piel de la culebra y a la cigarra vacía”<sup>55</sup> En relación con el primero podemos decir que era falso que se dirigían al Romanticismo, porque lo cierto era que de éste provenían, por lo menos en cuanto al interés por las raíces populares se refiere. La alusión a las pieles vacías seguramente se refiere a la Vanguardia, a la que por otra parte también se encaminaban. En el discurrir y escoger entre la tradición y la vanguardia, lo originario y lo original, su interés por las nanas será tal vez el que más profundamente llevó al granadino a la primera opción sin que abandonara nunca la segunda. “El Lorca místico se sitúa así, bromeando y estudiando, entre don Manuel de Falla, su dios más vecino y Adolfo Salazar, de quien el poeta siempre hablaba con admiración”.<sup>56</sup>

Fue seguramente su profundo arraigo y legítimo interés por lo popular lo que dio lugar, entre otras cosas, no solamente a la relación que se estableció entre García Lorca y Miguel Hernández, el joven poeta pastor. Después de publicar *Perito en lunas*, en enero de 1933, Hernández conoce a Lorca en Murcia, en casa de Raimundo de los Reyes, que había editado su libro en la colección Sudeste de Ediciones La verdad. Y el 10 de abril del mismo año le escribe una larga carta, fechada en Orihuela y desgarradoramente trágica como casi todo

54. Federico García Lorca, “Las nanas infantiles”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 50-51.

55. Federico García Lorca, “A Jorge Guillén (20) [Tarjeta postal]”, en *Obras*, VI. Prosa, 2. Epistolario, Madrid, Akal, 1994, p. 958.

56. Jorge Guillén, *op. cit.*, p. XXVI.

lo que salió de su pluma; le reclama, después de llamarle "Admirado poeta amigo", que no haya contestado una misiva anterior, ni haya puesto en blanco y negro sus elogiosos comentarios expresados verbalmente en su encuentro de Murcia.

García Lorca le responde enseguida desde Madrid, en donde con su familia se ha instalado desde un año antes. Cito la carta en su totalidad:

Mi querido poeta:

*No te he olvidado. Pero vivo mucho y la pluma de las cartas se me va de las manos.*

*Me acuerdo mucho de ti porque sé que sufres con esas gentes puer-  
cas que te rodean, y me apeno de ver tu fuerza vital y luminosa ence-  
rrada en el corral y dándose topetazos por las paredes.*

*Pero así aprendes. Así aprendes a superarte, en ese terrible aprendi-  
zaje que te está dando la vida. Tu libro está en el silencio, como todos  
los primeros libros, como mi primer libro, que tanto encanto y tanta  
fuerza tenía. Escribe, lee, estudia ¡lucha! No seas vanidoso de tu obra.  
Tu libro es fuerte, tiene muchas cosas de interés, y revela a los bue-  
nos ojos pasión de hombre, pero no tiene más cojones como tú dices,  
que los de casi todos los poetas consagrados. Cálmate, hoy se hace  
en España la más hermosa poesía de Europa. Pero por otra parte la  
gente es injusta. No se merece Perito en lunas ese silencio estúpido,  
no. Merece la atención, y el estímulo y el amor de los buenos. Ése lo  
tienes y lo tendrás porque tienes la sangre de poeta, y hasta cuan-  
do en tu carta protestas, tienes en medio de cosas brutales (que me  
gustan) la ternura de tu generoso y atormentado corazón.*

*Yo quisiera que pudieras superarte de la obsesión, de esa obsesión  
de poeta incomprendido, por otra obsesión más generosa, política y  
poética. Escribe. Yo quiero hablar con algunos amigos para ver si  
se ocupan de Perito en lunas.*

Los libros de versos, querido Miguel, caminan muy lentamente.

Yo te comprendo perfectamente, y te mando un abrazo mío, fraternal, lleno de cariño y camaradería.

Federico

(Escribeme)

T/C Alcalá, 102.<sup>57</sup>

El 30 de mayo, otra vez desde Orihuela, Hernández responde, pidiendo –antes que nada– perdón por "haber dejado ¡tanta! anchura de tiempo entre tu carta y ésta".<sup>58</sup> Nuevamente se queja, de su pobreza, de su constante lucha con su arma que es, al mismo tiempo, su enemigo: la poesía.

Precisamente en 1933 García Lorca escribe *Bodas de sangre* y, en su cuadro segundo, incluye una nana, como debía de ser: hermosamente trágica.

57. Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 756.

58. *Ibid.*

Cito sólo los versos iniciales:

Nana, niño, nana  
Del caballo grande  
Que no quiso el agua.  
El agua era negra  
dentro de las ramas.<sup>59</sup>

En carta fechada también en Orihuela, en diciembre del año siguiente 1934, apenas de regreso de Madrid en donde, podemos suponer, ha vuelto a encontrarse con el poeta del *Romancero Gitano*, le escribe nuevamente para, además de narrar las penas y sinsabores de su casa, buscar su recomendación a fin de dar a conocer la obra de teatro "El torero más valiente", escrita a raíz de la muerte de nada menos que Ignacio Sánchez Mejías. Le llama "amigo" y antes de rubricar, le pide: "Escríbeme; no te distraigas, por lo que más quieras amigo mío... Recibe ahora un abrazo afectivo de mí, tu admirador".<sup>60</sup>

En febrero del 35, apenas dos meses después, le ruega, entre otras cosas, un poco de atención, ayuda para encontrar trabajo en Madrid así como para publicar un nuevo libro que se titulará *El silbo vulnerado*, en el que ha puesto en práctica las recomendaciones que él le ha hecho con anterioridad. En esta nueva misiva, la última, se lamenta de no recibir respuesta: "Aún estoy esperando tu carta, aún no se me agotó la vena de la esperanza: todos los días bajo de la sierra en busca de ella que no llega. Te escribo en una situación penosísima: parado, ni pastor siquiera [...] No te escribo más, ésta es mi última carta, en ella me lo juego todo".<sup>61</sup>

Y no hubo respuesta, los compromisos de la vida de García Lorca en la capital, los vuelcos de la Historia impidieron que continuara la relación epistolar. Es de todos conocido la trayectoria que siguieron la vida y la obra del poeta de Orihuela, cada vez más alejado de las enseñanzas de su primer mentor, Ramón Sijé, a cuya muerte debemos una de las más grandes elegías del siglo xx, cada vez más cerca del neorromanticismo nerudiano. El camino de la poesía se cruzó con el de la Historia y Hernández no duda en tomar partido. Para el 36, año del asesinato de su amigo, a quien ve por última vez en Madrid, en casa del doctor Eusebio Oliver con motivo de la segunda lectura de *La casa de Bernarda Alba*, Hernández es ya un poeta reconocido gracias a la publicación y exitosa distribución de *El rayo que no cesa y Viento del pueblo*. Ese mismo año formará parte de las milicias que defienden la República.

No es azaroso pensar que las "Nanas de la cebolla", tal vez su poema más famoso, que incluso ha rebasado los límites que representan las páginas

59. Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, en *op. cit.*, 1957, p. 1094. El texto completo en el que se incluyen varias voces deja de manifiesto otra característica de la nana: su carácter performático, que no es posible desarrollar en este trabajo.

60. Miguel Hernández citado por Juan Cano Ballesta, "Peripecias de una amistad: Lorca y Miguel Hernández", en *Cuadernos hispanoamericanos*, Homenaje a García Lorca, núm. 433-434, vol. I, Julio-Agosto de 1986, p. 216.

61. *Ibid.*, p. 217.

de un libro al escucharse (si bien sólo parcialmente) en el mundo de habla hispana gracias a la versión cantada de Joan Manuel Serrat en su disco de 2009, dedicado a Hernández; no es aventurado, decía, que las famosas nanas hermandianas hayan surgido también como un eco o correlato con su admirado amigo. Es fácil pensar que detrás del aprecio y la admiración que Hernández tenía por él, estaba también la adhesión a sus principales intereses y preocupaciones. El "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" tendrá su correlato con la pieza teatral *El torero más valiente* y, compuestas en el peor de los de por sí desdichados episodios de su vida, "Las nanas de la cebolla" serán a la vez que un abrazo dramático a su esposa Josefina Manresa, un homenaje póstumo a su admirado amigo; se puede suponer que, además de conocer su obra poética y dramática, en sus breves encuentros y a partir de las amistades en común, Hernández sabía del interés de Lorca por este género.

Más lejana será la relación que se establezca unos años después y a muchos kilómetros de distancia con una desconocida poeta mexicana. Lázara Meldiú, seudónimo de María de la Luz Lafarja, quien nació en Papantla, Veracruz, el 9 de enero de 1902. Además de poeta y narradora fue maestra de escuela, líder magisterial y, sobre todo, luchadora social. Amiga personal del presidente Lázaro Cárdenas, durante cuyo gobierno progresista se nacionalizó la industria petrolera, colaboró con su administración en la Secretaría de Educación Pública y continuó trabajando en la misma dependencia hasta su tardía jubilación. Publicó, por lo menos, 20 títulos de poesía, principalmente plaquettes, a partir de 1947, la mayoría de ellos son ediciones de autor(a) y muchos no tienen fecha, ni referencia alguna al lugar de impresión; también dio a las prensas una novela corta de contenido social y tema indigenista, *Nacú Xanat*. De sus múltiples libros de poesía no ha habido, que yo sepa, ninguna reedición hasta ahora y sólo algunos de ellos se encuentran desperdigados en bibliotecas públicas y privadas. Escribió también narrativa para niños.

Por un hermoso texto autobiográfico sabemos que era hija de un carpintero, y por éste y otros datos se infiere que creció en el seno de una familia del pueblo y que, durante su infancia, padeció –como Hernández– múltiples carencias.

Mi primer juguete, es decir, lo que yo recuerdo conscientemente que era un juguete para mí, fue una cruz de cedro. La quise con la ternura maternal que toda niña pone en su muñeca. Ella era para mí la expresión más completa de la compañía y la amistad. Mi muñeca –pues así la llamaba– era adornada por mi propia imaginación y mis propios ojos. Siempre la vi muy superior a otros juguetes y a las muñecas de mis compañeras.

Mi padre era artesano y en su taller de carpintería se vivía entre el olor de las maderas preciosas de la región. Hasta el más humilde ataúd era de cedro...

En aquellos tiempos, en el viejo patio había unos ciruelos de brillantes frondas. Los pájaros hacían concierto ahí mañana y tarde. Entonces aprendí a amar a las aves y a los árboles... y... muchas veces,

cuando los carpinteros martillaban con fuerza sobre la madera de éstos para hincarle los clavos, me daba la impresión de que estaba sufriendo y que la martirizaban...Yo también sufría, me dolían los golpes... ¿Cómo sentiría la madera tan olorosa, aquel castigo?, me preguntaba. Tenía la creencia de que su perfume era algo espiritual y que su carne era torturada... ¡Así son los niños!... Llega la vida y corrobora o desengaña...

En la casa de doña Josefa Aranda cantaba un jilguero y su canto llegaba hasta la mía. Siempre pensé que el pobre pájaro lloraba porque estaba preso; y que los que visitaban mis ciruelos gritaban su libertad... Los árboles y los pájaros se entienden y se aman. No es posible desvincular un trino de un follaje...

Estas palabras no son la presentación de "El dolor de la astilla"; son el pago de una deuda a los cedros, que, sin saberlo, me proporcionaban el pan.<sup>62</sup>

El "Preámbulo" a *El dolor de la astilla*, "poema en cuatro expresiones y un acto de fé" publicado en 1949,<sup>63</sup> nos proporciona otra información tan valiosa o más que la relacionada con su pertenencia a la familia de un artesano. La pequeña María de la Luz poseía una aguda sensibilidad, una rica imaginación y amaba la naturaleza, características todas ellas propias del espíritu creativo de una artista en ciernes. También nos dice que aquilataba la libertad y sufría por la posibilidad de perderla, y que se solidarizaba con el sufrimiento ajeno, sentimientos que la conducían por el camino de la lucha social. La pequeña ciudad en la que nació y creció era un buen caldo de cultivo para estos sentimientos e intereses. Se vivía el auge de la vainilla desde finales del siglo XIX, pero éste se cimentaba en la explotación de los indígenas totonacos.

En *La creación literaria en Veracruz* Miguel Bustos Cerecedo dice que "Sus primeros estudios los hizo en su tierra nativa y después se ha cultivado por sí misma. Desde muy joven empezó a escribir versos y ya en la ciudad de México, trabajando en la SEP, se consagró de lleno a la creación de su poesía revolucionaria...".<sup>64</sup> De lo anterior podemos inferir que sus virtudes y talentos fueron desarrollados de manera autodidacta y que fue de esta forma, guiada tal vez por su instinto creativo, como comenzó a escribir.

Se sabe que, como Nelly Campobello y Aurora Reyes, estuvo vinculada con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), a la que estaban además adheridos muchos paisanos suyos; algunos de ellos habían sido antes miembros y fundadores de otro movimiento fundamental para la literatura comprometida, nacido en Veracruz en torno a la revista *Ruta*, el Grupo Noviembre. Entre ellos podemos citar a José Mancisidor, Gregorio López y Fuentes, Gabriel Lucio y Víctor Cuesta. Es muy probable que la maestra, escritora y

62. Lázara Meldiú, *El dolor de la astilla*, Distrito Federal, s. e., 1949, p. 7.

63. Sin lugar de edición, ni colofón, incluye dos agradecimientos: al Lic. Fernando Román Lugo, "por la publicación de este poema", y a su compañero de letras y militancia Rafael Ortega (que firmaba como Leafar Agetro), "por su intervención en la realización de este trabajo".

64. Miguel Bustos, *La creación literaria en Veracruz*, tomo I, Xalapa, Editora de Gobierno, 1977, p. 286.



funcionaria de la Secretaría de Educación Pública se incorporara a la Liga, ya que compartía con sus miembros la mayor parte –si no todos– de sus postulados y buscaba los mismos objetivos. Se sabe que la LEAR, a la que estaban asociados muchos artistas militantes del Partido Comunista, tuvo tanto acercamientos como desacuerdos con el gobierno de Cárdenas, amigo y, de alguna forma, benefactor de Lafarja, por lo que tal vez ella no estableció con la Liga una relación más estrecha.

Que María de la Luz Lafarja militaba en las filas de la izquierda mexicana es indudable, Ángel J. Hermida comenta en la nota necrológica que su hermano, Juan Lafarja, "fue sacrificado por su pasión agrarista".<sup>65</sup> Seguramente de esta dolorosa pérdida, o de la coincidencia con los ideales libertarios de su hermano desde antes de su muerte, proviene su postura política y su adhesión a la lucha social. El mismo autor nos informa que era una "Mujer digna, levantada, limpia, implacable con la maldad, tierna con los buenos, rebelde a las injusticias, sirvió con fervor a la niñez, a la juventud, a los indígenas, a las masas".<sup>66</sup>

Hija del siglo xx, no es ya una mujer que viva en el resguardo doméstico, bajo la autoridad patriarcal a que estaban sujetas las mujeres decimonónicas. No sabemos si al trasladarse a la capital lo hizo sola o acompañada de algún familiar; suponemos que contrajo nupcias porque en su "Prólogo" a la novela *Nacú Xanat*, Leonardo Pasquel se refiere a ella como María de la Luz Lafarja de Cruz.

Por otro de los prólogos de uno de sus poemarios podemos inferir que no tuvo hijos, pese a dedicar a la niñez y a la juventud muchas de sus obras literarias y sus labores en el área de la educación. El prólogo de *Canto en tres tiempos*, firmado por Enriqueta de Parodi, reproduce unas palabras de la autora que me permiten suponer su frustrada maternidad: "Lázara Meldiú, al suplicarme que escribiera unas palabras para este libro suyo, lo hizo en forma tal que no podía rehusarme: 'Tú, que eres una madre amante y cariñosa, que adoras a tus hijos, sentirás mejor estos poemas en que se desborda mi amor para el hijo que no ES'".<sup>67</sup> Y la suposición se convierte en certeza con la lectura del poemario, pues si en los primeros 18 cantos la autora arrulla a su niño, en los últimos dos nos revela, con amargura, que éste es sólo una quimera.

Este hecho resulta más que sorprendente, ya que se trata de un libro de "nanas" o "arrullos" escrito por una mujer que no tuvo hijos. Es evidente que Lázara Meldiú conocía no sólo por sus intereses literarios, sino por la indudable cercanía con los refugiados españoles del 39, el interés de García Lorca por las nanas y en este tema, como en el relativo al rescate de la literatura tradicional o folklórica, seguía las enseñanzas del poeta.

Lázara Meldiú, valiente y decidida, como buena militante acostumbrada a afrontar los problemas de su clase y de su género, decide cantar a su no maternidad, a su no hijo, y con ello no solo homenajea y sigue las huellas de García Lorca, sino que, incluso con un poemario que pasó casi desapercibido,

65. Ángel Hermida, *Maestros de Veracruz*, tomo II, Xalapa, Editora de Gobierno, 1998, p. 145.

66. *Ibid.*, p. 143.

67. Enriqueta de Parodi, "Prólogo", en *Canto en tres tiempos*, de Lázara Meldiú, s.l., s.e., s.f.

libera simbólicamente a sus contemporáneas y sucesoras de la obligatoriedad de la maternidad como destino único de la mujer. Al mismo tiempo recupera el tono melancólico, trágico, de la nana de la tradición popular. No será el niño (que no existe) el que reciba "de lleno la realidad cruda y el dramatismo del mundo",<sup>68</sup> sino el lector y será el género poético el que lo cobije y arrulle para afrontar la indefensión y orfandad de las décadas siguientes.

## Bibliografía

- BUSTOS, Miguel, *La creación literaria en Veracruz*, tomo I, Xalapa, Editora de Gobierno, 1977.
- CANO Ballesta, Juan, "Pericias de una amistad: Lorca y Miguel Hernández", en *Cuadernos hispanoamericanos*, Homenaje a García Lorca, núm. 433-434, vol. I, Julio-Agosto de 1986, pp. 211-220.
- DE PARODI, Enriqueta, "Prólogo", en *Canto en tres tiempos*, Lázara Meldiú, S. L., S. E., S. F.
- GARCÍA Lorca, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1957.
- \_\_\_\_\_, "A Jorge Guillén (20)", *Obras completas VI. Prosa, 2. Epistolario*, Madrid, Akal, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997.
- GUILLÉN, Jorge, "Prólogo", en *Obras completas*, Federico García Lorca, Madrid, Aguilar, 1957.
- HERMIDA, Ángel, *Maestros de Veracruz*, tomo II, Xalapa, Editora de Gobierno, 1998.
- MELDIÚ, Lázara, *El dolor de la astilla*, Distrito Federal., S.E., 1949.
- \_\_\_\_\_, *Canto en tres tiempos*, S.L., S.E., S.F.

68. Federico García Lorca, *op. cit.*, 1957, p. 53.

## El beso en los pies y la decisión del ateo en "La señal", de Inés Arredondo

Iram Isaí Evangelista Ávila

Inés Arredondo nace en Culiacán, Sinaloa, el 20 de marzo de 1928. Escritora mexicana que se destaca por su narrativa transgresora, la cual se aparta de los escenarios tradicionalistas de la Revolución mexicana y abraza la tendencia cosmopolita y erótica.<sup>69</sup> Su narrativa, aunque pareciera directa y diáfana, encierra una ambigüedad desestabilizadora que se encuentra detrás de sus historias narradas; estamos ante una construcción simbólica del relato.<sup>70</sup>

En este trabajo se analizan el gesto del beso en los pies y la decisión del protagonista ateo en el cuento "La señal". La trama se desarrolla dentro de una iglesia, el protagonista, de nombre Pedro, es abordado por un feligrés que le solicita: "Me permite besarle los pies".<sup>71</sup> La narración presenta un choque de ideologías donde, al mismo tiempo que actúa el contexto religioso de este ritual, se desarrolla el contexto ateo del personaje principal. En este último se refleja el conflicto entre su razonamiento y la práctica católica. Con respecto al cuento, la propia autora nos da un acercamiento a la peculiaridad del evento:

Creo que es un cuento poco comprendido. Pero el tema era apasionante y absolutamente trascendente para mí. Lo que quería decir no era fácil ni lo era buscar la forma de decirlo: un ateo entra a una iglesia sólo para rehuir del sol aniquilante de la calle, tiene envidia del que se sienta habitualmente en el lugar que él ahora ocupa, con la fe indispensable para vivir.<sup>72</sup>

Para generar una explicación del gesto del obrero creyente, el siguiente trabajo acude al texto bíblico, a algunos apuntes históricos y trabajos religiosos que den soporte a las aproximaciones que nos brinda la trama del cuento.

"La señal" comienza cuando "Pedro" camina por una de las calles de la ciudad bajo un calor agobiante: "El sol denso, inmóvil, imponía su presencia; la realidad estaba paralizada bajo su crueldad sin tregua. Eran las tres de la tarde".<sup>73</sup> La narración continúa describiendo que aunque el calor seco y terrible imperaba, dentro de Pedro siempre había un lugar frío que servía como su refugio, mucho más mortificante que el propio calor del sol. Al llegar a la plaza

69. Claudia Albarrán, "La generación de Inés Arredondo", *Revista Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.

70. Inés Ferrero, "El artificio perverso de Inés Arredondo: 'Apunte gótico'", en *Mujeres mexicanas en la escritura*, Claudia Piña y Carmen Álvarez (coords.), México, Universidad de Guanajuato, 2017, p. 175.

71. Inés Arredondo, *Cuentos completos*, México, FCE, 2011, p. 74.

72. Inés Arredondo, *Ensayos*, México, FCE, 2012, p. 42.

73. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 73. El ateo entra a una iglesia a las 3:00 de la tarde, una posible intertextualidad con la probable hora de muerte de Jesucristo.

se da cuenta de que está frente a la catedral, la observa y su "clima fresco" lo invitaba a ingresar. Dentro del lugar, el protagonista piensa en la posibilidad de abrazar la fe o algún tipo de creencia, con el objetivo de lograr o sentir apoyo y seguir adelante con su vida. En este preciso momento lo aborda otro personaje, un obrero, quien dirigiéndose a él, pregunta: "¿Me permite besarle los pies?". El pedimento toma por sorpresa a Pedro y se siente avergonzado, pero tal acción, que aun al mismo obrero avergonzaba, "tenía"<sup>74</sup> que hacerlo. Pedro accede, ambos sienten una mezcla terrible entre humillación, asco y amor. El feligrés da las gracias y se va, dejando al protagonista confundido y estigmatizado: "¿Por qué yo? No lo merezco, no soy digno. Estaba llorando... nunca sabría, en ningún sentido, lo que significaba".<sup>75</sup>

El gesto de besar los pies es descrito en *La Biblia*, en Lucas 7:36, aparece "La mujer pecadora de Magdala", quien según el versículo mencionado, al ver aproximarse a Jesús "se puso a llorar junto a sus pies, los secó con sus cabellos, se los cubrió de besos y se los ungió con perfume".<sup>76</sup> Jesús explica a su anfitrión que ella ha actuado por amor y se ha puesto a su servicio y que debido a esto quedará perdonada de sus pecados. Dentro de las acotaciones del mismo versículo se explica que el anfitrión de nombre Simón no había acogido a Jesús con la cordialidad acostumbradas en aquellos tiempos y que el propio invitado se lo hizo saber. Simón actúa de esta manera por arrogancia, pues él creía saber al mismo nivel que el nazareno las cosas de Dios, por ende, no acoge con hospitalidad y servicio a Jesús. Sobre la costumbre de lavar los pies, José Aldazábal menciona que este proceder era, para los habitantes de países secos y arenosos, un signo de hospitalidad al viajero,<sup>77</sup> tal y como lo hace Abraham.<sup>78</sup> Esta práctica se ejercía debido a que las personas en ese tiempo usaban sandalias y tras las caminatas los pies del peregrino quedaban expuestos a la tierra y otros componentes del clima. Al momento de llegar a su destino, el anfitrión ordenaba a sus sirvientes lavar los pies al invitado como gesto de buena acogida. Sin embargo, esta costumbre toma mucha mayor relevancia cuando Jesús de Nazaret lava los pies a sus discípulos. Aldazábal añade que esta enseñanza de Cristo fue un acto servicial, ya que él venía a servir, no a ser servido.<sup>79</sup> "El Maestro se quita el manto, se ciñe la toalla, echa agua en un lebrillo y va lavando los pies a todos, a pesar de la protesta de Pedro" Jesús hace evidente el trueque de papeles.<sup>80</sup> Él, como Mesías, sirve a sus discípulos y les encomienda hacer lo mismo, ante el asombro de sus apóstoles:

74. *Ibid.*, p. 74.

75. *Ibid.*, p. 75.

76. *Santa Biblia*, Lc. 7: 36-38.

77. José Aldazábal, *Gestos y símbolos*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2003.

78. "Abraham miró y vio que tres hombres estaban parados cerca de él. Inmediatamente corrió hacia ellos y se postró en tierra diciendo: 'Señor mío, si me haces el favor, te ruego no pases a mi lado sin detenerte. Les haré traer un poco de agua para que se laven los pies y reposen a la sombra de estos árboles'" (Gn. 18: 1-5). Además, entre los comentarios a pie de página se lee la siguiente explicación: "Dios, con apariencias humanas, viene a pedirle la hospitalidad a su amigo antes de colmarlo de sus favores. Dios no se presenta solo, sino acompañado por dos ángeles".

79. *Santa Biblia*, Mt. 20: 28.

