



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

"La sunamita": hacia la búsqueda de una creación universal

T E S I S A

PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

P R E S E N T A: MONICA ESPINDOLA MATA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ASESOR: MAESTRA MARCELA PALMA BASUALDO

MEXICO, D.F.



2001



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a la Dra. Susana Crelis por facilitarme valiosa información sobre el tema de este trabajo, al Dr. Ramón Moreno por su tiempo y a la Maestra Marcela Palma por la guía y el apoyo que, dicho sea de paso, no se limitó exclusivamente al ámbito académico

*A mis padres y a mi hermano*

# Índice

*“La sunamita”: hacia la búsqueda de una creación universal*

## **1. Introducción**

1.1 Objetivo	1
1.2 Aspectos biográficos de Inés Arredondo.	4
1.3 Inés Arredondo y su generación	
1.3.1 Panorama literario	9
1.3.2 Sobre la <i>Generación de Medio Siglo</i>	11

## **2. Inés Arredondo y su cuentística**

2.1 El cuento en la <i>Generación de Medio Siglo</i> y la generación de las narradoras	19
2.2 La cuentística de Arredondo	23

## **3. La señal**

3.1 Los cuentos de <i>La señal</i>	36
------------------------------------	----

3.2 Los tonos narrativos de <i>La Señal</i>	38
3.3 Espacios y tiempos recurrentes en <i>La Señal</i>	47
<b>4. “La sunamita”: muestra de un mundo literario original</b>	
4.1 Breve descripción de la narración	54
4.2 Algunos aspectos estructurales de la narración	
4.2.1 . El tiempo y el espacio en “La sunamita”	56
4.2.2 Los personajes de “La sunamita”	72
4.2.2.1 Los tonos de la voz narrativa	83
4.3 “La sunamita”: una creación universal	90
<b>5. Conclusión</b>	
<i>La sunamita o las sunamitas</i>	105
<b>6. Bibliografía</b>	112

## *Introducción*

### *1.1 Objetivo*

A mediados del siglo XX surge una nueva generación de escritores cuya labor fue de vital importancia en el resurgimiento de una literatura mexicana que se encontraba aún limitada por los anquilosados moldes de una literatura “nacional” de corte social. La generación de escritores que destaca en los años cincuenta y sesenta, mejor conocida como *La Generación de Medio Siglo*, no conforma una tendencia homogénea por cuanto al estilo literario o el desarrollo de determinado género literario se refiere. Existen numerosas tendencias, pero casi todas coinciden en la experimentación y perfeccionamiento del género cuentístico, una especie de género de prueba en el que el creador confirma su talento como escritor. Por otra parte, la *Generación* podría agruparse bajo la consigna de la búsqueda de una literatura universal, valorada no en términos de su nacionalidad, sino de su *calidad artística*. Se trata pues, no de desdeñar lo propio, sino de elevarlo y colocarlo dentro de un patrimonio universal en tanto que posea un valor estético.

Parte de las nuevas tendencias es el surgimiento de la mujer como escritora. Y es en este lugar en el que destaca la escritora a quien estudiaré en este trabajo, Inés Arredondo. Aunque, hay que dejar en claro que la escritora no perteneció a un “grupo de escritoras”, sino concretamente a los grupos que conformaron la *Revista Mexicana de Literatura* y la *Revista de la Universidad*, cuyo interés principal se centró en la divulgación y creación de una literatura de calidad estética. El carácter innegablemente femenino de la literatura de Arredondo constituye un aspecto aparte que no responde a una

moda, sino a una personal concepción de la creación literaria. Así, considero importante analizar la escritura de esta cuentista mexicana, no sólo porque se aventura en un género difícil -cuando menos, así parecen considerarlo los escritores de esta generación-, sino porque refleja, en el breve espacio del cuento, un universo literario propio y original.

La narrativa de Inés Arredondo establece una búsqueda literaria en la que fondo y forma se conjuntan en una unión misteriosa, en este sentido continúa la poética de *Los Contemporáneos*, específicamente en la línea de Jorge Cuesta. Pero para dicha búsqueda no se hace necesario el artificio y el difícil juego de palabras: la escritura de Arredondo es sencilla y llana; sin embargo, sus palabras encierran una pluralidad de significados que no es fácil descifrar en una primera lectura. La literatura de Arredondo abre el alma laberíntica de seres enigmáticos y complicados. Nos muestra una cara del ser humano, una que es y siempre ha sido. De ahí el característico tono intimista que suele poner en voces de mujeres llenas de dolor y vacío, como aquella de “La sunamita”. La lectura de estos relatos resulta, entonces, tan polisémica y difícil como el interior del hombre mismo.

El enigma que encierran las almas femeninas de Arredondo trasciende en una escritura que nos dice algo que se encuentra más allá de las palabras, una escritura que se acerca a las esferas de la poesía. Así, “La sunamita” constituye en mi opinión un buen ejemplo de esa escritura que es el universo literario de Arredondo. La voz de “La sunamita” recorre las narraciones de este universo como una voz mítica que pertenece a todos los tiempos y espacios y en la cual el ser humano aprende a reconocerse. En este sentido los relatos de Arredondo son universales, pues en ellos retrata parte de la esencia del ser humano.

“La sunamita”, texto que he seleccionado, constituye a mi parecer un ejemplo representativo de esta cuentística. A través del análisis del texto, espero ofrecer una lectura alternativa, es decir mi propia lectura, de lo que es la concepción literaria de nuestra escritora ya que sus relatos ofrecen la posibilidad de realizar infinidad de lecturas.

## ***1.2 Aspectos biográficos de Inés Arredondo***

*Nací en Culiacán, Sinaloa.*

*Como todo el mundo, tengo varias infancias de donde escoger, y hace mucho tiempo elegí la que tuve en casa de mis abuelos, en una hacienda azucarera cercana a Culiacán, llamada Eldorado.<sup>1</sup>*

En palabras de nuestra escritora: Culiacán, Sinaloa, es el origen, y si hemos de ser específicos, la hacienda azucarera de Eldorado. Ésta es, pues, el punto de partida imprescindible en el que se erige la vida creadora de la artista. Inés Arredondo (1928-1989) elige su infancia y elige una “manera de vivir”<sup>2</sup> a través de la literatura. No por ello debe entenderse la obra de nuestra escritora como una proyección interior; es, en cierta forma, autobiográfica: nada de lo humano le es ajeno. Sin embargo, lo anterior no va en detrimento de la creación literaria; es a partir de la elección de la infancia o, mejor dicho, de la “mitificación” de dicha infancia utópica que para la escritora se hace posible “comprender el mundo en que habitamos y buscar un orden dentro del cual acomodar nuestra historia y nuestras vivencias”<sup>3</sup>.

Eldorado representa, en sí mismo, una creación artística del abuelo materno de Arredondo, quien continúa entonces esa manera artística de ver y de vivir en su literatura. A este personaje, tan mítico como Eldorado, Arredondo hace constante homenaje no sólo en su obra, sino en la adopción definitiva de su apellido –puesto que su apellido paterno original es Camelo. Por otra parte, es finalmente gracias a este personaje (real y literario) que nuestra escritora afianza una vocación que posteriormente conjuntó vida y arte, la literatura.

Inés Arredondo llega a la ciudad de México a realizar estudios de filosofía en los tiempos de Mascarones –década de los cincuenta-, en una época en que no sólo se aprendía de las “lecciones acartonadas” de los

salones de clase, sino que también se aprendía en “el café”, en donde la escritora descubrió “el existencialismo, la Generación del 27, a Rulfo y Arreola, el surrealismo, y muchas cosas más, junto con los refugiados (españoles)”, los cuales fueron determinantes en la formación intelectual de la escritora. En sus propias palabras: los refugiados “nos hicieron llenar todo ese hueco de más de medio siglo que hubiéramos tenido de atenemos al plan de estudios y a lo que nos enseñaban.”<sup>4</sup>

Por sus intereses intelectuales y por diversos factores como la época en que le tocó vivir, Arredondo se inserta dentro de la llamada “Generación de Medio Siglo” (llamados así por la revista, del mismo nombre, que propició en mucho su encuentro como generación), cuyos nombres y aspectos generales expondré más adelante. Los intereses de la generación se pueden resumir en la búsqueda de la perfección en la crítica y la creación literarias, que por principios estéticos, deben ser independientes de aspectos limitantes como el nacionalismo mal entendido.

Es conveniente destacar el apoyo de distintas instituciones en la participación cultural de este grupo de intelectuales. En el caso de Arredondo, la Farfield Foundation de Nueva York le otorgó una beca en 1962, y de 1961 a 1962 recibió apoyo económico del Centro Mexicano de Escritores, el cual parece no haber tenido un impacto fuerte en su producción literaria, puesto que según la escritora, aquí solo escribió “abortos”.<sup>5</sup> Sin embargo, sí fue definitiva en la carrera de Arredondo la Universidad Nacional, cuyos numerosos proyectos de difusión cultural, no sólo dieron a conocer su obra, sino que también contribuyeron a integrar más a la generación. Entre las diversas actividades que realizó se encuentran su participación en la *Revista de la Universidad* (que en aquel entonces

dirigía el poeta Jaime García Terrés) así como su importante labor en el Departamento de Información y Prensa Universitaria.

Inés Arredondo ve publicado su primer cuento en la *Revista de la Universidad*, en la cual colaboraba ya con reseñas de teatro y comentarios sobre libros. Ese primer cuento que surgió como por accidente -“...tuve una perdida muy grande y ahí comencé a escribir. Trataba de traducir del francés cuando empecé a escribir otra cosa. Una cosa que al principio no sabía que era y que resultó mi primer cuento...”<sup>6</sup>-, fue “El membrillo”(1957); se publicaron después en la misma revista otros dos cuentos: “Estar vivo” (1961) y “Olga”(1965). Su labor también fue significativa en la *Revista mexicana de literatura* en la que publicó: “La señal”(1959), “La casa de los espejos” (1960), “La sunamita”(1961), “Canción de Cuna” (1964) y “Mariana (1965). Además de la publicación de sus cuentos, la escritora participó directamente en la organización y corrección de los textos que formarían parte de los distintos volúmenes de la *Revista*. Arredondo publicaría los cuentos anteriormente señalados bajo el título de *La Señal*, su primer libro de cuentos editados por Era en 1965.

La generación de Arredondo, o al menos la que ella considera como su grupo generacional (Juan García Ponce, Huberto Batis, Juan Vicente Melo y José de la Colina)<sup>7</sup>, tiene un especial interés por los Contemporáneos<sup>8</sup>, en quienes se encuentra el germen de una postura abierta y universal que tanto predicán algunos de los intelectuales del Medio Siglo, sobre todo aquellos que constituyen el círculo de nuestra escritora. En Arredondo, el interés por los Contemporáneos se centra específicamente en Jorge Cuesta (“cerebro de esta generación”)<sup>9</sup>; de ahí que en 1967 obtenga el

grado de maestra en Lengua y Literaturas Españolas con la tesis *Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta*.

Muchos años después nuestra escritora publicaría otros dos libros de cuentos: *Río subterráneo* (1979), con el cual gana el Premio Xavier Villaurrutia, y *Los espejos* (1988). Existe una gran distancia temporal entre un libro y otro, ello se debe en mucho a la concepción literaria de Arredondo. Su literatura esta conformada por apenas 33 cuentos, sin embargo en estos relatos existe un trabajo minucioso, consciente de cada palabra del texto. Así, los espacios de silencio en su obra son, en realidad, momentos de gestación que se concretan con la llegada de la inspiración:

*Los silencios no los pongo yo, los pone la inspiración (. . .) Soy de los que escriben por necesidad, no por oficio, aunque esto implique que escriba poco*<sup>10</sup>

Pero esos momentos de silencios literarios estuvieron llenos de otras actividades que la escritora supo sobrellevar en medio de la enfermedad. Inés Arredondo fue una escritora para jóvenes, no sólo porque fue fundadora del Teatro Universitario Sinaloense y maestra en escuelas preparatorias, sino porque ésta ejerce un magnetismo muy especial a través de sus cuentos: “yo llevo más de ocho años sin poner un pie en ninguna cosa social, socioliteraria. Entonces, así estoy como desconocida, pero los jóvenes sí me aprecian y me buscan, cosa que me da muchísimo gusto.”<sup>11</sup> La escritora parece encontrar más placer en dejar una huella, o una “señal” en aquellos que puedan apreciar su literatura más de una manera vivencial que de un modo crítico. Éstos son los jóvenes, las nuevas generaciones, en este sentido la escritora hace una importante labor de difusión cultural.<sup>12</sup>

Con estos tres volúmenes de cuentos, que como mencioné anteriormente, apenas reúnen una treintena de relatos, cierra Inés Arredondo el capítulo de su escritura (sin tomar en cuenta la gran cantidad de artículos con los que colaboró en diversas revistas literarias), escritura que refleja una manera de concebir la vida; que aún más, conjunta vida y arte, y que finalmente, busca al lector que hace de su lectura una experiencia vivencial. Arredondo es la escritora de una obra muy pequeña pero intensa, que busca en la “economía de las palabras” decir algo más, se trata de utilizar la palabra en su justa dimensión, dándoles en su concreción una inmensidad de significados, y en ello radica gran parte de su atractivo. En unos cuantos trazos la escritora delinea personajes apasionados, oscuros, enigmáticos, fantasmales, como nacidos de la oscuridad, y sobre todo, profundamente humanos; resulta conmovedor –y un tanto profético- que como uno de esos personajes misteriosos, nuestra escritora partiera hacia ese lado oscuro de lo humano un 2 de noviembre de 1989, en una noche de muertos.

---

<sup>1</sup>“Ines Arredondo” en *Los narradores ante el público*, pág. 121

<sup>2</sup>*Ibidem*

<sup>3</sup>*Ibidem*.

<sup>4</sup>Ambra Polidori, “Inés Arredondo la sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento”, pág. 10.

<sup>5</sup>Mauricio Carrera, “Me apasiona la inteligencia”, pág. 69.

<sup>6</sup>Miguel Angel Quemáin. “Entrevista con Ines Arredondo”, pág. 52.

<sup>7</sup>Ambra Polidori, “Inés Arredondo la sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento”, pág.10.

<sup>8</sup>Sergio Gonzalez Levet, “Entrevista con Huberto Batis”. pág.41

<sup>9</sup>Mauricio Carrera, “Me apasiona la inteligencia”, pág 71

<sup>10</sup>Ambra Polidori, “Inés Arredondo la sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento”, pág.11

<sup>11</sup>Erna Pfeifer, “Huellas y señales”, pág.15

<sup>12</sup>A este respecto vease el prólogo de Arredondo en *Compresencias (autor, interprete, publico), del Ciclo 1983-II*

### *1.3 Inés Arredondo y su generación.*

#### *1.3.1 Panorama literario.*

El panorama cultural previo al auge de la generación de Inés Arredondo lo resume Armando Pereira en el siguiente texto:

Ante todo la década de los cuarenta constituyó el paso de una cultura eminentemente rural a otra en la que predominaba su carácter urbano y cosmopolita. El interés que había despertado la gesta revolucionaria y los temas de índole social en las distintas esferas artísticas –pintura, música, literatura- comenzaba ya un declive que resultaría definitivo.<sup>1</sup>

A diferencia de los otros campos del arte, el ámbito literario tardó más tiempo en asimilar los cambios de la modernidad mexicana; sin embargo, dichos cambios no se hicieron esperar. Existía una clara controversia entre una literatura de contenido social (heredera de la Revolución Mexicana) y otra de vanguardia y cosmopolita, claramente representada por los Estridentistas y los Contemporáneos. Un grupo de intelectuales como Octavio Paz, Efraín Huerta, Nefalí Beltrán, Rafael Solana y Ali Chumacero, todos ellos relacionados con las revistas *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva* (1940-1942), mantuvo la línea de preceptos literarios que sostenían las corrientes de vanguardia. La *Generación de Medio Siglo* mantiene también una estrecha relación con ambas corrientes literarias y, en cierto sentido, los sucede en tanto que adopta muchos de sus ideales literarios.

Un momento importante en el ámbito cultural (cuando menos así lo afirma Arredondo) es la llegada de un grupo de intelectuales españoles en 1939 como resultado del franquismo, lo cual implicó un momento

importante no sólo en la formación de algunos de los intelectuales de la *Generación de Medio Siglo*, sino en la inauguración de más instituciones dedicadas a la cultura, como lo fueron –y son– El Colegio de México (1940) y el Fondo de Cultura Económica.

Desde el punto de vista literario, según Pereira, con la publicación de *Al filo del agua* de Agustín Yañez “confluyen y se resuelven las dos tendencias literarias básicas que habían marcado la década”<sup>2</sup>. Sin embargo, una influencia literaria que incidió directamente en la obra de algunos miembros de la *Generación* fue la de Octavio Paz, específicamente las ideas que expone en su libro *El arco y la lira*; la serie de conceptos ligados a la poesía que en esta obra se analizan fueron igualmente aplicados por los narradores de la generación de Arredondo, de hecho en sus mismos cuentos se refleja la concreción de algunos de estos principios. Por otra parte, cobra ya mayor auge la creación de una prosa de carácter cosmopolita y urbana; ejemplo del auge de esta literatura es *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes.

Todo lo anterior constituye el terreno cultural en el que comienza a moverse la generación de Inés Arredondo. Ahora, existieron varios factores que contribuyeron a reunir a varios de los intelectuales de la década de los sesenta. Entre los principales se encuentra la participación de instituciones públicas y privadas en la difusión de la cultura. Dos de las más importantes fueron: El Centro mexicano de escritores y la UNAM, a través de la Coordinación de Difusión Cultural. Es precisamente esta institución la que auspicia el proyecto cultural *Poesía en Voz Alta*, movimiento que estuvo a cargo, en sus inicios, del poeta Jaime García Terrés. Octavio Paz y Juan José Arreola fungieron, entonces, como los primeros directores literarios del

grupo. En palabras de Pereira: “La intención del grupo era volver a los orígenes del teatro, despojándolo de artificios innecesarios, y al mismo tiempo hacer de la palabra hablada su esencia, su centro motor.”<sup>3</sup> El proyecto cultural tuvo, además, como objetivo reunir a creadores de todas las ramas del arte, escritores, músicos, pintores, dramaturgos y actores “para culminar en una experiencia escénica” diversa de la que hasta entonces se había manejado; el solo hecho de incorporar a artistas de distintos campos del arte en un proyecto común resultaba novedoso.

El Centro de Escritores Mexicanos fue, para muchos escritores, más un apoyo económico que intelectual; sin embargo contribuyó a unir, por lo menos en términos de amistad<sup>4</sup>, a varios escritores, en un periodo comprendido entre mediados de los cincuenta y principios de los setenta, bajo la asesoría de los escritores Juan José Arreola y Juan Rulfo. Entre los jóvenes becarios se encontraron, a lo largo del periodo de tiempo señalado, intelectuales como: Jorge Ibargüengoitia, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Fernando del Paso y José Emilio Pacheco. Es así como a través de estas dos instituciones –UNAM y Centro de Escritores Mexicanos– comienzan a desarrollarse muchos de los proyectos culturales del momento, lo cual contribuyó en igual medida a reunir a varios miembros de la *Generación de Medio Siglo*.

### ***1.3.2 Sobre la Generación de Medio Siglo***

Es difícil hablar de una *Generación de Medio Siglo*, puesto que si bien existe una consigna estética general entre sus miembros –la creación de una literatura de calidad independiente de criterios de carácter subjetivo

como “lo nacional”, no se puede hablar de un grupo literario definido; se trata de un grupo de individualidades creadoras que coinciden en los objetivos del quehacer literario, pero no en la forma de llevarlo a cabo. Debemos tomar el término con precaución ya que no todos sus miembros se encuentran en estrecha relación, pues sólo se trata de una designación de carácter general para englobar a los intelectuales nacidos entre 1921 y 1935. Por otra parte, se trata de una especie de homenaje a la revista *Medio Siglo*, la cual agrupó en sus comienzos a varios de los integrantes de la generación<sup>5</sup>.

El término de “Generación de Medio Siglo” difícilmente engloba a los escritores que pertenecieron al círculo cultural en el que participó Arredondo. De acuerdo con Pereira “el concepto de ‘generación’ al que aludimos concuerda plenamente con el de Ortega y Gasset (puesto que atiende) ante todo al elemento histórico y cultural que esencialmente la define: participar de una cierta sensibilidad colectiva, de una manera semejante de percibir y producir el mundo, de ideas y actitudes comunes, de anhelos e intereses compartidos. Si a ello agregamos la fecha de nacimiento de todos ellos, ese ritmo de sucesión generacional de 15 años que marcaba Ortega, nos damos cuenta de que no es gratuito hablar de ellos como una generación.”<sup>6</sup>

Si nos apegamos a la idea anterior, antes habría que considerar, como ya mencioné en un inicio, que existen varios grupos literarios o incluso sólo nombres aislados dentro de esta gran generación. Ello no implica que éstos pugnen por homogeneizar los criterios de creación literaria; se trata de grupos o individuos que trabajan por la difusión y la calidad de la literatura. Ahora, en mi opinión, no es necesario tomar tal denominación histórica al

pie de la letra, pues si bien resulta útil para ubicarnos en un contexto cultural, puede caer en la generalización. Por principio de cuentas, no podemos afirmar que los contemporáneos de Arredondo son todos miembros de su muy particular generación, pues la misma escritora se encarga de señalar a aquéllos a quienes considera parte de su grupo literario con base en intereses y maneras similares de percibir el mundo, pero también, en las maneras tan parecidas de concebir la creación literaria y en la labor cultural conjunta. Es decir, este grupo está consciente de su unidad, cosa que no necesariamente sucede entre los miembros de una generación en el sentido estricto de la palabra. A manera de ejemplo, podemos afirmar que Rosario Castellanos o Carlos Fuentes, por señalar algunos nombres, pertenecen a la Generación de Medio Siglo, pero no podemos decir que forman parte de lo que Arredondo considera “su generación” y, mucho menos, que ejercen una labor conjunta o que en sus obras es clara una misma manera de concebir la literatura. Habrá por tanto que utilizar tal término —el de generación— con cuidado, en ocasiones resultará cómoda su acepción más general, puesto que nos permitirá referirnos a un gran grupo de escritores<sup>7</sup>; en otros momentos, deberemos entenderlo en su sentido más particular, aquel que engloba específicamente al grupo de Inés Arredondo.

Principalmente del grupo generacional cercano a Inés Arredondo, nacieron varios proyectos culturales entre los cuales se encuentran, además del mencionado *Poesía en Voz Alta*, las revistas: *Universidad de México* -la cual ya existía pero toma una nueva trayectoria bajo la dirección de García Terrés-, *Cuadernos del viento* (dirigida por Huberto Batis y Carlos Valdés), *La palabra y el Hombre*, *La Revista de Bellas Artes* y *La Revista Mexicana de Literatura*. Es importante mencionar también la injerencia de algunos de

estos escritores en dos suplementos literarios dirigidos por Fernando Benítez (de 1959 a 1972): *México en la Cultura* (Novedades) y *La cultura en México* (Siempre!). Ahora, de estas publicaciones merecen especial atención la *Revista de la Universidad de México* y la *Revista Mexicana de Literatura*, puesto que son las que verdaderamente agrupan a los miembros de la generación de Arredondo.

Por cuanto se refiere a la *Revista de la Universidad*, ésta cobra un nuevo auge bajo la dirección de García Terrés (1953). Sus proyectos agruparon a Juan García Ponce, José de la Colina, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco, Carlos Valdés, Tomás Segovia e Inés Arredondo. La revista jugó un papel importante en la difusión cultural de las artes plásticas, el cine, la música, la danza, y por supuesto, de la literatura. En esta última rama se publicaron traducciones de poemas y relatos (europeas y norteamericanas), así como las últimas novedades de la literatura latinoamericana –Cortázar, García Márquez, Lezama Lima, Álvaro Mutis entre otros–, las cuales hasta entonces eran poco conocidos; algunas reseñas sobre libros y la literatura de alguno de los miembros de este grupo. Es en esta revista donde Inés Arredondo ve publicados sus primeros cuentos (“El membrillo”, “Estar vivo” y “Olga”), además de sus reseñas de teatro y comentarios sobre libros.