80. José Aldazábal, *op. cit.*, p. 314.

Jesús respondió: "Si no te lavo los pies, no podrás compartir conmigo". Cuando terminó de lavarles los pies y se volvió a poner el manto, se sentó a la mesa y dijo "¿Entienden lo que he hecho con ustedes? Ustedes me llaman: El Señor, y; el Maestro, les he lavado los pies, también ustedes deben lavarse los pies unos a otros".<sup>81</sup>

El suceso representa la limpieza espiritual al mismo tiempo que un acto de humildad, por ello Cristo invita a sus discípulos a obrar de igual manera; es necesario recordar que Jesucristo no les besa en ningún momento los pies.

El gesto simbólico de besar los pies públicamente aparece instaurado entre los siglos x o principios del xi y tiene como fin reconocer en el otro, además de servicio, superioridad jerárquica o excelencia espiritual; el vasallo era quien daba el beso a su señor como un acto ceremonioso.<sup>82</sup> Así, quien se arrodilla y besa los pies se muestra en servicio y disposición ante la figura de autoridad, además de presentar una solicitud de benevolencia y protección. Como señala Romero Tallafigo en "Retórica y comunicación en la recepción y lectura de los documentos del Rey", la dirección a donde va el beso –es decir, al pie– señala un nivel mayor de sumisión y profunda reverencia:

Podemos aventurar que el "a sus pies, Señora" o lo de estar a los pies de cualquiera ha sido y es una fórmula de cortesía. A los pies como signo de humillación y como educación cortés. Es como decir: señora, estoy desarmado, me pongo a sus pies. Ante el Rey sería: señor, estoy desarmado ante vuestra majestad y me pongo a sus pies. Es un modo cortesano que se consideró privativo para las personas de distinción y superioridad, en el ámbito eclesiástico y en el civil. Se reforzaba ritual y reiteradamente la jerarquía y la aceptación de un orden determinado. Los soberanos entre sí no se besaban los pies, ni lo permitían entre sí.<sup>83</sup>

Esta práctica llega a la actualidad no solamente a través del antiguo documento histórico, sino también ha pervivido en las acciones de los líderes religiosos. *Vatican news*, el sitio oficial informativo del Vaticano, publicó los días 11 y 12 de abril de 2019<sup>84</sup> la asistencia de los líderes de Sudán del Sur

81. *La Biblia*, Jn. 13: 8, 12-14.

82. Víctor Aguirre, "El origen de la realeza Astur", en *La construcción de la realeza Astur. Poder, territorio y comunicación en la Alta Edad Media*, España, Ediciones Universidad Cantabria, 2018; María Mendoza, "El gesto en los 'Lais' de Marie de France", *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, vol. 1, I. Iñarrea Las Heras y M. Salinero (coords.), España, Universidad de la Rioja, 2004, pp. 123-136.

83. Manuel Tallafigo, "Retórica y comunicación en la recepción y lectura de los documentos del rey (siglos xv a xx)", *Moneda, escritura y poder: comunicación, publicidad y memoria*, J. de Santiago Fernández y M. Muñoz (dirs.), Madrid, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Nacional, 2016, p. 136.

84. Mireia Bonilla, "Papa a líderes de Sudán del Sur: 'no me cansaré de repetir que la paz es posible'", *Vatican News*, 11 de abril de 2019. Consultado en <https://www.vaticannews.va/es/papa/news/2019-04/papa-discurso-autoridades-sudan-sur-retiro-espiritual-vaticano.html>

al Retiro Espiritual llevado a cabo en la Santa Sede. En dicho Retiro, el papa Francisco conmemoró la tarea de Jesucristo como guía espiritual, así como la celebración de la labor encomendada de ser servidores de su propio pueblo. El Papa hizo un llamado a la reconciliación de los líderes y les pidió por la paz en la zona. El sitio menciona:

En la Casa Santa Marta, después de haber pedido “como hermano” a los líderes de este país que “permanecieran en paz”, Francisco, con un sufrimiento visible, quiso inclinarse ante ellos para besar sus pies. Una imagen fuerte que sólo puede entenderse en el clima de perdón mutuo que caracterizó los dos días de retiro. No es una cumbre político-diplomática, sino una experiencia de oración y reflexión común entre líderes que, a pesar de haber firmado un acuerdo de paz, luchan con esfuerzo para que éste sea respetado. [En] este retiro, cuyo título es “Siervo de los siervos de Dios”.<sup>85</sup>

El papa Francisco besó los pies de los dirigentes africanos, pues reconoció que son los superiores de estas naciones y pidió, en actitud humilde y servicial, a sus hermanos que cesen la guerra que hay entre ellos. La fuente menciona que no es la primera vez que un Papa hace este gesto, el 14 de diciembre de 1975, San Pablo VI, en la Capilla Sixtina, celebrando el décimo aniversario de la cancelación de las excomuniones mutuas entre las iglesias de Roma y Constantinopla:

bajó del altar al final de la Misa vistiendo nuevamente los ornamentos sagrados y se inclinó a los pies del Metropolitano de Calcedona, representante del Patriarca Demetrio. Un gesto que recordaba el lavado de los pies realizado por Jesús. Los Papas “Siervos de los siervos de Dios” no tienen miedo de humillarse para imitar a su Maestro.<sup>86</sup>

Esta acción no es exclusiva o adjudicada solamente a las altas figuras religiosas, cualquier creyente puede besar los pies a sus Santos como signo de sumisión y respeto, ejemplo de ello es la estatua de San Pedro en la basílica del mismo nombre, su pie derecho se encuentra liso, desgastado, por el paso de los feligreses que lo acarician y besan. Esta práctica también aparece como motivo de penitencia. Los fieles se empequeñecen porque se ven como pecadores y pagan sus faltas con el beso en una disposición franca y penitente, de esta manera piden perdón por sus males cometidos. Así, los creyentes asumen su papel de humanos y de cristianos.

En el párrafo precedente se menciona que el acto de besar los pies, además de representar sometimiento y servicio, tiene otra finalidad, como rasgo de penitencia. Dentro del paradigma católico la penitencia es presentada

85. Andrea Torielli, “El gesto del Siervo de los siervos de Dios”, *Vatican News*, 12 de abril de 2019. Consultado en <https://www.vaticannews.va/es/vaticano/news/2019-04/editorial-tornielli-gesto-del-siervo-de-los-siervos-de-dios.html>

86. *Idem*.

como una práctica que conlleva acercamiento y purificación. Félix María Arocena menciona lo siguiente:

Es su congruencia con la naturaleza caída del hombre, aquejado por la nostalgia de redención. Gracias a la Penitencia, el cristiano cuenta con un instrumento de perdón. Este consuelo le llega al modo como él lo necesita, es decir, en la originalidad de su persona y para las dolencias concretas que experimenta en una coyuntura determinada.<sup>87</sup>

Además, Arocena añade otros datos interesantes para el presente estudio:

En el caso del sacramento de la Penitencia, la antropología pone de relieve la necesidad de un diálogo personal cuando el hombre busca la recomposición de su alianza con Dios, perdida por el pecado grave o dañada por el pecado leve. Cuando esa relación se rompe se precisa tender puentes. La constitución dialógica de la persona requiere intercomunicación para perdonar y ser perdonado.<sup>88</sup>

Lo anterior es clave para el perdón de los pecados. El Sacramento de la Penitencia es el medio que se construye para restaurar la relación con Dios y con la humanidad. El pecador, al haber cometido una falta a dichas relaciones, necesita reencontrarse y retomar su trayecto hacia el creador. La palabra penitencia viene del latín *poenitentia*, que a su vez “viene de *poena* (castigo, condena, multa). Así pues, ‘penitencia’ tiene algo que ver con ‘expiar’, ‘pagar’, ‘satisfacer’. A quien ha pecado se le impone un castigo, una multa que ha de pagar”.<sup>89</sup> Según la fuente consultada, la penitencia también se relaciona con la conciliación, un llamado a la reconciliación entre el pecador, Dios y la humanidad.

Quien ha pecado ha caído, quebrantando su responsabilidad hacia el otro, ha afectado a terceros y al propio vínculo con Dios. El pecador necesita reconciliarse: “El sacramento viene a responder a la necesidad, tan sentida por el hombre, de recuperar el ideal perdido y la convivencia deseada, de reafirmar aquellos valores que dan sentido a su vida”.<sup>90</sup> Entonces, el pecador aspira a la reconciliación con Dios y con sus hermanos, y ésta solamente puede ser alcanzada a través de la penitencia, pero el penitente debe estar en un auténtico estado de fragilidad moral, de arrepentimiento, para lograr la absolución:

El hombre precisa ayuda para conseguir liberarse de las trazas dejadas por el pecado. Incluso después de la absolución, permanece una “zona oscura” resultante de las heridas del pecado, de la imperfección en el amor que suscitó el arrepentimiento y de la debilidad de

87. Félix Arocena, “El sacramento de la Penitencia, realidad antropológica y cultural”, *Scripta Theologica*, vol. 41, núm. 3, 2009, p. 752.

88. *Ibid.*, p. 756.

89. Anselm Grüm, *La penitencia: celebración de la reconciliación*, Madrid, Editorial San Pablo, 2002, p. 11.

90. Félix Arocena, *op. cit.*, p. 754.

las facultades espirituales, sobre las que sigue actuando ese foco de infección que es el pecado.<sup>91</sup>

La actitud del penitente que se reconcilia restablece su unión consigo mismo, con Dios y con sus hermanos, ha sido perdonado por la agresión cometida pasado su acto de contrición profunda.

En "Historia del Sacramento de la Penitencia", de Pedro Fernández, se menciona una variante de expiación llamada "penitencia pública",<sup>92</sup> que ya no se acostumbra en la modernidad.<sup>93</sup> Consistía en que el arrepentido ejecutaba su acto de expiación ante la mirada del público en general, debido a que sus pecados fueron a la vista de testigos; empero, la "penitencia privada", como su nombre lo indica, se hace lejos de los ojos del resto, porque su falta no la hizo frente a los afectados: "a veces se debe reprender a un hermano a solas, a veces es preciso reprenderlo en presencia de todos, de modo que los demás cobren miedo".<sup>94</sup>

El penitente tiene una parte activa en la restauración del daño, pues él mismo, en un acto de arrepentimiento y aceptación de la culpa, debe comenzar a reparar su falta y reconstruir su relación ante Dios y sus semejantes:

La reparación de la ofensa se hace según la voluntad del pecador y la libre determinación de Dios al que se ha ofendido, pues la penitencia no busca solo el restablecimiento integral de una igualdad como en la justicia, sino también la reconciliación de los amigos, reconciliación que se verifica cuando el ofensor da la recompensación que pide el ofendido. En esta perspectiva se entiende el proceso del sacramento por parte del penitente: voluntad de reparar (contrición); sometimiento al arbitrio del ministro en lugar de Dios y recompensa según el arbitrio del ministro.<sup>95</sup>

Al ser el acto penitente un ritual, se debe tomar en cuenta que "son importantísimas las acciones con que el fiel penitente participa en el sacramento, pues sus actos forman parte del mismo sacramento [...] ya que el pecador que se acerca a la penitencia celebra junto con el sacerdote la liturgia de la Iglesia".<sup>96</sup> En este mismo trabajo Arocena comenta que el penitente debe hacer un acto de contrición y que debe efectuarse "con la máxima expresividad y manifestar-

91. *Ibid.*, 757.

92. Pedro Fernández, "Historia del sacramento de la penitencia", *Angelicum*, vol. 53, núm. 4, 2013, p. 994.

93. En "Reconciliación y penitencia" se cita un fragmento del Concilio de Trento que refiere a por qué esta práctica de penitencia pública no es aceptada: "no está ordenado por el precepto divino, ni sería muy prudente que lo dispusiese alguna ley humana, el manifestar los pecados, sobre todo los secretos, en una confesión pública" (Jesús Sancho, "Reconciliación y penitencia", *Scripta Theologica*, vol. 17, núm. 1, 1985, p. 285).

94. San Agustín citado por Pedro Fernández, *op. cit.*, p. 994.

95. Antolín Giz Fuente, "En torno al 'signo' del sacramento de la penitencia", *Angelicum*, vol. 53, núm. 4, 1976, p. 571.

96. Ritual de la Penitencia citado por Félix Arocena, *op. cit.*, p. 768.



se con palabras. La penitencia es un signo sensible, no basta un acto de dolor mental. Debe hacerse después de confesadas las culpas".<sup>97</sup>

Entonces, el hecho de besar los pies obedece a un ritual de penitencia que se efectúa para reconstruir la relación con Dios y con los semejantes que se han ofendido. La penitencia también, más que un acto de enjuiciamiento, sucede en un contexto de reconciliación, de conversión. De esta manera, tenemos que el creyente que besa los pies lo lleva a cabo como parte de una expiación, de una purificación, de un retorno. La persona se ha impuesto esta tarea que la hace humilde, la acerca a su hermano espiritual, se desposee de soberbia y acepta esta acción como un ofrecimiento que la ayuda a expiar sus pecados. Lo hace por amor, por convicción y entrega a su fe. A través de la reconciliación se reconoce la altura de Dios y, por consiguiente, el reconocimiento del otro como prójimo, antes que su funcionalización en tanto ser inferior.

El acto simbólico-gestual de besar los pies, entonces, conlleva tres significaciones importantes: la primera, reconocer un servicio de orden espiritual hacia el otro, como lo hizo Jesús de Nazaret y lo manifiesta el papa Francisco; la segunda, a manera de acto de penitencia, pedir perdón por los pecados, como acción que ayuda a eximirse de la carga, además de reconciliarse con el prójimo y con Dios; y tercera, asumirse humilde y en servicio hacia la jerarquía.

Estas tres facetas complementan el simbolismo dentro del cuento "La señal", siendo la penitencia la que despunta entre las otras dos, pero que, a su vez, las cobija. La penitencia que se desarrolla dentro del relato es de carácter público. Aunque históricamente esta práctica se dejó de hacer, Inés Arredondo la retoma para exponernos su trama; dice la autora:

Lo que quería decir no era fácil ni lo era buscar la forma de decirlo [...]. Otro hombre le ha besado los pies, con unción, sin vacilar. ¿Qué quiere decir esto? La pregunta queda en el aire para el protagonista: únicamente sabe que ha recibido la señal. ¿De redención?, ¿humillante humanidad? Lo único cierto es que tiene pies con estigma, pero no atina a interpretar lo que eso quiere decir. Lo humano y lo divino y aun lo demoniaco no son a veces fácilmente discernibles.<sup>98</sup>

97. *Ibid.*, p. 768. Podemos recuperar las palabras de Martín Buber, quien desde la tradición judía plantea el arrepentimiento y el riesgo de permanecer en el orden psicológico (emocional) del mismo: "Este comienzo del hombre se manifiesta al máximo en el acto de cambiar de rumbo y retomar el camino. Habitualmente se lo llama 'arrepentimiento', pero esta es una psicologización que sólo puede desorientarnos. Conviene tomar el término en su sentido original y literal, pues éste no se refiere a algo que se da en la interioridad del alma, algo que sólo muestra por fuera las 'consecuencias' o 'efecto', sino a algo que se da en forma inmediata, en la realidad entre el hombre y Dios [...] Le ocurre a la persona entera, en la persona entera, y no se da en la relación que el hombre sostiene consigo mismo, sino en la llana realidad de la mutualidad primordial" (Martin Buber, *Imágenes del bien y el mal*, Buenos Aires, Ed. Lilmod, 2006, pp. 18-19). Y, más adelante: "Pero el cambio significa aquí mucho más que arrepentimiento y actos de penitencia, significa un cambio en todo su ser. El hombre que ha estado perdido en el laberinto de su egoísmo y que siempre se ha tomado a sí mismo (y a sus problemas) como objeto central, puede cambiar, volverse hacia Dios, hacia el camino de la realización de la tarea particular que le fue destinada por Dios. El arrepentimiento puede ser tan sólo un incentivo para este cambio activo. Aquel que sigue atormentándose con arrepentimiento, aquel que se tortura con la idea de que sus actos de penitencia no son suficientes, retiene sus mejores energías para el trabajo de este cambio vital" (*Ibid.*, p. 106).

98. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2012, p. 42.

La escena que da paso al presente análisis es cuando Pedro, el personaje del ateo, conoce a su antagonista, un obrero creyente: "oyó los pasos de alguien que entraba tímida, furtivamente. No se inquietó ni cambió de postura siquiera; siguió abandonado a su indiferente bienestar hasta que el que había entrado estuvo a su lado y le habló. Al principio creyó no haber entendido bien y se volvió a mirarlo".<sup>99</sup> Al voltear a ver a su interlocutor, se topa con un rostro arrugado y curtido. La narración no nos da algún indicio de que el creyente muestre duda o vacile, y aunque esta sea la interpretación, lo cierto es que la convicción del obrero es más fuerte. Su primer acercamiento no es del todo exitoso, pero no tanto por él, sino por la sorpresa que el ateo recibe: "Al principio creyó no haber entendido bien", es decir, sí escucha, pero la propuesta descomunal le hace pensar que no había atendido correctamente a su interlocutor, quien "lo repitió implacable",<sup>100</sup> contundente, con firmeza y resolución: "¿Me permite besarle los pies?".<sup>101</sup>

Como se expuso anteriormente, el suceso se comprende como un acto de penitencia por parte del creyente; entonces, su decisión descrita como "había asumido su parte plenamente"<sup>102</sup> cumple con el proceso de participación y entrega, el cual nos presenta Arocena, "pues sus actos forman parte del mismo sacramento",<sup>103</sup> y el personaje se abandona a esta práctica de expiación en un hecho de contrición.

El pecador aspira a la reconciliación con Dios y sus hermanos, y ésta solamente puede ser alcanzada a través de la penitencia. Como añadido, el penitente debe estar en un auténtico estado de arrepentimiento para lograr la absolución.

La expiación que deben cumplir los confesados se impone por el sacerdote, deben acatarla para pagar, purgar la ofensa y como lo menciona Arocena: "viene a responder a la necesidad de recuperar el ideal perdido".<sup>104</sup> Sin embargo, el obrero creyente está lejos de sentir que ha pagado su deuda con sus semejantes y con Dios mismo, él permanece en esta "zona oscura resultante de las heridas del pecado, sigue actuando ese foco de infección que es el pecado",<sup>105</sup> incluso después de la absolución que obtuvo del sacerdote. Por ello, él mismo se pone tal pena, desea castigarse y salirse de esta zona oscura que la confesión no ha podido sanar, necesita sentirse expiado. Busca una forma de humillarse para compensar su deuda y manifestar al mismo tiempo su servicio como fiel al Señor. Esto lo logrará si se entrega primero al servicio del prójimo (al colocarlo como su superior espiritual, al mismo tiempo que toma el ejemplo del lavatorio de pies) y que éste acepte su servidumbre, de esta manera el obrero se sentirá de nuevo en gracia con Dios.

99. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 74.

100. *Idem.*

101. *Idem.*

102. *Idem.*

103. Félix Arocena, *op. cit.*, p. 768.

104. *Ibid.*, p. 754.

105. *Ibid.*, p. 757.

La trama sigue su marcha y la narradora nos cuenta el momento del enfrentamiento entre el obrero y Pedro, "Pedro balbuceó algo para excusarse. El hombre volvió a mirarlo. Sus ojos podían obligar a cualquier cosa, pero sólo pedían".<sup>106</sup> Lo anterior afirma la convicción del creyente en recomponer su alianza con Dios, "perdida por el pecado grave. La constitución dialógica de la persona requiere intercomunicación para perdonar y ser perdonado".<sup>107</sup> El feligrés se auxilia del sacramento de la penitencia para reconstruir la relación con Dios y con sus semejantes, se confirma que este acto sacramental a la vez reafirma los valores y el carácter espiritual que da sentido a la vida del penitente.

Dice el devoto dentro del cuento: "Perdóneme usted. Para mí también es penoso, pero tengo que hacerlo",<sup>108</sup> en esta parte del diálogo se puede corroborar otra de las características que se revisaron anteriormente acerca del proceso del sacramento: la voluntad de reparar (contrición), y lo que Arocena apunta sobre cómo debe presentarse esta contrición, "con la máxima expresividad y manifestarse con palabras".<sup>109</sup> Para que la expiación que el feligrés busca sea un verdadero puente hacia el perdón de su pecado, se impuso una acción que va más allá del dolor y la culpabilidad dentro de la penitencia privada; encuentra en lo público una redención directa mediante su palabra y lo que proceda y comprometa de ella en sus actos: "¿Quiere descalzarse?".<sup>110</sup>

El personaje del obrero acude con Pedro, pues en él no solamente ve a un prójimo, sino que busca a quien lo ayude a expiar su pena. Él necesita purgar su pegado humillándose y poniéndose al servicio de su prójimo. Ante la mirada del personaje pecador, Pedro está por encima de él tanto como hermano espiritual como persona de "fe". Al besar los pies del otro sentirá el perdón que necesita, se purificará. Siente vergüenza porque se asume culpable y su falta fue grave, ya que él mismo se impone el castigo público. Pone a prueba su fe y su devoción al presentarse como servidor de alguien más. Besar los pies a un desconocido significa para él postrarse como símbolo de humildad, volverse servidor, se reafirma como creyente y católico ante Dios y los demás. Pero no deja de ser una acción humillante, vergonzosa, sentirse vulnerable, aunque lo haga impulsado por el amor, por la propia contrición y su expiación.

El obrero desea volver al camino de Dios, sabe que un acto de este tipo logrará sanar y purgar sus pecados, él mismo se impone este pago, ya que, como se ha mencionado, la penitencia pública dejó de practicarse hace siglos, por lo tanto no fue impuesta por el sacerdote. El obrero cree fervientemente que besar los pies al prójimo saldará su deuda, será una satisfacción espiritual, la cual no es un capricho ni tampoco busca vanagloriarse, sino remediar su pecado con una acción que logre posicionarlo de nueva cuenta dentro del buen camino:

106. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 74.

107. Félix Arocena, *op. cit.*, p. 756.

108. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 74.

109. Félix Arocena, *op. cit.*, p. 768. En el artículo de Arocena dice: "el penitente manifiesta su contrición con palabras".

110. *Idem.*

es la satisfacción la que nos obliga a adquirir una adecuada valoración de su necesidad, pues el pecador no solamente debe estar arrepentido y confesarse, sino también debe compensar a Dios por la deuda contraída con Él a causa del pecado; el sacramento de la penitencia celebra la misericordia, pero también la justicia divina, pues no hay una sin la otra.<sup>111</sup>

Al someterse a esta acción comprendemos que el pecado que haya cometido es considerado por el creyente como un perjuicio grave hacia su prójimo y hacia Dios, él se siente profundamente arrepentido por su falta. Entonces, se puede asumir que la penitencia que su sacerdote le hizo cumplir no causó el efecto de purga para que este experimentara una sanación espiritual. El obrero se siente obligado a pagar otro precio más elevado; es posible que su falta esté relacionada con la soberbia, la lujuria o con la ira, debido a que busca una penitencia que se relacione en analogía opuesta con el acto cometido, es decir, desea compensar con servicio, humildad y respeto su grave delito y con ello volver a la paz con sus hermanos espirituales y con Dios, "Corregir los vicios con las virtudes contrarias para lograr la conversión del penitente".<sup>112</sup>

Aunque besar los pies se haya tomado como un acto apropiado para su redención y acorde con su fe, no deja de ser una situación incómoda tanto para él: "Para mí también es penoso, pero tengo que hacerlo",<sup>113</sup> como también es humillante y desagradable para el ateo: "No miró al obrero, pero sintió su asco, asco de sus pies y de él. Y aun así se había arrodillado con un respeto tal que lo hizo pensar que en ese momento, para ese ser, había dejado de ser un hombre y era la imagen de algo más sagrado".<sup>114</sup> La repulsión que ambos personajes experimentan es natural, los pies están expuestos a innumerables agentes patógenos, de manera que la situación se agrava al pertenecer a un total desconocido con el cual no se ha mantenido alguna relación:

Decir que le besa los pies es gran suciedad. Yo vergüenza he de oír decir bésoos las manos, y muy grande asco he de oír decir bésoos los pies, porque con las manos limpiámonos las narices, con las manos nos limpiamos la lagaña, con la mano nos rascamos la sarna y aun nos servimos con ellas de otra cosa que no es para decir en la plaça. Cuanto a los pies, no podemos negar sino que por la mayor parte andan sudados, traen largas las uñas, están llenos de callos y andan acompañados de adrianes y aun cubiertos de polvo o cargados de lodo. Con estas tan torpes y inormes condiciones, de mí digo y por mí juro que querría más unas manos y pies de ternera comer, que los pies y manos de ningún cortesano besar.<sup>115</sup>

111. Pedro Fernández, *op. cit.*, p. 1020.

112. *Ibid.*, p. 1021.

113. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 74.

114. *Idem.*

115. Manuel Tallafigo, *op. cit.*, p. 136. Así en el original.

Hay que recordar que precisamente en ese día había un calor agobiante y que por esta situación climática Pedro decide entrar y refugiarse dentro de la iglesia: "El sol denso, inmóvil, imponía su presencia. Eran las tres de la tarde. Pedro, aplastado, casi vencido, caminaba bajo el sol".<sup>116</sup>

La determinación del obrero hace que Pedro se descalce, entonces el creyente besa sus pies: "Pero los labios calientes lo tocaron, se pegaron a su piel... Era amor... los dos sentían asco, sólo que por encima de él estaba el amor".<sup>117</sup> Por fin, el pecador logró su cometido, gracias a su fe, su amor y su deseo de ser perdonado superó esa zona oscura donde se encontraba. Su fe le permitió vencer el asco, vencer el orgullo, se puso moral y espiritualmente al servicio del otro. Expuso su intimidad, abrió su corazón. Se congració con Dios, pero también "el penitente perdonado se reconcilia consigo mismo en el fondo más íntimo de su propio ser, en el que recupera la propia verdad interior; se reconcilia con los hermanos, agredidos y lesionados por él de algún modo; se reconcilia con la Iglesia; se reconcilia con toda la creación."<sup>118</sup> Al menos él lo cree así, pero es la propia creencia con la cual puede seguir adelante con su vida y con su Dios.

¿Qué sucede con Pedro, el personaje ateo? Ingresa a la catedral para refugiarse del calor, contempla pasivamente la arquitectura de la iglesia y "hubo un instante en que llegó a casi desear creer así, en el fondo, tibiamente, pero lo suficiente para vivir".<sup>119</sup> Pedro se cuestiona sobre abrazar la fe como un apoyo para continuar con su vida y es aquí cuando el obrero se acerca para pedir besarle los pies. En este momento surge la responsabilidad que el ateo debe encarar solo.

En *El existencialismo es un humanismo*, Sartre dice que la humanidad está "condenada" a ser libre y esto conduce a "poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia".<sup>120</sup> Según el filósofo francés, el sentido de responsabilidad dentro de un no creyente es mucho mayor, pues no solamente actúa y busca el bien para sí mismo, sino que es modelo de la humanidad. El ateo es responsable de sí mismo y de todos, obra con esta carga, hace el bien por voluntad propia, se enfrenta al desamparo, a la culpabilidad y lo hará solo, sin un Dios, porque en él se verá reflejado el accionar de todos sus semejantes: "En efecto, no hay ninguno de nuestros actos que, al crear al hombre que queremos ser, no cree al mismo tiempo una imagen del hombre tal como consideramos que debe ser".<sup>121</sup> Por este dilema, Pedro siente más densa la carga de la vida, porque él asume su propia responsabilidad de sus actos, por magnánimos o deplorables que sean. Lidia con ellos, sin esperar que alguien externo a él pueda remediar su dolor moral por medio de una penitencia, ha elegido ser responsable de la totalidad de sus acciones; entonces, está creando también la imagen del resto

116. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 73.

117. *Ibid.*, p. 75.

118. Jesús Sancho, *op. cit.*, p. 275.

119. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 73.

120. Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, España, Edhasa, 1946, p. 33.

121. Jean Paul Sartre, *op. cit.*, 1946, p. 34.

de sus iguales ateos, quienes han decidido cargar esta responsabilidad como parte de su vida.

Cuando el protagonista incrédulo observa la decisión del creyente, comienza dentro de él un nuevo conflicto. Pedro había entrado a la iglesia para resguardarse del abrasante calor, después, en sus reflexiones, siente el deseo de profesar una creencia para aligerar su carga emocional, racional. Al entrar solo miró al sacristán y después al obrero. En la narración se menciona que la humillación se manifiesta por igual en los dos protagonistas: ¿por qué en Pedro? Porque Pedro asume su responsabilidad como humano, como ser empático, siente vergüenza porque la razón le dice que no debe permitir que otro ser como él se rebaje. La escritora nos da otras pautas para comprender por qué Pedro acepta que le besen los pies: "Y si Pedro no lo ayudaba, ¿quién iba a hacerlo? ¿Quién iba a consentir tragarse la humillación inhumana de que otro le besara los pies?".<sup>122</sup> La empatía es la que mueve la decisión del ateo; si no accede a la petición, fracasaría en su papel como humano y como uno de sus ejemplos. Por otra parte, pondría en riesgo el acto penitente del obrero y lo dejaría al azar, a que alguien pudiese aprovecharse de esta manifestación de fe, a que alguien pudiera rechazarlo y acrecentar el dolor del creyente, además: "el sentimiento se construye con actos que se realizan; no puedo pues consultarlo para guiarme por él",<sup>123</sup> por eso la turbación en el protagonista ateo: "Tuvo piedad de él".<sup>124</sup> Pedro accede a esta acción para probarse a sí mismo y que está haciendo un bien para ambos, no puede juzgar el acto de inmediato porque no puede tener la experiencia previa pues nunca le habían pedido algo similar: "porque esto supone que enfrentan una pluralidad de posibilidades, y cuando eligen una, se dan cuenta de que solo tiene valor porque ha sido elegida",<sup>125</sup> el acto que se llevará a cabo entre los protagonistas precede a la esencia de ambos "Está bien".<sup>126</sup>

La empatía en el ateo aflora por su sentimiento hacia lo humano, debido a esto experimenta los sentimientos del penitente: "inerte y humillado". Esta empatía hace que acceda a la solicitud y que se convierta a su vez en un servidor. En este momento, Pedro se transforma en un medio servil para alcanzar el objetivo del perdón, de un hermano de la humanidad a otro. Accede y se compromete, toma este compromiso porque es lo bueno y sabe que esto acarreará el bien hacia su interlocutor. Asimismo, dentro de la narración se recrea de una forma poco ortodoxa el ritual del lavatorio.

Pedro comprende que figura como la persona empoderada; de igual modo, el embate del creyente lo ha abrumado, se encuentra ante una disyuntiva activo-pasiva. El ateo no se siente digno para recibir semejante muestra de sometimiento y mansedumbre, tampoco desea que alguien se humille como señal de servicio, ¿acaso esta situación refleja el sentir de los apóstoles al ver a su maestro lavando sus pies? El ateo no romperá las pruebas de fe y amor de

122. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 74.

123. Jean Paul Sartre, *op. cit.*, 1946, p. 39.

124. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 74.

125. Jean Paul Sartre, *op. cit.*, 1946, p. 39.

126. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 74.

un creyente, asimismo, pone a prueba su propia incertidumbre inicial de abrazar la creencia: "No puedo determinar el valor de este afecto si no he hecho precisamente un acto que lo ratifica y lo define",<sup>127</sup> entonces se puede decir que cede en nombre de los dos. Cede porque él mismo se ha preguntado sobre si lleva un camino correcto, por reciprocidad, por empatía, para convertirse él también en un servidor, alguien que ayude al prójimo a cumplir con su penitencia. Rose Corral menciona que "Lo único seguro es que la marca o la huella que recibe con el beso –en la que se combinan repulsión o asco y a la vez respeto y amor– metamorfosean radicalmente su existencia: pasa de un no ser o un ser entre muchos a una suerte de plenitud inexplicable".<sup>128</sup>

El protagonista ateo se descalza, su antagonista creyente se arrodilla con respeto y besa sus pies. "Los labios calientes lo tocaron, se pegaron a su piel".<sup>129</sup> En ese momento ambos sienten asco, "sólo que por encima de él estaba el amor".<sup>130</sup> El acto de amor cumple la penitencia del creyente y sale de su zona oscura. Este amor que también sobrepasa la repulsión de Pedro crea confusión: "Pedro se quedó ahí, solo ya con sus pies desnudos, tan suyos y tan ajenos ahora. Pies con estigma".<sup>131</sup> Sale de la iglesia, el sol se ha puesto, nunca olvidaría la experiencia por la cual había transitado, tampoco sabría con exactitud lo que significaba aquella señal; recibió la señal que indirectamente involucró su deseo de "creer así, en el fondo, tibiamente, pero lo suficiente para vivir",<sup>132</sup> no obstante, al recibirla, no logró sacarlo de su propia zona oscura.

La narración no dice nada acerca de un cambio hacia la fe mística o si con este beso el personaje se aferra más a su ateísmo. Pareciera que simplemente siguió con su mismo conflicto interior, con una náusea que ya poseía y que lo hacía hundirse en su existencia: "Pero no importaba: dentro de sí hallaba siempre un lugar agudo, helado, mortificante que era peor que el sol, pero también un refugio, una especie de venganza contra él".<sup>133</sup> Aunque el ateo haya aceptado aquel gesto que fuera "lo más importante y lo más entrañable de su vida",<sup>134</sup> no tuvo la suficiente claridad para cambiarlo todo:

Quizá un día, pensando precisamente en esta hora, en esta hora lúgubre en que espero, con la espalda agobiada, que llegue el momento de subir al tren, quizá sienta que el corazón me late más rápidamente, y me diga: fue aquel día, aquella hora cuando comenzó todo. Y llegaré –en el pasado, solo en el pasado– a aceptarme.<sup>135</sup>

127. Jean Paul Sartre, *op. cit.*, 1946, p. 48.

128. Rose Corral, "Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado", en *Mujer y literatura mexicana y chicana*, A. López, A. Malagamba y E. Urrutia (coords.), México, El Colegio de México, 1990, p. 59.

129. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 75.

130. *Idem.*

131. *Idem.*

132. *Ibid.*, p. 73.

133. *Ibid.*, p. 72.

134. *Ibid.*, p. 75.

135. Jean Paul Sartre, *La Náusea*, México, Editorial Época, 2005, p. 259.

Pedro no olvidará esta singularidad que ocurrió dentro de la catedral. Probablemente, él se dé cuenta de que, por el momento, la creencia no le traerá el cobijo ni la evasión que sintió dentro de la iglesia: "Se podía estar sin pensar, descansar de sí mismo, de la desesperación y de la esperanza",<sup>136</sup> pero deberá entonces lidiar con la condición de que ni esta señal pudo salvarlo de sí mismo, ni de sus actos que lo condenan a ser responsable de sus propias decisiones.

## Bibliografía

- AGUIRRE, Víctor, "El origen de la realeza Astur", en *La construcción de la realeza Astur. Poder, territorio y comunicación en la Alta Edad Media*, España, Ediciones Universidad Cantabria, 2018.
- ALBARRÁN, Claudia, "La generación de Inés Arredondo", *Revista Casa del tiempo*, 1998. Consultado en <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html>
- ALDAZÁBAL, José, *Gestos y símbolos*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2003.
- AROCENA, Félix, "El sacramento de la Penitencia, realidad antropológica y cultural", *Scripta Theologica*, vol. 41, núm. 3, 2009, pp. 745-783. Consultado en <https://core.ac.uk/download/pdf/83563299.pdf>
- ARREDONDO, Inés, *Cuentos completos*, México, FCE, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Ensayos*, México, fce, 2012.
- BONILLA, Mireia, "Papa a líderes de Sudán del Sur: 'no me cansaré de repetir que la paz es posible'", *Vatican News*, 11 de abril de 2019. Consultado en <https://www.vaticannews.va/es/papa/news/2019-04/papa-discurso-autoridades-sudan-sur-retiro-espiritual-vaticano.html>
- BUBER, Martin, *Imágenes del bien y el mal*, Buenos Aires, Ed. Lilmol, 2006.
- Corral, Rose, "Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado", en *Mujer y literatura mexicana y chicana*, A. López, A. Malagamba y E. Urrutia (coords.), México, El Colegio de México, 1990, pp. 57-62.
- FERNÁNDEZ, Pedro, "Historia del sacramento de la penitencia", *Angelicum*, vol. 53, núm. 4, 2013, pp. 977-1028. Consultado en [https://www.jstor.org/stable/26392432?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4adc280c4802e912b7af96c201933d1e&seq=49#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/26392432?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4adc280c4802e912b7af96c201933d1e&seq=49#page_scan_tab_contents)
- FERRERO, Inés, "El artificio perverso de Inés Arredondo: 'Apunte gótico'", en *Mujeres mexicanas en la escritura*, C. Piña y C. Álvarez (coords.), México, Universidad de Guanajuato, 2017, pp. 173-188.
- GIZ, Antolín, "En torno al 'signo' del sacramento de la penitencia", *Angelicum*, vol. 53, núm. 4, 1976, pp. 566-577.
- GRÜM, Anselm, *La penitencia: celebración de la reconciliación*, Madrid, Editorial San Pablo, 2002.
- MENDOZA, Ma. del Pilar, "El gesto en los 'Lais' de Marie de France", en *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, vol. 1, Ignacio

136. Inés Arredondo, *op. cit.*, 2011, p. 74.



Iñarrea Las Heras y María Salinero (coords.), lugar, editorial, 2004, pp. 123-136.

SANCHO, Jesús, "Reconciliación y penitencia", *Scripta Theologica*, vol. 17, núm. 1, 1985, pp. 273-290. Consultado en <https://dadun.unav.edu/handle/10171/13968>

SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, España, Edhasa, 1946.

\_\_\_\_\_, *La Náusea*, México, Editorial Época, 2005.

TALLAFIGO, Manuel, "Retórica y comunicación en la recepción y lectura de los documentos del rey (siglos xv a xx)", *Moneda, escritura y poder: comunicación, publicidad y memoria*, J. de Santiago Fernández y Ma. Muñoz (Dirs.), Madrid, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Nacional, 2016, pp. 129-146.

TORNIELLI, Andrea, "El gesto del Siervo de los siervos de Dios", *Vatican News*, 12 de abril de 2019. Consultado en <https://www.vaticannews.va/es/vaticano/news/2019-04/editorial-tornielli-gesto-del-siervo-de-los-siervos-de-dios.html>

## La subjetividad de los muertos: Una lectura de *Temporada de huracanes* para subjetividades excluidas y violentadas

José Luis Evangelista Ávila

¿Poseen subjetividad los muertos? Antes que la pregunta metafísica o religiosa que el tema pueda involucrar, reflexionar sobre la manera en la cual se comprende la construcción e imposición de una subjetividad adjudicada a los muertos, especialmente si se trata de víctimas de un acto violento, nos permite comprender las posibilidades de subjetividad que se abren e, igualmente, se imponen a las víctimas en general. En el presente trabajo analizaremos la construcción y asignación de una subjetividad a las víctimas a partir del asesinato de la Bruja en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor.

El trabajo literario nos proporciona una perspectiva que resulta invisible, acaso insinuada, en la escritura filosófica y otras formas de ensayística. El ensayo y la reflexión filosófica se han esforzado durante siglos en poder decir "yo", por decirse y construir un yo en la discursividad propia. Situación emblemática desde lo que se ha dado en denominar modernidad, donde se asume que el yo, ubicado en la verdad o alguno de sus sucedáneos, es capaz de nombrarse, hacerse y llevarse al fin que se proponga. Como recurso a la asfixia que dicha clausura ha producido, en las últimas décadas la reflexión ha asumido la posibilidad de decir y quizá, lo que deviene más importante, de escuchar a un tú. Por su parte, el quehacer literario, como el de Melchor, apunta en dirección a una tercera persona y sus condiciones de subjetividad. De este modo, una aproximación desde la exposición literaria resulta necesaria.

Como sucede en los pronombres personales, en la literatura y en la existencia hay "terceras personas", incapaces de decir "yo" y de ser escuchadas como un "tú", construidas por la exclusión de ese diálogo-reconocimiento supuesto, o al menos posible, entre el yo y el tú. Ella, él y sus plurales sólo son, en alguna medida, apuntados por la exclusión del diálogo-reconocimiento inicial yo-tú e incluso en el caso de una supuesta comprensión, su acceso se encuentra mediado por la exclusión, no por una presencia con la cual devendrían en un yo o un tú.

Bajo el presupuesto de las referencias literarias, el desarrollo de este trabajo se divide en tres apartados temáticos, el último, a modo de cierre; asumirlo conclusivo sería mera presunción. En el primero se apunta a la construcción de la víctima como tercera persona en *Temporada de huracanes*, así como algunas notas sobre *La violación de Lucrecia* (poema narrativo de William Shakespeare). En un segundo momento será considerada la reducción de la subjetividad de la víctima a su padecer, lo cual da lugar a lo que denominaremos como victimismo; y en el tercero acotaremos la extensión de estas

posibilidades de comprensión de una subjetividad impuesta a la víctima asesinada como condiciones de la víctima en general.

### La construcción subjetiva de la víctima como tercera persona

La Lucrecia de Shakespeare difiere de la de Ovidio y Tito Livio. René Girard logra precisar esta distinción en el trabajo que dedica al inglés y señala cómo suprime "cualquier contacto visual entre el objeto *antes* de que nazca el deseo".<sup>137</sup> La recuperación girardiana pone en evidencia académica lo que en el trabajo shakespeariano es obvio a cualquier lector: Lucrecia sólo aparece (existe) en la medida en que es víctima y su presencia depende de esta condición o de la referencia que se haga de ella. Antes de ello, no había siquiera contacto visual. De ahí, Girard parte para dirigirse a su propuesta sobre el deseo mimético.

En el poema encontramos una división inicial entre quienes pueden establecer un diálogo y quienes permanecen fuera del mismo. Los primeros son el yo y el tú quienes, aun con sus limitantes, pueden albergar algún tipo de reconocimiento y los restantes son considerados a partir de la exclusión del diálogo y del reconocimiento, son aquellos a quienes la posibilidad de su consideración depende, precisamente, de esa exclusión. Lucrecia pertenece al segundo grupo; su esposo Colatino y Tarquino, victimario de la mujer, así como otros personajes varones forman parte del primero. Significativo es, pues, que Lucrecia, como otros marginados, cobra presencia en cuanto víctima o en el proceso de devenir tal; su enunciación depende de ser referida por quienes poseen reconocimiento en la medida en que se le convierte en un objeto de deseo o posesión, precisamente el deseo mimético girardiano, que propicia su posterior condición de víctima. La violencia no se desencadena únicamente entre quien desea y su intermediario, sino también ante el objeto de deseo que prefiere perderse antes que verlo en posesión de otros.

Previo a ser víctima, Lucrecia es enunciada como ausencia, es referida por quienes cuentan con el reconocimiento y presencia que les permiten entablar un diálogo. Es ausencia para un amor incapaz de hacerla presente, pero también para un deseo que se apropiará de ella. Pareciera que victimizarla es la única forma de hacerla contemporánea. Mientras tanto, no es una nada, ni un producto de la imaginación de los partícipes. La ausencia, a diferencia de la nada o la imaginación, supone que en algún momento hubo una presencia que, bajo algún criterio, debiera estar todavía presente. Asume una permanencia y, en casos como este, pertenencia. Remite a quienes fueron, pero también a quienes son y, en ambos casos, asumimos que habrían de estar presentes, o bajo posesión. Así es Lucrecia, ausencia para Colatino y Tarquinio. El primero, su esposo, la extraña; el segundo, la desea. En aquél podemos suponer la búsqueda de presencia, en éste, de posesión. Sin embargo, el amor de Colatino no logra hacerla presente, ni tampoco le permite llegar a ella antes de su violación. El deseo de Tarquinio, por el contrario, se hará de ella.

137. René Girard, *Shakespeare: Los fuegos de la envidia*, España, Anagrama, 2016, p. 40.

Lucrecia, en el poema de Shakespeare, sólo está presente mediada por su condición de víctima, sea ante el victimario que la ultraja, sea cuando clama venganza. Nunca por sí misma, nunca sin la condición de víctima que la atraviesa. Incluso las menciones que parecen honrarla en su ausencia apuntan a construir o radicalizar su condición victimaria.

Tras ser violada por Tarquinio, Lucrecia lo acusará y pedirá su sangre. Si bien será vengada, su existencia queda reducida a ese mal padecido que la lleva al suicidio. Lucrecia es ausencia referida; cuando presente, lo hace como víctima. En su caso, pudo expresar algunas palabras antes de expirar por una "mano propia" que hizo las veces de un contexto internalizado. Víctima de violación, al darse muerte, Lucrecia asume su condición de víctima y al ser penetrada por el cuchillo reitera el crimen que la reduce, con su ausencia, a una víctima ahora perpetua. Cuando Lucrecia habla, cierra "por dentro" un sistema de violencia que se le ha impuesto, mas no finaliza hasta su suicidio. De este modo ha realizado la confesión, no del mal padecido, sino de una condición que ayuda a conservar.<sup>138</sup>

Las últimas palabras de Lucrecia apuntan a tres aspectos: exige venganza, se despide y remarca su carácter de víctima. Con su suicidio será inmortalizada como la tercera. Con este proceder se sitúa en una condición obligada para aquellas víctimas a quienes la voz ha sido arrebatada definitivamente. Muestra un tránsito impuesto que, en las víctimas mortales, se ha obviado: la perpetuación de su condición ("confesa") de víctima. Nos encontramos así con la Bruja, personaje sin nombre, siempre ausente e invocada por quienes pueden compadecer. Aparece, si acaso esa expresión es apropiada, por el decir de quienes la reducen a una condición de víctima y, eventualmente, de victimaria. Condición doble a la cual suelen reducirse estas subjetividades impuestas.<sup>139</sup>

El detonante de *Temporada de huracanes* es el hallazgo del cadáver de la Bruja, punto de cohesión de una narrativa donde convergen víctimas y victimarios diversos. La Bruja, a quien corresponde el cuerpo, nunca aparecerá en

138. Para comprender esto, es preciso remitir a Foucault y Girard, del primero ha de considerarse que con la confesión "el sujeto plantea una afirmación sobre lo que él mismo es, se compromete con esa verdad, se pone en una relación de dependencia con respecto a otro y modifica a la vez la relación que tiene consigo mismo" (Michel Foucault, *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia. Curso de Lovaina*, México, Siglo XXI, 2016, p. 27); mientras que, según plantea Girard, "la exigencia de una víctima que consienta en su papel de víctima caracteriza tanto al totalitarismo moderno como a determinadas formas religiosas y parareligiosas del mundo primitivo [... Ahí] Es preciso que los vencidos reconozcan libremente su culpa. Es precisa una confesión de culpabilidad que no parezca arrancada sólo por la violencia. Se exige que los malditos den su bendición a la maldición que cae sobre ellos [...]. Se les pide su entusiasta adhesión a la decisión que los anula" (René Girard, *La ruta antigua de los hombres perversos*, España, Anagrama, 2002a, pp. 140-141).

139. Esa "disyuntiva", víctima o victimaria, también se impuso a Lucrecia y se expresa con mayor claridad. Ante su negativa, según amenaza Tarquinio, se le dará muerte junto con un esclavo para inculparla de yacer con él y, con tal, deshonorar además a su esposo (William Shakespeare, "La violación de Lucrecia", p. 131 y ss. [*Obra completa V. Poesías*, México, Debolsillo, 2015, t. 5, pp. 87-227]). Por sí misma, no aspira a más que asumir su condición en esta disyuntiva impuesta, por ello clama por el nombre de su esposo y la amistad del mismo con Tarquinio, no por sí misma (137 y ss.); al hacerlo, Lucrecia da cuenta de una estructura heteropatriarcal y señala la condición de aquellos entre quienes puede haber reconocimiento, sabiéndose a sí misma partícipe de ese otro espacio de exclusión que, por sí mismo, sólo puede aspirar a ser referido mediante alguna exclusión, en este caso, una violencia que la convertirá en víctima, victimaria o ambas.

la obra si no es a través de las menciones que la ubican como víctima, victimaria o en los escenarios que la convertirán en una. Se la indica con palabras impuestas que, además de referirla, devienen definitorias de su subjetividad. A diferencia de Lucrecia, carece de vida, de diálogos y, en general, de notas honrosas. La forma principal en la cual es evocada se convierte en un punto primordial de su condición de exclusión. "La Bruja": Mote negativo, despectivo que permanece incluso cuando pueda asumirse que realiza algún bien, "[...] si alguna vez llegó a tener un nombre de pila y apellidos como el resto de la gente del pueblo fue algo que nadie supo nunca, ni siquiera las mujeres que visitaban la casa los viernes oyeron nunca que [su madre] la llamara de otra manera. Era siempre tú, zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche jija del diablo".<sup>140</sup> Además, "La Bruja" es un apodo heredado. Doble falencia, carece de nombre y de un mote propio. No hay interpelación para quien sea la Bruja, su desposesión alcanza la ausencia de un nombre o apodo propio.

A la manera de las tragedias griegas y las lecturas girardianas, la Bruja acumula signos victimarios. El pasado se le concreta como la herencia de la ahora denominada "Bruja vieja", aquella "mala mujer a fin de cuentas",<sup>141</sup> expuesta como "güila"<sup>142</sup> amante de don Manolo, acusada de envenenarlo y del maleficio que produciría el accidente en que murieron los dos hijos legítimos del mismo, provocadora de abortos, entre otros signos que se concluyen con apuntar a sus sesiones de sexo con la estatua demoníaca o en su vínculo con aquel animal volador que perseguía a los hombres por las noche y otras notas. Sin embargo, esa primera Bruja también fue víctima, mujer castigada por Dios, abandonada por la sociedad y, según parece, violada por un grupo de jóvenes. En posterior, la "Bruja Chica" será igualmente víctima y victimaria, resultado de las noches con el demonio o de la violación, temida y usada, fuente de maleficios y placeres. De este modo, coinciden en ella pasado y presente como un cúmulo de signos que la ubican como víctima y victimaria, *pharmakos* sacrificial.<sup>143</sup>

Allende su condición de víctima o victimaria, la Bruja es reducida a un valor de uso cuyo paroxismo será su asesinato. Una vez víctima, estadio ordinario de quien queda a disposición de otros como objeto de uso, no es referida sino por las funciones que pueda cumplir en espacios específicos que se concretan en ser objeto del goce de quienes disponen de subjetividades excluidas. Éstas sólo son mencionadas indirectamente a través de la dialéctica de un sujeto y aquello que ha institucionalizado como un tú, un objeto, idea o deseo, por mencionar algunas posibilidades, en las cuales surge la exclusión o la proclama como objeto de uso de aquello que excluyen. Una vez instituida esa relación de un yo y un valor aceptado, la exclusión está puesta. De ella

140. Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes*, México, Penguin Random House, 2020, p. 13.