*La Revista Mexicana de Literatura*, fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo (1955), también ayudó a conformar un grupo literario cercano a nuestra escritora, esencialmente el mismo que colaboró con la *Revista de la Universidad*. A partir de 1959 la publicación sería dirigida por Tomás Segovia (en aquel entonces esposo de Arredondo) y Antonio Alatorre; años más tarde (1963) la revista quedaría bajo la dirección de Juan

García Ponce. Del mismo modo que en la *Revista de la Universidad*, los miembros de la *Revista Mexicana de Literatura* promovieron la difusión de la literatura nacional e internacional; además la publicación ofrecía un espacio de expresión literaria a creaciones que fuesen de gran calidad artística sin importar su origen. Bajo esta consigna se puede entender la obra —escrita y de difusión cultural— de los integrantes de la *Revista*; en este sentido, se puede hablar de una *Generación de la Revista Mexicana de Literatura*, que es realmente a la cual pertenece Arredondo, y así lo expresa ella misma.<sup>8</sup> Sus miembros son Tomás Segovia, Juan Vicente Melo, Huberto Batis, José de la Colina, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco y Jorge Ibargüengoitía; aunque, para nuestra escritora, el grupo se reduce a cinco: Juan García Ponce, Huberto Batis, Juan Vicente Melo, José de la Colina y Juan José Gurrola, puesto que con éstos, además de la estrecha amistad, compartió intereses intelectuales y una gran cercanía con el ámbito universitario.

Una influencia innegable para los miembros de la *Revista* fue la de Octavio Paz, quien, en palabras de Ponce: “nos enseñó que había que abrirse hacia afuera”<sup>9</sup>, esto es, a adoptar una postura cosmopolita frente a la literatura contraria a la que hasta entonces se había manejado en un nacionalismo malentendido que continuaba sustentándose en la temática de protesta ante los resultados de la Revolución Mexicana. Lo anterior no quiere decir que lo nacional se excluya, nuevamente como afirma Ponce, “lo nacional es universal porque pertenece a todos”<sup>10</sup>; se trata, pues, no de negar la cultura en la cual se encuentra inmerso el escritor, sino de exponerla, mostrarla al mundo para que forme parte de un acervo mucho más amplio, el de la humanidad. El hacer expresamente una literatura nacional limita la

visión de su estudio y de su creación; así, los miembros de la *Revista* pugnan por la creación de una literatura universal, pero también de gran nivel artístico. En este sentido influyó de manera importante la obra de Octavio Paz, específicamente su libro, *El arco y la lira*, cuyas reflexiones sobre el acto poético marcaron definitivamente la manera de hacer literatura en estos escritores. En Inés Arredondo es evidente dicha influencia; su obra se desarrolla muchas veces en espacios de provincia (el color local se encuentra presente), sin embargo sus personajes son la encarnación de los aspectos más humanos y universales. Así la política editorial de esta generación se basó en el principio de una postura abierta, pero crítica, se exige, pues, la calidad del texto.

Característico de la generación de Arredondo es el interés por los *Contemporáneos*, grupo al que de alguna manera sucede en principios y tendencias estéticas. Éstos también pugnarón, en su tiempo, por una literatura de carácter universal. Según Batis “puede decirse que todos hemos escrito algo en relación con las gentes de Contemporáneos y que su cosmopolitismo y su estar abiertos al mundo fue lo que a nosotros nos salvó de terminar atentos a la cultura nacional.”<sup>11</sup> Producto de este interés es la tesis que sobre Cuesta hace Inés Arredondo bajo el título *Acercamiento a Jorge Cuesta*. Existe quizás algo más que una afinidad literaria entre Contemporáneos y la generación de Arredondo; existe en este último grupo toda una concepción filosófica alrededor del quehacer literario, una similar a la que proponen los Contemporáneos, de tal manera que la literatura determina la forma de vida del verdadero escritor, éste debe ser un individuo comprometido con su arte.

A través de la literatura, el escritor refleja una búsqueda, tal vez “la búsqueda de sentido” de que habla Inés Arredondo. La elección de la literatura implica la elección de una forma de vida que ofrece “su verdad como una definitiva ausencia de verdad”; así en la experiencia de estos escritores “tal vez la vida califica a la ficción, pero no en menor medida que la ficción califica a la vida”.<sup>12</sup> No se puede decir que todos persiguieron el mismo fin, pero sí es innegable que la literatura significó definitivamente una forma de filosofía de la vida, una forma que se cristaliza en el texto cuya perfección consiste en la unión armoniosa de fondo y forma. Dicha combinación, a mi modo de ver, está bien lograda en la obra de Arredondo, sus cuentos poseen gran cuidado de la forma, y en este sentido resultan convencionales, sin embargo, hay mucho más que una estructura. Tal como lo buscaba la escritora, la lectura de sus cuentos “se vive”, y en esa experiencia sensible de la escritura la creación trasciende. La literatura es, definitivamente, una forma de vivir la vida.

No es gratuito que los escritores cercanos a Arredondo concibieran la literatura como una forma de vida; tal parece que ésta hubiese absorbido sus propias vidas, pues tras la calidad de sus creaciones, tras sus textos, se encontraban vidas accidentadas. La ruptura definitiva del grupo en 1967, tras la designación de Gastón García Cantú como Jefe de la Coordinación de Difusión Cultural, no impidió que cada uno de sus miembros continuara con sus proyectos personales. Proyectos en los que la literatura se convierte en una suerte de filosofía, en la cual la creación implica que el artista se “juegue la vida”. Se puede decir que la obra de estos escritores fue intensa y profunda, sus obras, tal como expresa Ponce, son sus vidas, de ahí que no

haya mejor modo de acercarse a estos escritores que a través de su escritura, escritura cuya “búsqueda de sentido” no termina.

---

<sup>1</sup>Armando Pereira, *La generación de Medio Siglo*, pág. 13

<sup>2</sup>*Ibidem*, pág.19.

<sup>3</sup>*Ibidem*, pág. 26.

<sup>4</sup>Por lo menos así lo manifiesta Arredondo. V. *Ibidem*, pág.34.

<sup>5</sup>En su artículo, “Juan García Ponce y la generación de la Casa del Lago”, Juan Antonio Rosado señala lo siguiente:

“Según Enrique Krauze, el término (de Generación de Medio Siglo) fue utilizado por el historiador Wigberto Jiménez Moreno para englobar a los nacidos entre 1921 y 1935. Sin embargo, es también un homenaje a la revista *Medio Siglo*, que llegó, en sus inicios, a agrupar a los integrantes de la generación” V. Juan Antonio Rosado, “Juan García Ponce y la generación de la Casa del Lago”. pág.8

<sup>6</sup>Armando Pereira, *La generación de Medio Siglo*, pág.30.

<sup>7</sup>Por ejemplo. Agustín Cadena considera entre los miembros de la Generación de Medio Siglo a un gran grupo de escritores como lo son: Inés Arredondo, Sergio Galindo, Guadalupe Dueñas, Ricardo Garibay, Rosario Castellanos, Emilio Carballido, Amparo Dávila, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Juan García Ponce, Sergio Pitlor y Jorge López Páez, entre otros V. Agustín Cadena, “Medio Siglo y los sesenta”, pag 31.

<sup>8</sup>Ambra Polidori, “La sensualidad abre el misterio...” pag.10.

<sup>9</sup>Juan Antonio Rosado, “Juan García Ponce y la Generación de la Casa del Lago”, pág.9.

<sup>10</sup>*Ibidem*

<sup>11</sup>Sergio Gonzalez Levet. “Entrevista con Huberto Batus”, pág 41.

<sup>12</sup>Juan García Ponce, “Mi generación”, pág.6.

## *2 La cuentística de Inés Arredondo*

### *2.1. El cuento en la Generación de Medio Siglo y la generación de las narradoras.*

El cuento cobró una importancia significativa en tiempos de la *Generación de Medio Siglo*, ya que constituyó una suerte de género de prueba en cuanto a las habilidades del escritor se refiere. Por otra parte fue un espacio abierto al afán de búsqueda e innovación que tanto caracterizó a esta generación. Es precisamente este género el que nos permite distinguir las grandes diferencias estilísticas entre los escritores de la época, pero al mismo tiempo el que los agrupa bajo un interés común, el de la originalidad.

Las diferentes maneras de abordar la experimentación formal y temática del cuento entre los escritores de la *Generación* nos obliga a hacer una división estilística. Se puede hablar de cuatro tendencias principales:<sup>1</sup>

Una cuentística de corte intimista, bloque en el que se encuentra Inés Arredondo y varios de los escritores cercanos a ella como son Juan García Ponce, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo Y José Carlos Valdés. El segundo bloque de escritores está compuesto por intelectuales como Salvador Elizondo, Fernando del Paso y José Emilio Pacheco cuya preocupación literaria estriba fundamentalmente en la experimentación formal y lingüística del cuento. El tercer grupo de escritores se centra más en el aspecto temático de la narración. El contenido de estos relatos casi siempre se encuentra en relación con cuestiones de carácter ideológico, político o social. Algunos de los escritores que constituyen este rubro son José Revueltas, Rubén Salazar Mallén (ambos a la cabeza de este movimiento),

Gerardo de la Torre, René Avilés Fabila y Gonzálo Martré. El cuarto y último grupo de escritores inició una experimentación novedosa del cuento tanto a nivel formal como temático; sus representantes son Gustavo Sainz, José Agustín, y Parménides García Saldaña, los cuales fueron posteriormente conocidos como “escritores de la onda”. A este se puede reducir el panorama de la Generación de Medio Siglo en lo que se refiere al cuento.

El grupo que nos interesa es, evidentemente, el primero, puesto que es el que reúne a los escritores de la *Revista Mexicana de Literatura*. En la cuentística de este grupo se deja ver, como lo señalé en la Introducción, una preocupación por la incorporación de lo nacional al acervo universal. Lo anterior explica, en parte, el tono existencialista de sus narraciones; es notoria una preocupación más filosófica que formal por la escritura. A pesar de las diferencias que existieron entre los miembros de la *Revista* no se puede negar el carácter intimista de sus narraciones cuya acción se desarrolla en la cotidianidad. Lo importante en muchos de los relatos es desentrañar la psicología de los personajes así como la índole de relaciones que existe entre éstos en un mundo aparentemente normal; sin embargo, lo que se descubre las más de las veces es el límite que existe entre la normalidad y la locura.

Además de la generación de la *Revista*, el tono intimista es recurrente en muchas escritoras de la época; se puede decir que aunado a la renovación del cuento, existe un surgimiento de la mujer como escritora. En la década de los sesenta las escritoras publicaron más que nunca<sup>2</sup> en varias editoriales —entre las que se encuentran Mortiz, Novaro o Era— que a su vez apoyaron a muchos de los miembros de la Generación de Medio Siglo. A este respecto

también jugó un papel importante la *Revista Mexicana de Literatura*, en la cual aparecen obras significativas de la narrativa mexicana contemporánea. De la literatura escrita por mujeres se publicaron por primera vez “La culpa es de los Tlaxcaltecas” y “El árbol” de Elena Garro; “Entre sauces” de Esther Selingson y algunas otras obras de Isabel Freire, Rosario Castellanos e Inés Arredondo<sup>3</sup>. Para esta última, *La Revista* significó el inicio de su carrera como escritora, de hecho *La Señal* es, en gran medida, el resultado de la aparición de sus cuentos en las revistas: *Mexicana de Literatura* y *de la Universidad Nacional*.

Resultaría difícil hacer una minuciosa clasificación de las tendencias estilísticas de las narradoras mexicanas, puesto que se puede decir que existen tantas como escritoras hay; pero del mismo modo que puede hablarse de tendencias estilísticas generales entre los escritores de *La Generación*, puede observarse cierta similitud en las inclinaciones temáticas y formales de la literatura mexicana escrita por mujeres; por supuesto que lo anterior no va en detrimento de la originalidad artística de cada escritora<sup>4</sup>. Así encontramos en escritoras como Elena Poniatowska o María Luisa Mendoza, cuya labor es principalmente de índole periodística, una literatura comprometida en el sentido de que está estrechamente relacionada con los sucesos políticos y sociales del momento, por ejemplo el movimiento del 68 (*La noche de Tlatelolco*). Julieta Campos, Esther Selingson, Angelina Muñiz y Luisa Josefina Hernández representan otro grupo de escritoras en el que prevalece el interés de “la escritura por la escritura misma”. Su literatura, cuidadosa de las formas, novedosa y experimental, se encuentra llena de símbolos, de términos que debemos descifrar de acuerdo con la historia de la humanidad. De carácter fantástico son los relatos de

Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila y Maruxa Villalta -en este rubro añadiría a Elena Garro. Un cuarto grupo de escritoras como Antonia Mora, Ana Mairena y Benita Galeana describe submundos en los que cohabitan los seres más abyectos de la humanidad, pero no desde una perspectiva de denuncia social, sino desde una perspectiva más cercana a los personajes, en la que no existe una consciencia crítica. Por último existe un quinto grupo de escritoras, entre las que se encuentra Inés Arredondo, las escritoras del desamor. Silvia Molina y Francisca Perujo son otras dos exponentes de un tipo de literatura, con dejes góticos, que descubre la parte oscura de las relaciones humanas. Ahora, si bien es cierto que todas estas escritoras poseen un estilo propio y diversidad en la cuestión temática, no deja de haber cierta predilección por el tono intimista, es decir, predomina la voz de las confidencias, el de la primera persona singular.

Con lo anterior no pretendo hacer una distinción tajante entre literatura masculina y femenina, como mencionó Arredondo en una entrevista, existen “escritores”<sup>5</sup>, existe la literatura, y no “la literatura femenina” o “literatura masculina”, más aún si consideramos que la narradora es partidaria de una concepción universal de las letras. Sin embargo, tampoco puede negarse que en las artes, y quizás en la escritura ello sea más evidente, existen elementos externos, elementos humanos, como el sexo, la cultura, la historia, que intervienen en la obra. No puede negarse, entonces, que la literatura de Arredondo es profundamente femenina, lo cual no debe confundirse con “feminista”. En palabras de Gomis: “Existe la literatura y punto. Pero también existe la ideología y el estruendo del siglo XX (...) Y uno de los más fieles receptores de la comunicación masiva es la mujer”.<sup>6</sup> Del mismo modo sucede con la

temática que las escritoras eligen, ésta es variada pero las más de las veces tiene que ver con “la vida diaria, lo cotidiano en toda su grandeza, la sensibilidad alerta a lo menos llamativo, a lo que parecería poco apto para la ficción y que es precisamente lo que nutre en lo fundamental a cada uno de los seres humanos”.<sup>7</sup> Y es este el contexto innegable en el que se mueven los personajes de los cuentos de Arredondo, en uno profundamente cotidiano y femenino; en ello radica la originalidad y la trascendencia de sus relatos.

## 2.2 *La cuentística de Arredondo*

Como mencionaba anteriormente, la cuentística de Arredondo es la cuentística del desamor, pero no como una negación de “los grandes temas de amor” tan aparentemente afines a la escritura femenina o como una forma de “descripción de lo grotesco”<sup>8</sup>, sino como “la otra cara del amor”: una pasión que conjunta amor y odio; una fuerza emotiva que lleva al ser humano a su realización o a su autodestrucción. Esta es, en mi opinión, una de las temáticas de Arredondo, en distintos grados y con variedad de matices, pero finalmente una misma problemática recurrente a lo largo de toda su cuentística. Así, a pesar de la distancia temporal, existe entre *La Señal* (1965), *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1989) una unidad no sólo temática sino también poética. Por supuesto que la concepción literaria va evolucionando en cada colección de cuentos, pero los temas principales permanecen.

La literatura, asumida como una forma de vida, constituye una filosofía, una suerte de reflexión en torno al ser humano y los móviles que

lo motivan a realizar determinada acción. A este respecto me parecen importantes las palabras que la escritora pronunciara en una entrevista: “...definir es totalizar, y somos muchas cosas: historia, carácter, actitudes...no somos, estamos siendo, interior y exteriormente: fieles contradictorios, en todos los planos de la vida, que son muchos, que se refieren a muchas cosas. Creo que ni aun muertos seríamos definibles.”<sup>9</sup> En esta cita podría resumirse el proceso que sigue el universo literario de Arredondo. El espacio y el tiempo, los personajes, la escritura “están siendo” y es en esta medida que la escritora logra su cometido, la trascendencia de la historia, la cual se refiere a la posibilidad de que el lector “sienta algo” al realizar la lectura, que las palabras signifiquen algo más de lo que expresan. Y es precisamente esta la sensación que se tiene al leer un cuento de Arredondo: el lector asiste al proceso del relato, pero al final no sabe con certeza el significado de dicho proceso; sigue “las señales” pero sus significados son ambiguos. Quizás sea ésta la única certeza en la cuentística de Arredondo: existen muchos caminos de lectura.

La literatura de Arredondo describe aparentemente el mundo de todos los días; lo que resulta innovador es la perspectiva con que se mira dicha cotidianidad, una perspectiva que a veces llega al absurdo. No se puede decir que sus cuentos posean una estructura radicalmente distinta a la tradicional; en su lectura pueden notarse ecos de cuentistas clásicos como Poe o Quiroga. Lo que en realidad cambia es su manera de concebir la literatura; en este sentido resulta innovadora pues lo que se busca es trascender la palabra de manera semejante a como lo hace la palabra en la poesía. Así, la cotidianidad que retrata Arredondo en sus narraciones no es tan cotidiana; la palabra poética preñada de significado concede un sentido

distinto al relato. Ello es más notorio aún, en los cuentos de *Río Subterráneo* y, sobre todo, en los que aparecen en *Los espejos*.

El tono intimista de Arredondo se relaciona, la mayoría de las veces, con una concepción poética de la literatura, ésta puede encontrarse, no sólo en su estilo y manejo de la prosa, sino también en la construcción de los personajes, del tiempo y el espacio. Algunos aspectos de su poeticidad se destacan más que otros; cada cuento es un universo lírico diferente, en unos hay más poesía que en otros. En los últimos cuentos de Arredondo es incluso difícil discernir una historia del relato; de *La señal* a *Los espejos* puede notarse una evolución en el que la poesía va desplazando a la anécdota del cuento. En este sentido, los relatos de *La señal* son convencionales, el tono poético se manifiesta principalmente en los símbolos (“señales”) y en el ritmo de la prosa; a diferencia de los cuentos de *Los espejos*, cuya prosa se acerca a una poesía en prosa, en la cual no hay una historia a la manera del cuento tradicional.

Lo anterior podría comprobarse en la comparación de “Estío” (*La Señal*), uno de los primeros cuentos de Arredondo, y “Sahara” (*Los espejos*), uno de los últimos. En el primer cuento, los distintos elementos que componen el relato se encuentran en mayor función de la historia. Existen tres personajes específicos que se mueven en un espacio preciso; el tiempo, como en casi todos los relatos de Arredondo, es ambiguo, es el tiempo interno de la protagonista que también es narradora. La atemporalidad del relato se debe a la visión subjetiva de la narradora, y es precisamente en esa visión en donde se encuentra la expresión lírica. Con una gran sensualidad, Arredondo describe imágenes poéticas a través de la voz narradora de la madre de Román. El episodio en el que la narradora come unos mangos

revela un rasgo tan recurrente en nuestra escritora: el erotismo de los sentidos.

Más tarde me levanté, me eché encima una bata corta, y sin calzarme ni recogerme el pelo fui a la cocina, abrí el refrigerador y saqué tres mangos gordos, duros. Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a la huerta. Cogí uno lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso; arranqué un trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y al jugo correr por mi garganta, por las comisuras de la boca, por mi barbilla, después por entre los dedos y a lo largo de los antebrazos.<sup>10</sup>

La sensualidad de las imágenes representa uno de los elementos de lirismo en la cuentística de Arredondo. Ciertamente la cita sugiere el deseo de la madre, pero no de una manera directamente “sexual” sino de una manera erótica, lo cual no tiene que ver enteramente con la sexualidad. En Arredondo parece existir un paralelo entre el carácter de la palabra poética y el erotismo de la imagen narrativa. Este procedimiento se encuentra en prácticamente todos los cuentos de *La Señal*; de hecho, las “señales” de esta colección de relatos están cargadas de erotismo, representan, en mi opinión, una suerte de clímax o cristalización lírica de la historia.

Ahora, la sensualidad es un aspecto que aparece en toda la cuentística de nuestra escritora, sin embargo, en sus últimos cuentos existe más un razonamiento que un erotismo del acto poético. En “Sahara” no existen personajes concretos, y en realidad ni siquiera un tiempo o un espacio que puedan definirse. Se trata de un tiempo remoto tanto como actual, tan actual como el momento en que el lector lee esas páginas. Es de llamar la atención que todo el texto esté escrito en cursivas, lo cual, según la escritora, se debe

al interés de experimentar con la forma narrativa, creando así una distancia en el discurso del narrador.<sup>11</sup> Como mencionaba anteriormente, en “Sahara” existe una mayor consideración del acto poético, y es que el cuento se encuentra en los límites de la narración y la poesía. Veamos los primeros párrafos:

*-¿Sigues a mitad del Sahara, mujer?*

*-No lo sé, quizás tengas razón, allí no debe de haber oasis. Hace mucho, años, que no encuentro ninguno.*

*-¿Por qué no quieres contar tu historia?*

*-Deja que me ponga de pie y mírame. hasta los harapos que me cubren la cabeza se niegan a mostrarte mi faz. Deja que siga de rodillas o reptando por la arena. Es más cómodo para todos. .*

*-¿Quiénes son todos?*

*-Como siempre. exagero. En realidad son los que nacieron antes que yo y los que nacieron conmigo. Aunque si tú vieras a los unos y a los otros, no lo creerías. Hasta los mayores son más jóvenes que yo.*

*-¿Conociste el amor?*

*Sí. Pero de eso no te diré nada. Me quedaría sin palabras para hablarme a mí misma.*<sup>12</sup>

A diferencia de “Estio”, que sigue más claramente las formas tradicionales del cuento en cuanto se refiere al manejo de los personajes, el tiempo y el espacio, en “Sahara” existe apenas el esbozo de dichos elementos. Todo el cuento es más bien una gran imagen poética puesto que no existe, en el sentido estricto del relato, una historia. Este cuento es, en mi opinión, la cristalización de muchos de los cuentos de Arredondo; encontramos en éste un punto de partida temático común a sus relatos: el

amor o “el desamor”. Tal como en la mayoría de sus relatos se manifiesta una relación de víctima y victimario entre los personajes; no obstante, mientras que en cuentos como “Estío” (sobre todo los de *La Señal*) dicha relación se establece en un plano social más conocido para el lector, es decir, en uno más humano; en cuentos como “Sahara” los personajes, el tiempo y el espacio remotos son el pretexto para plantear otro tipo de búsqueda. En el constante cuestionamiento existe sí una búsqueda del amor, pero no se trata del mismo modo que vemos en “Estío” y otros cuentos, en donde los personajes se sumergen en relaciones prohibidas, sino de un modo más filosófico en el que la búsqueda se define como una especie de locura del cual parte el acto de hacer poesía.

Puede notarse a partir de los cuentos señalados una evolución en una de las temáticas principales de Arredondo, el amor. En sus primeros cuentos, el amor se plantea como fuerza motriz de los personajes, éste llevado hasta un extremo negativo, el de la perversión, se convierte en “desamor”. Por supuesto que en la cuentística de Arredondo no se especifica de esta manera, el amor y el odio se manejan como un mismo sentimiento que actúa confusamente en los personajes. En sus últimos cuentos, en cambio, el amor, entendido como búsqueda exacerbada del otro o de “lo otro”, deviene en locura, en una búsqueda más abstracta que a su vez se convierte en poesía. No puede negarse que la locura está presente también en *La Señal*, pero siempre en función de la historia; de hecho ésta se manifiesta como demencia en las relaciones caóticas o prohibidas (como en “Estío”, “La sunamita” y “Apunte gótico”, cuentos en los que se sugiere una relación incestuosa o en “Atrapada” y “En la sombra” en donde las relaciones maritales son enfermizas). Ya en la segunda colección de

cuentos, *Río Subterráneo*, las narraciones de Arredondo profundizan, a través de la historia, en ese amor que se torna en locura y muerte. En el cuento del mismo nombre, existe una búsqueda incesante, una desesperación por mantener la locura, como única forma de verdad. Ello lo sugiere el mismo texto:

He vivido muchos años sola, en esta inmensa casa, una vida cruel y exquisita. Es eso lo que quiero contar; la crueldad y la exquisitez de una vida provinciana. Voy a hablar de lo otro, de lo que generalmente se calla, de lo que se piensa y lo que se siente cuando no se piensa. ( ..).

Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás.<sup>13</sup>

En la locura confluyen amor y odio, como un solo sentimiento que debe existir, pero debe mantenerse en un espacio cerrado para “que no salga a dañar a los demás”. El cuento queda enmarcado en la historia, en la sucesión de los hechos que llevan al personaje de Sergio a “volverse loco”. Pero más allá de la historia, la descripción del camino hacia esa locura constituye una verdadera búsqueda estética:

“Sergio decía: ‘Quiero encontrar una cosa tersa, armónica por donde se deslice mi alma. No estos picos, estas heridas inútiles, este caer y levantar; más alto, más bajo, chueco casi inmóvil y vertiginoso.’”<sup>14</sup>

De ahí surge la idea de Sofía, la invención de la escalinata en la cual se concreta la búsqueda de su hermano, es decir, se concreta la imagen poética. Como vemos el texto sugiere diversas lecturas, podría iniciarse con una

interpretación poética puesto que es lo más inmediato en el texto. En este punto puede observarse que mientras menos clara es la sucesión de los hechos en la historia más poético y cargado de significado resulta el relato. Una primera lectura de “Río Subterráneo” es aquella de la historia, en la cual Sergio pierde paulatinamente la razón. Otra es la de la transformación, el proceso de la locura, un proceso en el que puede descubrirse la poética de nuestra escritora en la cual la creación es una forma de búsqueda en el ámbito del absurdo. Dicho proceso se equipara con el quehacer poético cuyo material es la palabra que subyace en “lo prohibido”, un lenguaje vacío y a la vez pleno de significado, sobre todo, un lenguaje exento de connotaciones sociales del bien y del mal. Por lo mismo resulta censurable, y se le denomina locura.

En el camino de la locura, nuestra escritora construye un lenguaje de imágenes, en *Río subterráneo* la escalinata es una gran imagen poética resultado del querer “encontrar una cosa tersa, armónica por donde (el) alma se desliza” es, pues, “la bellísima pendiente blanca, que baja hasta la antigua margen del río...”. Pero para llegar a ella hace falta, tal como lo expresa Octavio Paz, cruzar el puente hacia la “otra orilla”. En el cuento de Arredondo se trata de enfrentar un abismo en el que “se corta la respiración”. La historia puede quedar, a gusto del lector, en el plano de la transformación de Sergio, sin embargo, en mi opinión, se describe algo más que la locura de un hombre. El abismo se asemeja a la posibilidad significativa de la palabra, ésta es una especie de abismo en el que se aventura el escritor. Y tal como en las imágenes de “Río Subterráneo”, el escritor descubre las profundidades del lenguaje para dar un sentido nuevo o miles de sentidos a sus imágenes textuales.

Las posibilidades interpretativas, como dije anteriormente, dependen del manejo de la historia. En los cuentos posteriores a *La Señal*, la historia cede mayor espacio a la poesía. Esta evolución en el tratamiento de la historia puede comprobarse en los cuentos citados. En “Estío” existen algunas imágenes poéticas, pero éstas no van en detrimento de la historia lineal. De hecho la poesía aparece hasta cierto punto supeditada a la historia; la imagen poética de la mujer comiendo mangos es, en mi opinión, una indicación, una señal para entender el camino de la lectura.

La poesía conquista mayor espacio en “Río Subterráneo”, cuyos personajes no encarnan ya dualidades opuestas en continua lucha; se trata de un grupo de seres enigmáticos que en complicidad conservan y alimentan “la locura”, o quizás, una visión del universo (es decir, el de la escritura). Mediante avanzamos en la lectura, la historia lineal deja de importar para dar paso a una caracterización de la locura o un proceso que se convierte en poesía hasta definirse en la imagen poética cuya concreción es, en este caso, la escalinata o la pendiente que va hacia el “río subterráneo”.

En “Sahara” la poesía toma el lugar de la historia, la estructura del cuento en la voz narrativa (pregunta – respuesta de una voz que parece desdoblarse) y el manejo de los personajes dan cuenta de ello. No existe un narrador en el modo convencional del relato, sólo una voz que parece recitar esbozos de una vida, que se cuestiona a sí misma con un ritmo casi poético; por otra parte, los personajes no son figuras concretas y humanas a las que pueda llamarse por un nombre y definirse por sus acciones o sus apariencias. En este cuento el lenguaje de “Sahara”, desierto o mujer hecha desierto, es poesía.

Otro aspecto que nos muestra la evolución de la cuentística de Arredondo es el manejo de los personajes, del tiempo y el espacio. Muchos de los personajes de nuestra escritora suelen ser protagonistas que narran su propia historia con la voz del vencido, de la víctima. La mayoría de las veces se trata de mujeres que viven un doloroso proceso de transformación que tiene como desenlace la autodestrucción. Lo anterior no es regla general, existen algunas voces masculinas, pero igualmente se manifiestan desde la óptica de la víctima. Este tipo de cuentos aparece con mayor frecuencia en *La Señal*.

En el breve espacio del cuento, sobre todo en el de los primeros cuentos, Arredondo traza personajes completos, humanos, cuyo papel es claro, el de víctima o victimario. Existen pocos personajes, pero éstos son concretos, tienen nombres y edades, pueden, en pocas palabras, definirse en términos humanos. Personajes como los que aparecen en “Sahara” –cuentística posterior a *La Señal*-, apenas pueden definirse como tales. En dicho cuento, por ejemplo, aparece una voz protagonista que rememora su historia en el incesante interrogatorio, que de principio a fin, le hace otra voz o que quizás se hace a sí misma la voz narradora, cuya identidad no nos es del todo revelada. Podría tratarse de la voz metafórica del desierto, o de una mujer que reúne a todas las mujeres dolientes de Arredondo, mujeres que habitan un perpetuo desierto interior. Existe, a mi parecer, un juego de sentidos metafóricos debido en gran parte a la ambigüedad de la historia narrativa. No podemos concebir en realidad una historia, o cuando menos, no en el sentido convencional, en el que el lector “atestigua”, de principio a fin, una serie de acontecimientos.

La evolución del tiempo y el espacio en la cuentística de Inés Arredondo es equiparable a aquello que sucede con los personajes. En sus primeros relatos existe una mayor definición del tiempo y el espacio en que éstos se mueven. Así por ejemplo en “Estío” o “La sunamita” los personajes se mueven en un medio de provincia y en un tiempo que puede seguirse de manera progresiva, a pesar de que se encuentre condicionado por una voz subjetiva. Es verdad que ya existe en estos relatos una ambigüedad espacial y temporal determinada por la perspectiva narrativa de la primera persona; sin embargo, podemos ver nuevamente en cuentos como “Río subterráneo” y “Sahara” que el tiempo se detiene, se hace eterno y el espacio se vuelve impreciso e inexistente. Se trata del espacio y el tiempo de la locura, en donde un espacio son todos los espacios y el tiempo son todos los tiempos:

¿qué explica un loco? ¿qué significa? Ruge, arrasa como el río, ahoga en sus aguas sin conciencia, arrastra las bestias mugientes en sacrificio ancestral, alucinando, buscando en su correr la anulación. el descanso de un mar calmo que sea insensible a su llegada de furia y destrucción ¿Qué mar?

Recoge su furia en las altas montañas, se llena de ira en las tormentas, en las nieves que nunca ve, que no son él, lo engendran viento y aguas, nace en barrancos y no tiene memoria de su nacimiento.<sup>15</sup>

Finalmente el tiempo y el espacio nacen del interior del personaje, quien en su proceso de transformación, conquista el tiempo y el espacio de su locura. En “Sahara” sucede algo semejante, la voz narradora se condena a la perpetua búsqueda “del latido de los corazones de (sus) hijos” en el espacio del eterno desierto, en el tiempo del eterno presente. Tal pareciera que el ingreso de los personajes al mundo de la locura fuese un acto poético.

Los espacios se transforman y el tiempo se detiene, y en su caracterización se hace la poesía.

De esta manera vemos que a lo largo de la cuentística de Arredondo existe una evolución en la manera de concebir la literatura, una evolución que implica más una afinación de los mismos conceptos que un cambio radical de las ideas. El amor y el desamor que se transforman en locura y muerte constituyen una temática recurrente de las narraciones de nuestra escritora lo que cambia es la perspectiva del sentimiento amoroso: en sus primeros cuentos la narradora describe el “apasionamiento por el otro” en lo últimos esa búsqueda se transforma en una más abstracta, “la búsqueda de lo otro”. Dicha transformación puede observarse en la estructura, en la construcción de los personajes, del tiempo y el espacio. En cada cuento nuestra escritora parece precisar sus ideas en torno a la creación literaria, específicamente, a las que se refieren al equilibrio entre el fondo y la forma del texto. En este sentido, como afirma Martha Robles, Inés Arredondo continúa la tesis de Cuesta en la que fondo y forma constituyen “una unidad estética que permanece en la sombra”.<sup>16</sup> Ello puede observarse en la cuentística de nuestra escritora, existe una búsqueda de las palabras, del texto en su totalidad, pero en cierto punto en “la sombra de la locura” ya no es posible entender ni explicar lo que sucede en la conjunción de la forma y el contenido. La palabra permanece, entonces, misteriosa, vacía pero al mismo tiempo llena de nuevas acepciones.

---

<sup>1</sup> Ignacio Trejo Fuentes, “Dos décadas de Narrativa Mexicana”, pag. 102.

<sup>2</sup> *Ibidem*

<sup>3</sup> Rogelio Arenas, “Los cuentos de Inés Arredondo en la *Revista Mexicana de Literatura*”, pág. 63.

<sup>4</sup> Anamarí Gomis, “Las narradoras de un país desconocido”, pág. 10.

<sup>5</sup> Miguel Angel Quemain, “Entrevista con Inés Arredondo”, pág. 55.

---

<sup>6</sup>Anamari Gomis, "Las narradoras de un país desconocido", pág. 9.

<sup>7</sup>Sara Sefcovich, *Mujeres en el espejo*, pág. 17

<sup>8</sup>Anamari Gomis, "Las narradoras de un país desconocido", pág. 11.

<sup>9</sup>Amra Polidori, "Inés Arredondo. la sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento", pág. 10

<sup>10</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "Estío", págs. 13-14

<sup>11</sup>Miguel Ángel Quemain, "Entrevista con Inés Arredondo", pág. 53.

<sup>12</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "Sahara", pág. 248.

<sup>13</sup>*Ibidem*, "Río Subterráneo", pág. 125.

<sup>14</sup>*Ibidem*, pág. 130.

<sup>15</sup>*Ibidem*, pág. 133

<sup>16</sup>Martha Robles, *La sombra fugitiva Escritoras en la cultura nacional*, pags. 223-224

### *3. La señal*

#### *3.1 Los cuentos de La señal*

*La señal*, colección de cuentos publicada en 1965, es en gran parte el resultado de las publicaciones que Arredondo hiciera en la *Revista Mexicana de literatura y en la Revista de la Universidad*. En ellos se puede observar una unidad y una secuencia que las unifica a pesar de sus diferencias temáticas y estructurales. El cuento que da nombre a la antología, "La señal", sugiere un camino de lectura que no debemos pasar por alto ya que ofrece una pauta para descifrar o encontrar "el sentido" o "presentimiento de la verdad"<sup>1</sup> en los demás cuentos. Si no es así, pues las narraciones de Arredondo ofrecen un sin fin de lecturas, cuando menos sí encontramos "señales" que conforman un universo literario, es decir, una poética creada en torno a la búsqueda de sentido. Todos los protagonistas de esta antología de relatos experimentan dicha búsqueda como un encuentro con "lo sagrado" en algún momento de su cotidianidad; tal como el personaje de Pedro en "La señal", todos llevan el estigma del encuentro cuyo significado no se comprende cabalmente. El "presentimiento de la verdad" de que habla Arredondo, esa especie de búsqueda en el ámbito de la inconsciencia, queda mejor definido en las últimas líneas de "la señal":

Cuando salió de la Iglesia (Pedro) el sol se había puesto ya. Nunca recordaría cabalmente lo que había pensado y sufrido en ese tiempo. Solamente sabía que tenía que aceptar que un hombre le había besado los pies y que eso lo cambiaba todo, que era, para siempre, lo más importante y lo más entrañable de su vida, pero que nunca sabría, en ningún sentido lo que significaba.<sup>2</sup>

Se trata no de definir lo sagrado sino de apreciar sus manifestaciones en lo más puro e impuro de los actos humanos; los personajes viven el momento de la señal como un instante que los atrapa inexplicablemente en un espacio impreciso y un tiempo indefinible. Representan una suerte de seres elegidos para padecer o dignificarse con el estigma de las señales. La siguiente cita marca a los personajes que pueblan los cuentos de Arredondo:

*Para siempre en mí esta señal, que no sé si es la del mundo y su pecado o la de una desolada redención.*<sup>3</sup>

Es de llamar la atención que estas líneas del texto se encuentren escritas en cursivas; tal pareciera que la voz del personaje de Pedro es la voz de los protagonistas de *La señal*, todos transgreden su cotidianidad para experimentar un momento de trascendencia o espiritualidad en las esferas de lo sagrado. Este es el camino que sugieren "las señales" de Arredondo, uno en que los personajes van al encuentro del momento que los marca para siempre de forma dolorosa, como el castigo en el pecado o el martirio que precede a la salvación. Es en este sentido que los cuentos de *La Señal* son "profundamente religiosos"<sup>4</sup>, no en uno tradicional sino en uno personal, pues en realidad lo que la escritora expresa en el breve espacio del cuento es una concepción muy propia de lo religioso, lo espiritual y lo sagrado, la cual puede definirse a través de los actos del hombre puesto que finalmente se trata de una concepción humana que tiene origen en lo más puro, pero también en lo más abyecto de su ser. Es quizás ello lo que la escritora intenta reflejar en su escritura: "lo sagrado" que no puede entenderse como una noción etérea e inhumana, sino precisamente como aquello que puede

ser experimentado de manera sensible, y por lo tanto, reúne las facetas más contradictorias del ser humano. Este es, pues, el mundo que describen los cuentos de Arredondo, cuya perfección radica en mostrarnos un universo humano en el que las nociones morales del bien y del mal no tienen cabida y en el que los opuestos interactúan indefinidos en el interior de los personajes en un tiempo y un espacio imprecisos.

La trascendencia de los primeros relatos de nuestra escritora se encuentra precisamente en el instante corto y a la vez eterno de la señal, ésta representa la parte crucial del relato, en la cual, las más de las veces los personajes determinan, con "la respiración entrecortada", su nuevo destino. Se trata de "la zona en que los actos humanos resultan ambiguos"<sup>5</sup>, la zona que Arredondo califica con el nombre de "señal", y que a lo largo de los cuentos adquiere diferentes calificativos que la van matizando y definiendo; es "el presagio suspenso" de "La sunamita"; el "nombre sagrado" de "Estío" o la "mirada sin fondo" de "Mariana". Es, en resumen, el momento que ofrece un sentido al relato en su totalidad, un sentido que va más allá de la anécdota.

En casi todos los relatos de *La señal* predomina la voz del protagonista en primera persona, quien además funge como actor principal de su propia trama. Sin embargo, lo anterior no es regla general, por otra parte lo importante no es tanto la figura del protagonista narrador, como el desarrollo de un tono intimista a través del cual puede observarse el interior de los personajes, pues es en su universo interior en donde actúan y tienen origen "las señales".

### ***3.1 Los tonos narrativos de La señal***

Existen, en mi opinión, distintos grados o matices en el tono intimista de las narraciones, de tal manera que los relatos podrían dividirse en tres grupos principales de acuerdo con su tono narrativo. En relación con lo anterior, se encuentra el manejo del tiempo y el espacio, pero sobre estos dos últimos aspectos trataré más tarde. A continuación expondré, en el siguiente recuadro, la subdivisión esquemática de relatos a que me he referido:

### *Perspectivas del tono intimista*

<i>Narrador en primera persona Protagonista de la historia</i>	<i>Narrador en primera persona Personaje secundario</i>	<i>Narrador en tercera persona Únicamente funge como voz narradora</i>
"Estío" "Olga" "El árbol" "Estar vivo" "El amigo" "Para siempre" "La casa de los espejos" "La sunamita" "Canción de cuna"	"Canción de cuna" "Mariana"	"Canción de cuna" "El membrillo" "La señal" "La extranjera" "Flamingos"

En lo que se refiere a los tonos narrativos de *La señal*, la mayoría de los relatos, como mencionaba anteriormente, parten de un "yo" narrativo que cuenta su propia historia, nos sumergimos por completo en el interior del protagonista, lente desde el cual se observa el desenvolvimiento de la trama en el cuento. Este constituiría el primer grupo de narraciones cuyo tono intimista se apoya en la utilización de un narrador en primera persona del singular. Cuentos como "Estío", "Olga", "El árbol", "Estar vivo", "El amigo", "Para siempre", "La casa de los espejos" y "La sunamita" forman

parte del primer bloque de cuentos, en los cuales la historia gira en torno a lo que el protagonista experimenta en relación con los otros y consigo mismo.

El segundo bloque de relatos se caracteriza por la utilización de un narrador que habla desde la perspectiva de la primera persona del singular, pero en este caso no actúa como protagonista de su propia historia, sino como un testigo que sigue y describe una vida ajena, la del personaje principal. Un buen ejemplo de este tipo de relatos se encuentra en "Mariana", cuya narración es llevada a cabo no por la protagonista, sino por una compañera de la infancia.

Entre las narraciones que conforman el tercer subgrupo de cuentos, en los que el tono intimista disminuye, aunque no deja de estar presente, encontramos relatos como "El membrillo", "La señal", "La extranjera" y "Flamingos". Característico de este último bloque es el desarrollo de la historia desde la perspectiva de un narrador más objetivo con respecto a los primeros dos subgrupos, el de la tercera persona singular. El tono intimista cambia de perspectiva, pues ya no se trata del punto de vista del protagonista que describe su estado emotivo ante las circunstancias de la historia, sino el de un narrador distante que describe el interior de los actores del relato.

Un juego interesante de tonos narrativos se observa en "Canción de cuna", cuento en que se utilizan las tres perspectivas del narrador que observamos en el cuadro esquemático. La narración principia con la voz en primera persona de una mujer que describe un episodio de la vida de su madre. Tal como en "Mariana", la narradora es testigo de la historia del personaje principal, aquél que atiende al llamado de la señal.

Paulatinamente la narración abre paso a una segunda historia, la de la niñez de la protagonista; en un cambio de párrafos la voz narradora se transforma y la segunda historia es narrada por una voz impersonal:

En las manos atentas de la muchacha hay una guitarra. Tiene los ojos fijos en la lejanía que no ven, sin color de tan claros, desteñidos ya. Ya a los quince años.<sup>6</sup>

Como en un juego de espejos, asistimos a la historia de la historia. La imagen de la joven de quince años retrata a la protagonista de la historia subalterna, esta es la abuela de la narradora. Las historias se intercalan por medio del juego de las voces hasta confluir en una sola historia, aquella de la voz narradora; así, las historias de la madre y la abuela pertenecen igualmente a la hija, es decir, a la voz narradora. Ello podemos comprobarlo hacia el final del cuento:

En su engaño(mi madre) poseía una sabiduría que sana había olvidado.

Lo sé porque estoy embarazada, y me toca ahora a mí.

La canción de mi abuela y de mi madre me envuelve.<sup>7</sup>

La utilización de los tres tonos narrativos se encuentra aunado al manejo de un tiempo que reúne el presente, el pasado y el futuro. La narración de este cuento no podía ser de otra manera, ya que a través del juego de las voces se conjunta la historia de tres generaciones: la de la abuela en un pasado remoto, la de la madre en el presente y la de la hija en el futuro, un futuro en estrecha relación con el pasado y el presente. Los tres tonos narrativos representan esa conjunción del tiempo de tres mujeres que

parecen ser una misma puesto que el proceso que sufren es igualmente el de la gestación de sí mismas.

Ahora, la pertinencia de esta clasificación radica en la manera de desarrollar la temática principal de dichas narraciones: la aparición de "la señal". En los relatos del primer grupo, "la señal" es percibida y descrita desde el interior del protagonista, éste se detiene en ese instante que presiente pero no alcanza a divisar y definir plenamente, así describe minuciosamente sus efectos sobre sí mismo desde un interior que sufre el caos y la confusión. Mientras que en estos relatos, el protagonista hace un minucioso recuento de sus sensaciones ante el momento contundente; en los relatos del segundo y tercer bloque el narrador se mantiene ajeno, como un observador que sólo atestigua y describe las marcas de la señal. Ello es más notorio aún en los cuentos del tercer grupo, en los que la perspectiva de la narración es mucho más ajena y objetiva que en los cuentos del primer grupo. Lo anterior no desmiente el hecho de que los cuentos de Arredondo se caractericen por su tono intimista, pero sí muestra las diversas perspectivas desde las cuales puede describirse el mundo interno de seres humanos que experimentan un momento significativo en la cotidianidad de sus vidas muertas.

Existe un mayor juego espacio temporal en los relatos del primer bloque narrativo debido a que no existe una secuencia lineal de las partes que integran el relato; el tiempo y el espacio dependen totalmente de la manera subjetiva en que los aprecia el protagonista desde su interior. La conformación de estos relatos es circular en el sentido de que no obedecen a un patrón estructural tradicional del cuento; es decir, el protagonista no se encuentra en un tiempo y un espacio fijos, no los concibe como aspectos

lineales, sino como aspectos internos que cambian constantemente y que lo remiten una y otra vez al punto de partida de su historia. Como consecuencia, el narrador se detiene en aquellos momentos o en aquellos lugares de mayor significado en su relato: los instantes y los espacios de "las señales". Así, por ejemplo, en "Estío" la narradora pone especial atención al espacio de la recámara y al abrigo de la noche, espacio y tiempo en los que es pronunciado el "nombre sagrado". Ambos aspectos son parte esencial de la señal, puesto que constituyen el medio propiciatorio. En la obscuridad de la noche queda oculto "el nombre sagrado", el cual, aunque no se pronuncia jamás, sugiere la "posibilidad evitada" de que habla Fabienne Bradu, es decir, la posibilidad de un acto incestuoso<sup>8</sup>. El espacio de la recámara incita al pecado, pero finalmente funge como altar en que se inmola a una víctima en nombre del verdadero ser de devoción; en este caso Julián sufre el espanto y la humillación en el lugar de Román. En este sentido la madre comete un acto piadoso al no profanar la inocencia de su hijo, pero comete, al mismo tiempo, una aberración al utilizar a su joven amigo. Piedad o perversión, la ambigüedad del acto queda oculto en la intimidad de la recámara y las sombras de la noche.

La manifestación de "la señal" en los relatos del primer grupo es el resultado de un proceso que se desarrolla en el interior del protagonista, esto es, el proceso que describe su propia historia, el cual llega a su fin o a la trascendencia cuando lo inesperado emerge del interior del mismo personaje para revelarnos una verdad incomprensible o dolorosa. Lo anterior queda nuevamente ejemplificado en "Estío":

En medio de aquel beso único en mi soledad, de aquel vértigo blando, mis dedos tantearon el torso como árbol, y aquel cuerpo joven me pareció un río fluyendo igualmente secreto bajo el sol dorado y en la ceguera de la noche. Y pronuncié el nombre sagrado.<sup>9</sup>

La recámara y la noche representan el medio propicio para que la señal se manifieste, ante las circunstancias, lo inesperado surge del interior de la madre de Román, esto es, "el nombre sagrado". La señal es claramente resultado de la transformación que se había iniciado en la protagonista desde el comienzo de la historia, pero es sólo a través de este instante trascendente, sea o no comprensible, que el ambiguo desarrollo de la narración adquiere un nuevo sentido.