141. *Ibid.*, p. 15.

142. *Idem.*

143. "El *pharmakos*", según lo plantea Girard, es "un personaje lamentable, despreciable y hasta culpable [...] debe atraer sobre su cabeza toda la violencia maléfica para transformarla, mediante su muerte, en violencia benéfica, en paz y en fecundidad [...] a un tiempo el veneno y el antídoto [...] es la droga mágica o farmacéutica ambigua" (René Girard, *La violencia y lo sagrado*, España, Anagrama, 2012, p. 103).

derivará toda violencia posterior. Esta condición de ausencia y exclusión abre la posibilidad para que esa terceridad<sup>144</sup> acceda únicamente de forma indirecta a un sucedáneo del reconocimiento e incluso en estos casos su acceso suele encontrarse condicionado a ser reducida a víctima, victimario o, por lo menos, objeto de uso, cuando no una combinación de las tres.

Víctima será, si en ella se da cumplimiento violento a la imposición de uso; victimaria, si considerada en la medida en que lo impida. En el caso de la Bruja, la reducción a una utilidad se enmarca por las relaciones del binomio entre un yo con su contexto y que concluyen en ella quien, una vez excluida del reconocimiento o la inclusión en ese binomio, queda relegada a un objeto para la obtención de placer, de recursos, de "ayuda" u otros, pero también a ser la proveedora de bienes, placeres y maleficios.

Este sucedáneo del reconocimiento de la Bruja atraviesa por un falso dilema, falaz en su composición lógica, pero impuesto obligado a este personaje que representa una condición específica de terceridad: la Bruja, en tanto objeto de uso, será víctima o victimaria. Aunque Melchor da cuenta de ambos aspectos respecto de ella, interesa resaltar el primer disyunto, la Bruja como víctima. Hay una nota irónica en la narrativa y quizá sea propia de toda violencia: pese a la profundización en la Bruja o en cualquier víctima, pese a ser quienes dotan de cohesión a diversos procesos y narrativas, hay un punto en el cual nada sabemos de su interioridad, simplemente "son víctimas". *Temporada de huracanes* es un recordatorio de que para la consideración de la víctima lo exterior no se identifica con lo interior y lo racional tampoco coincide con lo real; en especial, cuando el decir sobre lo exterior y lo racional depende del acuerdo tácito entre el decir y aquello que lo valida para recaer sobre las víctimas, ajenas al decir, a quien dice y a aquello que valida los contenidos expuestos. La posibilidad de la subjetividad, de presentes y ausentes, nos plantea este reclamo en los entrecruzamientos de lo ético con la subjetividad, allende la perspectiva reduccionista de quien ostenta la palabra.

Extendamos entonces las palabras de Primo Levi para "afirmar que la historia [de las víctimas] ha sido escrita casi exclusivamente por quienes, como yo, no han llegado hasta el fondo. Quien lo ha hecho no ha vuelto, o su capacidad de observación estuvo paralizada por el sufrimiento y la incompreensión".<sup>145</sup> Poseemos narrativas de testigos que "no han llegado hasta el fondo" y, principalmente, de quienes gozando del reconocimiento atribuyen a las víctimas una subjetividad identificada con esa condición. Este es el sustituto de un reconocimiento que atraviesa a las subjetividades venidas de los procesos de exclusión violenta: Lucrecia y la Bruja, como innumerables víctimas, están presentes sólo en tanto víctimas. Ante la imposibilidad de alcanzar

144. Señalaremos bajo este neologismo que nuestro abordaje apunta a estructuras subjetivas asociadas a los pronombres personales en referencia a su uso filosófico a partir las propuestas de las filosofías del diálogo y la alteridad. Terceridad como el resultado de la exclusión del yo y el tú, sin embargo, nada más comprensible de manera indirecta, anamórfica, a través las condiciones de dicha exclusión y las condiciones de violencia que supone, por lo cual su subjetividad queda arrojada a condiciones de víctima o victimaria.

145. Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz*, España, Océano, 2012, p. 481. Donde hemos indicado "víctimas", Levi se refería al *Lager*, los campos de concentración.

esa oscuridad que la víctima (y cualquier interioridad) nos expone, resta la imposición de una condición (la de víctima) y el desplazamiento de una subjetividad por ese constructo. Las narraciones sobre Lucrecia y la Bruja nos convocan a la dinámica de ausencias que únicamente encallan como presencias una vez reducidas a la oscilación víctima-victimario, a ellas pocas opciones parecen restarles. Lucrecia asume la imposición; la Bruja, asesinada, no parece tener alternativas.

Lo exterior, pese las invocaciones de cualquier racionalismo o idealismo, no puede dar cuenta de la interioridad. Acaso la víctima sea uno de los ejemplos por excelencia para proclamar esta falta de correspondencia entre la interioridad y la exterioridad. Por ello, *Temporada de huracanes* parece expresar cierta resistencia a que la Bruja sea nada más víctima. El apartado final de la novela lleva de la Bruja víctima a la Bruja muerta, posible reivindicación en alguna medida pírrica. Su cadáver aparece junto con otros, víctimas de violencia. Algunos son partes de cuerpos. Las palabras de "el Abuelo", quien les dará sepultura en la fosa común, abre la posibilidad de un reconocimiento tardío que recuerda cómo todavía queda un acto de amor hacia los occisos, incluso a los desconocidos, "la obra del amor que consiste en recordar a un difunto", señaló Kierkegaard en una hermosa reflexión.<sup>146</sup> A su manera, el Abuelo lo sabe. Sabe de:

la necesidad de hablarle a los cadáveres mientras los enterraba, coño; porque en su experiencia las cosas salían mejor de esa manera; porque los muertos sentían que una voz se dirigía a ellos, que les explicaba las cosas y se consolaban un poco y dejaban de chingar a los vivos. Por eso se esperó a que los dos camilleros se largaran a bordo de la ambulancia vacía antes de atreverse a dirigirle la palabra a los nuevos. Había que calmarlos primero, hacerles ver que no había razón alguna para tener miedo, que el sufrimiento de la vida ya había concluido y que la oscuridad no tardaría en disiparse [...]. Pero ustedes tranquilos, siguió diciéndoles [a los muertos], en un murmullo que apenas era más alto que un ronroneo. Ustedes no teman ni desesperen, quédense ahí tranquilitos. El cielo se encendió con la lumbre de un rayo, y un estruendo sordo sacudió la tierra. El agua no puede hacerles nada ya y lo oscuro no dura pa'siempre. ¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecilla aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero.<sup>147</sup>

Y, sin embargo, antes de aquellas palabras finales del Abuelo, éste sabe que la Bruja forma parte de los "que no se resignaban a su suerte",<sup>148</sup> sea la muerte o su reducción a una condición de víctima... victimismo.

146. Cfr. Søren Kierkegaard, *Las obras del amor*, España, Sígueme, 2006, pp. 413-428.

147. Fernanda Melchor, *op. cit.*, pp. 220-221.

148. *Ibid.*, p. 220.

## De la víctima al victimismo o de la imposición de subjetividades

La Bruja no es la única víctima en *Temporada de huracanes*; es, no obstante, la cuña que permite el despliegue fractal de la violencia que la novela expone. A diferencia de la Lucrecia de Shakespeare, los personajes presentados por Melchor se niegan a morir, en especial por mano propia. Para ellos no habrá la gloria shakesperea, ni el honor dramático o el llanto que acompaña al héroe trágico, pues, como señaló Johannes de Silentio (seudónimo kierkegaardiano), "El héroe trágico necesita lágrimas y exige lágrimas. ¿Y qué envidiosos ojos serían tan estériles como para no llorar con Agamenón?".<sup>149</sup> La gloria, el honor y el llanto por la muerte del otro van de la mano de un reconocimiento y si bien Lucrecia no gozó del mismo, sí era poseída por relaciones o espacios de reconocimiento. Lucrecia, esposa de Colatino, guerrero y político sobresaliente, hija de Espurio Lucrecio Tricipitino, también destacado político; reconocidos habitantes que, influidos por la violación y el suicidio de Lucrecia, lucharán por el establecimiento de la República romana. Por el contrario, las víctimas expuestas por Melchor carecen de reconocimiento, de relaciones o espacios para tal, su enunciación depende únicamente de su exclusión en un grado superior al de Lucrecia. En La Matosa no hay esposo, ascendientes, propiedad o tierra que valga. En especial para la Bruja y otras mujeres que han llegado, muchas de ellas, al "puterío".

La Bruja, pese a los esfuerzos de las mujeres del burdel, ocupará la fosa común, lugar destinado a quienes carecen de un reconocimiento más allá de la oscilación entre víctima-victimario. El pendular de una subjetividad impuesta exime de agitaciones a quienes habitan el reconocimiento, sus vínculos y espacios. Al modo de la moral homérica,<sup>150</sup> quien goza del reconocimiento, asumirá que las víctimas y victimarios, simplemente, se han reubicado en el lugar que les corresponde, en la oscilación víctima-victimario y lo más probable, en ambas.

Apuntemos a la víctima como quien padece algún tipo de violencia, incluso de un mal, siempre excesivo y carente de justificación una vez dadas las condiciones de reconocimiento.<sup>151</sup> Por el contrario, dentro de una totalidad y bajo la primacía del yo o de los espacios de reconocimiento, todo mal sufrido por los excluidos será reducido, directa o indirectamente, a un bien y a procesos cuya conclusión será un bien del que forman parte. Por ello, ahí no hay violencia o mal excesivo, ni carente de justificación. A la víctima sólo le queda

149. Søren Kierkegaard, *Escritos 4/1. La repetición. Temor y temblor*, España, Trotta, 2019, p. 149.

150. En palabras de Alasdair MacIntyre: "En la sociedad reflejada en los poemas homéricos, los juicios más importantes que pueden formularse sobre un hombre se refieren al modo en que cumple la función social que le ha sido asignada" (*Historia de la ética*, España, Paidós, 2006, p. 15), estos juicios incluyen lo que caracterizamos como ético o moral, pues "los roles funcionales determinan cuáles son las cualidades" (p. 20).

151. Sobre el carácter excesivo del mal puede considerarse Philippe Nemo en *Job y el exceso del mal* (España, Caparrós, 2005); mientras que Emmanuel Levinas, en *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro* (España, Pre-Textos, 2001), abona a la negación de un uso del sufrimiento que, en última instancia, lo justifica. Asimismo, Jean Nabert aporta al tema de lo injustificable del mismo en *Ensayo sobre el mal* (España, Caparrós, 1997).



atestiguar su significación o, en su defecto, esperar a que le sea impuesta. En cualquier caso, no tiene voz o no es escuchada, aspecto redundante cuando se asume que no se trata de un yo o un tú.

Como ya afirmaba Levi, en la lucha por la vida hay una parálisis. La subjetividad parece reducirse a la vida, *bios* y *zoe* devienen superfluos ante la búsqueda de una permanencia cuando el conatus es amenazado y los individuos son incapaces de posponer su respuesta o desplazar la permanencia en el ser. No podemos exigir la negación ética de sí a la víctima, como tampoco la santidad o el martirio, en especial si no hay un motivo que las sustente. "No es la pena, sino la causa, lo que hace a un mártir", señalaba San Agustín en sus sermones.<sup>152</sup> Empero, la ausencia de una causa en la víctima no implica que no le sea impuesta. Ya sea que la asuma como parte de la totalidad que sobre ella se ciñe, como que se le imponga *post mortem*. Así, por ejemplo, Flavio Filóstrato, en su *Vida de Apolonio de Tiana*, da cuenta de cómo tras la lapidación del mendigo acusado de traer la peste, "una vez liberada la criatura del túmulo de proyectiles, comprobaron que no era un mendigo. En su lugar vieron una bestia".<sup>153</sup> Ajeno a la ciudad, fuera de ese contrato social, definido en función de su exclusión, tras su asesinato la acusación se comprueba: la víctima, origen de la peste, escondía una bestia tras su imagen humana. Cadáver venido de una lapidación, las palabras que se echan sobre él sellan el destino de la masa amorfa en la cual ha sido convertido: era una bestia.

Las víctimas contemporáneas, bajo el supuesto de un desencantamiento del mundo, no son reducidas necesariamente a demonios u otras criaturas bestiales. Sin embargo, la manera en la cual se configura su exclusión permanece. Ante el supuesto mantenimiento de su humanidad, el reduccionismo aparece dentro de los límites de su condición de víctima. A ésta se le impone el victimismo, es decir, la reducción de su subjetividad a la condición de víctima. De un vínculo de la subjetividad con el padecer en el momento del sufrimiento límite, quien ha padecido debe recuperarse por encima de dicho nexo. No obstante, el victimismo, como condena para quienes "no pueden volver" y como tentación para quienes logran el retorno, permanece latente. La víctima puede atravesar por un proceso de reducción de su subjetividad a la idea o los rescoldos de su padecer; pero también, como fue resignificado el mendigo a bestia, puede serle impuesto un nexo indisoluble. En el primer caso, planteamos un victimismo activo; en el segundo, uno pasivo. En el caso de la Bruja, como sucede con innumerables víctimas, su muerte nos remite al último, pues de los muertos poco o nada podemos esperar. Incluso, en quienes sobreviven, poco margen suele darse para un reconocimiento más allá de la reducción a víctimas. Socialmente se les ha impuesto un destino.

No se trata sólo de que la Bruja sea víctima, sino de que se le niega la posibilidad de ser más que eso. El sucedáneo del reconocimiento de la víctima se reitera sobre ella como un cerco. Lucrecia ha tenido, relativamente, una voz que le ha permitido sellar su condición por dentro en un sistema que se le ha

152. San Agustín, Sermón 94 A (=Caillau II, p. 6).

153. Citado por René Girard, *Veo a Satán caer como el relámpago*, España, Anagrama, 2002b, p. 74.

impuesto, sin embargo, la Bruja y otras víctimas carecen de tal opción. Su voz, incluso para clausurar este contrato social que pesa sobre ella, es irrelevante. El silencio de su muerte perpetuará la voz que cae sobre ellas y las designa: víctima, victimario. No más. Victimismo pasivo.

Los muertos, aquellos de quienes no cabe esperar, según la caracterización de Kierkegaard, son, por lo mismo, aquellos a quienes podemos imponer y, en el mismo sentido, sin que esperemos algo a cambio. Ni siquiera el reproche. Su caracterización pende del binomio formado entre el yo y el valor aceptado que recae sobre ellos al momento de enunciarlos. Enunciarlos víctimas, limitarlos a esa condición última, apunta a un victimismo que se impone, más allá del padecer, a toda su subjetividad. El estatismo de la muerte adquiere matices. Entre otros, en el caso de la víctima podemos bifurcarlo en la anulación del devenir de la existencia y la posibilidad de la memoria. Caracterizar a los muertos, imposibilitar su memoria, permite la asignación de una definición. A las víctimas, privadas de un devenir, restan los deudos y acaso una memoria. Sin esto quedarán a merced de la única condición posible para el sucedáneo del reconocimiento al que se les ha impuesto aspirar: la víctima perpetua.

El decir sobre la muerte de las víctimas y de las víctimas en general se convierte en un decir, no sobre su muerte y su condición de víctimas, sino un decir que se impone como la identidad y subjetividad de los muertos, de las víctimas, quienes reducidas a esa condición, quedan determinadas por la forma explícita de su exclusión de todo contrato social o ético posible. Narrativas como la de Fernanda Melchor dan cuenta de esta condición donde el decir sobre las víctimas se convierte en un acto performativo que se impone sobre quienes se encuentran en situación de exclusión y violencia; las víctimas poco o nada pueden hacer sobre un victimismo que parece cerrarse sobre ellas y de las cuales pende el sucedáneo del reconocimiento al que se les permite aspirar.

### Victimismo como imposición subjetiva

Con la Bruja –como con las víctimas cuya voz ha sido silenciada por el feminicidio, homicidio o la desaparición– y con Lucrecia –como con aquellas víctimas que han sido silenciadas al unirse al decir totalitario– pareciera reiterarse la voz trágica a la cual se opone Camus, donde se le impone a la víctima “sabe[r] que no es inocente. Es culpable, a pesar suyo, forma también parte del destino. Se queja, pero no pronuncia las palabras irreparables”, aquí sucede como en “la reflexión griega, ese pensamiento de dos caras [que] deja casi siempre correr en contracanto, detrás de sus melodías más desesperadas, la palabra eterna de Edipo, quien, ciego y miserable, reconocerá que todo está bien”.<sup>154</sup> Sin embargo, es preciso señalar tal inconsistencia. Lo exterior, su condición de víctima, no puede (¡no debe!) identificarse con lo interior. El

154. Albert Camus, *Obras 3. El hombre rebelde. Crónicas 1948- 1953. Reflexiones sobre la guillotina. El verano*, España, Alianza, 1996b, pp. 48-49.

reclamo deviene ético, pero es preciso continuar nuestra aproximación a esta condición que, en alguna medida, resulta latente a toda víctima. La rebelión debe alcanzar a las víctimas y el decir sobre ellas.

El victimismo como última escala del decir sobre la víctima, como palabra total, no se ciñe únicamente sobre aquellas a quienes se les ha arrebatado la voz, sino sobre toda víctima de quien se espera, como sucedió con Lucrecia, que selle esta imposición desde dentro. "El difunto no cambia",<sup>155</sup> la memoria aparece como obra de amor, pero esa es una opción que suele serles negada socialmente a las víctimas a fin de imponerles una reducción consistente en la inmovilidad del victimismo. La sustracción del devenir permite la definición, mientras que la forma de sustracción deviene definitoria.

Si "las víctimas acaban de entrar en lo más extremado de su desgracia: fastidian",<sup>156</sup> con el victimismo se las retorna a un espacio cómodo, ergonómico, dispuesto a quienes puedan utilizarlas. Incapaces de oposición, con el victimismo, las víctimas como sus deudos retornan a un sitio común del uso que les otorgan quienes les excluyen y, con ello, determinan su uso. Por ello es necesaria una memoria, un nombre, por el cual hacerlas presentes allende su condición de víctimas.

En La Matosa, como en cualquier lugar, en especial en aquellos espacios definidos por la exclusión, se huye de la muerte violenta y, al hacerlo, se huye también de que la vida sea sellada con una última palabra sobre las víctimas, la de su reduccionismo a una víctima perpetua. Si bien podría afirmarse que "Matarse, en cierto sentido, y como en el melodrama, es confesar. [...] No es más que confesar que eso «no merece la pena». [...] Morir voluntariamente supone que se ha reconocido, aunque sea de forma instintiva, el carácter irrisorio de esa costumbre, la ausencia de toda razón profunda para vivir".<sup>157</sup>

Su opuesto, vivir, no es la mera afirmación de la vida, su sentido u otros.

Sin proclamar un heroísmo que retorne a las víctimas y a la justificación del mal, la vida de la víctima es también la negación de un victimismo impuesto por quienes ostentan el reconocimiento y sus condiciones. Vivir, en cierto sentido, es confesar que se es más que una víctima, es reconocerse más allá de la imposición de quienes detentan las condiciones de enunciación. Meta no siempre lograda en quien padece el asesinato o la desaparición. Vivir es la negativa a convertirse en una víctima perpetua; hay casos donde se vive para tener una palabra contra la sentencia de victimismo. Todavía, mientras se viva, podrá negarse a afirmar esas palabras que se le imponen performativas tras la muerte. La víctima, al vivir y a diferencia de Lucrecia, se resiste a sellar ese destino fatal. Esa es la lección de Norma en *Temporada de huracanes* y es, en última instancia, el reconocimiento final que brinda el Abuelo a la Bruja, tras haberle sido negada esta posibilidad en toda la novela. Es, también, la oportunidad de un reconocimiento póstumo, una obra de amor por los muertos, por las víctimas de la violencia.

155. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, 2006, p. 427.

156. Albert Camus, *op. cit.*, 1996b, p. 327.

157. Albert Camus, *Obras 1. El revés y el derecho. Nupcias. El extranjero. El mito de Sísifo. Calígula. Carnets, I*, España, Alianza, 1996a, p. 216.

Norma, atada a su cama del hospital, se niega a declarar. Se le ha impuesto la condición victimaria mientras se rehúsa a aceptarse como víctima. A los ojos de la institución que la tiene cautiva, en el debate entre víctima y victimaria, elige la segunda. Tal es la última palabra que recaerá sobre ella. Con la muerte que tenía planeada, con su suicidio en el mar, Norma se trasladaría al otro polo que Lucrecia: el de victimaria. De sí, de su familia, del hijo que se gesta en su vientre. En su mente infantil, Norma es culpable de arrebatarse las posibilidades de felicidad a su madre y hermanos, pues no comprende que los actos de la pareja de su madre son una violación. Sin embargo, posee la duda, sabe que los hechos podrán interpretarse como si ella hubiese conquistado a Pepe, quien hiciera de su padrastro. Sin desear destruir la felicidad de su madre y hermanos, se niega a apuntar hacia ellos cuando la cuestionan por referentes. Tampoco apunta hacia Luismi, Chabela o la Bruja cuando la interrogan por cómplices y culpables.

En los espacios de reconocimiento, donde quien habla puede ser escuchado y sus causas son válidas, la víctima puede aspirar al martirio, según nos lo ha planteado San Agustín, y los victimarios al heroísmo trágico, en las palabras de Johannes de Silentio. En los espacios de exclusión, por el contrario, la Bruja y Norma carecen de alguna posibilidad de ser consideradas y de que les sea adjudicada una causa. No hay quien, en el reconocimiento, hable de ellas ni probabilidad de alguna causa significativa. Lucrecia, si bien igualmente excluida, sin reconocimiento, se encuentra en espacios de reconocimiento. No obstante, el decir que hay sobre ella tampoco le dota de una causa, pese a que quienes la rodean poseen el habla y sean escuchados. Esto visibiliza que más allá de la condición del oscilar víctima-victimario, las dinámicas aquí esbozadas penden de las formas de exclusión y ese binomio, hablar-escuchar, que se ha instituido como un binomio fundante de una exclusión.

Víctimas y victimarios es la oscilación dispuesta para las subjetividades excluidas, son las posiciones a las cuales serán arrojadas en un sucedáneo del reconocimiento una vez que han quedado a disposición de quienes sean reconocidos en el diálogo. No obstante, este aspecto se orienta a considerar enfocar un aspecto más: en la exclusión se es, potencialmente, víctima o victimario. El sustituto del reconocimiento aparecerá con la concreción (imposición) de estas condiciones y destinará a lo excluidos a prolongar su inmovilidad en dichos espacios y sucedáneos del reconocimiento. No se trata únicamente de que la víctima sea reducida al victimismo, sino que no hay otra opción; sin esta reducción (o un culpabilismo cuando la asociación es victimario-culpa) no hay cabida para quienes se excluyen.

Hay, entonces, una condición fronteriza que se exige y que Melchor hace presente. No se trata de una periferia, entendida como la lejanía del centro, sino de una relectura de la mencionada condición fronteriza como la exclusión de dos polos de reconocimiento. Acceder a estas subjetividades atraviesa por las formas de exclusión que les son impuestas. Sin un acceso directo, acaso haya una consideración anamórfica que habrá de cruzar los procesos de exclusión para apuntar a la víctimas y victimarios quienes, excluidos de los centros del reconocimiento, pueden ser cualquiera y, sin embargo, es la construcción narrativa de Fernanda Melchor la que nos ha permitido comenzar a señalar.

## Bibliografía

- CAMUS, Albert, *Obras 1. El revés y el derecho. Nupcias. El extranjero. El mito de Sísifo. Calígula. Carnets, I*, España, Alianza, 1996a.
- \_\_\_\_\_, *Obras 3. El hombre rebelde. Crónicas 1948- 1953. Reflexiones sobre la guillotina. El verano*, España, Alianza, 1996b.
- FOUCAULT, Michel, *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia. Curso de Lovaina*, México, Siglo XXI, 2016.
- GIRARD, René, *La ruta antigua de los hombres perversos*, España, Anagrama, 2002a.
- \_\_\_\_\_, *Veo a Satán caer como el relámpago*, España, Anagrama, 2002b.
- \_\_\_\_\_, *La violencia y lo sagrado*, España, Anagrama, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Shakespeare: Los fuegos de la envidia*, España, Anagrama, 2016.
- Kierkegaard, Søren, *Las obras del amor*, España, Sígueme, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Escritos 4/1. La repetición. Temor y temblor*, España, Trotta, 2019.
- LEVI, Primo, *Trilogía de Auschwitz*, España, Océano, 2012.
- LEVINAS, Emmanuel, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, España, Pre-Textos, 2001.
- MACINTYRE, Alasdair, *Historia de la ética*, España, Paidós, 2006.
- MELCHOR, Fernanda, *Temporada de Huracanes*, México, Penguin Random House, 2020.
- NABERT, Jean, *Ensayo sobre el mal*, España, Caparrós, 1997.
- NEMO, Philippe, *Job y el exceso del mal*, España, Caparrós, 2005.
- SAN Agustín, *Sermón 94 A*. Consultado en [https://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/discorso\\_122\\_testo.htm](https://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/discorso_122_testo.htm)
- SHAKESPEARE, William, "La violación de Lucrecia", en *Obra completa V. Poemas*, México, Debolsillo, 2015, pp. 87-227.