En lo que toca a los relatos del segundo grupo vemos, como señalé anteriormente, que la voz del narrador no es completamente impersonal dado que ésta habla desde la perspectiva de la primera persona, sin embargo, a diferencia de la mayoría de los cuentos de Arredondo, actúa no como protagonista, sino como un testigo. En ocasiones, la voz relatora pierde su identidad, y en ese sentido se hace impersonal. En "Mariana", la relatora de la historia es una vieja compañera de clases de la protagonista, a la cual dejamos de identificar como personaje conforme evoluciona la historia del relato. Así en el instante de "la señal" la narradora desaparece, y por unos momentos la narración sigue su curso en la voz de uno de los personajes principales, Fernando, esposo de Mariana:

Mariana estaba consagrada... para mí. Pero me engañé: sus ojos seguían abiertos mirando al altar. Solamente yo vi esa mirada fija absorber un misterio que nadie podría poner en palabras. Todavía cuando se volvió hacia mí los tenía llenos de vacío.

Miedo o respeto debía sentir, pero no, un extraño furor, una necesidad inacabable de posesión me enceguecieron, y ahí comenzó lo que ellos llaman mi locura.<sup>10</sup>

Nuevamente se presentan el espacio y el tiempo propicios para la manifestación del instante que dará un sentido especial al relato: el altar sagrado y el tiempo inexistente en los ojos llenos de vacío de Mariana. Más aún, el juego de las voces narradoras ofrece un sentido más al relato, quizás uno "religioso" como lo concibe la escritora en "La señal". El juego de voces es claro en la siguiente cita:

Sé que te parece que hago mal, que es antinatural este encarnizamiento impúdico con una historia ajena. Pero no es ajena. También ha sucedido por tí y por mí. La locura y el crimen...<sup>11</sup>

En este momento la narradora se apropia de la historia; y la convierte en una suerte de relato de redención personal, pues como afirma ésta no le es ajena. Es hasta este momento que podríamos considerar al personaje narrador como protagonista de una historia que no es la suya. A este respecto existe una asociación de "Mariana" con "La señal" cuyo tema es, como sostiene Arredondo, "profundamente religioso". Los elementos para calificarlo de este modo se encuentran presentes en el mismo cuento. Mariana funge como una especie de imagen redentora; su figura enigmática se cristaliza en el altar de la iglesia y en la eternidad vacía de sus ojos, que produce "miedo o respeto". Ésta pertenece a todos y a nadie de manera semejante a una imagen sagrada. En este sentido, la narradora es protagonista y testigo del relato; protagonista porque una parte de Mariana se encuentra en sí misma, como si se tratase de un acto de fe; testigo porque no accede del mismo

modo que Mariana a la esfera de lo sagrado, es decir, no es iluminada por "la señal", tan sólo contempla al personaje como si se tratase de un ser enigmático y divino a quien rendir culto. Se establece entonces un juego de voces, por un lado, el tono intimista de quien cuenta su propia historia, y por otro, la voz del testigo que en comparación con la primera es más imparcial, puesto que sólo describe lo que ve.

Las narraciones del tercer bloque responden a una manera tradicional de concebir la escritura del cuento en el sentido de que el narrador es un ente externo e impersonal, el cual, aunque no es omnisciente puesto que no explica en modo alguno el significado de "las señales" que nacen en el interior de los protagonistas, sí describe minuciosamente sus pensamientos desde una perspectiva que podríamos calificar, hasta cierto punto, de objetiva. Existe una mayor distancia en la manera de enfocar la historia de la narración, lo cual no descarta el tono intimista de los relatos, sustentados principalmente en la temática que tiene que ver las más de las veces con el carácter transgresor del ser humano en sus relaciones. Este tipo de narrador impersonal puede distinguirse claramente en cuentos como "El membrillo", "La señal", "La extranjera" y "Flamingos".

No existe, a mi parecer, un juego significativo de voces en los relatos del tercer bloque narrativo, sin embargo, la perspectiva desde la que se observan las manifestaciones de "las señales" es distinta en comparación con los cuentos de los primeros grupos. En "Flamingos" puede apreciarse más claramente la perspectiva a la que me refiero:

La observó con detenimiento. Jugaba con la aceituna dentro de su copa y su atención estaba completamente ocupada en mirar los cambios de luz que el movimiento producía

en el martini. Sí jugaba, pero detrás de ese juego su pensamiento estaba persiguiendo no se sabe qué formas, qué líquidos; un inaprehensible misterio que en cualquier momento podía surgir en el lugar más inesperado: en una arruga de la falda, en el asfalto de una avenida o en la punta de una uña. La había visto muchas veces sumergirse en esa especie de meditación vacía, de la que después salía fresca y renovada, como después de un baño.<sup>12</sup>

Al igual que en todos los relatos de Arredondo, en "Flamingos" se describe un proceso que llega a su culminación al emerger "lo inesperado". Pero la óptica desde la que se aprecia el discurso de los narradores protagonistas -primer grupo de cuentos- es mucho más cercana e íntima, éstos describen procesos internos dolorosos cuyo desenlace cristaliza en la fatalidad de la señal. En relatos como "Flamingos" tan sólo observamos, como en la lejanía, el carácter enigmático de "las señales"; el nacimiento y el significado de éstas quedan ocultos en el interior del personaje; lo importante es vislumbrar el instante que, aún en lo más cotidiano, se define como misterioso.

### ***3.2 Espacios y tiempos recurrentes en La señal***

Ahora, en lo que se refiere al manejo del tiempo y el espacio en los cuentos de *La señal*, encontramos que, tal como sucede con los tonos narrativos, existen distintos tratamientos de éstos. Más que distintos tratamientos se puede hablar de un constante juego espacio temporal.

En los relatos de *La señal* -y en general en la cuentística de Arredondo- es frecuente el escenario provinciano, "como espacio sentimental de la narrativa mexicana"<sup>13</sup>, aunque también encontramos

numerosos cuentos que se desarrollan en ámbitos ciudadanos. Lo verdaderamente significativo dentro de estos espacios que están determinados más bien por un tipo de sociedad es el manejo de espacios simbólicos, es decir, el significado del lugar en que se desarrolla la historia del relato. En "Estío" vemos que la parte trascendente del relato se desarrolla en la casa de Román, y particularmente en la recámara de su madre. Algo semejante sucede en "La sunamita", el espacio de la historia se reduce a la casa del tío Apolonio y, posteriormente, a su recámara, espacio asfixiante y sepulcral para Luisa. En "La señal", como en muchos otros cuentos ("Mariana" por ejemplo), la iglesia es escenario importante de la manifestación de lo sagrado, no en forma de fervor religioso, sino como una especie de estado de consciencia que va más allá de lo normal. Todos estos son pues los espacios propicios para el nacimiento de las señales.

En contraste con este tipo de espacios concretos, se contraponen los espacios abiertos, casi infinitos. En muchos de los relatos, cuyo escenario es provinciano, encontramos recurrentemente el ilimitado espacio del cielo en el cual se divisa una esencia casi sagrada, la presencia de un sol quemante que enceguece y sofoca o las grandes extensiones de tierra en las cuales fluyen incesantes unas aguas que no tienen principio ni fin. Los elementos de la naturaleza aparecen como seres o presencias vivas que poseen un significado simbólico dentro del relato. La crisis de Minou, en "La extranjera", estriba precisamente en la pérdida de su propio espacio, el cual únicamente reconoce en el sol pues se trata de su "presencia masculina"; la luz plena del astro inunda todos sus espacios y constituye, al mismo tiempo, la inexistencia y el olvido del tiempo. Sin embargo, dicha presencia tan imprescindible puede ser al mismo tiempo impredecible y tiránica:

El sol denso, inmóvil, imponía su presencia; la realidad estaba paralizada bajo su crueldad sin tregua. Flotaba el anuncio de una muerte suspensa, ardiente, sin podredumbre pero también sin ternura.<sup>14</sup>

Como mencionaba anteriormente, las fuerzas de la naturaleza constituyen símbolos, a veces son parte de los presagios. La caracterización de este sol tiránico e infernal se asemeja en gran parte al personaje de don Apolonio en “La sunamita”, incluso puede notarse, como afirma Susana Crellis, que el nombre guarda cierta relación con el dios solar de la mitología griega<sup>15</sup>, pero en este caso en una acepción negativa y destructiva. Vemos pues que los motivos de los personajes de Arredondo para tomar determinadas acciones son los mismos motivos misteriosos e incomprensibles de la naturaleza; así la escritora nos muestra a seres humanos que actúan de acuerdo con los designios de su propia naturaleza, y no con aquellos de la moralidad. El sol se muestra como fuerza destructiva y generadora a la vez y el mismo proceso se observa en los personajes de *La señal*.

Otro espacio importante es el de las aguas; en contraste con el espacio solar, el de las aguas podría caracterizarse como una presencia femenina, que al igual que el astro solar es de una naturaleza doble puesto que es al mismo tiempo símbolo de purificación y corrupción. El constante fluir de las aguas tiene especial significado en relatos como “Estío” y “Mariana”. La imagen de las aguas que corren se equipara con el lado oscuro, la otra vida que poseen los personajes, una que corre en su interior como una “río subterráneo” y que en cualquier momento puede brotar hacia el exterior para mostrarse en forma de señal. Así, en “Estío” el deseo que experimenta

Julián hacia la madre de su amigo Román se equipara con un “río fluyendo (...) secreto bajo el sol dorado y en la ceguera de la noche.”<sup>16</sup> Del mismo modo, el mundo interior de “Mariana”, el cual se expresa a través de su mirada, se equipara con el fluir de unas corrientes profundas, misteriosas y desde luego inaprehensibles, que destruyen a quien intenta poseerlas o purifican a aquel que sabe contemplarlas con asombro en su aparente vacío.

Con respecto al manejo del tiempo en *La señal*, puede hablarse a grandes rasgos de dos formas del tiempo: el tiempo de la historia, es decir, las secuencias de motivos que conforman la anécdota de manera lineal; y el tiempo de los personajes. Este último es mucho más notorio en los cuentos de carácter intimista del primer bloque.

De la historia lineal no hay mucho que decir, existe, a la manera convencional, una introducción, un desarrollo que llega a su clímax en la trascendencia de “la señal” y un desenlace. Sin embargo, la concepción de un tiempo lineal es resultado de la abstracción que hacemos al terminar de leer los cuentos de Arredondo. La voz narradora es quien decide los ritmos y los matices así como el orden cronológico de las secuencias anecdóticas que conforman el relato. Existe una tónica general, según creo, en la manera en que los personajes de *La señal* experimentan el tiempo interno; en “Mariana” puede resumirse dicha concepción del tiempo:

El tiempo lento y frenético de Mariana era hacia adentro, en profundidad, no transcurría. Un tanto a ciegas, en el que no tenía nada que hacer la inteligencia.<sup>17</sup>

El tiempo de los personajes de *La señal* transcurre internamente como la imagen del río que fluye lentamente hasta que abruptamente se desborda y

de sus aguas emerge lo inesperado. Se trata del tiempo de la inconsciencia en el cual no existe el tiempo, o por lo menos, no aquel que concebimos de una manera lineal. Por otra parte, en esa temporalidad, casi mítica, los personajes experimentan una cercanía con “lo otro”, con lo sagrado, y en la inconsciencia se acercan a la sabiduría, como sucede al personaje principal de “Canción de cuna”, quien “en su engaño poseía una sabiduría que sana había olvidado.”<sup>18</sup>

El tiempo “hacia adentro” que experimentan “Mariana” y el personaje principal de “Canción de cuna” es también el tiempo de la locura puesto que lo que viven las protagonistas es un proceso de gestación incomprensible, casi absurdo, del que son y no son conscientes, motivo por el cual no hay cabida para un razonamiento lógico del tiempo. En otros relatos, la carencia de un tiempo lineal significa la muerte, así podemos verlo en narraciones como “Estar vivo” y “La sunamita” en los que los narradores experimentan una muerte interna al dejar de poseer su propio tiempo, pues se transforman en objetos de un destino que no les pertenece; y así el tiempo deja de existir.

Encontramos distintas variantes en la manera de definir el tiempo de los personajes de *La señal*; éste es inconsciente, profundo, involutivo, y finalmente, inexistente, sin embargo, todos confluyen en uno mismo, el mundo interno del personaje, uno enigmático e indescifrable. En este punto cabe hacer una observación más, el tiempo que hace trascender el relato, como lo busca la escritora, es aquel en el que se manifiesta “la señal”, el preciso instante en que todo queda como suspendido en el aire, y la narración adquiere un sentido más allá de la simple anécdota del relato, es decir, la trascendencia del relato depende de ese instante eterno, pleno y vacío a la vez, en el que se cristaliza la totalidad de la narración.

El mundo de *La señal* se encuentra poblado por seres que experimentan su propio lado oscuro: el mundo de “posibilidades evitadas” de que trata Fabienne Bradu o “la zona sagrada” de Octavio Paz. Cualquiera de estas posibilidades representa una transgresión de la cotidianidad, una que se desata como borrasca en el interior de los personajes y que, no obstante, apenas se divisa en el escenario exterior. Los seres que describe Arredondo buscan y eligen un camino, nunca el más lógico o racional, sino el más difícil, doloroso e incomprensible: el camino que indica “la señal”. Al transitar el umbral en donde tiempo y espacio dejan de existir éstos se redimen o sucumben en la profundidad de su amor y su desamor o de un sentimiento que se torna indefinido en “las esferas de lo sagrado”.

Los procesos que sufren los personajes de *La señal* reflejan el universo literario de nuestra escritora, uno, cuya materia esencial es el ser humano; el juego de las voces narrativas y el manejo del tiempo y el espacio en estos cuentos lo retratan fielmente en todas sus facetas. Así, cada cuento constituye una suerte de galería laberíntica similar en su complejidad al alma humana. En la revelación de dicha complejidad encontramos “la búsqueda de sentido” de que habla Arredondo, una búsqueda que llega a su culminación en la manifestación de la señal, espacio en el que parecen reivindicarse los aspectos más abyectos del hombre. Es quizás la sublimación de su verdadera naturaleza lo que le permita ingresar a “la esfera de lo sagrado” y, en este sentido, descubrir la verdad o “presentimiento de la verdad” en torno al significado de su existencia.

---

<sup>1</sup>Los narradores ante el público, pág. 126.

- 
- <sup>2</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "La Señal", pág.42
- <sup>3</sup>*Ibidem*
- <sup>4</sup>Beth Miller. "¿Las escritoras son seres celestes?", pág. 21
- <sup>5</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*, pág. 125.
- <sup>6</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "Canción de cuna", pág. 51.
- <sup>7</sup>*Ibidem*, pág. 57
- <sup>8</sup>Fabienne Bradú, *Señas particulares: escritora*, pág. 36.
- <sup>9</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "Estío", pág.18
- <sup>10</sup>*Ibidem*, "Mariana", pág. 102.
- <sup>11</sup>*Ibidem*, pág. 101
- <sup>12</sup>*Ibidem*, "Flamings". pág. 65
- <sup>13</sup>Christopher Domínguez, "El mapa de Inés Arredondo", pág. 57.
- <sup>14</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "La señal", pág. 40
- <sup>15</sup>Susana Crellis, *La búsqueda del paraíso*, pág. 169
- <sup>16</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "Estío", pág.18
- <sup>17</sup>*Ibidem*, "Mariana", pág.101.
- <sup>18</sup>*Ibidem*, "Canción de cuna", pág. 57

#### 4.1 Breve descripción de la narración

“La sunamita” tal como lo afirma Fabienne Bradú “ha alcanzado entre los lectores de Inés Arredondo una fama de *best-seller*. Como tal, ha sido muy leído, bien y mal interpretado, manoseado y tergiversado...”<sup>1</sup> Paradójicamente no fue la creación que más gustó a la escritora, no obstante, independientemente de ésta y sus lectores, constituye una de las creaciones más representativas de su cuentística, cuando menos en lo que se refiere al manejo del tiempo, el espacio y los personajes. Con respecto a estos puntos, existen aspectos recurrentes a lo largo de la narrativa de Arredondo, los cuales quedan bien ejemplificados en “La sunamita”. Es decir la narración representa, en mi opinión, un cuento modelo en el sentido de que refleja claramente el universo literario de su creadora.

La fuente de inspiración es, evidentemente, el pasaje bíblico que relata los últimos días del rey David y que aparece como epígrafe del cuento. No parece ser el objetivo de la escritora el de recrear dicho pasaje, sino el de recrear, en cierto sentido, la voz muda de una “sunamita” que se encuentra en otro espacio y otro tiempo –la provincia mexicana-, los cuales quedan impregnados del carácter mítico de la historia bíblica. Así los relatos de *La señal*, si bien no todos recurren a fuentes de inspiración religiosa, suceden en espacios y tiempos míticos ya que son inexistentes en una cronología histórica del ser humano; el punto de referencia espacio temporal es, en realidad, el mundo interior de una voz que narra su propia historia. Esa voz íntima pertenece a todos los espacios y todos los tiempos del ser humano.

El manejo de los personajes en este cuento es similar en casi toda la narrativa de nuestra escritora. Tal como en “La sunamita”, muchos de los

relatos se desarrollan a partir de la voz en primera persona del protagonista. La voz de “La sunamita” es la voz recurrente de esas mujeres dolidas de Arredondo que reflexionan desde la degradación y el desamor. En oposición a dicha voz interna se encuentra toda una galería de personajes antagónicos, con los cuales se establece una lucha en la que una de las partes cae y se vuelve objeto del victimario o victimarios. Estos personajes encarnan fuerzas opuestas que se encuentran y se mezclan para formar una conjunción casi grotesca como en “La sunamita”. Así, asistimos a la transformación interior de Luisa, proceso en que la protagonista experimenta una muerte en vida, y queda destinada a vivir para siempre en un “verano cruel que no termina nunca”.

La voz de la “sunamita” se asemeja a las voces que narran los cuentos de *La señal*. Se trata de una misma voz que busca, se sumerge en los laberintos de “la señal”, transgrede y se resigna a una suerte de vida mística o infernal, el término es difícil de establecer desde una perspectiva moral puesto que las situaciones tocan otras esferas de lo humano, en las que las definiciones son imprecisas. La voz de Luisa es la voz mítica que reúne a todas las protagonistas mudas de Arredondo, voces que se consumen en un dolor callado y cuyo papel es el de ser objetos de una presencia asfixiante, las más de las veces una presencia masculina.

En los siguientes incisos desarrollaré un análisis estructural de la narración en el que tomaré en cuenta tres aspectos principales, el manejo del tiempo, el espacio y los personajes. El texto se abre a un sin fin de lecturas, y en ellas se devela el carácter de la poética de Arredondo, un universo literario profundamente enigmático y humano.

---

<sup>1</sup> Fabienne Bradu, *Señas particulares escritora*, pág. 43

## **4.2. Aspectos estructurales de “La sunamita”**

### **4.2.1. El tiempo y el espacio en “la sunamita”**

La estructura espacial y temporal del cuento de Inés Arredondo, “La sunamita”, no parece complicada en una primera lectura, no obstante el trabajo discursivo de estos dos elementos narrativos es mucho más minucioso de lo que se puede percibir en una lectura general. En el manejo que la escritora hace del tiempo y el espacio se deben considerar, según creo, dos aspectos importantes: 1) la disposición sintáctica de la narración y 2) la sucesión de los acontecimientos de la historia narrativa, en el sentido en que se maneja tradicionalmente como “organización cronológica” de las acciones realizadas.<sup>1</sup> Es obvio que no puede concebirse lo uno sin lo otro, puesto que de la elaboración del primero depende la conformación de una anécdota bien estructurada por cuanto se refiere a los elementos narrativos que nos interesan; sin embargo, considero pertinente señalarlo porque existe un ritmo prosístico en la narración que actúa paralelamente al desarrollo de las acciones en el cuento. Si consideramos lo anterior, se puede hacer una división temática del cuento de Arredondo en tres grandes núcleos importantes que a continuación expondré.

Antes de analizar dichos núcleos narrativos es importante comenzar por el principio. Un punto sustancial que condiciona la lectura del relato es el epígrafe de una cita bíblica:

Y buscaron una moza hermosa por todo el término de Israel,  
y hallaron a Abisag Sunamita, y trajéronla al rey.  
Y la moza era hermosa, la cual calentaba al rey, y le servía:  
mas el rey nunca la conoció (Reyes I, 3-4).

Sin afanes interpretativos que se desvíen del contexto, la cita sugiere una lectura abierta en tanto que nos transporta a un espacio y un tiempo inmemoriales: a una tierra caliente de perpetuo verano en donde la historia bíblica tuvo lugar. Así el espacio y tiempo "sagrados" son, en mi opinión, motivos y puntos de partida temáticos del cuento de Arredondo. En la narración dicha sacralidad se recrea en tiempos y espacios inciertos, ambiguos, tal vez inexistentes. En pocas ocasiones sabemos con exactitud las horas, los días o los años, así como tampoco sabemos el nombre o la ubicación del pueblo de don Apolonio.

El cuento es desarrollado en su totalidad desde la perspectiva de la voz intimista de un personaje que es también narrador: se trata de la historia de una mujer "sunamita" que, despojada paulatinamente de las virtudes del personaje bíblico, relata al lector u oyente imaginario un episodio que marca su vida para siempre. La importancia de este personaje no sólo estriba en su función de narrador, sino precisamente en aquello que sugiere la cita bíblica, su figura es sagrada e intocable. Tal vez en tanto que el espacio y el tiempo pertenecen a la protagonista es que éstos pueden considerarse como sagrados. Otro tanto se debe a la descripción de su imagen, Luisa es en un inicio joven, bella y recatada, pero además se encuentra "sola" en su "centro", aspecto característico de la sunamita bíblica, quien sirve al viejo rey David, pero permanece en una soledad que es resguardo de su feminidad y su virginidad. Así, a lo largo del cuento de Arredondo el lector asiste al proceso de transformación de la figura sagrada de Luisa.

Hay que considerar que aunque la escritora alude a un pasaje bíblico para la creación de su relato, la interpretación de las distintas "señales" que irrumpen en la cotidianidad de los personajes, y que son características de la colección de cuentos que junto con "la sunamita" conforman *La Señal*, no es,

en mi opinión, exclusivamente religiosa, dado que en el *corpus* de cuentos de este libro la constante es la señal, cualquiera que sea, y no necesariamente la señal religiosa. Se trata pues de una señal que pareciera provenir de un más allá, ya sea del inconsciente o la simple intuición del relator, cuya función es la de advertir y presagiar el destino de los actores de la historia. En “la sunamita”, Luisa percibe varias veces “las señales” del mundo exterior, a manera de presentimientos, como sucede en aquella “tarde oscurecida por nubarrones amenazantes”<sup>2</sup> o en el presagio de la rosa marchita<sup>3</sup>. De tal modo que no me parece descabellado pensar que la escritora juega con el significado de lo sagrado, mostrándonos no sólo su lado positivo, el cual podría relacionarse las más de las veces, con un aspecto religioso; sino también develando la parte oscura del alma humana en toda creencia. Así, Luisa permanece en la esfera de lo sagrado, en el sentido más amplio de la palabra, en uno positivo, cuando en un inicio es intocable y pura, y en uno negativo, cuando la muerte invade el espacio de vida y juventud de que es dueña.