# El palimpsesto victimario: el mito como documento de persecución

José Carlos López Iracheta

## Introducción. El campo abierto para los chivos expiatorios

La incertidumbre, la inseguridad social y política, la necesidad imperiosa de dar razones, de explicar y, en suma, la necesidad de resolver una crisis constituyen un campo abierto para la generación de chivos expiatorios, esto es, de formaciones míticas (individuales y colectivas) de las que emergen no sólo objetos o actos únicos sobre los que se cifra desesperadamente una solución espontánea o el nacimiento de un nuevo orden, sino también esos *enemigos* externos e internos dignos de la persecución en tanto monstruos o anomalías que se vuelven el objeto predilecto del poder. Así, se produce un campo abierto para la economía sacrificial que polariza contra Uno (o Unos) la violencia que amenaza a una comunidad y de la que busca salvarse o inmunizarse a través de *otro* acto de violencia.

En tiempos en los que las formas fantasmáticas imperan y dan soporte a la realidad sociopolítica, surgen los “enemigos” o monstruos políticos que en el fondo salvan a la comunidad porque la compactan, la reúnen, porque eventualmente la “exorcizan” frente al mal, la contingencia y la indiferenciación. No es raro que en esta trama el miedo, el enemigo imaginado y con ello la obsesión por la seguridad, constituyan un movilizador social y político muy importante. Según Slavoj Žižek, estamos en el momento del arribo a una pospolítica, ahí en donde la dimensión y la referencia auténticamente política desaparece, pues:

[se] recurre al miedo como principio movilizador fundamental: miedo a los inmigrantes, miedo al crimen, miedo a una pecaminosa depravación sexual, miedo al exceso estatal –con su carga impositiva excesiva, etc.– miedo a la catástrofe ecológica [...] Tal pospolítica siempre se basa en la manipulación de una multitud u *ochlos* paranoide: es la atemorizada comunión de personas atemorizadas.<sup>158</sup>

Lo peligroso de esta situación consiste en que ese atemorizado estar frente al otro, cuyo goce extraño amenaza la territorialidad de lo propio, puede convertirse en la condición para la “compactación totalitaria, según la cual lo que no forma parte del Uno-Todo en el poder, no solo ha de combatirse y ex-

158. Slavoj Žižek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós, 2009 p. 57.

pulsarse, sino literalmente aniquilarse. Para obtener dicho resultado no basta con la común criminalización del otro: hace falta su deshumanización".<sup>159</sup> ¿No es este un momento importante para repensar esos mitos, esos fantasmas que movilizan a nuestras violencias cotidianas y nuestros lazos sociales? ¿No obedecerá esta lógica persecutoria, diferenciadora y temerosa a lógicas más arcaicas? ¿Son la "pospolítica" y la biopolítica, en parte, una forma blanqueada de miedos muy antiguos que circulan sordamente en nuestras sociedades, pero cuyas figuras y estereotipos están a disposición en la superficie que nos ofrece el mito?

Hablamos de chivo expiatorio ahí donde la víctima es objeto de la violencia colectiva y, por ello, de un levantamiento de fronteras físicas y simbólicas, v.gr., lo puro y lo impuro, lo santo y lo profano, lo sacrificable y no sacrificable, cuyo juego es el de refractar y producir la diferencia, el de elevar a esos otros en calidad de monstruos, o de *pharmakos*, con toda su carga hostil o viral. Si bien podemos afirmar que "Desde el origen puede decirse que la civilización humana se ejercitó en trazar límites, términos, confines, y erigir murallas de un territorio a otro",<sup>160</sup> hay que preguntarnos ¿qué sucede cuando esta demarcación coloca a ciertos seres en condición de vida sacrificable, cuando es un acto de violencia el que ha de instituir ese adentro y ese afuera? ¿Qué tipo de lectura habría que adoptar para leer esas lógicas? ¿Qué clave de lectura podremos hacer frente al mito si hemos de considerarlo como una operación, mecanismo o dispositivo que genera víctimas sacrificiales pero que, a su vez, exhibe la perspectiva de los perseguidores?

El objetivo en el presente trabajo es el de responder a estos cuestionamientos a través de la exposición, en líneas muy generales, de una teoría *del conflicto* en la que el mito es descubierto como *documento de persecución*. La lógica que ahí se dibuja exigirá explicar el estatus negativo del mito, algunos de sus principios, la exposición del *mimetismo*, así como el papel de la *identificación (discípulo y modelo rival)* y del *deseo*. La intención final es la de allanar el camino, no para entender el aumento de la violencia, sino para – como señala Anselm Jappe – sentar las bases a fin de analizar "[...] cuáles son las formas características de la violencia contemporánea",<sup>161</sup> violencias estas últimas y "crisis de la forma-sujeto" que siguen teniendo un anclaje arcaico, no únicamente por la lógica que se exhibe, sino por los presupuestos antropológicos con los que trabajó el autor que, de aquí en adelante, constituye nuestro principal referente: René Girard (1923-2015).<sup>162</sup>

159. Roberto Esposito, *Diez pensamientos acerca de la política*, México, FCE, 2012, p. 227.

160. *Ibid.*, p. 280.

161. Anselm Jappe, *La sociedad autófaga. Capitalismo, desmesura y autodestructividad*, España, Pepiras, 2018, p. 245.

162. El presente trabajo no tiene la intención de ser un examen exhaustivo de la propuesta girardiana, o el de realizar alguna aplicación del mismo. En primer lugar, porque las alusiones aquí son muy específicas, se trata principalmente de *El chivo expiatorio* y *La violencia y lo sagrado*. En el caso del primer texto, tomamos como referencia principal el contenido del "capítulo III. ¿Qué es un mito?", así como algunos otros apartados que nos ayudan a clarificar el abordaje del mito en dicho texto y a desprender una serie de principios. En el caso del segundo libro, nos concentraremos en el posicionamiento de Girard frente al complejo de Edipo, igualmente en la sección *Del deseo mimético al doble monstruoso*. A la luz de estos textos nos interesa apreciar parte del dispositivo teórico e

## El mito: de la perversión metafórica al palimpsesto

El palimpsesto (*παλίμψηστον*) en calidad de manuscrito (o escritura) que conserva huellas de otro escrito, adopta en René Girard una forma muy particular, pues el relato mítico no consistirá exclusivamente en el estatus de una forma en la que venerables grupos humanos simbolizaron su realidad o los orígenes de todo cuanto es, sino que, en un buen número de ellos, será posible rastrear el proceso por el cual ciertos personajes transitaron hacia la anomalía, el ostracismo, la infamia y, finalmente, al exterminio colectivo. Se trata así de esa "otra escritura" que, en suma, apuntará a una crisis real, a cierta forma de articularse de los lazos sociales y no a una mera fabulación. Ahora bien, esta clase de lectura nos exige superar no solo una exégesis estrictamente alegorizante o racionalizante del mito, sino que también demanda variantes en la lectura y perspectivas teológico-sistemáticas, como por ejemplo el caso de Job del cual Girard se ocupa extensamente en *La ruta antigua de los hombres perversos*. Al inicio del texto el pensador francés plantea inmediatamente esta visión bajo el significativo título de "1. Job, víctima de su pueblo":

¿Qué sabemos sobre el Libro de *Job*? Poca cosa. Que el héroe se lamenta interminablemente...

[Job] insiste una y otra vez en la causa de su desgracia. Una causa que no es ninguna de las que el prólogo menciona. Una causa que no es divina, ni satánica, ni material, sino humana, exclusivamente humana [...].<sup>163</sup>

Para indicar la forma particular en la que Girard concibe el mito, habrá que mencionar brevemente el desplazamiento mismo del mito como discurso, esto es, *su lugar perverso o transgresor entre los otros logoi que auto-legitiman su acceso a la verdad o al saber*. El mito es una palabra denegada de antemano, pero cuyos desfiladeros e indicaciones habría que reconsiderar para apreciar las vías que toma hacia un cierto tipo de verdad (fundación del orden social, arribo a la cultura), vías que también vuelven predilecta la literatura

---

interpretativo girardiano, sobre todo en lo que toca al mito como documento de persecución, que en el presente trabajo constituye una forma de palimpsesto. Nos concentramos, asimismo, en destacar la noción de un sujeto mítico en condición deseante sin la cual el análisis y las triangulaciones propuestas por el mismo Girard serían imposibles, o bien, el entendimiento de las mismas sería muy parcial al no apreciarse la base antropológica que subyace a su abordaje de la violencia colectiva. En segundo lugar, porque el presente trabajo es parte de un proyecto de investigación más amplio que pretende calibrar algunos dispositivos analíticos para interpretar procesos de subjetivación victimaria dentro y fuera del mito. Hipotéticamente pensamos que Girard constituye así una opción de interpretación cuyas posibilidades se extienden a la consideración de subtextualidades, esto es, de figuras subalternas eclipsadas por las mismas triangulaciones deseantes tan claras en el mito y en la representación pictórica de algunos relatos; se trata, pues, de señalar el paso de una geometría plana del deseo (donde la víctima tiene perfiles muy notables) a una del espacio (en donde sería apreciable la terceridad) y que implicaría también cierto ejercicio de la anamorfosis; esto es, a una perspectiva en donde la víctima no solo puede llegar a ser también victimaria, sino en la que se darían también otras formas del morir que no culminan necesariamente con el asesinato, sino con una vulneración constante.

163. René Girard, *La ruta antigua de los hombres perversos*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 13.



como campo del análisis girardiano en donde se ha de localizar y ratificar la teoría mimética.<sup>164</sup>

Regularmente el mito es referido a una fabulación que si bien apunta a un acontecimiento pasado, éste se encuentra –en cuanto relato– perimido o totalmente alterado bajo una “conciencia” falsa o primitiva ante los fenómenos, lo cual hace del mito un relato impreciso. En el extremo habría que partir, pues, de la falsedad de su correlato y descartarlo automáticamente como fuente de un saber fiable, actitud que fue más preponderante en el siglo XVIII bajo la impronta de la Ilustración y más tarde con el positivismo comtiano.

Jacques Lacan, en el denominado seminario cero *Le mythe individuel du néuorsé, ou Poésie el vérité dans la néurose*, nos dice que:

El mito es lo que da una formula discursiva a algo que no puede ser transmitido en la definición de la verdad, dado que la definición de la verdad solo puede apoyarse sobre ella misma, y que la palabra la constituye en la medida en que progresa. La palabra no puede captarse a sí misma, ni captar el movimiento de acceso a la verdad, como una verdad objetiva. Solo puede expresarla –y esto de un modo mítico [...].<sup>165</sup>

Aunque lo anterior es señalado en el marco de la estructura clínica de la neurosis, y más específicamente en el caso del hombre de las ratas freudiano<sup>166</sup> que más adelante se redondea con *Poesía y verdad* de Goethe, su enunciación es significativa, pues nos clarifica cómo *el mito articula su verdad, su lógica interna y, por lo tanto, su propio significado*, siempre y cuando se le sepa leer y escuchar y no se caiga en la trampa del descarte inmediato, anulando el papel de lo simbólico y lo imaginario, así como en otros medios intelectuales o mecanismos para entender el mundo que determinaron a ciertos grupos humanos y que siguen sosteniendo (caso del mito individual del neurótico) a subjetividades que caen en el rango o estatus de la anomalía o del flujo no codificable (Deleuze).

Al hablar del mito tenemos que hablar de su estatus negativo, de cierta “voluntad de saber” (Foucault) que le coloca en los arrabales de la Verdad o de la episteme. Este no-lugar plantea ya las formas en las que se ha de acceder a él, pues, *¿cómo interpretar lo que de por sí se coloca en el campo de un no saber o de un saber dañado o perverso, precisamente por adoptar vías que no llevan hacia una “verdad firme, cotejable”?*

Jean-Pierre Vernant afirma en *Mito y sociedad en la Grecia antigua* que el mito bajo la clave de lectura heredada por los griegos y en general por occidente, se define por lo que *no es*, “en una doble oposición a lo real, por una

164. Véase René Girard, *Los orígenes de la cultura*, Madrid, Trotta, 2006, p. 191.

165. Jacques Lacan, *El mito individual del neurótico o poesía y verdad en la neurosis*, Argentina, Paidós, 2009, p. 16.

166. Véase tomo X de las *Obras completas* de Sigmund Freud, *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*, Argentina, Amorrortu, 1992.

parte (el mito es ficción), y a lo racional, por otra (el mito es absurdo)".<sup>167</sup> El mito como forma de la palabra, como forma de discurrir a propósito de la vida de los dioses y de los héroes, sobre todo, se opone en fondo y forma al discurso filosófico que demanda y detenta para sí el acceso a la realidad, aislando con ello a otras prácticas discursivas.<sup>168</sup> La escritura aquí juega también un papel muy importante, sobre todo bajo la presentación que ésta adopta no solo en la filosofía sino incluso en Tucídides, es decir, bajo la aspiración a un saber histórico que buscaría acceder, en la superficie del registro escritural, al "hecho en cuanto tal":

[...] la lectura supone una actitud mental diferente, más desapasionada y al mismo tiempo más exigente que la audición de un discurso pronunciado. Los griegos eran plenamente conscientes de ello: a la seducción que debe provocar la palabra para mantener el auditorio fascinado opusieron, a menudo para darle preferencia, la seriedad algo austera, pero más rigurosa, de lo escrito [...].<sup>169</sup>

El gran problema aquí consiste en que este estatus de no-saber, o de indirectación del mito respecto del *logos*, de antemano traza las formas en las que el mito será leído de aquí en adelante, como si se tratara de un ensayo filosófico, o bajo la búsqueda de una lógica alegórica ajena en principio al propio mito. La gran cuestión es, pues, cómo interpretar con justeza epistemológica el mito, qué es lo que ahí se pone en juego, cómo escuchar-leer su propia lógica, cómo prestar oído a la inmanencia del mundo del "hombre primitivo" o de esos pueblos:

[...] que consideramos totalmente dominados por la necesidad de no morir de hambre, de mantenerse en un nivel mínimo de subsistencia en condiciones materiales muy duras, [pero que] son perfectamente capaces de poseer un pensamiento desinteresado; es decir, son movidos por una necesidad o un deseo de comprender el mundo que los circunda, su naturaleza y la sociedad en que viven. Por otro lado, responden a este objetivo por medios intelectuales, exactamente como lo hace un filósofo o incluso, en cierta medida, como puede hacerlo o lo hará un científico.<sup>170</sup>

Una lectura del mito como la que encontramos en Girard tendrá que superar así el escándalo que éste representa para la razón e ir más allá de la antigua *alegoresis*, cuyos motivos se sostenían en la eliminación de los elementos escandalosos en los relatos míticos (*antifarmakón*) y en la omnipresencia de la

167. Jean-Pierre Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, España, Siglo XXI, 2003, p. 170.

168. Cfr. Michel Foucault, "Clase del 6 de enero de 1971", en *Lecciones sobre la voluntad de saber*, México, FCE, 2012, pp. 47-85.

169. Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 173.

170. Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, España, Alianza, 1999, p. 39.

razón, incluido aquí el "caos" aparente del mito.<sup>171</sup> Se trata, así, de considerar la "mundanidad y circummundanidad" propia del mito o de ese "hombre primitivo" que si lo es, lo es por la *originariedad* con la que simboliza su entorno y sus órdenes sociales.

Como complemento de lo anterior, y a través de un texto de Vernant, podemos determinar esos puntos de lectura que hacen del mito una *perversión discursiva*. En la escuela de mitología comparada, por ejemplo, el mito será decodificado desde una posición en la que, de antemano, el absurdo del mito "se explica como una especie de desviación, de perversión metafórica en el curso de la lengua, una excrescencia malsana aparecida en su seno. La mitología es, esencialmente, un discurso patológico que se injerta y se desarrolla en el árbol del lenguaje [...]".<sup>172</sup> Por otro lado, en la escuela antropológica inglesa el mito es considerado como un "estado salvaje del pensamiento" distinto de nuestra inteligencia civilizada, perteneciente a un estadio prelógico que se asemeja al mundo del esquizofrénico:

[...] incapaz de distinguir al sujeto del objeto, regido por una ley de participación que asimila las cosas más diversas, el pensamiento salvaje que opera en el mito no es solo diferente de nuestro sistema conceptual, sino que constituye, en cuanto prelógico y mítico, su contrario, su reverso, de la misma manera que la demencia no es solo diferente de la razón sino que representa su antípoda.<sup>173</sup>

75

Queda por descubrir si no es este "mecanismo" prelógico (pero no carente de lógica) o prerreflexivo (pero carente de *saber*) en donde reside el valor de las elaboraciones míticas y poéticas.

El mito parece habitar en el mismo espacio teratológico que los monstruos de los que habla, pero ¿en qué condiciones es posible la rehabilitación de esa "excrescencia", "perversión-reverso" mitológico? ¿Qué es el mito para René Girard?

75

171. Véase Jean Grondín, "Las razones de la interpretación alegórica de los mitos", en *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 2002, pp. 49-52.

172. Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 191.

173. *Ibid.*, pp. 191-192.

## El mito. Palimpsesto victimario y violencia colectiva

*la crueldad constituye en alto grado la gran alegría  
festiva de la humanidad más antigua, e incluso se  
halla añadida como ingrediente a casi todas sus  
alegrías...*

F. Nietzsche

*Por mi parte, no creo en absoluto en la diferencia  
entre el primitivo y el civilizado.*

Jacques Lacan

Ángel J. Marahona Plaza apunta en la introducción a *El sacrificio* de Girard que la razón fracasa al tratar de entender lo sagrado, pero que la clave interpretativa quizás se encuentre en este "choque", fracaso o acto fallido, pues ahí:

El logos ha de abrir su férrea estructura lógica cuando se enfrenta al sacrificio para su comprensión [...] El pensamiento de lo sagrado requiere el reconocimiento de los límites de la razón y la dificultad de hacerse con la totalidad. *Se requiere un pensamiento hermenéutico abierto a la sorpresa, a la paradoja, a la aceptación de una lógica nueva.*<sup>174</sup>

76

76

La respuesta a la cuestión de la rehabilitación del mito y su relectura nos pone en contacto con la novedad de la propuesta girardiana que, como él mismo señala en una entrevista a propósito del contenido de *Mentira romántica*, desde los inicios de sus análisis se trata no tanto de una teoría de la novela, sino de una *teoría del deseo mimético*.<sup>175</sup>

Para Girard, el mito es un "testimonio oral o escrito que muestra violencias directa o indirectamente colectivas",<sup>176</sup> la gran cuestión ante dichos "archivos-documentos" consiste en entrever si señalan o no a una "crisis social y cultural", y si no estamos frente a crímenes "indiferenciadores", así como ante la selección de ciertos signos victimarios. El mito es considerado, pues, como un archivo cuya economía es la violencia colectiva y cuya interpretación o lectura ha de tomar cierta distancia de las técnicas de interpretación que se desprenden de Nietzsche, Freud y Marx.

Girard, con reservas ante las hermenéuticas de las sospechas, leerá la anorexia en clave de la función mimética y el *potlach*, forma de entrever un palimpsesto –en este caso funcional– en un fenómeno de masas del siglo XIX. Ahora bien, antes de estas aplicaciones en lo social –cuestión que abre un

174. Ángel Marahona, "Introducción", en *El sacrificio*, René Girard, Madrid, Encuentro, 2012, p. 5. Las cursivas son nuestras.

175. Cfr. entrevista realizada por Marie-Louise Martínez incluida en *Anthropos. René Girard. Deseo mimético y estructura antropológica*, número 213, 2007, p. 18.

176. René Girard, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 35.

importante campo de posibilidades analíticas—,<sup>177</sup> en el mito tal como lo aborda Girard se hará legible la yuxtaposición de algunos estereotipos que hacen de él un documento de persecución. Ahí la víctima queda ligada a los rasgos que la comunidad le atribuye y por los cuales justifican su aniquilación o su expulsión, por lo regular, en condiciones de crisis. La articulación mítica en este punto también funcionaría como una *maquinaria* que logra dar solución a dicha crisis, lo hace bajo la operación del desplazamiento, de la selección y de la muerte en su modalidad simbólica y, finalmente, material.

De acuerdo con Girard, "las sociedades mítico-rituales no están exentas de persecución",<sup>178</sup> de hecho, *son los mitos los que como documentos permiten ver con mayor claridad los estereotipos de persecución*.

En *El chivo expiatorio* se emplea como mito ejemplar el caso de *Edipo rey*, de Sófocles. La intención del filósofo francés al analizar este mito y otros que demuestran una lógica similar es la de demostrar que "todos los mitos se arraigan necesariamente en violencias reales, contra víctimas reales".<sup>179</sup> En este punto habría que sostener junto con Levi-Strauss que los mitos se transforman:

Estas transformaciones que se operan de una variante a otra de un mismo mito, de un mito a otro mito, de una sociedad a otra sociedad para los mismos mitos o para mitos diferentes, afectan ora la armadura, ora el código, ora el mensaje del mito, pero sin que éste deje de existir como tal; respetan así una suerte de principio de conservación de la materia mítica, en los términos del cual de todo mito podría salir otro mito.<sup>180</sup>

En *Edipo rey*, siguiendo a Girard, muy pronto se definen los estereotipos. Debido a que sobre Edipo recae la culpa de haber asesinado a su padre y casarse con su madre, se le responsabiliza de la peste de Tebas. El término de la crisis o la solución consistirá en la expulsión del "monstruo moral". Otro estereotipo consistirá en la invalidez, esto es, en su anomalía física o corporal, los personajes en el mito —al igual que Edipo— acumularán sobre sí una *marginalidad interior y exterior*. ¿Qué tipo de relato es el mito? Sobre todo "un relato de persecución redactado según la perspectiva de unos perseguidores ingenuos. Los perseguidores se imaginan a su víctima tal como la ven, o sea, como culpable, pero no disimulan las huellas objetivas de su persecución".<sup>181</sup>

*Lo destacable de este tipo de descodificación del mito estriba en que éste es tomado como una variación anamórfica que nos permite leer la posi-*

177. En *Los orígenes de la cultura*, 2006, Girard insistirá en que la teoría mimética reconoce la existencia de la violencia en las sociedades modernas y primitivas. Se trata de una afirmación que se hace desde la etología, la cultura que procede de la religión se encargará de establecer diques sociales para la pacificación de la posibilidad constante del conflicto, pero en todo caso el mimetismo resulta legible tanto en las sociedades tradicionales como en las modernas.

178. René Girard, *op. cit.*, 1986, p. 36.

179. *Idem*.

180. Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, México, Siglo XXI, 2008, p. 242.

181. René Girard, *op. cit.*, 1986, p. 37. Las cursivas son nuestras.

*ción de la colectividad perseguidora*. Esta refracción es la que aquí nos interesa destacar, pues ahí es donde localizamos la idea de un palimpsesto que narra en la condensación que le es propia, la perspectiva, los imaginarios, las lógicas de los victimarios. Más allá de la posición crítica ante Freud, la fantasía, el delirio o la alucinación juegan aquí un papel muy importante, pues se trata de la construcción y elaboración que la colectividad hace de la víctima, por lo tanto, también de aquello que en *Psicología de las masas* es designado como "instinto gregario" e "infección psíquica". Ya sea en su elevación a lo sacro o en su rebajamiento a lo no-humano o bestial, esa diferencia, ese otro, adopta una forma monstruosa. Todos los signos victimarios de la que es revestida la víctima sacrificial, en todo caso, la elevan a esta condición ambivalente.

En *El chivo expiatorio* Girard elabora una nota respecto del monstruo que bien pudiera llevarnos más allá de las lógicas del mito, del cuento y la novela hacia el análisis del poder y sus dispositivos de encauzamiento o control, pues éste no deja de ejercerse (ni en el mito ni el Estado moderno) frente al elemento aleatorio o anómalo; como bien apunta Antonio Negri, a propósito del monstruo biopolítico:

Si un monstruo asedia al mundo, es preciso aferrarlo, aprisionarlo, enjaularlo [...] El filósofo del poder debe comprometerse con esta obra [...] Si el monstruo está ahí, el poder debe ejercer la capacidad de aferrarlo; y si no tiene, o todavía no tiene, o ya no tiene la capacidad de destruirlo, debe desplegar el poder o bien de ponerlo bajo control, o bien de normalizarlo.<sup>182</sup>

78

78

¿Cuál es el aporte de la mitología? En ella, según Girard:

[...] las transfiguraciones son más poderosas. Las víctimas se convierten en monstruosas, demuestran un poder fantástico. Después de haber sembrado el desorden, restablecen el orden y aparecen como ancestros fundadores o divinidades. Este exceso de transfiguración no hace que los mitos y las persecuciones históricas sean incompatibles, al contrario.<sup>183</sup>

El Uno-Todo, la totalidad, el poder, necesitaría de sus monstruos-soportes, los produciría maquinalmente a su interior para luego eliminarlos. Faltará saber en cada caso por qué ese enmascaramiento en particular y qué es lo que tienen que ver esos signos victimarios con las formas contemporáneas de la exclusión, la violencia y las disimetrías en lo intersubjetivo. Por lo pronto, Girard presenta en el monstruo el producto de una descomposición o fragmentación de lo percibido: "El monstruo es una alucinación inestable que tiende retrospectivamente a cristalizar en formas estables, en falsas especificidades

182. Antonio Negri, "El monstruo político. Vida desnuda y potencia", en *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Antonio Negri, Slavoj Žižek y Giorgio Agamben, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 113.