El pasado de la protagonista queda plasmado en una continuidad lineal e ininterrumpida de tiempos pretéritos<sup>4</sup> que se alternan con diálogos en tiempo presente, los cuales provocan una tensión dramática en el relato.<sup>5</sup>

A continuación describiré cada una de las partes narrativas del cuento, las cuales denominaré A, B y C. En cada una de estas secciones narrativas puede apreciarse el progresivo cambio del tiempo y el espacio de la protagonista, que es lineal, a la vez que circular, puesto que el inicio se encuentra en relación con el final del cuento. La narradora comienza a relatarnos su historia desde su estado actual de degradación y finaliza en esa misma circunstancia. Por lo tanto el trecho anecdótico recorrido entre el segmento A y el segmento C se circunscribe en el presente que vive la

protagonista, el cual debe ser punto de partida para la rememoración de su vida pasada, en este sentido el relato es circular. En el siguiente cuadro he ilustrado, de manera esquemática, el manejo del tiempo y el espacio en las tres secciones narrativas que mencioné anteriormente:

*Cuadro esquemático de los segmentos narrativos de “la sunamita”*

*Tiempo*

Segmento A	Segmento B	Segmento C
I. Descripción de un tiempo “sagrado”, perteneciente a la protagonista	I Lucha entre tiempo propio de la protagonista y el tiempo del antagonista (don Apolonio)	I. Muerte del tiempo “sagrado” de la narradora
II. Introducción a un tiempo muerto (pueblo de don Apolonio)	II. Punto climax del cuento: cuadro narrativo de la rosa	
Segmentos A y C están ligados por un tiempo presente de la narradora		

*Espacio (Desplazamientos espaciales)*

Segmento A	Segmento B	Segmento C
I. Espacio libre de la protagonista (“centro intocable”)	I Presagio (día de “cielo encapotado)	I Caída de la protagonista a un espacio muerto. (recámara del tío)
II Pueblo de don Apolonio	II. Lucha de espacios (ir y venir de Luisa en el espacio sepulcral de su tío, la recámara)	II. Lecho nupcial o lecho de violación (muerte interna del personaje principal)
III. Casa y recámara (de silencio y penumbra) del tío enfermo	III. Prisión de la protagonista en el espacio del tío	III. Verano “infernial” Profanación del espacio de la protagonista

En cuanto al espacio, considero pertinente señalar algunos aspectos que destacan en el cuento de Arredondo. En una primera lectura notamos que el espacio se encuentra íntimamente ligado al mundo interior de la protagonista; en gran parte del relato el espacio es la percepción que del mundo tiene el personaje principal; no obstante en muchos otros casos, el espacio, específicamente el ámbito de la naturaleza, actúa como un ente superior que “augura” el porvenir de la narradora, y para el lector constituye una de las tantas “señales” que guían la interpretación del texto en un sentido u otro. Así,

podemos diferenciar dos tipos de espacio. Uno concreto, físico y geográfico, el cual captamos a través de la visión de la narradora, y en el cual es importante notar tanto los desplazamientos e inmobilizaciones de los personajes, como la particular atención sobre ciertos objetos que constituyen "señales" por decirlo de algún modo. El otro tipo de espacio no depende de la percepción subjetiva de los personajes más bien actúa como vaticinador de la fatalidad de nuestra protagonista.

### *Segmento A*

En la primera parte temática del cuento, la frase inicial nos remite a un tiempo pasado, pero también a la actualidad de la protagonista que cuenta su historia. En cierta forma el cuento comienza en el final, como ya señalé anteriormente.

Aquel fue un verano abrazador. El último de mi juventud.<sup>6</sup>

Este principio cobra más sentido cuando hemos terminado de leer la obra, el principio está íntimamente ligado a la temporalidad del final de la tercera parte narrativa (segmento C); de modo que nos encontramos ante una narración circular. Todas las palabras del inicio cobran mayor sentido al final, y se capta con mayor claridad el proceso de evolución del tiempo y el espacio. En el primer párrafo del cuento leemos:

Todo esto era perfectamente normal, y ningún *estremecimiento*, ningún *augurio* me hizo sospechar nada.<sup>7</sup>

El hecho de indicar que nada era motivo de sospecha, que no hubo "augurios", ni "estremecimientos" nos lleva al desenlace del cuento, momento en que comprendemos por qué la narradora hace esta especie de reflexión al margen.

Es ese "verano abrazador" el marco temporal en el que hace aparición nuestro personaje-narrador. La protagonista se encuentra tal como Abisag la sunamita, en un tiempo y un espacio contenidos en "un centro intocable" de belleza y pureza sagrada:

En el centro de la llama estaba yo, vestida de negro, orgullosa, alimentando el fuego con mis cabellos rubios, sola.<sup>8</sup>

A lo largo del Segmento A, esta idea se reitera varias veces, en oraciones como "el aire que me cercaba y no me consumía" o "Hice los rápidos preparativos para el viaje en aquel mismo *centro intocable* en que me envolvía el verano estático".<sup>9</sup> Dichas citas constituyen ejemplos importantes puesto que, junto con el manejo del sistema verbal, indican la ubicación espaciotemporal en que se encuentra el personaje principal en un comienzo, esto es en un "centro intocable" que le pertenece, y en el que la protagonista encuentra su completud. En esta primera parte, aquélla se desplaza de su centro al acudir al llamado de su tío enfermo. El desplazamiento no es tan determinante en el segmento A, como en las partes restantes, ya que la protagonista aún se siente poseedora de su "centro". No obstante la pérdida del espacio propio se manifiesta a la llegada de Luisa al pueblo que alguna vez fue el de su infancia en donde las calles solitarias y el calor excesivo hacen caer "en el entresueño privado de realidad y de tiempo". Vemos así el comienzo del desplazamiento espaciotemporal de Luisa, cuyas implicaciones

van más allá de las familiares, pero que la protagonista no alcanza a distinguir claramente, tan solo las presiente como en entresueños:

...las campanadas resonaron pesadas y reales, dando por terminada la siesta y llamando al rosario, abrí los ojos y miré verdaderamente el pueblo: era otro...<sup>10</sup>

De igual modo se describe la casa de don Apolonio:

El zaguán se encontraba abierto, como siempre, y en el fondo del patio estaba la bugambilia. *Como siempre. Pero no igual.*<sup>11</sup>

El espacio y el tiempo de la infancia han cambiado profundamente, y el ámbito mítico se torna en uno de muerte. Esto es mucho más claro en los segmentos B y C, en esta primera parte todo parece, como lo afirma la narradora, "perfectamente normal"; y sin embargo, todo en el exterior aparecía inmóvil, es decir, la protagonista entra sin percatarse de ello a una dimensión muerta ("el calor -espacio- y el silencio -tiempo- lo marchitaban todo" o "el silencio -tiempo- y la penumbra -espacio- precedían a la muerte"), en contraste con la "luz y el aire" que ella representa.

Los diálogos o pequeños momentos dramáticos, como en la totalidad de la narración, cumplen, en este segmento, con la función de detener la sucesión de los hechos en un momento específico, una especie de matización temporal dentro del hilo de la acción (especie de "ralentando"). En mi opinión, uno de los episodios dialogados resulta significativo en este segmento, se trata de aquel en el que don Apolonio "(reparaba) con gusto su vida y se complacía en la ilusión de dejar (en Luisa) sus imágenes, como hacen los abuelos con sus nietos." En este fragmento de la obra, además de detenerse la narración en un momento preciso, se hace alusión por única vez al tiempo y al espacio

"reales" o por lo menos cercanos a una realidad histórica. El porqué de las referencias históricas puede tener muchas explicaciones, una que en lo particular creo plausible es la necesidad de manifestar un carácter provinciano, y después nacional, algo que se enlace con una tradición cuentística. El juego de tiempos (y espacios) en este fragmento es muy interesante puesto que se entrelazan tres distintos: el tiempo de la narración (de las palabras y de un sistema verbal), la referencia a un tiempo histórico (tiempo pasado) y la percepción interna del tiempo por la narradora (tiempo presente).

A lo largo de la primera parte, Luisa se introduce en el espacio y el tiempo de su tío, y paulatinamente éstos se posesionan de ella, todo dentro del ámbito de la "normalidad": "me iba heredando su vida (tiempo)" "sus imágenes" y además "la casa (del tío) era *mi casa...*"(sic).<sup>12</sup> Ambos personajes representan polos opuestos, y de algún modo representan las caras de lo sacro: Luisa, la pureza, don Apolonio, la corrupción. Del mismo modo encontramos dos mundos o espacios contrastantes. En este primer segmento podemos notar dos momentos importantes del espacio: el espacio de la protagonista amplio, casi infinito que es más que un espacio físico "una manera de sentirse en el mundo"<sup>13</sup> y el espacio de don Apolonio que es más concreto y físico, el cual se va definiendo progresivamente. En un principio se trata de un pueblo un tanto fantasmagórico de "calles solitarias" y "ladrillos nublados" en donde "las cosas aparecían inmóviles". Posteriormente ese espacio se restringe a la casa del tío, poco después se reduce aún más, a la recámara del enfermo. Finalmente la protagonista toma "posesión de la casa", en palabras textuales, de tal modo que en adelante el espacio de la protagonista se verá reducido al de su antagonista. Ello cobra mayor énfasis cuando hacia el final del segmento A, leemos cómo el anciano tío trasmite sus recuerdos a la

protagonista. Los objetos en la recámara del anciano (el cofre de joyas, un San Antonio, un collar, los retratos) resultan reveladores puesto que caracterizan a nuestros personajes, pero además confirman el hundimiento de la protagonista en el oscuro espacio de su antagonista. Progresivamente el tiempo deja de existir en el relato y el espacio se convierte en una perpetua penumbra en el interior de la protagonista.

### *Segmento B*

Las señales de la fatalidad aparecen en la historia del relato; existe una disociación entre el tiempo exterior y el tiempo interior de Luisa, ésta presente en el espacio el primer signo de su desgracia:

Una tarde oscurecida por nubarrones amenazantes (. .) Me quedé quieta, escuchando aquel grito como un trueno, el primero de la tormenta. Después el silencio, y yo sola en el patio. inmóvil. (...) Nadie sabe como yo lo terribles que son los presagios que se quedan suspensos sobre una cabeza vuelta al cielo.<sup>14</sup>

En el exterior, en la naturaleza, (los "nubarrones amenazantes") aparecen las señales de la tormenta interior que el personaje está a punto de padecer. El cielo sugiere el espacio infinito, el espacio sagrado del ruego que, de algún modo, se niega a la suplicante. Don Apolonio está a punto de morir, y la protagonista, a través de una súbita enumeración de pretéritos, se desplaza ("fui, vine, regresé a la casa...")<sup>15</sup> todo para no hacer frente al "momento insoportable": la muerte del tío. Y es entonces cuando Luisa cruza definitivamente el umbral de la muerte, representado por la sombría recámara del moribundo:

Ahogué un grito de terror Abri los ojos como para abarcar todo el espanto que aquel cuarto encerraba. "¿Porqué me quiere arrastrar a la tumba?...Sentí que la muerte rozaba mi propia carne."<sup>16</sup>

Entonces el augurio espacial cobra sentido puesto que refleja el estado interior de la protagonista ("el cielo seguía encapotado").

Los vínculos matrimoniales entre Luisa y don Apolonio (la muerte) han sido pactados a través de la convivencia en el espacio (la casa y la recámara del tío) y el tiempo (los relatos vivenciales de don Apolonio). En el momento de la celebración matrimonial, el tiempo de la narración se acelera, mientras que el tiempo de la protagonista es el de un "sopor hipnótico", la disociación de tiempos es ya manifiesta. En lo sucesivo, la protagonista se precipita hacia su degradación; a la sensación eterna de una "maléfica ronda" de individuos sigue una de "cuatro días de agonía". Paradójicamente, quien sufre la agonía no es el tío moribundo, sino la narradora, la cual se mantiene en una especie de calma espiritual sugerida por el número de días (cuatro)<sup>17</sup> y los días de lluvia, días en los que "nadie sale de su casa, todos se recogen y esperan a que la vida vuelva a comenzar. Son días espirituales, casi sagrados."<sup>18</sup>

En este espacio de tiempo agónico, la protagonista "espera", vive "horas largas", oye "la lluvia monótona" y recuerda la noche de su boda sucedida hace "una eternidad vacía". El uso recurrente de estos calificativos como horas "largas", "monótonas" y "eternas" definen la transformación que sufre el tiempo interno de la protagonista. Así unos cuantos días son una "eternidad vacía" porque el tiempo de Luisa ya no es el mismo, es casi un tiempo muerto, en el que apenas se manifiesta la lucha entre su interior y el exterior representando en la figura de un ser que aunque continúa viviendo es un "demonio de la muerte", don Apolonio:

Y el horror contra el que nada pude me conquistó: empecé a respirar al ritmo entrecortado de los estertores, respirar, cortar de pronto, ahogarme, respirar, ahogarme...sin poderme ya detener...sentía(...) el sufrimiento y la asfixia de un moribundo.<sup>19</sup>

La lucha interior es reflejada no sólo en la descripción que de ello hace el personaje, sino también a través del uso preciso de las palabras y la aceleración del ritmo narrativo. La sensación de un aumento de velocidad temporal se puede observar no sólo en las mismas palabras "ritmo entrecortado", "ahogarme", "cortar", etc., sino también en la disposición sintáctica de éstas, la cual expresa perfectamente el estado de desesperación del personaje. Este contraste no es tan notorio en el segmento A, ya que en un inicio el tiempo interno de Luisa es el mismo que vive en el exterior.

La parte final del segmento B es, de algún modo, la culminación o la síntesis temática del cuento. Esta especie de cristalización del cuento es de suma importancia, ya que constituye un episodio narrativo distinto en todo el relato, cambia temática, semántica y sintácticamente:

No (todo estaba igual).Lejos, en la sombra, hay una rosa: única y viva. *Está ahí*, recortada, *nítida*, con sus pétalos carnosos y leves, resplandeciente. Es una presencia hermosa y simple. La miro y mi mano se mueve y recuerda su contacto y la acción sencilla de ponerla en un vaso. La miré entonces ahora la conozco. Me muevo un poco, parpadeo, y *ella sigue ahí, plena, igual a sí misma*.

*Respiro libremente, con mi propia respiración. Rezo, recuerdo, dormito, y la rosa intacta monta la guardia de la luz y del secreto. La muerte y la esperanza se transforman.*

Pero ahora comienza a amanecer y en el cielo limpio veo, ¡al fin!, que *los días de lluvia* han terminado. Me quedo largo rato contemplando por la ventana cómo cambia todo al nacer el sol. *Un rayo poderoso entra y la agonía me parece una mentira*; un gozo injustificado me llena los pulmones y sin querer sonrío. *Me vuelvo a la rosa como a un cómplice, pero no la encuentro: el sol la ha marchitado.*<sup>20</sup>

Estos párrafos son, en mi opinión, muy significativos. Desde el punto de vista temático representan una suerte de resumen<sup>21</sup> de todo el cuento: la rosa es Luisa, y la suerte final de ésta es paralela a la de la flor. En cuanto a la narración, esta especie de cuadro poético resulta interesante porque el tiempo se maneja de distinta manera con respecto a la totalidad de la obra. Existe un corte abrupto del continuo hilo temporal de pretéritos del que hace uso la protagonista para recordar y narrar su historia, así se traslada directamente a ese momento de su historia, narrándola en presente de indicativo, tiempo que la escritora sólo utiliza en los diálogos. Espacialmente también notamos un cambio en el uso reiterativo de adverbios ("está ahí" o "sigue ahí") y adjetivos ("nítida", "plena", "resplandeciente", "igual a sí misma", etc) que indican una ubicación inmediata y concreta aunada al presente temporal.

Cada palabra en este episodio narrativo tiene un carácter polisémico, en ocasiones, lleno de sentidos ocultos; por ejemplo en "respiro libremente, con mi propia respiración" la narradora alude de algún modo al tiempo, al momento doloroso en que lucha contra una respiración ajena (la del tío), es decir, no quiere ser parte de un tiempo y un "centro" que no le pertenecen. La "luz", y la "esperanza" contrastan y se debaten con "la muerte" y "los días de lluvia"; al final "una rosa marchita" es señal del predominio de la obscuridad y de la muerte.

Hacia el final del segmento B podemos concluir que existen tres momentos espaciales importantes. El primero tiene un valor específicamente profético, esto es "la tarde oscurecida por nubarrones". En seguida se desencadena una lucha entre el espacio de la protagonista y el espacio de su antagonista; Luisa se ve obligada a contraer matrimonio con su tío en "artículo mortis" cuando éste se encuentra en el lecho de muerte. En el tiempo de agonía de exactamente cuatro días, aparecen a los ojos de la narradora una

serie de “signos” algunos de carácter religioso: los días de lluvia, el rosario entre sus dedos, la virgen y una rosa. La lluvia es determinante en el relato en tanto que es símbolo de purificación, y en cierto sentido, alude a lo sagrado, y si es sagrado implica un proceso positivo o en su defecto maligno, el cual las más de la veces se relaciona con lo positivo (con lo religioso). El hecho de que la protagonista observe la figura de la Virgen y recuerde su boda celebrada hace una “eternidad vacía” nos hace dudar sobre el sentido de lo sagrado puesto que abarca ambos significados, es eterno, pero puede ser exactamente lo contrario, vacío. La ambigüedad queda resuelta en el episodio de la rosa. Este último episodio narrativo representa el tercer espacio importante del segmento B, el cielo limpio y el nacer del sol parecen augurar algo bueno; sin embargo, la rosa a lo lejos –una especie de alter ego de la narradora- se marchita. El cuadro sugiere la resurrección no de la vida, sino de la muerte, el sol (resurrección de don Apolonio) actúa en detrimento de la vida (la rosa o Luisa). La sacralidad se manifiesta en su sentido más negativo: la muerte (don Apolonio) se purifica, “vive”, la vida (Luisa) muere, en cambio y entonces tal como lo expresa la protagonista resurge una vida imbuida de muerte, una vida corrupta. El tiempo y el espacio de la protagonista han dejado de existir por completo para ser sustituidos por la eternidad vacía (tiempo) y la penumbra (espacio). Luisa se ha precipitado inconscientemente hacia su degradación.

### *Segmento C*

- El tiempo y el espacio en que vive Luisa contrastan cruelmente con el tiempo que viven los demás en el espacio exterior, pasados ya los días de lluvia en el pueblo.

Volvieron los días luminosos, el calor enervante; las gentes trabajaban, cantaban, pero don Apolonio no se moría, antes bien parecía mejorar.<sup>22</sup>

La protagonista cae entonces en un precipicio, los hechos suceden con una continuidad vertiginosa, marcando con los diálogos los momentos de mayor tensión en la historia (por ejemplo el acoso de Apolonio hacia su sobrina) Nuevamente la escritora acelera la acción a través de la rápida enumeración de los hechos:

-Luisa, tráeme.. Luisa, dame ..Luisa, arréglame las almohadas ..dame agua...acomódame esta pierna...

Me quería todo el día rodeándolo, alejándome, acercándome. tocándolo...<sup>23</sup>

Lo que sigue es la total inmovilización de la protagonista en el espacio y la inexistencia de un tiempo continuo, es decir, vivo ("me quedé inmóvil, anonadada por aquello que había sentido, esperado: el desencadenamiento, el grito, el trueno."). El momento de la profanación es recreado, desde el punto de vista sintáctico, de manera terrible en tanto que el silencio o la separación entre párrafos resulta mucho más descriptivo y violento que las palabras. El silencio escritural detiene la acción en un golpe seco, y hace alusión a la muerte interna del personaje; el efecto narrativo es parte de un ritmo prosístico que se acelera paulatinamente hasta llegar a un desenlace brusco en el repentino punto y aparte. En cuanto al espacio se refiere es el lecho "nupcial", lo que alguna vez fuera el lecho de muerte de don Apolonio, el sepulcro de la sunamita. El rito de unión matrimonial se ve grotescamente sustituido por uno de violación o profanación, trastocando así el sentido religioso de lo sagrado. El espacio refleja la profunda degradación de Luisa,

el espacio propio, una de infinita libertad se reduce al de una recámara y un lecho sepulcrales.

A pesar de la metamorfosis sufrida por el personaje, el tiempo externo, aquel del pueblo del "verano enervante" continúa siendo el mismo paradójicamente. Así la protagonista cede a su fin, una muerte en vida:

Todo continuó suspendido en el tiempo, sin futuro posible.<sup>24</sup>

Súbitamente pocos días se transforman en años, existe pues, una constante ambigüedad temporal y espacial creada por la muerte interna del personaje. Su interioridad marchita ya no es capaz de distinguir entre los días y los años desde el momento aquel en que su pureza fue profanada. El espacio queda igualmente "súspendido"; así finalmente, Luisa encuentra un fin mucho más terrible que la muerte:

Sola, pecadora, *consumida totalmente por la llama implacable* que nos envuelve a todos los que (...) habitamos *este verano cruel que no termina nunca*.<sup>25</sup>

La "llama implacable" del tiempo ha consumido a Luisa que habita en un espacio de "verano" infernal y eterno, "consumida" en vida. La protagonista permanece como en un principio "sola", pero en el polo opuesto de lo sagrado, su imagen ya no es inalcanzable y pura, su figura es "ocasión de pecado para todos". Sin embargo, dentro de lo que considero un juego semántico, la protagonista permanece en el mundo ambivalente de lo sagrado. Es entonces cuando el principio (Segmento A) cobra mayor sentido, el fin nos lleva al principio que es el de un "verano abrazador" (espacio) en la juventud

(tiempo) de una mujer sunamita. Así, el cambio temporal y espacial refleja en gran medida el proceso de rebajamiento que ha sufrido nuestra protagonista.

---

<sup>1</sup>Roland Bourneuf, *La novela*, pág.44.

<sup>2</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "La sunamita", pág 90.

<sup>3</sup>*Ibidem*, pág.94

<sup>4</sup>Tiempo adecuado para la descripción que de su propio proceso interno hace el personaje narrador.

<sup>5</sup>Salvo en el segmento B en el cual el uso del tiempo presente de indicativo resulta en la cristalización o el resumen poético de todo el cuento

<sup>6</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "La sunamita", pág 89.

<sup>7</sup>*Ibidem* Las cursivas son mías.

<sup>8</sup>*Ibidem*, pág.88

<sup>9</sup>*Ibidem*

<sup>10</sup>*Ibidem*, pág 89.

<sup>11</sup>*Ibidem* Las cursivas son mías

<sup>12</sup>*Ibidem* Ya en el texto la escritora marca "mi casa" con cursivas, ello prueba la penetración de un espacio ajeno dentro del espacio de Luisa

<sup>13</sup>*Ibidem*, pág.88

<sup>14</sup>*Ibidem*, pág 90

<sup>15</sup>*Ibidem*, pág 91.

<sup>16</sup>*Ibidem*

<sup>17</sup>Especie de número sagrado o simbólico cuyo sentido preciso no comprendemos del todo, al igual que la totalidad de significados que encierra el texto de los cuales no podemos tener una certeza semántica.

<sup>18</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "La sunamita", pág 93.

<sup>19</sup>*Ibidem*

<sup>20</sup>*Ibidem*, pág 94 Las cursivas son mías

<sup>21</sup>El episodio además es una especie de "señal" previsor. El texto en general utiliza esas señas o augurios para crear un ritmo textual.

<sup>22</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "La sunamita", pág 94.

<sup>23</sup>*Ibidem*, pág.95.

<sup>24</sup>*Ibidem*, pág 96

<sup>25</sup>*Ibidem*. Las cursivas son mías

#### ***4.2.2 Los personajes de "La sunamita"***

Existe una dinámica interesante y compleja en el manejo que de los personajes hace la escritora de la "sunamita", narración que, a pesar de su brevedad, resulta atractiva al lector por el juego discursivo que logra en unas cuantas líneas. Dicho juego discursivo funciona, a mi parecer, en los términos de Bourneuf, gracias a la "red de relaciones" que existe entre los personajes', la cual, si bien se considera más dentro del ámbito de la novela, opera de manera similar en este relato corto. Así la "red de relaciones" entre los distintos personajes de la "sunamita" constituye el motor para el desenvolvimiento anecdótico del cuento.

A la manera tradicional, podríamos hacer una distinción entre personajes principales y personajes secundarios puesto que a lo largo del relato dicha categorización es evidente en una primera lectura, el doble papel de la protagonista como narradora y personaje hace énfasis en ello. Lo interesante, y a la vez característico de la cuentística de Arredondo, es el manejo de este narrador-personaje, que las más de las veces es relator de su propia historia. En este sentido el manejo de los personajes en "la sunamita" es original, puesto que si bien existe una categoría o una jerarquía en su nivel de importancia, la mayoría son "accesorios", funcionan como un espejo de la protagonista, es decir, la definen, y ésta, a su vez, refleja un mundo desde su perspectiva femenina al mismo tiempo que actúa en él. De tal modo que la "red de relaciones" o la red de discursos narrativos que representa cada figura, es mucho más compleja y digna de análisis que la simple jerarquización de los personajes.