183. René Girard, *op. cit.*, 1986, p. 76.

monstruosas, gracias a que la rememoración se efectúa en un mundo nuevamente estabilizado".<sup>184</sup>

### Algunos principios del documento de persecución

Lo que aquí denominamos como palimpsesto victimario anuncia un saber que los mismos victimarios ignoran, pero que éstos traducen al nivel del mito, al modo de una huella de una crisis real. Se trata de un saber que, precisamente por no saberse a sí mismo, puede ser reeditado a través de la repetición indefinida del rito como intento de catarsis. Sin embargo, para Girard "La violencia original es única y espontánea. Los sacrificios rituales, por el contrario son múltiples",<sup>185</sup> el ritual, así, es una huella de la crisis; su intención es la de escenificar el "mecanismo fundador".

Lo que de mítico tiene el mito en el genio de Sófocles –según Girard– estriba precisamente en que retrata muy bien "la perspectiva de los perseguidores sobre su propia persecución".<sup>186</sup> Esto resulta muy sugerente, ya que damos también con la mediación permanente de ese Otro (orden social) al cual se le rinde culto en el mito y que reiteradamente exigiría la exclusión, la producción de determinadas alteridades que restablezcan el orden a través de su sacrificio. La lectura girardiana del mito nos da la oportunidad de identificar una operación muy sugerente que no solo debiera servir para el análisis del mito, sino para ciertos fenómenos sociales y producciones literarias y cinematográficas que traslucen muy bien ese proceso victimario, lo mismo que determinados "comportamientos persecutorios" que apuntan a una "mentalidad persecutoria" que funciona como matriz discursiva y que define –antes de las violencias concretas– las trayectorias de esas persecuciones.

Girard se preguntará entonces:

¿Cómo no creer que hay una víctima real detrás de un texto que nos la presenta como tal y que nos la hace ver, por una parte, tal como la imaginan generalmente los perseguidores, y por otra, tal como debe ser en realidad para que resulte elegida por unos perseguidores reales. Para mayor seguridad, se dice que la expulsión de esta víctima se ha producido en unas circunstancias de crisis aguda que favorecen realmente la persecución. Aparecen todas las condiciones que desencadenaría automáticamente en el lector moderno el tipo de interpretación descrito anteriormente si el texto fuera histórico, el mismo que daríamos a todos los textos redactados en la perspectiva de los perseguidores. ¿Por qué lo rechazamos en el caso del mito?<sup>187</sup>

184. *Ibid.*, p. 48.

185. René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 110.

186. René Girard, *op. cit.*, 1986, p. 39.

187. *Ibid.*, p. 38.

El pensador francés señala retrospectivamente en *El chivo expiatorio*, que será en *La violencia y lo sagrado* en donde formula por primera vez la hipótesis de la existencia de una víctima real que sostiene al tema del mito:

La imaginación que inventa este tema no es aquella con la que se relamen los literatos solitarios, tampoco es el inconsciente del sujeto psicoanalítico, es *el inconsciente de los perseguidores*; el mismo que inventa el infanticidio ritual de los cristianos en el Imperio romano y de los judíos en el mundo cristiano. La misma imaginación que inventa la historia de los ríos imaginados durante la peste negra.<sup>188</sup>

Ahora bien, si el inconsciente de los perseguidores es el que genera el mito y, por tanto, este último es la liza por la que dicho inconsciente se despliega, esto no significa que su lógica sea inefable, pues este resulta legible por un agrupamiento de principios que podemos recabar de lo planteado principalmente en el apartado dedicado al mito en *El chivo expiatorio*:

- La reducción a un solo rasgo o la falta de distinción entre los contrarios o las sucesiones (el día y la noche, el hombre y el dios, los gemelos).
- Los mitos se refieren a grandes crisis sociales que “favorecen las persecuciones colectivas se viven como una experiencia de indiferenciación”.<sup>189</sup> “La indiferenciación primordial, el caos original, tienen a menudo un carácter fuertemente conflictivo”(sic).<sup>190</sup>
- “Los indiferenciados no dejan de luchar para diferenciarse entre sí”.<sup>191</sup>
- En los mitos quedarán plasmados las transgresiones, las culpas, que la comunidad perseguidora atribuye a sus propias víctimas.
- En la mitología como archivo de persecución siempre se hace presente la selección persecutoria.
- “En los mitos aparece la gama completa de los signos victimarios”.<sup>192</sup> En el monstruo mitológico, lo físico y lo moral son inseparables.
- “Los perseguidores se encierran en la lógica de la representación persecutoria y jamás pueden salir de ella”.<sup>193</sup>
- De la violencia y lo sagrado podemos extraer el siguiente principio: “El mito sustituye la violencia recíproca esparcida por doquier con la transgresión formidable de un individuo único”.<sup>194</sup>

De acuerdo con estos principios (principalmente del tercero en adelante) podemos entender al mito también como un dispositivo que bajo sus propias lógicas y representaciones produce seres sacrificables, tramas en las que es mejor

188. *Ibid.*, p. 40. Las cursivas son nuestras.

189. *Ibid.*, pp. 44-45.

190. *Ibid.*, p. 45.

191. *Idem.*

192. *Ibid.*, p. 46.

193. *Ibid.*, p. 57.

194. René Girard, *op. cit.*, 1995, p. 86.



que muera uno en lugar de todos; sujeto elevado a la condición de sacro, a la diferenciación y excepcionalidad sacrificial. La violencia colectiva funciona para Girard como una maquinaria que fabrica mitos y que posee dos momentos importantes: "Un primer momento es la acusación de un chivo expiatorio que todavía no es sagrado sobre el cual se aglutina toda la virtud maléfica. Está recubierto por el segundo, el de la sacralidad positiva suscitada por la reconciliación de la comunidad".<sup>195</sup>

Hasta aquí la definición y el abordaje girardiano del mito que nos exige enseguida apreciar las condiciones del conflicto y el contagio. A decir, el deseo, la imitación y la rivalidad, base de los triángulos que se dibujan tanto en el mito como en la literatura y, por lo tanto, como otros renglones del palimpsesto victimario.

## V. El deseo también es escritura

*Proposición xxxii. Si imaginamos que alguno halla gozo en una cosa que sólo uno puede poseer, nos esforzaremos en conseguir que no tenga más la posesión de ella.*

Baruch Spinoza

81

Las diversas direcciones que adoptan los deseos son fundamentales en el planteamiento girardiano. Será propiamente el deseo y la rivalidad que ahí se produce lo que dará forma a las triangulaciones, esto supone que el deseo es ex-céntrico y que existe invariablemente una base. A decir, la de *discípulo*, que junto con el modelo y el objeto a desear arman un lazo social conflictivo; todo sujeto que habla, actúa, desea, goza, quiere, teme, ama, etcétera, lo hace a partir de esta inevitable posición excéntrica o transindividual. En *La anorexia*, Girard señala algo sumamente importante respecto al deseo: "Entender el deseo es entender que su egocentrismo es indiscernible de su altercentrismo";<sup>196</sup> no solo el deseo del sujeto es trascendente en la medida en que encuentra a su objeto fuera de sí mismo, sino que además este mismo deseo debe su existencia a la imitación.

En el campo psicoanalítico, la noción, el lugar y la interpretación del deseo resultan clave porque establecen la diferencia entre la necesidad y la condición propiamente humano-deseante y discursiva, cuyo correlato será un objeto fantaseado. Esto explicaría también su efecto deformante o performativo, esto es, la relación entre el monstruo que la colectividad genera para sí misma y el deseo, pues "En la experiencia, el deseo se presenta ante todo como un trastorno. Trastorna la percepción del objeto [...] degrada al objeto, lo desordena, lo envilece, en todos los casos lo sacude, y a veces llega a disolver incluso a quien lo percibe, es decir, al sujeto".<sup>197</sup>

195. René Girard, *op. cit.*, 1986, p. 70.

196. René Girard, *La anorexia y el deseo mimético*, España, Marbot, 2009, p. 26.

197. Jaques Lacan, *Seminario 6. El deseo y su interpretación*, Buenos Aires, Paidós, 2015, p. 397.

81

Como es sabido, será en *Traumdeutung* en donde Freud pondrá de manifiesto una "semántica del deseo" que da forma al sueño. La relación entre el sujeto, la neurosis, el mito, la fantasía, la cultura y la literatura no es fortuita,<sup>198</sup> si consideramos junto con Paul Ricoeur que en la contextura de la obra freudiana:

[...] hay que remontarse más atrás para captar la articulación de la teoría de la cultura con la del sueño y de la neurosis; es en *La interpretación de los sueños* de 1900 donde se esboza la aproximación con la mitología y la literatura. Que el sueño es la mitología privada del durmiente y que *el mito es el sueño despierto de los pueblos* [...].<sup>199</sup>

Añadido a esto, Ricoeur dirá que la exégesis de la cultura desde Freud es posible a través de la analogía del orden cultural con la interpretación de los sueños y de la neurosis.<sup>200</sup>

En el caso girardiano se trata no solo del deseo, sino también del mimetismo que hace posible la originaria y fundante imitación de los deseos ajenos, así como el contagio en la violencia colectiva. El mito y la literatura traen a la existencia ese deseo a modo de ciertas trayectorias que se dibujan en el relato y en las que se apuesta al combate a muerte por el acceso al objeto deseado. Girard, al igual que Freud y Lacan, señalará a un deseo que es fundamentalmente inconsciente, pero cuya legibilidad es posible porque se actúa, esto es, por sus remisiones y porque un determinado objeto lo pone en funcionamiento; sea bajo la palabra (la libre asociación), el sueño, el lapsus, el fantasma, el síntoma (caso Freud-Lacan), sea bajo la exclusividad de la palabra mítica en el caso girardiano. Será en el mito, en tanto palabra por la que habla la colectividad (por la que "sueña despierto" o delira un determinado grupo), en donde se juegue la verdad del deseo.

La base antropológica sobre la que trabaja la lectura girardiana del mito es muy importante. El deseo ha de situarse como una excedencia frente a un instinto puramente biológico y en esta medida posibilitado por el orden cultural. El siguiente pasaje es sumamente ilustrativo al respecto:

A diferencia de los simples apetitos, *el deseo es un fenómeno social* que se inicia con un deseo previamente existente, el deseo mayoritario, por ejemplo, o el deseo de un individuo que tomamos como *modelo*, sin ni siquiera darnos cuenta, porque lo admiramos, porque todo el mundo lo admira [...].

Nuestra experiencia subjetiva contradice la verdad del deseo. Cuanto más intenso es este deseo, más nos parece nuestro y solamente nuestro. Pero esta experiencia es engañosa [...] cuanto más mimético es un deseo, su intensa rivalidad, convence más al poseedor de su

198. Véase de Sigmund Freud, *El creador literario y el fantaseo*, en *Obras completas, tomo IX*; asimismo, Hendrik M. Rutenbeek, *Psicoanálisis y literatura*, México, FCE, 1982.

199. Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 2014, p. 9.

200. Véase *Ibid.*, p. 133.

autenticidad, al mismo tiempo que, en realidad, el modelo es todo poderoso [...].<sup>201</sup>

Que el deseo sea un fenómeno social no solo significa que el aparato psíquico posee de por sí una compostura heterogénea, sino que también nos señala – cercanos a Deleuze – que la figura del padre, o de cualquier otro modelo, “aporta un sistema político” y ciertos desfiladeros por los que transitará el deseo. “El padre actúa como agente de transmisión en relación a un campo que ya no es el familiar, es un campo político e histórico. Los nombres de la historia y no los del padre”.<sup>202</sup> Con Girard habría que añadir los *nombres de la cultura*.

Todo este planteamiento nos ayuda entender el momento en el que la rivalidad queda instaurada y, aún más, lo inseparable del deseo mimético con *la identificación, la elección del objeto y la rivalidad*.<sup>203</sup> De acuerdo con Freud, la identificación es:

[...] la más temprana exteriorización de una ligazón afectiva con otra persona. Desempeña un papel en la prehistoria del complejo de Edipo. El varoncito manifiesta un particular interés hacia su padre; querría crecer y ser como él, hacer sus veces en todos los terrenos [...] toma al padre como su ideal.<sup>204</sup>

La variante girardiana de la identificación y del complejo de Edipo consistirá básicamente en liberar (desterritorializar) esa identificación de la función paterna y la fijación –en el caso del Edipo del niño– del deseo por la madre, objeto al que en toda su historia subjetiva ulterior intentará regresar.

La concepción mimética desprende el deseo de cualquier objeto; el complejo de Edipo arraiga el deseo en el objeto maternal; la concepción mimética elimina cualquier conciencia e incluso cualquier deseo real del parricidio y del incesto; la problemática freudiana está enteramente basada, al contrario, en esta conciencia.<sup>205</sup>

Así, Girard es antifreudiano en la medida en que de entrada lo que está en juego no es la identidad sexual como fruto del Edipo, ni la sexualización y desexualización de los padres. Sin embargo, Girard considera sus propios desarrollos como un “polo del pensamiento freudiano” a través de “intuiciones” que ni Freud ni sus discípulos alcanzarían a trabajar del todo; se trata de la atención a ese momento en el cual “la tendencia mimética convierte al deseo en la copia del otro deseo y desemboca necesariamente en la rivalidad”.<sup>206</sup> Aunque con otro propósito, el mismo Lacan advertirá en *Psicología de las masas* que “lo

201. René Girard, *El sacrificio*, Madrid, Encuentro, 2012, p. 39. Las cursivas son nuestras.

202. Gilles Deleuze, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Argentina, Cactus, 2017, p. 29.

203. Cfr., René Girard, *op. cit.*, 1995, p. 187.

204. Sigmund Freud, *op. cit.*, 1992, p. 99.

205. René Girard, *op. cit.*, 1995, p. 186.

206. *Ibid.*, p. 176.

que se plantea como primario es precisamente la identificación con el padre. Sin lugar a dudas, es muy extraño. Freud observa ahí que, de forma totalmente primordial, el padre se muestra como el que preside la primera identificación, precisamente por el hecho de ser, con predilección, merecedor del amor".<sup>207</sup>

Para un Lacan más temprano al "Lacan de los seminarios", los celos constituyen el arquetipo de los sentimientos sociales, dependerá de la posición en la dinámica familiar en la que un sujeto es ubicado para ocupar el lugar de usurpador o de heredero. La cuestión en Girard es que los celos, la envidia, están en un campo totalmente abierto, no se fijarán a un único objeto. Aunque Lacan, por supuesto, se adhiere a la lectura y a la recuperación freudiana, el primer párrafo del apartado "El complejo de la intrusión" es muy ilustrativo:

El complejo de la intrusión representa la experiencia que realiza el sujeto primitivo, por lo general cuando ve a uno o a muchos de sus semejantes participar junto con él en la relación doméstica: dicho de otro modo, cuando comprueba que tiene hermanos. Sus condiciones, entonces, son sumamente variables ya que dependen, por un lado, de las culturas y de la extensión que otorgan al grupo doméstico y, por el otro, de las contingencias individuales [...].<sup>208</sup>

Si bien las fuentes y los materiales de trabajo son diversos, Lacan y Girard coinciden en señalar como base de los celos, no una rivalidad vital inmediata, sino la identificación mental que en Girard se articula como mimesis. Así como en Lacan, la agresividad se sostiene en la liza de la identificación y en la *imago* del cuerpo,<sup>209</sup> así habría que decir que en Girard el conflicto y la violencia, en un orden cronológico, estallan cuando los deseos se entreveran, chocan y se confrontan por poseer una misma aspiración.

La identificación en el deseo mimético, en definitiva, no será necesariamente una identificación con el padre, "[...] puede dirigirse hacia cualquier hombre que ocupe, junto al hijo, al alcance de su mirada, el lugar normalmente destinado al padre en nuestra sociedad, el del modelo".<sup>210</sup> En este sentido, la fijación del deseo en la madre es subvertido, pues no se desearía a la madre si el padre (modelo) no mostrara el deseo por ese "objeto" en particular. En este punto es donde queda al descubierto la mentira romántica de la autonomía del deseo. José Ma. Mardones, en *Religión, cultura y violencia: la teoría mimética de R. Girard*, nos ofrece un buen ejemplo de esa estructura triangular cuando se refiere a Don Quijote:

Don Quijote, por ejemplo, como se lo cuenta a Sancho Panza, se propone seguir e imitar al modelo de todos los caballeros andantes: Amadís de Gaula [...].

207. Jacques Lacan, *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 92.

208. Jacques Lacan, *La familia*, Argentina, Argonauta, 2003, p. 44.

209. Cfr. Jacques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" y "La agresividad en psicoanálisis", en *Escritos 1*, España, Siglo XXI, 2016.

210. René Girard, *op. cit.*, 1995, p. 177.

Se descubre así la estructura triangular del deseo humano: D. Quijote (sujeto) desea ser un perfecto caballero (objeto del deseo), siguiendo, imitando, por causa de Amadís de Gaula (mediador o modelo). R. Girard capta esta estructura y la generaliza. Siempre nos encontramos con un sujeto A que desea el objeto B, a causa de C.<sup>211</sup>

Freud dibuja una triangulación bastante simpática, pacificada en su base por la distancia respecto del objeto libidinoso:

Considérese la cuadrilla de señoras y señoritas que en su entusiasmo amoroso asedian al cantante o al pianista después de su función. Lo más natural sería que se tuvieran celos recíprocos, pero en vista de su número y de la imposibilidad, que este determina, de alcanzar la meta de su enamoramiento, renuncian a ello y en vez de andar a la greña actúan como una masa unitaria, rinden homenaje al festejado en acciones comunes y acaso las embelesaría compartir un rizo de su cabellera. Rival es al comienzo, han podido identificarse entre sí por su parejo amor hacia el mismo objeto [...].<sup>212</sup>

Para concluir y simplificando mucho, sobre todo lo que respecta a las direcciones del Edipo psicoanalítico, pues faltaría contemplar una buena cantidad de elementos, momentos e instancias que intervienen en el complejo, presentamos las siguientes figuras con las cuales pretendemos establecer las diferencias y las sustituciones en el Edipo freudiano y el deseo en Girard; el binomio *padre-hijo* pasa a ser *discípulo-modelo rival*, se establece la posibilidad de la sustitución variable del objeto de deseo según opere la *identificación/imitación* del deseo del modelo. Por otro lado, resume lo planteado en el apartado de Freud y el complejo de Edipo en *La violencia y lo sagrado* (figura 1); finalmente (figura 2) busca ilustrar también la diversidad de dimensiones en la triangulación desecantes según sea la proximidad con el objeto deseado o con el rival. El desdoblamiento de los triángulos que surgen de B, C, pretende señalar al encadenamiento de otros deseos; es decir, el modelo rival (C) en su momento ocupó el lugar de discípulo, por lo tanto, apuntaría a otros deseos imitados y, por lo tanto, a un encadenamiento de remisiones.

211. José María Mardones, "Religión, cultura y violencia: La teoría mimética de R. Girard", en *Anthropos. René Girard. Deseo mimético y estructura antropológica*, número 213, 2007, p. 59. En este mismo número véanse las aplicaciones que Jesús Camarero realiza en "La inversión del paradigma crítico" a Abel Sánchez de Miguel de Unamuno, "El Cairo nuevo", de Naguib Mahfuz" y "Se acabaron los celos", de Marcel Proust, pp. 70-80.

212. Sigmund Freud, *Obras completas*, T. XVIII, Argentina, Amorrortu, 1992, p. 114.

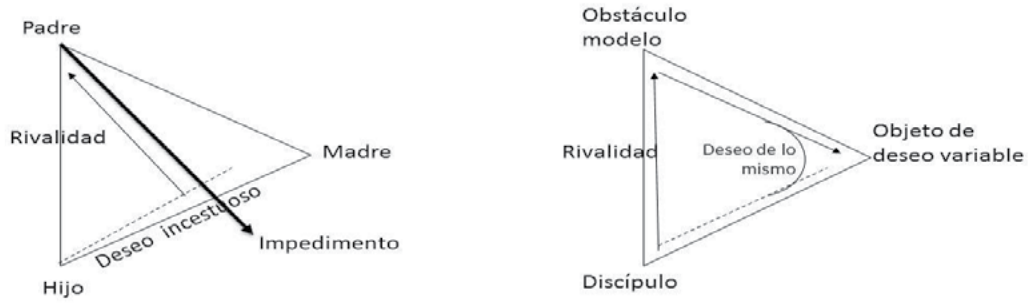


Figura 1. Del Edipo freudiano a la variante girardiana

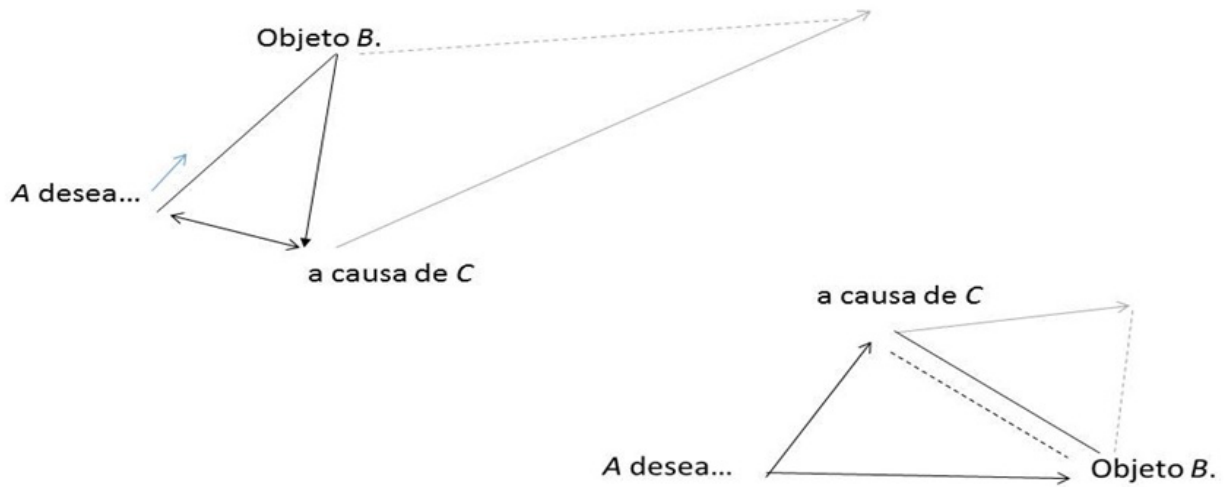


Figura 2. Diversas formas en las triangulaciones

## Bibliografía

- DELEUZE, Gilles, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Argentina, Cactus, 2017.
- ESPOSITO, Roberto, *Diez pensamientos acerca de la política*, México, fce, 2012.
- FOUCAULT, Michel, "Clase del 6 de enero de 1971", en *Lecciones sobre la voluntad de saber*, México, fce, 2012.
- FREUD, Sigmund, *Obras completas, tomo X. A propósito de un caso de neurosis obsesiva*, Argentina, Amorrortu, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas, Obras completas, tomo IX. El creador literario y el fantaseo*, Argentina, Amorrortu, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas, tomo XVIII*, Argentina, Amorrortu, 1992.
- GIRARD, René, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- \_\_\_\_\_, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La ruta antigua de los hombres perversos*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Los orígenes de la cultura*, Madrid, Trotta, 2006.
- \_\_\_\_\_, *La anorexia y el deseo mimético*, España, Marbot, 2009.
- \_\_\_\_\_, *El sacrificio*, Madrid, Encuentro, 2012.
- JAPPE, Anselm, *La sociedad autófaga. Capitalismo, desmesura y autodestructividad*, España, Pepitas, 2018.
- GRONDIN, Jean, "Las razones de la interpretación alegórica de los mitos", en *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 2002, pp. 49-52.
- LACAN, Jacques, *La familia*, Argentina, Argonauta, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Seminario 17. El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- \_\_\_\_\_, *El mito individual del neurótico o poesía y verdad en la neurosis*, Argentina, Paidós, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Seminario 6. El deseo y su interpretación*, Buenos Aires, Paidós, 2015.
- \_\_\_\_\_, "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" y "La agresividad en psicoanálisis", *Escritos 1*, España, Siglo XXI, 2016.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, España, Alianza, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Antropología estructural*, México, Siglo XXI, 2008.
- MARAHONA, Ángel, "Introducción", en *El sacrificio*, René Girard, Madrid, Encuentro, 2012.
- MARDONES, José María, "Religión, cultura y violencia: La teoría mimética de R. Girard", en *Anthropos René Girard. Deseo mimético y estructura antropológica*, número 213, 2007, pp. 57-80.
- MARTÍNEZ, Marie-Louise, "Hacia una antropología de la frontera. René Girard entrevistado", en *Anthropos. René Girard. Deseo mimético y estructura antropológica*, número 213, 2007, pp. 16-34.
- NEGRI, Antonio, "El monstruo político. Vida desnuda y potencia", en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, de Gilles Deleuze, Michel Foucault, Antonio Negri, Slavoj Žižek y Giorgio Agamben, Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 93-139.

RICOEUR, Paul, *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 2014.

RONDÍN, Jean, "Las razones de la interpretación alegórica de los mitos", en *Introducción a la hermenéutica filosófica*, lugar, editorial, 2002, Vernant, J.-P., *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, España, Siglo XXI, 2003, 49-52.

RUTENBEEK, Hendrik M., *Psicoanálisis y literatura*, México, FCE, 1982.

ŽIŽEK, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós, 2009.



## La recreación del conflicto en dos versiones hispanas de "Cat in the Rain" de Ernest Hemingway

Jesús Erbey Mendoza Negrete

El relato expone este conflicto mediante el principio narrativo del *iceberg*,<sup>213</sup> uno de los recursos más sobresalientes de la narrativa de Hemingway.<sup>214</sup> Según este principio, el punto central de la obra se encuentra debajo de la superficie: solo una octava parte es visible mientras que el resto se sumerge bajo el agua.<sup>215</sup> El principio permite al autor "recrear sentimientos en el texto mediante la inclusión de un reducido número de elementos clave".<sup>216</sup> Esta forma de narrar da pie a una comunicación en dos niveles simultáneos, el explícito y el implícito, con implicaciones que van más allá de las palabras que aparecen en la página. Si bien la mayor parte de la narración yace sumergida bajo las palabras del texto, el relato está construido de tal forma que en realidad permite al lector desenterrar las intenciones del autor sin mayor problema.<sup>217</sup> Más que omisiones como tales, lo que encontramos en el cuento de Hemingway son sugerencias, formas implícitas e indirectas de narrar acontecimientos.<sup>218</sup> Reconstruir, mediante la traducción, una obra con estas características, significa en gran medida volver a erigir el *iceberg* en la lengua de llegada. El presente trabajo examina la forma en que "Cat in the Rain" es recreado en español por dos traductores distintos.

Para analizar la manera en que las versiones recrean la obra, se echará mano de una serie de procedimientos propuestos por Antoine Berman en *Toward a Translation Criticism: John Donne*.<sup>219</sup> Debido a los objetivos planteados, el trabajo se centrará en la segunda etapa del modelo bermaniano.<sup>220</sup>

213. Yuan Fang, "Abettors of Sexism, Slaughterers towards Feminism: Case Analyzing from 'Cat in the Rain'", *International Journal of Science*, vol. 3, núm. 9, 2016, p. 134.

214. Zhang Tiejun, "Analysis of Systemic Functional Linguistics on Cat in the Rain", *CELEA Journal*, vol. 30, núm. 3, 2007, p. 120.

215. Shahla Darkizola, "The Iceberg Principle and the Portrait of Common People in Hemingway's Works", en *English Language and Literature Studies*, vol. 3, núm. 3, 2013, p. 9.

216. José Rodríguez Pazos, "Ernest Hemingway: la complejidad de lo simple", *Revista Cálamo faspe*, núm. 63, 2014, p. 66.

217. Eugene McCarthy, "In Defense of Griswold v. Connecticut: Privacy, Originalism, and the Iceberg Theory of Omission", *Willamette Law Review*, núm. 54, 2017, p. 353.

218. Kenneth Johnston, "Hemingway and Freud: The Tip of the Iceberg", *The Journal of Narrative Technique*, vol. 14, núm. 1, 1984, p. 69.

219. Antoine Berman, *Toward a Translation Criticism: John Donne*, Ohio, The Kent State University Press, 2009.

220. Berman propone, como primera previa, identificar zonas textuales problemáticas en los textos de llegada o textos meta (TM): pasajes de poca o nula claridad, de distorsiones, o bien, de debilitamientos en la expresividad del texto meta producidos a raíz de alguna interferencia del idioma fuente

Se expondrán, entonces, segmentos que contengan las características estilísticas del original que tornan la escritura y el lenguaje de ese texto en algo individual: los rasgos más sobresalientes que lo caracterizan.<sup>221</sup> Estos pasajes representan, según Berman, las zonas en las cuales una obra alcanza su propósito y su centro de gravedad.<sup>222</sup> Cabe señalar, como punto de partida, que la identificación de dichas zonas se llevará a cabo con base en lo que ha sido considerado el conflicto central del relato a abordar: el conflicto del personaje principal a causa de la relación de pareja con su marido. Estos segmentos del texto fuente serán confrontados con sus respectivas contrapartes en las versiones hispanas.<sup>223</sup> Por otra parte, ya que una de las características del texto, evidente a simple vista, es el uso de diálogos –en ellos, como se irá mostrando, se manifiesta gran parte del conflicto central del texto– se recurrirá, para su análisis, a la teoría de los registros de la lingüística sistémica funcional en sus tres dimensiones: campo, modo y tenor,<sup>224</sup> según sea pertinente en cada segmento.

Según la lingüística sistémico-funcional, la variación relacionada con el campo tiene que ver con la medida en que el lenguaje utilizado es técnico o, por el contrario, cotidiano. Entre uno y otro cabrían distintas gradaciones identificables tanto en el léxico como en la sintaxis.<sup>225</sup> Por su parte, el modo está vinculado con la distancia espacial e interpersonal y con la distancia experiencial; la distancia que se establece entre dos personas cuando el lenguaje se utiliza para un citatorio legal, por ejemplo, es muy grande, a diferencia de la que se establece cuando el lenguaje se emplea para hablar frente a frente. No obstante, el lenguaje también se adecúa dependiendo de la distancia experiencial. Aquí cabría hablar de dos polos. Por un lado, está el lenguaje que va de la mano de la acción, cuando éste acompaña al proceso social, como en un bautizo o en un juego. En estos casos, los eventos sociales van acompañados de lenguaje: las palabras, a manera de ritual o protocolo, van junto con la acción, la experiencia. En el otro extremo está el lenguaje como reflejo. Al relatar una experiencia, nuestras palabras no tienen relación directa con nuestros actos al momento de contarla.<sup>226</sup>

El tenor, finalmente, está relacionado con las relaciones interpersonales en tres sentidos: poder, contacto e involucramiento afectivo. En cada uno de los casos podríamos hablar de dos polos y sus gradaciones entre uno y otro. En cuanto al poder, las relaciones interpersonales pueden ser de equidad o de inequidad y las distintas formas intermedias. En lo relativo al contacto, estaríamos hablando de uno interpersonal frecuente, por un lado, y de ocasional, por el otro. El involucramiento afectivo puede ser alto o bajo, o cualquier otra

---

o cualquier otro motivo, los cuales, una vez reconocidos, se cotejan con los pasajes correspondientes en el texto fuente (TF) (Antoine Berman, *op. cit.*, pp. 49-50).

221. *Ibid.*, p. 51.

222. *Ibid.*, p. 54.

223. *Ibid.*, p. 68.

224. Suzanne Eggins, *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*, Nueva York, Continuum, 2004, p. 90.

225. *Ibid.*, p. 110.

226. *Ibid.*, p. 91.

variante intermedia.<sup>227</sup> Con base en lo anterior, al relacionar los TM y el TF, se buscará identificar la forma en que se recrean los distintos registros.

Cabe señalar, antes de comenzar el ejercicio comparativo, que estas variaciones en la comunicación interpersonal pueden ser muy distintas entre una cultura y otra, incluso si se trata del mismo idioma. Las versiones que aquí discutiremos son obra de traductores españoles; por ello, encontraremos usos del lenguaje que en algunos casos diferirán de los propios de otras comunidades lingüísticas.

**Tabla 1. Comparación de traducción 1**

Ernest Hemingway	
'I'm going down and get that kitty,' the American wife said. 'I'll do it,' her husband offered from the bed. 'No, I'll get it. The poor kitty out trying to keep dry under a table'. The husband went on reading, lying propped up with the two pillows at the foot of the bed. 'Don't get wet', he said. <sup>228</sup>	
Damián Alou	Enrique Vila-Matas
–Voy a bajar a recoger a ese gatito –dijo la americana. –Ya lo haré yo –se ofreció el marido desde la cama. –No, lo haré yo. El pobrecito está debajo de una mesa procurando no mojarse. El marido siguió leyendo, incorporado al pie de la cama con la ayuda de dos almohadones. –No te mojes –le dijo. <sup>229</sup>	–Voy a buscar a ese gatito –dijo ella. –Iré yo, si quieres –se ofreció su marido desde la cama. –No, voy yo. El pobre minino se ha acurrucado bajo el banco para no mojarse ¡Pobrecito! El hombre continuó leyendo, apoyado en dos almohadas, al pie de la cama. –No te mojes –le advirtió. <sup>230</sup>

En la breve respuesta del hombre se establecen ya ciertos rasgos de la relación de la pareja. Una parte es presentada mediante la voz del personaje; la otra, mediante el narrador. El TF utiliza la llana expresión "I'll do it", la cual fija la noción de emisión acompañada de o seguida por la acción (lenguaje como proceso social en la dimensión del modo). El segmento completo ("I'll do it,' her husband offered from the bed") resulta revelador en varios sentidos. Por una parte, muestra una inconsistencia en la distancia experiencial corta, pues el hombre, según describe el narrador, no realiza la acción: se queda en la cama. Por otra, hay una inconsistencia en el tenor, pues el marido establece un involucramiento afectivo alto a través de sus palabras, pero su comportamiento parece no dar importancia a los deseos de la mujer. Dicho de otra forma, el hombre busca, a través de sus palabras, que la mujer crea que lo que es importante para ella lo es también para él. Sin embargo, su

227. *Ibid.*, p. 100.

228. Ernest Hemingway, "Cat in the Rain", en *The Essential Hemingway*, Estados Unidos, Arrow Books, 2004, p. 346.

229. Ernest Hemingway, "Cat in the Rain", *The Essential Hemingway*, Damián Alou (trad.), Lectoria, sin fecha. Consultado en <https://lecturia.org/cuentos-y-relatos/ernest-hemingway-gato-la-lluvia/884/>

230. Ernest Hemingway, "El gato bajo la lluvia", Enrique Vila-Matas (trad.), sin fecha. Consultado en <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrhemingway1.html>

actitud devela que, para él, los deseos de ella (al menos el de ir por el gato) no son tan importantes.

La diferencia entre las versiones españolas, en lo que concierne al narrador, son irrelevantes. Ambas transmiten el comportamiento (la pasividad) del personaje. No obstante, en la voz del personaje sí se presentan diferencias. El adverbio "Ya" en la versión de Alou, más que introducir la noción de inmediatez, sugiere una breve postergación de la acción. La versión de Vila-Matas agrega la expresión "si quieres", que expresa la noción de opción en concordancia con el verbo "ofrecer" de la voz del narrador. Sin embargo, la inconsistencia señalada en el párrafo anterior resulta relevante dentro del relato, pues esboza parte del problema entre la pareja. Así, al presentar una relación congruente entre diálogo y narración, la inconsistencia aparece debilitada en ambas versiones.

En la subsecuente respuesta de la mujer encontramos una diferencia entre las versiones. La versión de Alou repite el uso del futuro simple del indicativo. La versión de Vila-Matas, en cambio, utiliza el presente "Yo voy", evadiendo así, en esta ocasión, la interferencia literal del inglés. El resto de la participación de la mujer no presenta problemas en ninguna de las versiones. Empero, la subsecuente respuesta del hombre en ambas versiones debilita sutilmente la escena. La expresión "Don't get wet" sugiere preocupación, un involucramiento afectivo alto (aun si es falso, pues bien pudiera haber ido él), más que una inequidad de poder en la cual el hombre evidenciaría explícitamente un mayor empoderamiento que el de la mujer. Las versiones españolas dicen: "No te mojes", lo cual refleja más una inequidad de poder en el tenor que un involucramiento afectivo alto, incluso si es falso, por parte del hombre. De nueva cuenta, estamos ante una interferencia literal del original.

92

92

**Tabla 2. Comparación de traducción 2**

Ernest Hemingway	
'Il piove,' the wife said. She liked the hotel-keeper. 'Sì, Sì, Signora, brutto tempo...' <sup>231</sup>	
Damián Alou	Enrique Vila-Matas
– <i>Il piove</i> –dijo la mujer. Le caía bien el propietario. – <i>Sì, sì, signora, brutto tempo...</i> <sup>232</sup>	– <i>Il piove</i> –expresó la americana. El dueño del hotel le resultaba simpático. – <i>Sì, sì signora, brutto tempo. . .</i> <sup>233</sup>

El término "like" en el TF es intencionalmente ambiguo o ambivalente. No dice de manera explícita que la mujer sintiera atracción alguna por el propietario/ dueño del hotel, pero sí lo insinúa con sutileza. La evidencia para lo anterior la encontramos en las palabras de ella. Por una parte, abre el canal de comunicación con el hombre sin tener necesidad alguna de hacerlo; por otra, lo hace en italiano, lo cual representa un intento por adecuar el tenor a un contacto interpersonal más frecuente a través de un involucramiento afectivo alto. La

231. Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 346.

232. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Damián Alou (trad.).

233. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Enrique Vila-Matas (trad.).

versión de Alou se muestra debilitada al optar por la expresión "Le caía bien", pues la ambigüedad es menor. La versión de Vila-Matas se acerca mucho más a la noción del TF, pues la expresión "le resultaba simpático" conlleva aún más ambivalencia del TF. Si bien la expresión coloquial "caer bien" sí es de uso frecuente, su uso es muy específico: sugiere una aceptación amistosa.

**Tabla 3. Comparación de traducción 3**

Ernest Hemingway	
He stood behind his desk in the far end of the dim room. The wife liked him. She liked the deadly serious way he received any complaints. She liked his dignity. She liked the way he wanted to serve her. She liked the way he felt about being a hotel-keeper. She liked his old, heavy face and big hands. <sup>234</sup>	
Damián Alou	Enrique Vila-Matas
Se quedó detrás de su escritorio, en el extremo en penumbra del despacho. Le caía bien a la mujer. Le gustaba la tremenda seriedad con que recibía cualquier queja. Le gustaba su dignidad. Le gustaba la manera en que quería servirla. Le gustaba cómo asumía su papel de propietario del hotel. Le gustaba su cara vieja y tosca y sus manos grandes. <sup>235</sup>	Se quedó detrás del escritorio, al fondo de la oscura habitación. A la mujer le gustaba. Le gustaba la seriedad con que recibía cualquier queja. Le gustaba su dignidad y su manera de servirla y de desempeñar su papel de hotelero. Le gustaba su rostro viejo y triste y sus manos grandes. <sup>236</sup>

Este segmento ocurre justo después del breve diálogo entre la protagonista y el *padrone*. Su relevancia radica en que pone de manifiesto el contraste entre este personaje y el esposo de la americana. Los rasgos que ella encuentra atractivos en él parecieran ser precisamente aquellos de los cuales carece su esposo. Sin embargo, bajo el principio del *iceberg*, el relato no hace explícita la comparación. La repetición de la secuencia "she liked" refleja la atracción por el hombre. De alguna forma, el relato parece proponernos que ella ni siquiera está consciente de estar valorando en ese hombre rasgos que ella no encuentra en su marido. Otro aspecto que abona a este implícito contraste es que el hombre se pone de pie ante ella, mientras que, a lo largo de todo el cuento, George permanece en la cama.<sup>237</sup> Esta secuencia esboza un punto de referencia para darnos cuenta de cuáles son algunos de los problemas de la pareja. George, según se relata, es "un marido que no hace mucho caso de la esposa, que no es cariñoso";<sup>238</sup> el *padrone*, en cambio, se presenta como un hombre "detallista y sobre todo buen conocedor del alma femenina".<sup>239</sup> Cabe señalar que en ningún momento se plantea que la mujer fantasee con tener algún tipo de relación con el hombre.<sup>240</sup> De hecho, su edad, según se trasluce en el relato, es suficiente como para ser padre de la protagonista. De alguna forma, lo que

234. Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 346.

235. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Damián Alou (trad.).

236. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Enrique Vila-Matas (trad.).

237. John Hagopian, "Symmetry in 'Cat in the Rain'", *College English*, vol. 24, núm. 3, 1962, p. 221.

238. José Barrio, "'Cat in the rain': un preludio simbólico-narrativo en la obra de Ernest Hemingway", *Revista alicantina de estudios ingleses*, núm. 03, noviembre de 1990, p. 13.

239. *Idem*.

240. *Ibid.*, p. 14.

el *padrone* representa es una figura paterna que evoca en ella sentimientos de comodidad y protección.<sup>241</sup>

Los componentes del segmento son reveladores en distinta forma. La primera oración nos muestra el comportamiento del personaje, lo cual produce un contraste con George (en realidad es el lector el que lleva a cabo la comparación, no la protagonista). La segunda oración dice explícitamente "The wife", con lo cual el narrador nos sugiere que es una esposa, no solo una mujer que, con las salvedades explicadas en el párrafo anterior, está teniendo "momentos de excitación evocativa".<sup>242</sup> Las oraciones que siguen abren todas con "She liked": hay un "she liked" para cada rasgo que ella encuentra atractivo y no una lista que pudiera sujetarse a uno solo. Es un recurso estilístico de énfasis que no hace sino recalcar lo que no dice el texto: que George adolece de esas características. Y es en este listado donde podemos encontrar ciertas peculiaridades en las versiones en español.

En primera instancia, hallamos que la versión de Alou cambia el primer "gustar" por un "caer bien". Los problemas que esto presupone fueron descritos en la sección anterior. Asimismo, en esta oración vemos que ambas versiones omiten la referencia al "matrimonio" del TF, "the wife". Los apelativos mediante los cuales el relato se refiere a la mujer se suceden de la siguiente forma: "the American wife", "the wife", "the American girl", "the girl", "his wife". No aparecen al azar: cada uno corresponde a un contexto situacional y describen el estado emocional del personaje.<sup>243</sup> Con "American" se enfatiza el carácter de extranjera del personaje; con "wife" se realza su estado civil en relación con los otros personajes; con "girl" se llama la atención a un estado de fragilidad. Este recurso utilizado en el TF es de difícil recreación, al menos en una forma igual de sucinta. Se pierde entonces esa sugerencia de función enfática. Por otra parte, la versión de Vila-Matas une dos oraciones en una: "Le gustaba su dignidad y su manera de servirla y de desempeñar su papel de hotelero", con lo cual se resta énfasis a la serie de elementos listados.

Otra variación importante ocurre en la oración final del segmento en ambas versiones. El TF describe el rostro del hombre como viejo, "old" y pesado, "heavy". Tanto Alou como Vila-Matas conservan la noción de vejez y también los dos cambian la idea de pesadez: Alou opta por el adjetivo "tosco" (lo cual, de alguna forma se relaciona con la idea de tamaño y pesadez) y Vila-Matas por "triste". Cabe señalar que el TF en ningún momento exhibe explícitamente tristeza alguna en el *padrone*. Tal adición no origina detrimento o desviación significativa alguna en la construcción del personaje; no obstante, sí propone un giro en la percepción que la mujer tiene de éste. Al decir que la mujer lo percibe como triste, la atracción que ella siente por él también se esboza en términos de compasión, en una especie de impulso por consolar dicha tristeza. Algo similar ocurre con la palabra penumbra de la versión de Alou. El TF alude a un estado visual: "the dim room". Es claro que ésta abona a la atmósfera

241. John Hagopian, *op. cit.*, p. 221.

242. José Barrio, *op. cit.*, p. 13.

243. Wei Feng, "Character References and Psychological Distance in Hemingway's 'Cat in the Rain'", *The Explicator*, vol. 77, núm. 1, 2019, p. 9.

afectiva del pasaje y del texto en general. Así, al utilizar el término “penumbra” se produce un efecto de énfasis tanto en lo visual como en lo afectivo, pues se aporta a la creación de un aura misteriosa que rodea al personaje del *padrone*. Al enfatizar así la escena, se subraya también el tema central de la narración.

**Tabla 4. Comparación de traducción 4**

<b>Ernest Hemingway</b>	
Of course, the hotel-keeper had sent her. <sup>244</sup>	
<b>Damián Alou</b>	<b>Enrique Vila-Matas</b>
Evidentemente, el propietario la había enviado. <sup>245</sup>	Era la sirvienta encargada de su habitación, mandada, sin duda, por el hotelero. <sup>246</sup>

De nueva cuenta, esta pequeña oración por parte del narrador tiene la función de enfatizar el conflicto del relato. Si bien es él quien “habla”, es el pensamiento y el conflicto afectivo de la protagonista lo que se retrata. La expresión “Of course” indica la especulación del personaje, la cual asume que la ayuda fue en realidad un gesto obra del *padrone*. Es algo que ella esperaría de él y, lo que es más importante, que no podría esperar de George, su marido. El adverbio “Evidentemente”, en la versión de Alou, y la locución adverbial “sin duda”, en la de Vila-Matas son los elementos que llevan la carga semántica relevante en el segmento, ya que en esas expresiones es donde se pone de manifiesto el pensamiento y el estado afectivo de la protagonista. Ambos enunciados buscan recuperar la mencionada especulación. Empero, el adverbio “Evidentemente” en la versión de Alou resta a la especulación su carácter conjetural, además de que no es claro si es la mujer o el narrador quien la expresa. Por su parte, a pesar de perder lo sucinto de la expresión del TF, la versión de Vila-Matas conserva un poco la carga semántica implícita en el pasaje.

**Tabla 5. Comparación de traducción 5**

<b>Ernest Hemingway</b>	
As the american girl passed the office, the padrone bowed from his desk. Something felt very small and tight inside the girl. The padrone made her feel very small and at the same time really important. She had a momentary feeling of being of supreme importance. <sup>247</sup>	
<b>Damián Alou</b>	<b>Enrique Vila-Matas</b>
Cuando la americana pasó junto al despacho, el patrón le hizo una inclinación de cabeza desde su escritorio. La americana sintió en su interior algo pequeño y tirante. El patrón la hacía sentir muy pequeña y al mismo tiempo realmente importante. Por un momento tuvo la sensación de ser alguien de una importancia suprema. <sup>248</sup>	Cuando la americana pasó frente a la oficina, el padrone se inclinó desde su escritorio. Ella experimentó una rara sensación. <i>Il padrone</i> la hacía sentirse muy pequeña y a la vez, importante. Tuvo la impresión de tener una gran importancia. <sup>249</sup>

244. Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 346.

245. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Damián Alou (trad.).

246. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Enrique Vila-Matas (trad.).

247. Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 347.

248. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Damián Alou (trad.).

249. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Enrique Vila-Matas (trad.).

Una vez más, este segmento abona a la construcción del conflicto central del relato, puesto que continúa con la comparación implícita entre el *padrone* y George. Como se dijo antes, mediante el principio del *iceberg* el autor obliga al lector a llevar a cabo la comparación. No es la mujer quien hace la hace; el relato en ningún momento la plantea de forma explícita. Es el lector quien la lleva a cabo y es eso, precisamente, en lo que consiste el principio narrativo del *iceberg*. Después de la primera oración de este segmento, aparece una de las secuencias medulares en el relato. El narrador no describe el sentimiento que embarga a la protagonista. En su lugar, aparece la descripción de una sensación: "Something felt very small and tight inside the girl". Al no explicitar cuál es la emoción, el lector debe especular al respecto. De nueva cuenta, el principio del *iceberg* se hace claramente presente: solo alcanzamos a vislumbrar lo que ella siente, y más: es una imagen borrosa, "something", que el narrador no acierta a describir porque la mujer no logra descifrar qué es. El lector se ve obligado a construir los posibles componentes de ese difuso amasijo afectivo y de sensaciones.

La siguiente oración no hace sino continuar con el desarrollo del anterior planteamiento: "The padrone made her feel very small and at the same time really important". Podríamos conjeturar: seguridad, ternura, protección, comprensión, apoyo, calma. Quizá todas las anteriores. Lo importante aquí es que el narrador no lo dice explícitamente, todo sigue implícito. La oración que sigue esboza con aún mayor nitidez la situación: "She had a momentary feeling of being of supreme importance".<sup>250</sup> La protagonista se sentía importante para alguien y no sólo eso: para un hombre. Tal vez sería riesgoso asegurar que el relato proponga un fantaseo por parte de la protagonista, por entablar algún tipo de relación íntima con el *padrone*. Sin embargo, como se dijo, la secuencia permite al lector establecer la comparación entre George y el *padrone*, e identificar la experiencia afectiva de la protagonista.

En esta secuencia, la versión de Alou presenta un pequeño giro. La palabra "americana" aparece tanto en la primera como en la segunda oración del segmento. El TF dice "American girl" en la primera y "girl", en la segunda. El valor simbólico de los apelativos ya se discutió arriba. Esta repetición en la versión de Alou produce un cambio en las posibilidades interpretativas del texto. Vila-Matas, con un movimiento evasivo muy evidente, no recupera la carga del término "girl" ni intenta buscar las palabras que recreen la imagen correspondiente a "Something felt very small and tight inside the girl" y opta por la vaguedad de "una rara sensación", lo cual debilita la tensión de la escena. Este cambio hace desaparecer una imagen fundamental en la narración. Aunque el principio del *iceberg* aparece en ambas versiones, en la de Alou se hace tenue por un cambio en las posibilidades interpretativas; en la de Vila Matas, por la vaguedad y la omisión.

250. John Hagopian (*op. cit.*, p. 221), a quien se ha hecho referencia varias veces a lo largo de este trabajo, compara la sensación/emoción esbozada en la imagen con un embarazo: "all phrases that might appropriately be used to describe a woman who is pregnant".