En primera instancia, habría que focalizar la atención en la narradora, quien es protagonista de su propia historia. La caracterización y función de

este personaje narrador corresponde con los bloques narrativos (A, B y C) de los que traté en el manejo del tiempo y el espacio del relato. La construcción del personaje narrador resulta más complicada si consideramos que además de sus constantes desdoblamientos entre personaje y narrador, asistimos al lento proceso del cambio de su voz: de una voz eufemística a una voz llana y reflexiva<sup>2</sup>.

Para facilitar el análisis habría que considerar, solo en un inicio, dos actores principales dentro del relato: Luisa y el resto de los personajes, un bloque a veces amorfo en función del cual actúa la protagonista. Los actores del relato aparecen fuera de la perspectiva de la protagonista en los pequeños momentos dramáticos en los que en ocasiones la narradora asume su papel de personaje; existe cierta simetría entre la voz narrativa y la intervención dialogada de personajes y personaje narrador (Luisa). Ello, aunado a una secuencia en la aparición de los personajes, deja ver en el relato un equilibrio entre los distintos elementos que componen el cuento. Para visualizar lo anterior, en el siguiente esquema ilustraré dicha secuencia de personajes que corresponden con los episodios dramáticos dentro de la narración:

<i>Segmento A</i>	<i>Segmento B</i>	<i>Segmento C</i>
<i>Episodios dramáticos (diálogos entre los personajes)</i>		
Tres episodios dialogados	Cuatro episodios dialogados	Tres episodios dialogados
<i>Personajes que intervienen</i>		
a)Tía panchita-Luisa b)María-Luisa-don Apolonio c) Luisa-don Apolonio	a)María-Luisa b)Sacerdote-Luisa-don Apolonio c)Parientes-sacerdote-Luisa d)Doctor-sacerdote-Luisa	a)Don Apolonio-Luisa b)Don Apolonio-Luisa c)Luisa-confesor
<i>Tonos de la voz narradora</i>		
Voz eufemística	Voz en conflicto	Voz real

El cuento al ser desarrollado desde una perspectiva intimista, en el que el hilo conductor parte del "yo" de la protagonista, encuentra una especie de equilibrio objetivo en la intervención de los demás personajes puesto que el lector emite al mismo tiempo que la narradora un juicio sobre la acción de los actores del relato, de tal modo que las reflexiones de la protagonista no resultan tan determinantes para el lector. Es decir, existe por una parte el juicio que de su propia historia hace la protagonista y, por otra, el juicio imparcial que realiza el lector a través de la intervención de los personajes secundarios.

En cuanto al juicio que de su historia hace la protagonista, es importante notar el proceso de evolución que sufre la voz narradora, de un tono de sutil eufemismo a uno de desgarradora reflexión.

A continuación haré la caracterización de la protagonista y los personajes que la circundan, así como su función dentro del relato de acuerdo con los segmentos narrativos anteriormente señalados.

### *Segmento A*

Desde un inicio la escritora dirige la interpretación que del personaje narrador, Luisa, se debe hacer; de acuerdo con la cita bíblica y tal como la misma narradora lo expresa, se trata de una mujer joven, hermosa y "recatada":

En el centro de la llama estaba yo, vestida de negro, orgullosa, alimentando el fuego con mis cabellos rubios, sola. Las miradas de los hombres resbalan por mi cuerpo sin mancharlo y mi altivo recato obligaba al saludo deferente. Estaba segura de tener el poder de domeñar las pasiones, de purificarlo todo en el aire encendido que me cercaba y no me consumía.<sup>3</sup>

La caracterización inicial del personaje se encuentra desde las primeras líneas de la narración, y se asocia claramente a la "sunamita" bíblica. La protagonista se encuentra en su "centro", es poseedora de "una manera de sentirse en el mundo", de tal modo que existe una correspondencia entre su interior y su exterior. En este segmento la narradora se describe como un "sujeto" y como tal es dueña de sí misma, y a pesar de ser "ocasión de pecado", como una figura sagrada, resulta inalcanzable para los hombres. Ésta contrasta enormemente con la figura de su anciano tío, quien cercano a la muerte se encontraba "enjuto, sin dientes, perdido en la cama y sobrenadando sin sentido en lo poco que le quedaba de vida, (era) algo superfluo, fuera de lugar, igual que tanto moribundos."<sup>4</sup>, en este momento, el anciano es "objeto" de la muerte. No obstante, la posibilidad de que la protagonista se transforme en el objeto queda manifiesta en la misma cita bíblica puesto que Abisag es llevada ante el anciano rey David para hacerlo "entrar en calor". Del mismo modo que la sunamita atiende al llamado de su rey, Luisa atiende al llamado de su tío; por otra parte, la relación antagónica es la misma: vejez-juventud, pureza-impureza, sujeto-objeto, esto último en tanto que la figura del tío, tal como la del monarca, implica la superioridad y el poder sobre los demás individuos, y mucho más sobre una joven mujer. Asistimos entonces al proceso de degradación del personaje de Luisa, de ser un sujeto pasa a ser un objeto, con una agravante mayor, su pureza es violada por el personaje antagónico, lo cual no tiene paralelo con la historia bíblica. En un primer momento (segmento A) dicho proceso no es claramente percibido por la protagonista; para el lector la descripción del estado interno de la narradora ya representa una anunciación de lo que será la evolución del personaje.

Tras la descripción que de sí misma hace el personaje principal aparece el primer personaje accesorio, la "tía Panchita", que como el resto de los personajes surge como de la nada, de una manera un tanto fantasmagórica, manera en que percibe la protagonista desde su interior. La aparición tan efímera de la gran mayoría de los personajes no debe pasarse por alto, en este caso a través del personaje de la tía nos asomamos a un contexto social que puede ser o no ser cercano al lector, pero que lo ubica en un mundo en el que la "red de relaciones" está conformada por normas:

"Mira. Licha, están floreciendo las amapas" (...) "Para el dieciséis quiero que te hagas un vestido como el Margarita Ibarra" (...) yo seguía adelante con los ojos entrecerrados, atesorando mi vaga, tierna angustia, dulcemente sometida a la compañía de mi tía Panchita, la hermana de mi madre.-"Bueno, hija, si Pepe no te gusta...pero no es un mal muchacho."- Sí había dicho eso justamente aquí, frente a la ventana de la Tichi Valenzuela, con aquel gozo suyo. *inocente y maligno*.<sup>5</sup>

A juzgar por las palabras de la tía, a las que la protagonista responde con una reflexión interna en su papel de narradora, es decir, con un silencio en su papel dramático, podemos ubicarnos en un contexto social: tal vez un medio de provincia, tal vez en algún pueblo mexicano del Norte, en donde el tiempo nunca pasa. El diálogo de la tía señala, además, otras características de la protagonista, las cuales ésta no parece apreciar puesto que posee "una manera de sentirse en el mundo". Por lo que leemos en la cita, de acuerdo con el medio social, Luisa, como hija de buena familia, está en edad casadera y, puesto que representa ya una tentación para los hombres, debe estar "dulcemente sometida" a la compañía de la tía, quien se imagina un buen partido para la hermosa e inalcanzable figura sagrada de la protagonista.

Notamos el manejo de dualidades tan características de Arredondo, el yugo inicial de Luisa es "el dulce sometimiento" de la tía que la circunscribe a un mundo social, devaluando su voz interna, y sin embargo es "dulce" por tratarse de la hermana de su madre. De igual modo, el "gozo inocente y maligno" de la tía al hacer ciertos comentarios define no sólo al personaje en cuestión sino al resto de los personajes. Son seres oscuros que a pesar de tener una apariencia normal y afable, esconden maldad o locura. Todos comparten un infierno oculto tras las normas de la cordura. Luisa, ajena a ese mundo, vive una especie de iniciación para sumergirse en él posteriormente

El encuentro de Luisa con su antagonista, don Apolonio, ocurre súbitamente en el diálogo. En este pasaje contrasta enormemente la voz cariñosa del tío, con "el silencio y la penumbra que (preceden) a la muerte". La importancia de Apolonio con respecto al resto de los personajes es obvia por una parte porque las acciones de Luisa se encuentran en función de este personaje, es decir, toda su historia surge a partir del encuentro con el anciano tío; por otra parte éste constituye el lado opuesto de lo que representa Luisa: vejez, podredumbre, muerte. En tanto que la protagonista se siente lejos de la muerte, lejos de su polo opuesto asume, en un principio, su papel de "sunamita" sin las implicaciones maritales que la figura bíblica conlleva. ("Comencé a cuidarlo y a sentirme contenta de hacerlo").<sup>6</sup> Desde este primer instante, la protagonista cede, da un paso hacia la conversión de su figura joven y hermosa en un objeto de deseo para el tío, quien se sitúa, sobre todo en la lectura de los diálogos, en una jerarquía superior, económica y socialmente, razón por la cual tiene el poder sobre el ser al que ha elegido como propio.

## *Segmento B*

En el segundo segmento la naturaleza de los personajes antagónicos cambia radicalmente. El proceso de cambio es simbolizado por los cuatro días de espera que preceden a la recuperación o "renacimiento" de don Apolonio y la muerte en vida de Luisa. Asistimos en este episodio a la transformación de Luisa en un objeto; don Apolonio, en cambio, deja de ser objeto de la muerte para convertirse en "un demonio de la muerte".

Aquél no era mi tío, no se le parecía ... Heredarme sí, pero no los bienes solamente, las historias, la vida... Yo no quería nada, su vida, su muerte. No quería.<sup>7</sup>

La transformación del tío, claramente antagonista de Luisa en este momento, sucede en el lecho de muerte, quien ya moribundo ofrece a su sobrina un pacto matrimonial en "artículo mortis". Es entonces cuando la protagonista se asemeja más a la sunamita, en quien la conciencia de una "mujer libre" sería inconcebible, por otra parte no puede negarse a quien detenta el poder, de ahí que la única salida de Luisa, tal como la de Abisag la sunamita, sea el matrimonio. Por supuesto que en el relato bíblico el personaje jamás llega a expresarse, leemos únicamente que es "joven y hermosa", es decir, su papel como "objeto" es claro desde un inicio. Para la protagonista del cuento, este papel es inimaginable, su interior narrativo asiste, como un testigo impotente, a la transformación de su persona en un objeto.

Como cortejo nupcial aparece una serie de personajes bajo el nombre de "parientes", una "maléfica ronda" que en los términos de Souriau<sup>8</sup> funcionan como "adyuvantes" del personaje del tío; por otra parte, éstos reflejan mucho del ámbito social en el que se mueve la protagonista:

-¿Ya?...-Se acercaron a preguntarme los parientes, al verme tan descompuesta.

Yo moví la cabeza, negando. A mi espalda habló el sacerdote.

-Don Apolonio quiere casarse con ella en el último momento, para heredarla.

-¿Y tú no quieres?-preguntó ansiosamente la vieja criada- No seas tonta, sólo tú te lo mereces. Fuiste una hija para ellos y te has matado cuidándolo. Si no te casas, los sobrinos de México no te van a dar nada ¡No seas tonta!

-Es una delicadeza de su parte.

-Y luego te quedas viuda y rica y tan virgen como ahora -rio nerviosamente una prima jovencilla y pizpireta.

-La fortuna es considerable, y yo, como tío lejano tuyo, te aconsejaría que...

-Pensándolo bien, el no aceptar es una falta de caridad y de humildad.<sup>9</sup>

Los "parientes" funcionan como mediadores entre don Apolonio y el objeto deseado, Luisa. El cuadro sugiere, además, un esquema social quizás ya conocido para el lector. A mi parecer, lejos de hacer una crítica social, la escritora retrata todo un mundo a través de un diálogo de pocas líneas. Existe una especie de juego de claroscuro. Bajo las "buenas intenciones" de los familiares, al aconsejar a la sobrina, se esconde la hipocresía, de lo cual sorprendentemente la protagonista parece estar consciente puesto que se refiere a éstos como "maléfica ronda grotesca que gira" en torno de ella y "ríe". Se trata de una sociedad en el que la mujer debe adoptar el papel que le corresponda, como si fuese un autómatas. Así, Luisa accede, cae en el mismo juego dicotómico del resto de los personajes, la humildad y la caridad sugieren, hasta cierto punto, ambición y codicia por parte de la protagonista. No obstante puesto que la narradora maneja el relato en su favor, hasta qué punto es verdaderamente obligada a contraer matrimonio y convertirse en una "esclava" que sufre y "no puede levantar la cara al cielo."<sup>10</sup> El hecho de que el

protagonista nos narre su historia pone en desventaja al lector en cuanto al conocimiento del personaje principal se refiere, ya que la narración parte de la subjetividad y del yo interno de éste y, por lo tanto, dentro de su hilo narrativo existe una coherencia difícil de desmentir. En todo caso el diálogo ofrece una visión más objetiva sobre las características del personaje principal, Luisa entra al juego de las apariencias, al igual que sus familiares. Pronto la protagonista nos lo revela con sus propias palabras:

...me di cuenta de que me había engañado en cuanto al sentido que tenía el juego, porque lo que en realidad sentía era el sufrimiento y la asfixia de un moribundo.<sup>11</sup>

En seguida la narradora pasa, al igual que su antagonista, por un proceso de gestación que resulta, de manera inesperada, negativo para la primera y positivo para el segundo. Los días de lluvia propician ese espacio de cambios internos relacionados con la búsqueda de lo puro en lo sagrado. En estos momentos oscuros, casi místicos de transformaciones profundas llama la atención el enfoque, por parte de la narradora, en dos puntos: la figura de la Virgen María y una rosa. Estos dos símbolos se encuentran en estrecha relación con la protagonista.

La habitación, apenas iluminada por la lámpara de aceite que ardía sobre la cómoda a los pies de la Virgen, me recordó la noche de mi boda, de mi boda...

Hacía mucho tiempo de eso, una eternidad vacía.<sup>12</sup>

A pesar de que es sólo por unos instantes, en mi opinión, la cita describe un espacio de tal modo que la Virgen posee un significado especial, es la única completamente iluminada. Ésta parece testigo mudo del proceso que sufre la

joven; por otra parte crea un ambiente místico, irreal, cuyo significado no alcanzamos a comprender cabalmente. Existe nuevamente un contraste de mundos contrarios, la boda acaecida hace una "eternidad vacía" se compara con la oscuridad de la habitación que como centro posee la figura de una Virgen, no sabemos si plena o vacía de significado espiritual. Lo anterior constituye una constante en el cuadro social que se proyecta a través del cuento, se predica una religiosidad vacía, auspiciada incluso por sacerdotes, pero lo que al fin y al cabo predomina es la doble moral de una sociedad tan falsa y tan oscura que llega a ser grotesca.

La descripción de la rosa representa un momento especial de la narración, una especie de clímax, en el que la protagonista se ve reflejada en la flor; es por una parte una especie de "alter ego", y por otra, es el augurio del futuro destino de la joven. En un párrafo la narradora resume toda su historia: en un inicio ella es "una presencia hermosa y simple", "plena, igual a sí misma". En el espacio de los cuatro días de lluvia "la muerte y la esperanza se transforman", pero al salir el sol, "un rayo poderoso" ha marchitado a la flor. Dicha transformación es, en pocas palabras, la que Luisa experimenta. La presencia bella y simple de la protagonista se marchita ante el resurgimiento, desde las profundidades de la muerte del tío Apolonio. El proceso llegó a su fin de manera "contranatura" y a la protagonista no le queda más que esperar el fin que ya espera con plena consciencia.

### *Segmento C*

El resultado de esa especie de gestación que vive la protagonista y su antagonista en la recámara del enfermo ha llegado a su conclusión. No es don

Apolonio quien muere, sino Luisa. El anciano sufre una transformación radical, éste se convierte en un "demonio de la muerte", en cuyas facciones se superpone "la máscara" de la lujuria. Luisa aún no se resigna a su condición de objeto, sin embargo lo intuye, su interior narrativo se vuelve más violento y percibe las cosas tal como son, con el nombre que les corresponde.

...me quedé inmóvil, anonadada por aquello que había presentido, esperado: el desencadenamiento, el grito, el trueno. (...) una mano temblona (..) muerta (buscaba) impaciente el hueco entre mis piernas...<sup>13</sup>

Tal como la sunamita bíblica, la protagonista hace "entrar en calor" al anciano tío, pero su feminidad no es respetada como en la historia original. La violación representa la escala más baja de su degradación, al personaje no le queda más que contemplarse a sí misma humillada, como un objeto más al servicio de los hombres. La situación es paradójicamente justificada por una sociedad cuya moral descansa sobre las bases de una religión vacía (en el personaje del confesor), sujeta a las normas de un medio que en su interior es decadente. Así desaparecen la serie de personajes "accesorios" que funcionan como "adyuvantes" de don Apolonio, de modo que solo queda la protagonista frente a su antagonista, tal como en un principio (Segmento A), con la diferencia de que los papeles se han intercambiado: Luisa es un objeto de la muerte mientras don Apolonio se convierte en un sujeto -lo que un inicio era Luisa- que se nutre de la vida de su sobrina.

Finalmente la misma protagonista describe su condición última y eterna, no queda nada de la mujer capaz de "domeñar las pasiones y purificarlo todo"; quedan solo los despojos de una mujer muerta en vida:

Sola, pecadora, consumida totalmente por la llama implacable...<sup>14</sup>

#### ***4.2.2.1 Los tonos de la voz narrativa***

A lo largo de la narración notamos un paulatino cambio de tono en la forma en que la protagonista relata su historia, obviamente ello tiene que ver con el proceso interno que sufre el personaje. Tal como vimos en el manejo del tiempo y el espacio, la narradora comienza a relatar su historia por la parte final, por lo tanto sus palabras, en muchas ocasiones, poseen distintos significaciones o aluden al momento de su fatalidad. Ello puede comprobarse en pasajes como el siguiente:

Todo esto era perfectamente normal, y ningún estremecimiento, ningún augurio me hizo sospechar nada.<sup>15</sup>

Luisa se prepara para ver a su tío enfermo, todo es aparentemente normal; la protagonista no haría énfasis en "los estremecimientos" o en los "augurios" si no relatará su historia desde una visión posterior al episodio vivencial que consigna en el relato. Lo mismo sucede en el segmento B, cuando don Apolonio se encuentra en el lecho de muerte:

Me quedé quieta, escuchando aquel grito como un trueno, el primero de la tormenta.<sup>16</sup>

Al terminar de leer el relato entendemos el significado de la tormenta, sin embargo, mientras no llegamos a ese final, las palabras utilizadas por la narradora funcionan como una "señal" premonitoria para el lector.

Con respecto a los cambios de tono en la voz narrativa, éstos coinciden con los tres segmentos temáticos en que he dividido el cuento. En un inicio la protagonista se encuentra en su "centro", y por tanto, el tono de su narración es pausado, amable, hasta cierto punto, eufemístico. La narración es en su generalidad muy descriptiva, pero en este primer episodio del cuento es mucho más descriptiva tal vez porque la protagonista no se concentra tanto en su interior como en los segmentos posteriores en que se ve víctima de las circunstancias. La protagonista se siente ajena a la muerte de su tío, y aunque manifiesta una "tierna angustia" su figura no se imbuje en la cercana muerte del anciano. Así en un primer momento la protagonista describe sus acciones para con el tío que ha aceptado su fin:

Comencé a cuidarlo y a sentirme contenta de hacerlo. La casa era *mi* casa y muchas mañanas al arreglarla tarareaba olvidadas canciones. (...) Repasaba con gusto su vida y se complacía en la ilusión de dejar en mi sus imágenes, como hacen los abuelos con sus nietos.<sup>17</sup>

La protagonista en tanto que es "sujeto" aprecia su exterior con mayor desapego; su papel de sunamita no afecta, en este punto, su interioridad, por ende se limita a describirla, sin manifestar una particular angustia por la situación que vive. A pesar de la brevedad del cuento, las descripciones son, en el segmento A, extensas, con un ritmo pausado, hasta cierto punto, impersonales si lo comparamos con los dos segmentos subsiguientes en los que el cuento se dirige cada vez más hacia el interior del personaje narrador.

Mediante proseguimos con la lectura, el tono de la voz narrativa cobra un matiz de desesperación y zozobra (Segmento B). Al verse involucrada más profundamente con la situación que la rodea, la protagonista nos muestra un interior más real. Las palabras se repiten, y crean el efecto de angustia que predomina en gran parte del segundo segmento:

Fui, vine, regresé a la casa (...) continué huyendo enloquecida para no cumplir con el deber que en ese momento tenía: estar junto a mi tío.<sup>18</sup>

La angustia crece al saber Luisa las intenciones de su tío:

Heredarme, sí, pero no los bienes solamente, las historias, la vida.. Yo no quería nada, su vida, su muerte. No quería.<sup>19</sup>

Si comparamos el desarrollo de la acción en el primer segmento con este segundo episodio narrativo, notamos una disminución de la descripción externa; los hechos se suceden uno tras otro, sin pausa, rápidamente. El personaje se centra en su estado interior y lo proyecta en su narración en la reiteración de palabras, adjetivos, enunciados, con un ritmo acelerado que retrata fielmente una desesperación sin límites a causa de la incertidumbre. A los momentos de angustia siguen otros de calma: la espera (los cuatros "días de agonía") en que la protagonista sufre frente a su antagonista un proceso desconocido aún para ella, en el cual experimenta una "eternidad vacía" en tan solo unos cuantos días, horas quizás. El ritmo narrativo disminuye, y la protagonista se encierra en su interior, proyecta en su narración un estado de consciencia que parecía no tener en un inicio de la narración:

...me di cuenta de que me había engañado en cuanto al sentido que tenía el juego, porque lo que en realidad sentía era el sufrimiento y la asfixia de un moribundo.<sup>20</sup>

Al principio del segmento, la protagonista retoma el hilo de la historia y describe el desenlace fatal. Su tono narrativo se torna violento, las descripciones son crudas, los sustantivos y adjetivos designan la alteración grotesca de los hechos en la historia de nuestro personaje. El tío Apolonio, ya no es tal, éste se ha transformado en un "viejo" que mira "con fijeza estrábica" el pecho jadeante de Luisa. El anciano ya no se conforma con dejar en su sobrina los recuerdos de su historia; en palabras de la narradora se trata de un "demonio de la muerte" cuya "mano muerta(...) buscaba impaciente el hueco entre mis piernas, una mano sola, sin cuerpo".<sup>21</sup>

Existe, entonces un cambio radical en la voz de la protagonista, la violencia se transforma en una cruda llaneza de las palabras e incluso en silencios abruptos, la narración ya no es dirigida por el "sujeto", sino por la víctima u "objeto".

Para finalizar, sería pertinente hacer hincapié en el tono cada vez más reflexivo e interno que va adquiriendo la voz de la narradora. Hacia el final del cuento la voz narradora hace una serie de reflexiones sobre aspectos específicos de la narración. Dicha voz va adquiriendo tonos cada vez más impersonales, en el sentido de que sus disquisiciones van más allá de la situación que padece la narradora como personaje y en ello radica en gran medida el carácter universal del relato.

En mi opinión, estas reflexiones cada vez más profundas y dolorosas, tienen el propósito de dirigir la lectura hacia algún sentido específico. Un

buen ejemplo lo constituye el Segmento B, el cual se puede subdividir en dos partes temáticas importantes: 1) el episodio en que la narradora se enfrenta a su fatalidad (el matrimonio con su tío) y 2) el momento en que la narradora "espera", en una especie de meditación religiosa, el desenlace de su destino. Es en esta segunda parte del Segmento B en el que encontramos una voz casi mística o perteneciente a "las esferas de lo sagrado". En este sentido pareciera que se tratara de otra voz distinta a la de la protagonista. Al comenzar la espera, la narradora expresa:

Continuó lloviznando todo el día, y el otro, y el otro aún. Cuatro días de agonía. No teníamos apenas más visitas que las del médico y el señor cura; *en días así nadie sale de su casa, todos se recogen y esperan a que la vida vuelva a comenzar. Son días espirituales, casi sagrados*<sup>22</sup>

La narradora describe el momento de la espera que podría finalizar en el punto y coma, lo que sigue ya no son hechos sino una reflexión al margen que nos lleva a un terreno espiritual, y que además es expresada por una voz casi impersonal. Esta voz aparece más adelante cuando la protagonista contempla, en la penumbra, a su tío moribundo:

La muerte da miedo, pero la vida mezclada, imbuida en la muerte, da un horror que tiene muy poco que ver con la muerte y con la vida. El silencio, la corrupción, el hedor, la deformación monstruosa. la desaparición final, eso es doloroso, pero llega a un climax y luego va cediendo. se va diluyendo en la tierra, en el recuerdo, en la historia. Y esto no, el pacto terrible entre la vida y la muerte que se manifiesta en ese estertor inútil. podía continuar eternamente.<sup>23</sup>

Toda esta reflexión en torno a la vida y a la muerte sale del ámbito anecdótico, y la voz que la pronuncia aparece en un tiempo y un espacio inexistente, para hacer énfasis en el trasfondo de una situación particular y para crear un tono distinto en la narración, el tono de “la señal”. Desde un punto de vista del relato, el fragmento trata un tema que podría salirse del contexto del cuento, y sin embargo, le da un mayor sentido: lo terrible en la historia de Luisa no radica en la historia misma, sino en las implicaciones de sus actos en un medio que no le deja más salidas; los ritos nupciales de la protagonista con el anciano poseen un significado mucho más profundo que la simple convivencia entre dos seres antagónicos. Cada uno encierra un significado que va más allá de la historia misma, por lo que el relato cobra un sentido universal.

Los distintos tonos narrativos de la protagonista se conjuntan hasta convertirse en una voz apagada que reflexiona en un tiempo y un espacio muertos y a la vez eternos. Pareciera que se tratara de la voz de una profeta, de una sabia que habla desde el mundo de los muertos tras haber transgredido su propio tiempo y espacio en el momento trascendente de la señal. El carácter polisémico del relato no radica solamente en el juego entre distintas voces, sino en la transformación de una sola voz que se desdobra, se multiplica y vuelve a ser una misma tras la manifestación de la señal. El resultado es la posibilidad de realizar distintas lecturas en un mismo texto; el objetivo quizás sea hacer del texto y de la historia una creación que trasciende a causa de la originalidad de su escritura, y de la transformación de la voz narradora de una mujer a través del tiempo y el espacio.

---

<sup>1</sup>Roland Bourneuf, *La novela*, pág. 171

---

<sup>2</sup>Vease inciso 4 2 2 1. *Los tonos de la voz narrativa*.

<sup>3</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "La sunamita", pág.88

<sup>4</sup>*Ibidem*, pág.89.

<sup>5</sup>*Ibidem* Las cursivas son mías.

<sup>6</sup>*Ibidem*.

<sup>7</sup>*Ibidem*, pág 95

<sup>8</sup>Roland Bourneuf, *La novela*, pág 184

<sup>9</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "La sunamita", pág 92.

<sup>10</sup>*Ibidem*

<sup>11</sup>*Ibidem*, pag 94

<sup>12</sup>*Ibidem*, pág 93.

<sup>13</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, "La sunamita", pág.96

<sup>14</sup>*Ibidem*

<sup>15</sup>*Ibidem*, pág 88

<sup>16</sup>*Ibidem*, pág 90

<sup>17</sup>*Ibidem*, pág 89

<sup>18</sup>*Ibidem*, pág 91

<sup>19</sup>*Ibidem*

<sup>20</sup>*Ibidem*, pág 94

<sup>21</sup>*Ibidem*, pág 96

<sup>22</sup>*Ibidem*, pág.93. Las cursivas son mías

<sup>23</sup>*Ibidem*

### 4.3 *La sunamita: una creación universal*

La creación de una literatura especie de consigna de la pertenencia al ser humano, y en los supuestos moldes de es claro en la cuentística innegable la presencia de los elementos autobiográficos: a veces el de la hacienda mexicano" no se encuentra accesorio, es decir, tras las en este sentido la obra de A humano de la literatura.

En "la sunamita" la misma título del cuento y cita bíblica proveniente de desapercibida. Las historias universales, atañen, por lo humanidad. Pero existe además a la historia bíblica, el aspecto las escrituras, y es en gran universal al texto religioso. empapa desde un inicio de como inicia el relato de una conlleva un significado que

"ersal" antes que nacional representa una creación de Inés Arredondo: la palabra tanto no puede ser limitada ni encasillada para propia. Dicho principio generacional fondo. Es verdad que en su escritura es nacional, ello puede notarse en los evidentes do de provincia, el de Culiacán, las más familiar de Eldorado. Sin embargo "lo de la creación literaria, es un aspecto existe un significado aún más profundo; lo busca la universalidad o un valor más

de universalidad la encontramos en el ígrafe bíblico que la escritora elige. La título de Reyes I, 3-4 no puede pasar licas no dejan de concebirse como desde el punto de vista cultural, a la o punto importante por cuanto se refiere íoso, lo cual otorga un carácter sagrado a o trascendente de la palabra lo que hace como el cuento de Inés Arredondo se cipio de lo universal y lo sagrado; es así a, tal vez predecible, pero difícil ya que s descifrar.

No pretendo hacer un análisis del significado de “lo sagrado”; sin embargo es importante considerar un aspecto que permea la obra de nuestra escritora y que, por otra parte, constituye la base de su universo literario, éste se podría resumir en palabras de la escritora como: “búsqueda de sentido”<sup>1</sup>. Dicha búsqueda se asemeja, en mi opinión, a “la experiencia de lo sagrado” de que trata Octavio Paz en su obra *El arco y la lira*, una experiencia “que no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros –dios, demonio, presencia ajena- como un abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese ‘Otro’ escondido.”<sup>2</sup> En este sentido puede interpretarse la lectura de “la sunamita”, no se trata de definir a “lo sagrado” sino de ir al encuentro de “una verdad” o “presentimiento de una verdad”. Así para Paz, la poesía es trascendente en tanto que participa de la “experiencia de lo sagrado”, tal como sucede con el amor y la religión; Arredondo parece trasladar esta noción de lo poético al espacio del cuento. Su escritura en apariencia sencilla y ordenada trasciende en el momento en que se da a la “búsqueda de sentido”.

Lo que Arredondo propone, como una especie de principio de su poética, en la “búsqueda de sentido” no debe entenderse exclusivamente en un nivel sintáctico de la escritura, sino también en uno semántico, y es que la escritora plantea dicha búsqueda como una cualidad del ser humano, cualidad que lo obliga a revelarse tal cual es: un ser lleno de contradicciones. En este sentido, Arredondo expone una condición universal del ser humano por medio de la observación de todas sus dimensiones, por ello nos describe seres ambiguos, duales, oscuros y luminosos a la vez, los cuales interactúan en una cotidianidad de doble cara: una en que los personajes, por estar sujetos a las normas inflexibles de una sociedad, se ven

obligados a mostrar una cara falsa de la realidad en un mundo aparentemente civilizado por reglas; y otra en que los falsos principios de humanidad no pueden seguir sosteniéndose, la realidad es evidenciada no sólo a través del silencioso escrutinio de la escritora, sino también por medio del tenso mutismo de los personajes. Quizás uno de los aspectos que más llaman la atención en la literatura de Arredondo consista en que nos presenta una humanidad que a veces raya en lo grotesco, nos muestra la otra cara de la moneda, sus cuentos están poblados de seres complejos y, en este sentido, son humanos. De ahí lo que puede percibirse como un constante juego de contrarios, un rasgo muy característico de la cuentística de nuestra escritora.

Por lo anteriormente expuesto, la prosa de “la sunamita” resulta ambigua: el camino hacia la búsqueda es el de una escritura clara, es decir, que no “engaña con argucias literarias”<sup>3</sup>; sin embargo en el encuentro con otras dimensiones de lo cotidiano, dimensiones más profundas y oscuras, el discurso pierde toda sencillez en su aspecto semántico. Arredondo crea un universo propio en el que las palabras se encuentran preñadas de significado tras la fachada de un lenguaje fácil, y es que en la “experiencia de lo sagrado” los principios contrarios no forman polos opuestos, existen y coexisten en el mismo universo. Al sumergirnos en el texto de Arredondo, uno parte del principio de que “bien y mal son nociones que adquieren otro significado apenas ingresamos a la esfera de lo sagrado. Los criminales se salvan, los justos se pierden. Los actos humanos resultan ambiguos.”<sup>4</sup> Hay que dejar en claro, nuevamente, que no se trata de establecer una concepción de lo sagrado, no obstante, en el esclarecimiento de los elementos que hacen de esta literatura, una literatura profundamente

humana, algunos principios colindan con los de lo “sagrado” no tanto en un sentido religioso como en el sentido artístico, en el que la creación es una forma de ser y de trascender. Se descubre pues una filosofía del escritor<sup>5</sup>.

Si tomamos en cuenta lo anterior, la prosa de “la sunamita” puede definirse como fluida y contenida a la vez, es decir, existe una escritura lineal: se cuenta una historia de principio a fin, pero la manera de contar la historia no se ciñe a una cronología exacta, el narrador utiliza un discurso circular en el que no existe una sucesión de hechos. El efecto de atemporalidad evidentemente se apoya en la utilización de un narrador protagonista, cuya subjetividad -puesto que narra desde el punto de vista de un yo interno- transforma el relato, que además trata sobre su propia historia. Así el tiempo lineal se suspende en el interior -yo narrativo- de Luisa, la protagonista de “la sunamita”. La idea de un tiempo cronológico es señalada en un principio por los momentos de diálogos entre personajes, estos momentos obligan a la narradora a mantener una linealidad temporal dentro de su propia historia:

Llegué al pueblo a la hora de la siesta.

Caminando por las calles solitarias con mi pequeño veliz en la mano, fui cayendo en el entresueño privado de realidad y de tiempo que da el calor excesivo. No, no recordaba vivía a medias como entonces “Mira Licha, están floreciendo las amapas”. La voz clara, casi infantil. “Para el dieciséis quiero que te hagas un vestido como el de Margarita Ibarra.” La oía, la sentía caminar a mi lado, un poco encorvada, ligera a pesar de su gordura, alegre y vieja; yo seguía adelante con los ojos entrecerrados, atesorando mi vaga, tierna angustia, dulcemente sometida a la compañía de mi tía Panchita, la hermana de mi madre -“Bueno, hija, si Pepe no te gusta. .pero no es mal muchacho.”-Sí, había

dicho eso justamente aquí, frente a la ventana de la Tichi Valenzuela, con aquel gozo suyo, inocente y maligno.<sup>6</sup>

En la escritura del cuento, como podemos observar en la cita, parecen entrecruzarse dos formas discursivas antagónicas, la de Luisa desde su interior y la de los personajes, en este caso en particular el de la tía. Nuevamente los contrarios se unen en el universo del escritor; mientras Luisa vive una atemporalidad, los demás personajes motivan al protagonista a seguir un hilo temporal. Puede pensarse que finalmente es la narradora quien elige la linealidad de su historia, sin embargo, ello no es tan claro en ocasiones. La narradora elige, pero marca constantemente su subordinación hacia los otros, su historia es en tanto que existen los demás personajes, éstos la propician. Lo que resulta es una especie de juego de voces y silencios. El silencio de Luisa es el espacio de los personajes, así como la retrospección de la protagonista constituye el silencio de los otros, es ese el espacio de su búsqueda interna. Es ahí en donde aparece claramente el reflejo de la escritora como creadora pues en esos momentos llega a cristalizarse una poética o una “cosmovisión” del autor<sup>7</sup>

Las formas discursivas antagónicas se refieren a la manera de contar la historia de la narración, las cuales he definido ya como lineal y contenida. La forma contenida es la principal puesto que es la que utiliza la voz narrativa de la protagonista para manifestar su proceso personal con respecto a las vivencias que le toca experimentar y que dependen de los demás. Se trata de una forma aparentemente libre porque en ella, la protagonista se expresa espontáneamente, sin embargo, tal como lo maneja Alfredo Pavón, mucho del discurso de Luisa es “imaginación”<sup>8</sup> ya que, la

mayoría de las veces, su pensamiento no corresponde con sus acciones, éstas dependen en realidad de los demás. En el relato lineal leemos lo que le sucede a la protagonista como un agente externo que se encuentra a disposición de un grupo social, lo cual ésta no parece notar porque se siente segura de su independencia. Así en un inicio Luisa se siente dueña de su historia, su mundo interno parece dominar el externo, es decir, la protagonista se cree “dueña de sí misma”. Sin embargo, el contraste entre su monólogo interior y las palabras de la tía revelan paulatinamente la realidad de “la sunamita”. En la cita anterior, Luisa define la compañía de su tía como “un dulce sometimiento”, asimismo, sus sentimientos con respecto a la salud de su tío son “una tierna angustia”. Conforme avanzamos en el relato es evidente que en realidad Luisa está sometida y angustiada, pero desde lo que ella considera su independencia de ser y pensamiento -“su estar en el centro”- aquellas circunstancias son “tiernas” y “dulces”, tal como ella concibe a su propia persona.

En el monólogo contenido de Luisa no existe ni principio ni fin porque éste nunca tiene efecto en los otros personajes, únicamente lo conoce el lector. Y es que en realidad nuestra protagonista, lo es en tanto que nos narra su visión de la historia, pero con respecto a los demás actores del relato, su voz es inexistente, la seguridad en sí misma es tan sólo una creencia. Quizás por esta razón la misma protagonista reconozca líneas después que “vive a medias” porque en su interior se cree un sujeto y en su exterior es tan sólo un objeto de quien se puede disponer. Por eso resultan tan contrastantes los diálogos de los personajes y el monólogo de nuestra protagonista pues ninguno de los dos se corresponden. El relato lineal, a

diferencia del contenido es conocido por todos (personajes y lector), es en realidad el único evidente para todos.

En este primer nivel del relato vemos que las dos formas del discurso se unen perfectamente para ofrecer una perspectiva mucho más profunda del cuento. Vemos en primera instancia que la supuesta inviolabilidad de Luisa es imaginaria, no existe una base real que compruebe que ella es lo que ella cree ser; en cambio, la intervención de los demás personajes van ubicándola en la realidad social. En este contraste de discursos vemos que comienza a establecerse la relación entre víctima y victimarios. Esta índole de relación entre los hombres puede igualmente comprobarse en los relatos bíblicos, y no sólo en éstos, en muchos otros más, se trata pues, de otro aspecto innegablemente humano y universal. Lo que sigue en el tiempo y el espacio es la lucha entre víctima (Luisa ) y victimarios (don Apolonio y familiares).

“La sunamita” es, desde un punto de vista temporal, un relato cíclico y continuo a la vez. Cíclico porque parece que no existe un tiempo, el principio nos remite al final, y el final al principio, y de este modo el relato adquiere más significado en su atemporalidad. Luisa nos cuenta su historia y en su rememoración –pues eso queda claro en un inicio por la cita inicial: “Aquel fue un verano abrazador”- pasado, presente y futuro forman una sola expresión del tiempo, tal como en los relatos bíblicos. Esa condensación del tiempo queda bien ejemplificada en la imagen simbólica de la rosa:

Lejos en la sombra, hay una rosa; sola única y viva. Está ahí. recortada, nítida, con sus pétalos carnosos y leves, resplandeciente. Es una presencia hermosa y simple. La miro y mi mano se mueve y recuerda su contacto y la acción sencilla de ponerla en el vaso. La miré entonces, ahora la conozco. Me muevo un poco, parpadeo, y ella sigue ahí plena, igual a sí misma.

Respiro libremente, con mi propia respiración. Rezo, recuerdo, dormito, y la rosa intacta monta la guardia de la luz y del secreto. La muerte y la esperanza se transforman. (. .) Me vuelvo a la rosa como a una cómplice, pero no la encuentro. el sol la ha marchitado.<sup>9</sup>

La descripción de este momento, el cual representa una especie de clímax del cuento, puede interpretarse desde un punto de vista gramatical como un episodio narrativo en tiempo presente. No obstante, por la secuencia textual del cuento, no puede interpretarse este fragmento narrativo (el único en tiempo presente en todo el cuento) como una acción que sucede en el presente del relato; se trata de un tiempo que engloba el pasado, el presente y el futuro de la protagonista. El pasado porque, si consideramos la historia lineal, el episodio de la rosa sucede en el pasado de Luisa, es el momento que determina su degradación, su muerte interna; el presente porque es una situación que en su actualidad sigue marcando su existencia (la rosa marchita); el futuro porque el episodio representa exactamente su destino último, su juventud, pureza y hermosura quedarán tan marchitas como la rosa hasta el fin de sus días.

Algo semejante al tiempo sucede con el espacio de “la sunamita”, uno desierto y sepulcral, en donde “las cosas (aparecen) inmóviles, como el recuerdo...”. Luisa entra a un tiempo y un espacio similares a los bíblicos, al recordarle su infancia son míticos e ideales, es decir, mientras los entiende como ajenos a lo que considera su propio tiempo y espacio, la protagonista está dispuesta a esperar el fallecimiento de su tío, pero al darse cuenta de que el tiempo muerto y el espacio desierto le pertenecen, comienza a presentir su propia muerte. Al entrar a la recámara de su tío

moribundo para aceptar ser su esposa en “artículo mortis”, su espacio se reduce al de esta especie de tumba. Paradójicamente, al ingresar al tiempo y el espacio de su tío, Luisa se precipita hacia su temporalidad y su espacio, no son estáticos con respecto a ella pues en cuestión de poco tiempo envejece tan rápidamente como si hubiese vivido una eternidad y su espacio se reduce al de la muerte, la casa de don Apolonio. En este caso se aplicaría la siguiente idea de Paz: “el hombre es temporalidad y cambio y la ‘otredad’ constituye su manera propia de ser.”<sup>10</sup> Así Luisa experimenta el cambio abrupto de la ‘otredad’, su temporalidad se precipita bruscamente hacia la muerte al contraer nupcias con don Apolonio. Al final su vida se convierte en muerte, adopta a la “otredad” (Apolonio) viviendo la muerte en un perpetuo “verano abrasador” hasta el fin de sus días. Luisa experimenta en un principio el horror a “lo otro” (la muerte encarnada en don Apolonio) porque implicaría su inexistencia, finalmente debe aceptar que “es” en función de su tío; descubrimos que Luisa creía “ser” en tanto que poseía juventud y belleza, pero en realidad no tiene, como afirma, “un centro”, es decir, un espacio y un tiempo que verdaderamente sustenten su existencia como para que su esencia no dependa de una “otredad”. Lo anterior lo sugiere el mismo texto, al comienzo del relato leemos que Luisa “toma posesión de la casa”, en sus propias palabras la casa “era *mi* casa”<sup>11</sup>, incluso en el texto el posesivo “mi” aparece en cursivas. La protagonista hace mención de un espacio, por primera vez, al llegar a casa de su tío, los únicos verdaderamente suyos. El espacio y el tiempo constituyen uno de los aspectos que definen a los personajes, pero es a través de la caracterización de éstos que podemos entender más claramente una poética literaria basada, en parte, en el análisis y comprensión de lo que somos.

Los personajes de “la sunamita” –y de la cuentística de Arredondo en general- son seres ambiguos y duales, que poseen naturalezas contrarias en sí mismos. Por ejemplo en la descripción de la “tía Panchita” leemos que es “inocente” y “maligna” a la vez; don Apolonio aparece en un principio como un pobre anciano “enjuto, sin dientes, perdido en la cama enorme...”, incapaz de hacer daño a nadie, posteriormente es un “demonio de la muerte” que humilla a su propia sobrina. Como mencionaba anteriormente, se establece entre estos personajes dicotómicos una relación de víctima y victimario, y es en la perfección de ese retrato de las relaciones humanas en el que la literatura de Arredondo trasciende y se hace universal. La lucha entre fuerzas opuestas es de todos conocida, y va mucho más allá de cuestiones éticas o morales, pues lo verdaderamente humano abarca también el ámbito de la perversión.

Los papeles de los personajes terminan por invertirse. Luisa llega a casa de su tío con una actitud hasta cierto punto arrogante, segura de su juventud y belleza, tras la compasión que siente por su anciano tío se encuentra la soberbia, sintiéndose, en realidad, muy ajena a su cercana muerte. Don Apolonio, tal como la descripción “enjuto y sin dientes”, de quien todos esperan la muerte, se abandona con tranquilidad a ese momento. Pronto el aparente orden se trastoca en este universo literario, y sucede tal como lo expresa Paz: en la esfera de lo sagrado “los criminales se salvan, los justos se pierden. Los actos humanos se vuelven ambiguos.”<sup>12</sup> Dentro de este mundo tan ambiguo de los personajes, en el que los papeles son inciertos, no sabemos quien resulta más perverso, si la víctima o el victimario. Y es que existen muchas posibilidades interpretativas. En el caso de Luisa, hasta qué punto su fatalidad no es consecuencia de su propia

malicia. En un principio la protagonista cede a los intereses de los demás como una forma, según creo, de mantener una supuesta pureza a los ojos de los otros. Con tal de conservar su imagen, Luisa se encuentra dispuesta a obedecer los lineamientos morales de su sociedad –normas pseudo morales y religiosas. Ingenuamente cree que, por lo que supuestamente representa, está exenta de cumplir sus obligaciones como esposa, por ello es más fácil para ésta mostrar “caridad y humildad”, virtudes que en realidad no posee porque éstas implicarían un autosacrificio, una plena consciencia de lo que podría ser su destino si don Apolonio no muere.

Por otra parte no puede descartarse, como piensa Pavón<sup>13</sup>, la posibilidad de que Luisa haya actuado por codicia. Si es así, lo importante no es tanto notar “el hecho pecaminoso”, sino que, aún la supuesta imagen de la pureza –Luisa- posee una sombra, posee un lado oscuro que la lleva a su autodestrucción o a su realización en la muerte si quiere verse de otro modo. Vemos entonces que la conducta de la protagonista no responde a un acto de bondad, sino a su “lado oscuro”, altivo y orgulloso, que no admite la posibilidad de intimidad con la “imagen enjuta y sin dientes” por el sólo hecho de que ella representa la pureza.

En la figura de Apolonio sucede algo similar a lo que sucede con el personaje de Luisa. Se podría decir que don Apolonio se resiste a la muerte porque busca la pureza de la protagonista. O tal vez responde al natural impulso de conservar la vida, a través de lo que se encuentra lleno de vida, su sobrina. El resultado es la unión de la víctima y el victimario en un juego que parece no tener fin, ambos se encuentran unidos por “una misma respiración” y “una sola agonía”, lo cual sugiere el displacer de Luisa, así como el placer de Apolonio. Lo anterior se encuentra en relación con lo que

Crelis llama “la fusión de Eros y Tanatos.”<sup>14</sup> Juventud y vejez, amor y odio, vida y muerte se unen, en una alianza perfecta, y tan conocida en la historia de la humanidad. El momento en que los opuestos se unen parece estar cristalizado en la figura de objetos simbólicos, por ejemplo: la virgen y la rosa. Ante la virgen trasciende la descripción de “una eternidad vacía”, pero además la imagen presencia y unifica la “respiración común” que simboliza la unión de Luisa y su tío. El cuadro de la rosa resume, por otra parte, la historia de la joven narradora, ella es como la flor, una presencia hermosa y simple que se marchita<sup>15</sup>

En lo que toca a la semántica del texto en la cuentística de Arredondo, si bien la escritora juega con el manejo de los personajes, del tiempo y del espacio, el juego de las palabras es todavía más complejo. En este sentido el lector se ve obligado a realizar una especie de exégesis del cuento porque es evidente que el texto no sugiere un solo camino de lectura. Encontramos aquí otro paralelismo entre el cuento y los relatos bíblicos, en los que el lector interpreta el sentido de las palabras; la facultad de poder ser interpretadas también les confiere el calificativo trascendentes, y lo son además por la sencillez con que expresan el enigma que encierran.