Tabla 6. Comparación de traducción 6

Ernest Hemingway	
'Did you get the cat?' he asked, putting the book down. 'It was gone.' 'Wonder where it went to,' he said, resting his eyes from reading. She sat down on the bed. 'I wanted it so much,' she said. 'I don't know why I wanted it so much. I wanted that poor kitty. It isn't any fun to be a poor kitty out in the rain.' George was reading again. <sup>251</sup>	
Damian Alou	Enrique Vila-Matas
–¿Has encontrado el gato? –preguntó, bajando el libro. –Se había ido. –A saber adónde habrá ido –dijo el marido, descansando la vista de la lectura. Ella se sentó en la cama. –Me apetecía tanto tener ese gato –dijo ella–. No sé por qué, pero me apetecía muchísimo tenerlo. Quería a ese pobre gatito. No es divertido ser un pobre gatito bajo la lluvia. George volvía a leer. <sup>252</sup>	– ¿Y el gato? –preguntó, abandonando la lectura. –Se fue. – ¿Y dónde puede haberse ido? –preguntó él, abandonando la lectura. La mujer se sentó en la cama. – ¡Me gustaba tanto! No sé por qué lo quería tanto. Me gustaba. No debe resultar agradable ser un pobre gatito bajo la lluvia. George se puso a leer de nuevo. <sup>253</sup>

En este segmento, la pregunta de George constituye, ante todo, un intento por mostrar interés hacia los deseos de su esposa. Evidencia, en el tenor, un involucramiento afectivo moderado. No es alto, puesto que como ya ocurrió momentos arriba, es más una intención por hacerla creer que tiene tal interés. El segundo comentario de George, en la versión de Alou, es adecuado porque da continuidad al intento de construir un involucramiento afectivo, al menos moderado. Crea la impresión de que George trata de continuar con la conversación para mostrarse interesado al menos en la charla. La versión de Vila-Matas, en cambio, incluye una pregunta; el problema con ella es que, al aparecer seguida por la participación del narrador –“preguntó él, abandonando la lectura”–, da la impresión de que el involucramiento afectivo es más alto. Es decir, que muestra a un George más honestamente interesado por su esposa. Tal efecto debilita la tensión central del relato. El TF, como podrá notarse, hace precisamente lo que la versión de Alou logra recrear.

La subsecuente participación de la mujer pone de manifiesto lo que Barrio describe como “frenesí por poseer, en este caso, un ser vivo, un gato”,<sup>254</sup> el cual, a manera de símbolo, representa la soledad y la inseguridad de la protagonista a las cuales hemos estado haciendo referencia. Hay un giro en la carga simbólica del gato: primero, cuando está escondido bajo la mesa en la lluvia, el gato representa para la mujer a ella misma, su soledad y la falta de atención que sufre.<sup>255</sup> Luego de vuelta en la habitación, el gato adquire-

251. Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 347.

252. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Damián Alou (trad.).

253. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Enrique Vila-Matas (trad.).

254. José Barrio, *op. cit.*, p. 11.

255. Hiroshi Takahashi, “Cats in Hemingway's 'Cat in the Rain'”, en *Journal of the Faculty of Liberal Arts*, núm. 22, 1988, p. 97.

re el significado simbólico de un bebé, de la necesidad de tener un bebé.<sup>256</sup> Encontramos, entonces, en este segmento un arranque de efusividad con un involucramiento afectivo muy alto. Alou debilita esta explosión de emociones al presentar una expresión que sugiere una implicación más moderada: "Me apetecía tanto tener ese gato". Luego se repite el verbo "apetecer" en la oración siguiente y, finalmente, cambia a "querer". La versión de Vila-Matas, por su cuenta, muestra esta secuencia oracional con los verbos "gustar", "querer", "gustar". Si bien el debilitamiento es menor que en la versión de Alou, sigue siendo demasiado débil para reflejar el estado emocional de la mujer. Como podrá notarse, el TF repite el verbo "want" tres veces, estableciendo claramente dicho estado.

Al final de esta secuencia, la versión de Vila-Matas expone un distanciamiento en la participación del narrador. En la versión de Alou se lee: "George volvía a leer", con lo cual se recrea lo presentado en el TF, en el que se sugiere que al momento en que la mujer finalizó su comentario, George ya había vuelto a su lectura y había dejado de prestar atención a las palabras de la protagonista. La versión de Vila-Matas, en cambio dice: "George se puso a leer de nuevo". Esta versión propone que, una vez que la mujer concluyó su comentario, George retomó la lectura. Así, ésta se distancia sensiblemente tanto de la versión de Alou como del TF, pues plantea un comportamiento distinto por parte de George. Al presentar una escena en la cual el marido interrumpe su lectura, para no reanudarla sino hasta que ella deja de hablar, se sugiere que sí está prestando atención.

98

98

Tabla 7. Comparación de traducción 7

Ernest Hemingway	
'I want to pull my hair back tight and smooth and make a big knot at the back that I can feel,' she said. 'I want to have a kitty to sit on my lap and purr when I stroke her.' 'Yeah?' George said from the bed. <sup>257</sup>	
Damián Alou	Enrique Vila-Matas
–Quiero tener el pelo largo y poder echármelo para atrás y sentirlo terso y apretado. Hacerme un gran moño en la nuca que me pese –dijo–. Quiero tener un gatito en el regazo y que ronronee cuando lo acaricie. –¿Ah, sí? –dijo George desde la cama. <sup>258</sup>	–Quisiera tener el pelo más largo, para poder hacerme moño. Estoy cansada de sentir la nuca desnuda cada vez que me la toco. Y también quisiera tener un gatito que se acostara en mi falda y ronroneara cuando yo lo acariciara. – ¿Sí? –dijo George. <sup>259</sup>

Este segmento da continuidad a otro no traído a colación aquí, en el cual la protagonista expresa ante George su añoranza por tener el cabello largo ("Don't you think it would be a good idea if I let my hair grow out?" y "I get so tired of looking like a boy"). En su totalidad, esta secuencia contiene una carga simbólica relevante. Según Thomières, la añoranza de la protagonista por te-

256. *Ibid.*, p. 99.

257. Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 347-348.

258. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Damián Alou (trad.).

259. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Enrique Vila-Matas (trad.).

ner el cabello largo responde a una urgencia por recuperar aquello que anhela: una identidad y un rol, y la aceptación social mediante una nueva imagen.<sup>260</sup> De acuerdo con Hagopian, el cabello largo también podría ser una identificación inconsciente de ella con su propia madre.<sup>261</sup> Por su parte, Barrio sostiene que el deseo por dejarse crecer el cabello funge como un símbolo de la necesidad por recuperar "la feminidad y el atractivo".<sup>262</sup> Por otra parte, el deseo de la protagonista por poseer un gato es una especie de símbolo de feminidad maternal.<sup>263</sup> Tener un hijo la realizaría como mujer, a la vez que le serviría "para conjugar su soledad".<sup>264</sup> Todo ello permanece implícito: es el lector quien debe construir lo que yace detrás de sus palabras, detrás de la escena. Lo que sí es evidente es que la escena introduce una especie de exabrupto en el cual la protagonista hace un listado de todas las cosas que quiere. La clave aquí es que lo que realmente anhela nunca llega a su conciencia.<sup>265</sup> No aparece en el texto: el lector debe especular y deducirlo. De cualquier forma, este exabrupto revela el alto involucramiento afectivo de la protagonista. Es un reclamo, una denuncia ante el trato injusto de su esposo hacia ella y sus deseos y necesidades. Con todo ello se muestra la inequidad en la que vive sometida y su posición inferior en la jerarquía dentro de la pareja. La secuencia cierra con las palabras de George: "Oh, shut up and get something to read" y la subsecuente intervención del narrador: "He was reading again", con lo cual se termina de esbozar dicha desigualdad de poder.

En cuanto a las versiones hispanas que nos ocupan, se podrá notar fácilmente que la versión de Vila-Matas omite ciertos elementos ("I want to pull my hair back") y añade otros ("Estoy cansada de sentir la nuca desnuda cada vez que me la toco"). Estos cambios no producen debilitamientos o extrañezas en las distintas dimensiones del registro; resultan muy adecuados en este sentido. No obstante, en la versión de Alou la sintaxis en la expresión "un gran moño", en lugar de "un moño grande" debilitan la intensidad emotiva arriba planteada. De forma similar, el subjuntivo en "tener un gatito que se acostara en mi falda y ronroneara cuando yo lo acariciara", de la versión de Vila-Matas, también tiene ese efecto: se debilita la intensidad emotiva. Al ser un exabrupto, como se dijo arriba, el fraseo –tal como se comprueba en el TF– es natural, espontáneo y fluido e, incluso, en cierta forma desordenado y caótico. Mientras que "gran moño" y "que se acostara en mi falda y ronroneara cuando yo lo acariciara" parecen premeditados y formales, incluso librescos en oposición a orales. No son fraseos que una pareja como la del relato, en una situación como la del relato, usaría para expresar lo que el TF sí expresa. En este sentido, estos recursos restan verosimilitud al pasaje.

260. Daniel Thomières, "Being and Time in Ernest Hemingway's 'Cat in the Rain'", *Journal of the Short Story in English*, núm. 60, primavera de 2013, p. 4.

261. John Hagopian, *op. cit.*, p. 221.

262. José Barrio, *op. cit.*, p. 12.

263. John Hagopian, *op. cit.*, p. 222.

264. José Barrio, *op. cit.*, p. 12.

265. John Hagopian, *op. cit.*, p. 221.

Tabla 8. Comparación de traducción 8

Ernest Hemingway	
'And I want to eat at a table with my own silver and I want candles. And I want it to be spring and I want to brush my hair out in front of a mirror and I want a kitty and I want some new clothes.'	
'Oh, shut up and get something to read,' George said. He was reading again. <sup>266</sup>	
Damián Alou	Enrique Vila-Matas
–Y quiero comer en una gran mesa con mis propios cubiertos de plata y quiero velas. Y quiero que sea primavera y quiero cepillarme el pelo delante de un espejo y quiero un gatito y quiero ropa nueva. –Oh, cállate y búscate algo para leer –dijo George. Ahora volvía a leer. <sup>267</sup>	–Y además, quiero comer en una mesa con velas y con mi propia vajilla. Y quiero que sea primavera y cepillarme el cabello frente al espejo, tener un gatito y algunos vestidos nuevos. Quisiera tener todo eso. – ¡Oh! ¿Por qué no te callas y lees algo? – dijo George, reanudando su lectura. <sup>268</sup>

En este segmento, lo emitido por la protagonista en cada una de las versiones no produce diferencias relevantes en cuanto al tema del presente trabajo. "Quisiera tener todo eso", en la versión de Vila-Matas, la cual no aparece en el TF (ni en la versión de Alou), es la única parte que revira la construcción del exabrupto. Al aparecer como resumen de lo expuesto por la protagonista, surge también como una muestra de claridad y organización en las ideas de la mujer; por consecuencia, resta fuerza al involucramiento afectivo propio del berrinche del pasaje. La respuesta de George, por su parte, es problemática en ambas versiones. Las expresiones "cállate" y "Por qué no te callas" develan, en el tenor, un involucramiento afectivo negativo muy alto, así como una inequidad de poder alta al punto de ser muy violentas. Esto, a simple vista, pareciera ir muy de acorde con la tensión central del relato y en consonancia con la escena. Sin embargo, al comparar las versiones con el TF, descubrimos que existe una interferencia de la lengua fuente. De forma similar a lo que ocurre con las expresiones "stupid" y "estúpido" o "estúpida", hay una diferencia de uso bastante notoria entre ambos idiomas. En el inglés resultan agresivas e incluso violentas, pero lo son de forma más tenue. Así, en ambas versiones la interferencia del idioma produjo un exabrupto significativamente más violento que en el TF. El exceso de violencia resulta poco justificable, ya que las subsecuentes palabras del narrador contribuyen suficientemente a recrear la tensión de la escena en ambas versiones.

266. Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 348.267. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Damián Alou (trad.).268. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Enrique Vila-Matas (trad.).

Tabla 9. Comparación de traducción 9

Ernest Hemingway	
In the doorway stood the maid. She held a big tortoiseshell cat pressed tight against her and swung down against her body. 'Excuse me,' she said, 'the padrone asked me to bring this for the Signora.' <sup>269</sup>	
Damián Alou	Enrique Vila-Matas
En el vano estaba la doncella. Llevaba un enorme gato pardo apretado contra ella y con el cuerpo colgando. –Perdone –dijo–, el patrón me ha pedido que traiga esto a la signora. <sup>270</sup>	En la puerta estaba la sirvienta. Traía un gran gato color carey que pugnaba por zafarse de los brazos que lo sujetaban. –Con permiso –dijo la muchacha– <i>il padrone</i> me encargó que trajera esto para la <i>signora</i> . <sup>271</sup>

Esta secuencia es el cierre del relato. De nueva cuenta, el lector se enfrenta al *iceberg*: un detalle mínimo pero con una carga simbólica trascendente dentro del planteamiento. El gato que se menciona en el TF es un tipo específico: *tortoiseshell cat*. De acuerdo con *The Cat Encyclopedia: The Definitive Visual Guide*, este tipo de gatos tienden a ser casi todas hembras y los pocos que llegan a ser machos son estériles.<sup>272</sup> La pasión por los gatos de Hemingway, constatable a lo largo de la publicación *Hemingway's Cats: An Illustrated Biography*,<sup>273</sup> hace suponer que el autor tenía conciencia de la condición de esta clase de felinos y lo utilizó de manera intencional. De una u otra forma, hembra o macho, el gato sugiere una carga simbólica relevante dentro del texto: abona al conflicto central del relato. La versión de Alou omite el dato y presenta el adjetivo "pardo" (un tipo de gato distinto con características diferentes al arriba mencionado) para describir al animal. La versión de Vila-Matas, en cambio, utiliza la expresión "color carey" que sí denota dicha condición. En la versión de Alou, además, desaparece el italianismo de *padrone*, utilizado por Hemingway en el TF, con lo cual se debilita el matiz exótico en el personaje. La versión de Vila-Matas sí lo incluye.

## Conclusiones

"Cat in the Rain" está escrito con un lenguaje sencillo y un estilo fino, sutil y preciso que, de forma simultánea, vela y desvela el complejo conflicto de pareja entre una mujer y su esposo. La condición afectiva de la protagonista aparece delineada sin exageraciones sentimentalistas. La empresa de traducir un texto con tales características, según se pudo notar, es ardua. En términos generales, tanto la versión de Alou como la de Vila-Matas logran recrear, hasta

269. Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 348.

270. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Damián Alou (trad.).

271. Ernest Hemingway, *op. cit.*, Enrique Vila-Matas (trad.).

272. Ann Baggaley, Jolyon Goddard y Katie John, *The Cat Encyclopedia: The Definitive Visual Guide*, Londres, Dorling Kindersley, 2014, p. 203.

273. Carlene Brennen, *Hemingway's Cats: An Illustrated Biography*, Florida, Pineapple Press Inc., 2005.

cierto punto, el principio del *iceberg* y el problema de pareja. Los dos textos son el trabajo de dos creadores, dos escritores de literatura. Damián Alou tiene en su haber un incontable número de obras traducidas de muy diversa índole. La producción de Vila-Matas (novela, cuento y ensayo) es extensísima, además de haber recibido importantes galardones debido a ella. Cada una de las versiones posee sus aciertos, aunque también sus puntos de debilitamiento en la atmósfera emocional del relato. Es notorio, no obstante, que la versión de Alou contiene cierta terminología más adecuada a una audiencia española, es decir, europea. La versión de Vila-Matas, en cambio, pareciera más neutral o, en caso de orientarla a una audiencia, más próxima a la mexicana e hispanoamericana.

Según Antoine Berman, un ejercicio de crítica de la retraducción, como el presente, debe tener una etapa de "crítica productiva". En esta etapa se articulan los principios de la retraducción en cuestión, es decir, se sientan bases, se generan pautas y se señalan nuevas direcciones para futuros proyectos de traducción concretos.<sup>274</sup> Así, un punto clave que se descubrió a lo largo de este trabajo es que, al estar narrado mediante sugerencias, sutilezas, significados y sentidos implícitos, es menester identificar cuáles son los elementos que conllevan las cargas implícitas para así lograr encontrar el lenguaje que las recree. Susan Bassnett afirma que, aunque hay una sola *Divina Comedia*, hay incontables lecturas (interpretaciones) y, por ello, incontables versiones y formas de traducirla que aún están por gestarse.<sup>275</sup> En sintonía con Bassnett, consideramos que resulta necesaria una versión del relato que sea actual y elaborada desde Hispanoamérica, específicamente, desde México. Esto no significa que hubiera de ser mejor que las aquí discutidas, sino que estaría situada desde la cultura y el lenguaje continental actual, con lo cual podría ofrecer a nuestros lectores un relato con un lenguaje que recree las sutilezas y los matices del texto.

## Bibliografía

- BAGGALEY, Anne, Goddard, Jolyon y John, Katie, *The Cat Encyclopedia: The Definitive Visual Guide*, Londres, Dorling Kindersley, 2014.
- BARRIO, José, "'Cat in the rain': un preludio simbólico-narrativo en la obra de Ernest Hemingway", *Revista alicantina de estudios ingleses*, núm. 03, noviembre de 1990, pp. 7-15.
- BASSNETT, Susan, *Translation Studies*, Londres, Routledge, 2002.
- BERMAN, Antoine, *Toward a Translation Criticism: John Donne*, Ohio, The Kent State University Press, 2009.
- BRENNEN, Carlene, *Hemingway's Cats: An Illustrated Biography*, Florida, Pineapple Press Inc., 2005.
- DARZIKOLA, Shahla, "The Iceberg Principle and the Portrait of Common People

274. Antoine Berman, *op. cit.*, pp. 78-79.

275. Susan Bassnett, *Translation Studies*, Londres, Routledge, 2002, p. 102.

- in Hemingway's Works", *English Language and Literature Studies*, vol. 3, núm. 3, 2013, pp. 8-15.
- EGGINS, Suzanne, *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*, Nueva York, Continuum, 2004.
- FANG, Yuan, "Abettors of Sexism, Slaughterers towards Feminism: Case Analyzing from 'Cat in the Rain'", *International Journal of Science*, vol. 3, núm. 9, 2016, pp.134-138.
- FENG, Wei, "Character References and Psychological Distance in Hemingway's 'Cat in the Rain'", *The Explicator*, vol. 77, núm. 1, 2019, pp. 8-10.
- HAGOPIAN, John, "Symmetry in 'Cat in the Rain'", *College English*, vol. 24, núm. 3, 1962, pp. 220-222.
- HEMINGWAY, Ernest, "Cat in the Rain", *The Essential Hemingway*, Arrow Books, 2004.
- \_\_\_\_\_, "El gato bajo la lluvia", Damián Alou (trad.), *Lectura*, s. f. Consultado en <https://lecturia.org/cuentos-y-relatos/ernest-hemingway-gato-la-lluvia/884/>
- \_\_\_\_\_, "El gato bajo la lluvia", Enrique Vila-Matas (trad.). Consultado en <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrhemingwaye1.html>
- JOHNSTON, Kenneth, "Hemingway and Freud: The Tip of the Iceberg", *The Journal of Narrative Technique*, vol. 14, núm 1, 1984, pp. 68-73.
- MCCARTHY, Eugene, "In Defense of Griswold v. Connecticut: Privacy, Originalism, and the Iceberg Theory of Omission", *Willamette Law Review*, núm. 54, 2017, pp. 335-370.
- RODRÍGUEZ Pazos, José, "Ernest Hemingway: la complejidad de lo simple", *Revista Cálamo faspe*, núm. 63, 2014, pp. 60-70.
- TAKAHASHI, Hiroshi, "Cats in Hemingway's 'Cat in the Rain'", *Journal of the Faculty of Liberal Arts, Shinshu University*, núm. 22, 1988, pp. 95-101.
- THOMIÈRES, Daniel, "Being and Time in Ernest Hemingway's 'Cat in the Rain'", *Journal of the Short Story in English*, núm. 60, primavera de 2013, pp. 31-42.
- TIEJUN, Zhang, "Analysis of Systemic Functional Linguistics on Cat in the Rain", *celea Journal*, vol. 30, núm. 3, 2007, pp. 73-119.

## Colaboradores

### Iram Isaí Evangelista Ávila

Doctor en Humanidades-Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana. Docente-Investigador de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras, UACH. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel I. Líder del Cuerpo Académico "Estudios Humanísticos de la Cultura". Imparte cátedra en la licenciatura de Letras Españolas, la maestría en Investigación Humanística (PNPC) y el doctorado en Educación, Artes y Humanidades (PNPC). Su trabajo se centra en Teoría y crítica literaria aplicada a la literatura hispanoamericana. Tiene publicados dos libros: *Juan José Arreola a través de la analogía* (2020) y *Ensayar al Confabulador: acercamientos a la obra de Juan José Arreola* (2018); artículos y capítulos de libro en diversas publicaciones de prestigio nacional e internacional. Es director de *Leteo, revista en investigación y producción en humanidades*.

### José Luis Evangelista Ávila

Es doctor en Filosofía por la Universidad Iberoamericana. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores nivel I, miembro de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos (SIEK), la Sociedad Académica Kierkegaard (SAK) y el Cuerpo Académico "Estudios Humanísticos de la Cultura". Con los últimos forma parte del equipo de la revista *Leteo*, destinada a investigadores noveles. Es autor del libro *La determinación externa. Søren Kierkegaard y Emmanuel Levinas*, así como de diversos artículos y capítulos. Desde 2009 se desempeña como docente en la Universidad Autónoma de Chihuahua. Sus áreas de investigación se encuentran en la relación del mal y la violencia con la subjetividad, así como la propuesta de Søren Kierkegaard.

### Ángel José Fernández

Es licenciado en Letras Españolas (UV, 1978) y doctor en Historia y Estudios Regionales (UV, 1999). Pertenece al Cuerpo Académico "Diálogos interdisciplinarios en la Literatura Hispanoamericana" (UV-CA-262); tiene el perfil Prodep (2020-2022) y es integrante del Sistema Nacional de Investigadores nivel I. Autor de varios libros, entre los que destacan la edición crítica de *Poesía*, de Enrique González Llorca (2007; edición electrónica, 2020); la edición facsimilar, acompañada de prólogo, índices y notas de *Violetas. Periódico literario (Veracruz, 1869)* [2008]; la edición crítica, en coautoría con Leticia Mora Perdomo, del *Romancero de la Guerra de Independencia* (2010; edición electrónica, 2020); de la edición crítica *Poesía lírica* de Manuel Eduardo de Gorostiza



(2014) y la edición de *Poesía* de José de Jesús Díaz (2019), entre otros. Ha sido investigador del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, desde 1993, y ocupó la dirección de este organismo en el cuatrienio 2015-2019.

### **Ester Hernández Palacios**

Investigadora y escritora, autora de diversos libros entre los que destacan *Veracruz: dos siglos de poesía*; *El crisol de las sorpresas*; *Salvedades*; *La poesía veracruzana*; *José Juan Tablada, El jarro de flores y otros textos* (antología); *Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado*, publicado por el Fondo de Cultura Económica; *Los espacios pródigos*; *La Babilonia de hierro, crónicas de José Juan Tablada*; de los libros para niños *Un día de viento*; *El cromosoma de Beatriz*; *La tía Beti*, entre otros títulos. Ha sido becaria del gobierno francés, de la Fundación Fullbrighth, del Fonca y del Programa Interdisciplinario de Estudios sobre la Mujer de El Colegio de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores; en 2012 se le otorgó el Premio al Decano. En 2011 recibió el Premio Bellas Artes de Testimonio Carlos Montemayor por su libro *Diario de una madre mutilada*. Pertenece al Cuerpo Académico "Diálogos interdisciplinarios en la Literatura Hispanoamericana" (UV-CA-262).

105

### **José Carlos López Iracheta**

Licenciado en Filosofía por la UACH; maestro en humanidades por esta misma casa de estudios. Ha publicado en la revista *Analogía* y en diversos medios de comunicación locales (Chihuahua). En 2017 publicó el libro *Cultura y violencia*, colaboró recientemente en el texto *Filosofía, ciencia y verdad en Martín Heidegger* (UACJ, 2020). Sus últimas presentaciones y artículos han girado en torno a la cultura contemporánea, cruces entre psicoanálisis y filosofía y procesos de subjetivación. De noviembre de 2014 a diciembre del 2020 se desempeñó como docente y coordinador de la licenciatura en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UACH.

105

### **Jesús Erbey Mendoza Negrete**

Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UACH. Entre sus publicaciones están *La expedición punitiva: reporte del General Mayor John J. Pershing* (traducción, UACH, 2014), dos poemarios: *Entorno de los días*, con Víctor Córdoba (ICHICULT, 2016), y *El destino en un sombrero*, con Norma Luz González (UACH, 2019), además de algunos artículos de investigación en revistas nacionales e internacionales. Actualmente es miembro del Cuerpo Académico "Estudios Humanísticos de la Cultura" (UACH), del Sistema Nacional de Investigadores y de la Asociación Mexicana de Traductores Literarios.

## **Magali Velasco Vargas**

Estudió la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas (UV) y es maestra y doctora en Études Romanes Ibériques (Sorbonne París-IV). Autora de los libros de cuentos *Vientos machos* (Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola en 2004), *Tordos sobre lilas* (uv, 2009), *Vientos machos y otros cuentos* (NortEstación, 2013), del ensayo *El cuento: la casa de lo fantástico* (Premio Internacional Jóvenes Americanistas 2003 y publicado en Tierra Adentro, 2007), del álbum ilustrado *El norte de Bruguel*, en colaboración con el artista chihuahuense Gerardo Vargas (2015, IVEC-Conaculta) y *Rodrigo y el Gran Elefante* (2017, cuento infantil con ilustraciones de Leticia Tarragó). Coordinó los Coloquios Discurso(s) en Frontera(s), además es coautora de los libros de ensayo *Fronteras metafóricas* (UACJ, 2013) y *Desplazamientos en fronteras* (uv, 2016). Fue directora de la Feria Internacional del Libro Universitario de la uv de 2014 a 2017. De 2018 a mayo de 2022 dirigió la Facultad de Letras Españolas de la uv. Su libro más reciente es *Necronarrativas en México. Discurso y poéticas del dolor (2006-2019)* (COLSAN y uv, 2020).

107

***Interdividualidades literarias.***

***Crítica académica contemporánea***

fue editado por la Biblioteca Digital de Humanidades de  
la Dirección General del Área Académica  
de Humanidades de la Universidad Veracruzana  
en 2022.

107