...me di cuenta de que me había engañado en cuanto al sentido que tenía el juego, porque lo que en realidad sentía era el sufrimiento y la asfixia de un moribundo. De todos modos, seguí, seguí, hasta que no quedo más que un solo respirar, un solo aliento inhumano, una agonía. Me sentí más tranquila, aterrada pero tranquila *había quitado la barrera, podía abandonarme simplemente y esperar el final común.*<sup>16</sup>

En una primera lectura de “la sunamita”, no queda tan claro a qué “barrera” se refiere la protagonista, tal vez a la del miedo. Sin embargo, en una

segunda lectura "el final común" parece referirse a la muerte interna de "Luisa" y a la especie de resurrección de su tío: la conjunción de la muerte con la vida. O quizás se refiera a su proceso de muerte, "abandonarse" hasta dejar de ser la que es. El enigma es todavía más grande conforme avanzamos en la lectura del cuento:

Ni una despedida, ni un destello de piedad hacia mí. Continué el juego mortal largamente, desde un lugar donde el tiempo no importaba ya.<sup>17</sup>

La descripción del estado interior de la protagonista hace énfasis en la atemporalidad del relato, y su reflexión va más allá de la simple narración de una historia. Claramente se percibe la atemporalidad ("el tiempo no importaba ya"). No existe un espacio y un tiempo para la palabra pronunciada o pensada -escrita finalmente-, ello hace más difícil la interpretación de la "despedida" o de la "piedad". No sabemos con certeza a qué "juego" se refiere la narradora: quizás a la lucha de ver morir a su tío, a su lucha interna contra la muerte o se trata de la descripción de su precipitada caída a la degradación tan repentina y abrupta en la que no hubo aviso: ni "una despedida", ni un poco de "piedad". Más adelante en la descripción de una rosa, la protagonista encierra el misterio final cuando leemos "la miré entonces, ahora la conozco". Esa comunión secreta no nos es del todo revelada: ¿qué reconoce en esa "presencia hermosa y simple"? ¿A sí misma? ¿o simplemente se trata del mero acto de contemplar? A pesar de la aparente sencillez de la narración, al reinterpretar las palabras de "la sunamita" queda una sensación de incertidumbre, como si el sentido del

texto no acabará de comprenderse cabalmente porque las interrogantes pueden responderse con todas estas repuestas o con ninguna.

La ambivalencia que Arredondo concibe como condición del ser humano es perfectamente lograda en su literatura. A través de la palabra polisémica, la escritora recrea un tiempo, un espacio, unos personajes en los que se refleja toda una poética: un universo literario manifiesto en el breve espacio del cuento. La búsqueda de sentido y de lo universal “en la “sunamita” puede valorarse, no en la reinterpretación del mito bíblico como lo maneja Martínez-Zalce<sup>18</sup>, sino en la expresión de lo más humano dentro de lo cotidiano. Dicha búsqueda se manifiesta en el espacio de la escritura que trasciende a la esfera de lo universal en el que el ser humano se reconoce, y es que finalmente, “las palabras forman parte de nuestro ser”<sup>19</sup>, de ahí que la literatura de Arredondo sea una literatura para ser vivida, antes que analizada. Así, la escritora encuentra, y creo que logra, la universalidad en la llaneza de una escritura que resulta compleja en su interpretación, se trata de una escritura equiparable con la imagen de la rosa “una presencia hermosa y sencilla”, pero misteriosa.

---

<sup>1</sup>*Los narradores ante el público*, pág 126

---

<sup>2</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*, pág.140

<sup>3</sup>Inés Arredondo” en *Compresencias*, pág. 15.

<sup>4</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*, pág.125.

<sup>5</sup>Alberto Paredes, *Las voces del relato*, pág. 91.

<sup>6</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, “La sunamita”, pág.89.

<sup>7</sup>Alberto Paredes, *Las voces del relato*, pág.32.

<sup>8</sup>Alfredo Pavón, “La anulación del ‘yo’ en “La sunamita”, pag.25.

<sup>9</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, “La sunamita”, pág.94

<sup>10</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*. pág.180

<sup>11</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*. “La sunamita”, pág 89

<sup>12</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*, pág.125.

<sup>13</sup>Alfredo Pavón, “La anulación del ‘yo’ en la sunamita”, pág 247.

<sup>14</sup>Susana Crellis, “*La búsqueda del paraíso*”, pág.165.

<sup>15</sup>Vease inciso correspondiente a los personajes de “La sunamita” (4.2.2 )

<sup>16</sup>Inés Arredondo, *Obras completas*, “La sunamita” pag 94 Las cursivas son mias

<sup>17</sup>*Ibidem*

<sup>18</sup>Graciela Martínez-Zalce, *Una poética de lo subterráneo* , pág.100

<sup>19</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*, pág.180

## 5 Conclusión

### *La sunamita o Las sunamitas*

La obra de Inés Arredondo, como podemos ver en “La sunamita”, valora, en cierto sentido, todos los aspectos del ser humano. Aspectos en los que se develan los rincones “prohibidos” del hombre, los cuales quedan sublimados a través de la poética de nuestra escritora. La estética de la literatura de Arredondo, por tanto, no se centra únicamente en las formas del género cuentístico sino en esa conjunción misteriosa de estructura y contenido, y es en ese camino de comunión en el que las palabras se tornan poesía. Dicha unión armoniosa entre fondo y forma es la que se observa en la voz protagonista de “La sunamita”, voz de una mujer que son todas las mujeres dolientes y desiertas de Arredondo. Es en este sentido que el cuento estudiado –y en general esta cuentística- tiene un carácter universal, no sólo en tanto que se inspira en un tema bíblico, sino en tanto que las conductas humanas permanecen intactas a través del tiempo y el espacio.

Otro aspecto que permite calificar a “La sunamita” como universal es el hecho de que sirva de fuente de inspiración a otras ramas del arte. Sean o no interpretaciones que podrían alejarse del texto, los ecos del personaje de Luisa reaparecen en las obras de Marcela Rodríguez y Héctor Mendoza, la primera una ópera y la segunda una película, ambas tituladas *La Sunamita*. A pesar de las diferencias textuales que podemos encontrar, por ejemplo, entre el cuento de Arredondo y el drama musical de Rodríguez, cuyo texto fue sugerido por Guillermo Sheridan y posteriormente adaptado por Carlos Pereda, permanece esa voz femenina que reflexiona y comprueba con dolor que es el objeto de sacrificio en su escenario social.

El proceso de transformación que experimentan los personajes de Arredondo es el proceso de la “búsqueda de sentido” o la búsqueda de una verdad, aspecto que también se plantea de manera literaria. De ahí que la escritora utilice palabras exactas y construcciones sintácticas de poca complicación; lo que ésta busca es decir algo, y decirlo con las palabras que corresponden a un ser que abre su interior para desentrañar el misterio de su propia naturaleza. El mundo interior de estos seres oscuros se abre y se sublima a través de una escritura llana, sencilla y que, sin embargo, resulta compleja, tan compleja como el ser humano. Debe considerarse, además, la profunda feminidad de la escritura de Arredondo, lo cual, como ya he mencionado en otro capítulo, no debe confundirse con el término feminista. Lejos de ir en detrimento de su calidad literaria, este aspecto le confiere un sello personal que la enriquece.

Si bien no es el objetivo de nuestra escritora hacer una “literatura de mujeres”, no puede negarse ese tono tan particularmente femenino de su narrativa. “La sunamita” constituye uno de los mejores ejemplos en ese sentido. Parte de dicha feminidad lo determina, en primer lugar, la voz narrativa que relata su propia historia. Gran parte de los relatos de Arredondo está puesta en boca de una mujer que relata su propia historia desde la perspectiva de un yo subjetivo que condiciona la lectura del texto. Y en este punto hay que admitir que la escritora nos muestra, tal como lo hace con el personaje de Luisa, el mundo interior del ser humano, pero desde una perspectiva femenina. Aun cuando existen protagonistas masculinos, su particular tono intimista es de carácter femenino.

La sensualidad presente en “La sunamita” es característica del tono intimista que manejan las protagonistas de Arredondo. La narración de Luisa

no es más que la constante reflexión interna que se sustenta en lo que sus sentidos perciben en el exterior, y de hecho, su historia trata, en gran medida, sobre la pérdida de la plenitud de esos sentidos. En un principio la protagonista se siente plena en su juventud y su cuerpo inviolable, es decir, en la pureza de sus sentidos. Pero ésta se va perdiendo a medida que el personaje experimenta paulatinamente un contacto físico con su antagonista. Algo semejante sucede a las protagonistas de *La señal*, su plenitud y su vida son entregadas, en una especie de acto de profanación, a la muerte y la corrupción en el momento de establecer el contacto que lastima su feminidad, limitándose así a ser objetos de sus victimarios, viven en adelante “una vida imbuida de muerte”.

La paulatina pérdida de la plenitud en las mujeres narradoras va acompañada de un proceso de reflexión cada vez más involutivo. Luisa, en un inicio, no hace mayor reflexión de sí misma en tanto que se concibe como un ser puro e intocable; sin embargo, conforme experimenta la realidad de su situación como mujer en una sociedad que desmiente esa manera de sentirse en el mundo, la reflexión se va haciendo cada vez más profunda, más callada y dolorosa, se queda en sus entrañas sin poder manifestarse en el exterior. Y así el tiempo y el espacio se transforman en un tiempo y un espacio hacia adentro, dejan de existir en un ámbito social porque no existe futuro, ni posibilidad de avanzar para una feminidad ya corrompida.

Los seres de Arredondo son seres ambiguos, de naturalezas dobles, malignas y benignas a la vez. Por ello, resulta difícil, a mi parecer, calificar de mártires a “las mujeres caídas” de *La señal*. Un tema central en la literatura de nuestra escritora es el encuentro entre seres que transgreden sus propias naturalezas. Es verdad que se establece una relación de víctima y victimario

entre los personajes, las más de las veces antagónicos, lo cual es evidente en “La sunamita”; no obstante, Luisa transgrede la muerte de su tío, del mismo modo que éste le roba los mejores años de su juventud, es decir, más que una historia de sometimiento, se relata la historia de seres que profanan sus naturalezas.

Existe, en estos cuentos, una constante lucha de opuestos encarnados por personajes que se encuentran en el amor y el desamor. Es en este sentido que la temática de nuestra escritora gira en torno al amor, pero no entendido como una comunión pacífica, sino como una unión que transgrede y se torna indefinida en cuanto al significado preciso del sentimiento. Así, el odio que experimenta el personaje de “Luisa” se asemeja al amor, ya que ésta detesta a la muerte representada en su tío Apolonio, pero finalmente cede y vence su odio al ayudar a éste a morir “dulcemente” al cabo de los años. Los mismos términos en que se realiza la unión nupcial entre los personajes, “in articulo mortis”, hablan de una transgresión del amor, y es muestra clara de la forma “contra natura” en que se establecen los vínculos entre los personajes de *La señal*.

La comunión de los opuestos, en “La sunamita”, resulta un tanto grotesca, pero hasta cierto punto guarda una estética: se trata de una comunión entre la vida y la muerte, incluso desde un punto de vista visual la escritora hace un interesante contraste de imágenes entre los personajes antagónicos –por ejemplo la figura enjuta y enfermiza del tío que posee a su sobrina, joven y hermosa. El significado de dicha unión cumple un propósito que nos es inexplicable; tal como mencioné en capítulos anteriores, el camino que eligen los marcados por “la señal” es siempre el más difícil; y la razón de

la elección permanece siempre en el interior de sus personajes, sin poder desentrañarse.

En el misterio que rodea a “la señal” se plantea otro dilema, el de la palabra y su significado. Es ese instante de “los presagios suspensos” en el que la cotidianidad en que viven los personajes deja de ser tal; es en ese instante en el que la sencillez del texto refleja una complejidad semántica, una polisemia perteneciente a una forma de lenguaje personal, el de la escritora y su mundo literario. “La sunamita” ingresa, entonces, a otro mundo en el que las acciones del hombre dejan de definirse desde el punto de vista de la cotidianidad y la moralidad. Todo a su alrededor se transforma en un festín macabro al que atiende una multitud informe y fantasmal; así Luisa celebra el rito nupcial como si se tratase de una especie de rito propiciatorio de la vida en la muerte. La escritura refleja fielmente ese proceso de muerte que en un inicio la protagonista no sabe reconocer, y es en ese preciso momento en el que comienza a percibir su verdadero ser: no es más que un objeto de la muerte. La ambigüedad en el significado del texto se observa, por ejemplo, en los días de espera que preceden a la muerte aparentemente inminente de don Apolonio. Luisa espera, convencida de que las cosas deben seguir su curso en de manera natural, todo parece terminar, pero en la imagen de la rosa, todo queda dicho. La señal anuncia el resurgimiento de la muerte, el resurgimiento del sol y el calor enervante que no es el de la vida, sino el de la muerte. Tal como en el ámbito de lo sagrado todo queda indefinido, así el mundo cotidiano se transforma en una especie de mundo carnavalesco en el que los buenos sucumben y los malos se dignifican. Luisa es absorbida por ese submundo, y sucumbe a los designios de un “demonio de la muerte”, Apolonio o el sol de la destrucción de la vida.

Las voces femeninas de Arredondo describen un proceso interno que las lleva a una gestación de sí mismas, aunque las más de las veces implica la autodestrucción. En “La sunamita”, la protagonista va al encuentro de una fatal presencia masculina; y en la ambigüedad del texto, no sabemos realmente hasta qué punto dicha búsqueda es involuntaria. En este sentido, ningún personaje se encuentra exento de mostrarnos su lado oscuro. ¿Ambición o caridad? Los motivos por los cuales Luisa decide la unión con la muerte no son del todo claros, el texto sólo sugiere. Presa de un medio social, alma caritativa o mujer ambiciosa no es posible definir al personaje principal mediante sus acciones; de modo parecido sucede con don Apolonio, quien podría responder, en su constante asedio a la joven sobrina, a los naturales impulsos del ser humano hacia la conquista de lo hermoso. No se trata, entonces, de insertar la narración dentro de un orden moral. Las motivaciones del alma humana pueden ser todas o ninguna, ello queda oculto en el interior de estos seres, pero la posibilidad es sugerida por el camino de la señal en el ámbito de lo sagrado. Y es a través del ámbito de lo sagrado porque la palabra escrita, tal como en la poesía y la religión, tiene el poder de sublimar el alma humana que nos muestra abiertamente sus dimensiones laberínticas. Y así son las voces desiertas de Arredondo, enigmáticas y polifacéticas.

Víctimas o victimarias de sí mismas, lo cierto es que las mujeres de *La señal* son, al igual que sus victimarios, seres oscuros en tanto que participan del macabro juego carnavalesco de presencias masculinas cuyo único papel es el de hacer de la mujer un objeto. “La sunamita” o las sunamitas atienden al llamado de la muerte, mientras contemplan con una voz callada e íntima su paulatina degradación en aras del ser amado u odiado. La utilización del mito bíblico en este cuento recrea y descubre una voz femenina, una que ha sido

relegada y olvidada en todos los espacios y todos los tiempos en que ha habitado el hombre. La voz de Luisa es la voz de las mujeres desiertas de Arredondo, una voz que se cristaliza en la creación literaria y en la cual el ser humano reconoce parte de la verdadera esencia de su ser.

## ***Bibliografía y Hemerografía***

### I. Bibliografía directa:

Arredondo, Inés, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998 (3era. ed) (1era. 1988).

### II. Bibliografía y hemerografía sobre Ines Arredondo y su generación:

Albarrán, Claudia, "La generación de Inés Arredondo", *Casa del Tiempo*, septiembre de 1998, págs.9-23.

Anhalt de, Nedda G., "Inés Arredondo: alquimia de la soledad", *Unomásuno, Sábado*, 14 de abril de 1990. pág.5.

Arenas Monreal, Rogelio, "Los cuentos de Inés Arredondo en la Revista Mexicana de literatura" en Aralia López González *et al.*, *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, II, México, Colmex, Programa interdisciplinario de Estudios de la mujer, 1990, págs.63-68.

Batis, Huberto, "Los relatos de Inés Arredondo", *Unomásuno, Sábado*, 632, sábado 11 de noviembre de 1989 (de "In Memoriam Inés Arredondo".) pág.1.

\_\_\_\_\_, "Laberinto de papel. Los relatos de Inés Arredondo", *Unomásuno, Sábado*, 2 de agosto de 1980, pág.18.

Bradú, Fabienne, "El destino de la imagen", *Casa del tiempo*, vol. IX, núm. 86, junio 1989, págs.44-45.

\_\_\_\_\_, *Señas particulares escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, "La escritura subterránea de Inés Arredondo" México, FCE, 1992 (reimp) (1era. ed. 1987), págs.29-49.

Cadena, Agustín, "Medio siglo y los setenta", *Casa del Tiempo*, septiembre de 1998, págs. 31-35.

Cano, Elsa, "Los cuentos de Inés Arredondo", *El Búho*, 321, 3 de noviembre de 1991. pág.4.

Carrera, Mauricio, "Me apasiona la inteligencia. Entrevista a Inés Arredondo", *Revista Universidad de México*, vol. XLIV, núm. 467, dic 1989. págs.68-72.

Carvajal, Juan, "Arredondo", *Unomásuno, Sábado*, núm. 632, 11 de noviembre de 1989. (de "In memoriam Inés Arredondo") pág.1 y 2.

*Compresencias: Autor, intérprete, Público con Inés Arredondo*, Monterrey, ITESM, Dirección de difusión cultural, 1983.

Corral, Rose, "Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado" en Aralia López González *et al.*, *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, II, México, Colmex, Programa interdisciplinario de Estudios de la mujer, 1990, págs.57-62.

Crelis, Susana, *La búsqueda del paraíso. La narrativa de Inés Arredondo*, México, UNAM, 1995. (Tesis doctoral)

Domínguez, Christopher, "El mapa de Inés Arredondo", *Proceso*, 3 de octubre de 1988. pág.57.

García, Gustavo, "Inés Arredondo: Dueña inconsciente de un mundo perfecto", *Unomásuno, Sábado*, 632, sábado 11 de noviembre de 1989, pág.10.

García Ponce, Juan, "Inés Arredondo: La señal la revela como una espléndida escritora", *Siempre!*, 2 de febrero de 1966, pág.xiv.

\_\_\_\_\_, "Mi generación", *Textual*, agosto de 1989, págs 6-10.

\_\_\_\_\_, "In memoriam", *Unomásuno, Sábado*, 632, sábado 11 de noviembre de 1989. (de "In memoriam Inés Arredondo") pág. 1 y 2.

García Ramírez, Fernando, "El deseo nocturno de Inés Arredondo", *El Nacional, Textual*, vol.1, No.4, Agosto 1989, 28 y 29.

Gonzalez Levet, Sergio, "Entrevista con Huberto Batis", *Textual*, agosto de 1989, págs, 37-41.

Gurrola, Juan José, "Inés", *Unomásuno, Sábado*, 632, sábado 11 de noviembre de 1989. (de "In memoriam Inés Arredondo") pág. 1 y 2.

"Inés Arredondo", en *Los narradores ante el público*, Joaquín Mórtilz, México, 1966. págs. 121-126.

Martínez-Zalce, Graciela, Una poética de lo subterráneo o la narrativa de Inés Arredondo, México, CONACULTA, 1996. (Col. Fondo editorial *Tierra adentro* 117)

Mercado, Enrique, "Arredondo. "Las señales furtivas de parejas impares", *Siempre!*, 1 de octubre de 1980, núm. 970, pág. XII.

Millán, María del Calmen, *Antología de cuentos mexicanos*, II, México, Nueva imagen, 1977, págs. 107 y 108.

Pavón, Alfredo, "La anulación del 'yo' en 'La Sunamita'" en Pavón Alfredo *et al.*, *El presente insoportabl: soliloquio de la solterona*. Lectura y análisis a obras, Xalapa, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, 1990, págs. 235-254.

Pereira, Armando, *La generación de Medio Siglo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997.

Pfeifer, Erna, "Huellas y señales. Entrevista con Inés Arredondo", *La jornada semanal*, nueva época núm.42, 1 de abril de 1990, págs.15-21.

Polidori, Ambra, "Inés Arredondo: la sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento", *Unomásuno. Sábado*, 5 de Agosto de 1978, págs.10-11.

Quemain, Miguel A., "Entrevista a Inés Arredondo", *Casa del Tiempo*, vol. IX, núm 86, junio de 1989, págs.51-55.

Robles, Martha, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, II, UNAM, México, 1986.

Rosado, Juan Antonio, "Juan García Ponce y la Generación de la Casa del Lago", *Unomásuno, Sábado*, 5 de febrero del 2000, págs. 8 y 9.

Selingson, Esther, "Lo doble, lo múltiple, lo ambiguo. El mundo de Inés Arredondo." *La fugacidad como método de escritura*, México, Plaza y Valdés, 1988, págs.81-89.

Trejo Fuentes, Ignacio, "Prólogo" a *Inés Arredondo para jóvenes*, México, CONACULTA, 1990, págs.7-10

\_\_\_\_\_, "Inés Arredondo. La infelicidad es un arma caliente", *Unomásuno, Sábado*, 12 de noviembre de 1988, págs.1 y 3.

Vallarino, Roberto, "La señal de Inés Arredondo", *Unomásuno, Sábado*, 13 de noviembre de 1980, pág.21.

Xirau, Ramón, "Inés Arredondo: La señal", *Diálogos*, vol.2, núm.4, mayo-junio de 1966, pág.44.

### III.Sobre narrativa femenina:

Ciplijauskaitė, Biruté, *La novela femenina contemporánea: (1970-1985), Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Antropos, 1988.

Gomis, Anamari, "Las narradoras de un país desconocido", *Los Universitarios*, octubre de 1978, núm. 129-130, págs.7-12.

López González, Aralia, "Dos tendencias en la evolución de la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas" en Aralia López González *et al.*, *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto 2*, México, Colmex, Programa interdisciplinario de Estudios de la mujer, 1990, págs.21-24.

Miller, Beth, "¿Las escritoras son seres celestes?", entrevista hecha a Inés Arredondo, *Los Universitarios*, 15-31 de diciembre de 1975, núm.62-63, págs. 20 y 21.

Ocampo, Aurora M (ant, intr y notas.), *Cuentistas mexicanas del siglo XX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones filológicas, 1976.

Peña, Margarita, "Literatura femenina en México en la antesala del año 2000", *Revista Iberoamericana*, 55, 148-149, 1989, págs.761-769.

Pérez Pisonero, Arturo, "La mujer en la narrativa mexicana contemporánea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 498, 1991, págs.129-134.

Sefchovich, Sara, *Mujeres en espejo: narradoras latinoamericanas del siglo XX*, 2 vols., México, Folios, 1985. (Col. Narrativa latinoamericana)

#### IV. Narrativa mexicana del siglo XX:

Cluff, Russell, "El nuevo cuento mexicano (1950-1990). Antecedentes características y tendencias" en Patán, Federico, *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder, University of Colorado, 1992, págs.47-87.

Escalante, Evodio, "Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX" en Pavón, Alfredo (comp), *Paquete: Cuento. (La ficción en México)*, México, UAT, UAP, INBA, ICUAP, 1990. págs. 85-92.

Souto Albarce, Arturo, "Vista rápida del cuento en México" en Herón Pérez Martínez, *Lenguaje y tradición en México*, México, Colegio de Michoacán, 1989, págs.209-215.

Trejo Fuentes, "Dos décadas de narrativa mexicana" en Patán, Federico, *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Boulder, University of Colorado, 1992, págs.101-111.

Zavala, Lauro, "El nuevo cuento mexicano 1979-1988", *Revista Iberoamericana*, 54, 1989, págs.771-782.

#### V. Teoría literaria:

Bournuef, Roland y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989 (5ta. ed) (1era. 1972).(Traducción del francés al español y notas de Enric Sullà)

Paredes, Alberto, *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (12ma. reimp) (1era. ed 1956).

Redondo Goicoechea, Alicia, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, S.XXI, 1995.

Zavala, Lauro (comp), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, t.1, México, UNAM, UAM-Xochimilco, 1993.