



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



INÉS ARREDONDO:

LA APREHENSIÓN DE LA REALIDAD

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN LETRAS

P R E S E N T A:

RAÚL PÉREZ RIVERA

ASESOR: DRA. ALICIA CORREA PÉREZ



CIUDAD UNIVERSITARIA

2005

m. 341453



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.

A mi Señor Jesucristo de quien he recibido todo.

Agradecimientos:

A Dios, a quien le debo todo lo que soy.

A mis padres, Ramón Pérez e Irene Rivera, por el apoyo incondicional que me han brindado durante toda la vida.

A la Dra. Alicia Correa, asesora de este trabajo, por su paciencia, orientación y revisión cuidadosa en la dirección de la presente tesis.

A Karina, por el apoyo e impulso que me brindó para la realización del presente proyecto.

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
1. Diversos aspectos sobre la realidad y la obra literaria.....	9
1.1 Las cualidades metafísicas o “esencias” de la obra literaria.....	19
CAPÍTULO II	
2. Construcción de la realidad literaria en los cuentos de Inés Arredondo.....	29
2.1 Realidad literaria.....	30
2.2 Realidad cotidiana. Escenario físico y temporal. Realidad de donde parten los cuentos.....	32
2.2.1 Tiempo.....	32
2.2.1 Lugares.....	35
2.3 La realidad carnal. Sensualidad.....	40
2.4 La realidad de lo sagrado.....	55
2.4.1 La naturaleza de lo sagrado en los cuentos de Inés Arredondo.....	55
2.5 Realidad inventada. La visión existencialista en la construcción de las vidas y los paisajes.....	62
CAPÍTULO III	
3. Tres perfiles de la realidad.....	79
3.1 Algunas consideraciones.....	80
3.2 El amor.....	82
3.3 La locura.....	94
3.4 La muerte.....	111
CONCLUSIONES.....	121
BIBLIOGRAFÍA.....	128
HEMEROGRAFÍA.....	131

Introducción

INÉS ARREDONDO: LA APREHENSIÓN DE LA REALIDAD

La realidad, el mundo sensible o material, existe y tiene su valor y su peso específico; pero ese mundo de lo concreto y temporal tendrá que ser transformado por y para el artista; su principal tarea consiste, pues, en ficcionalizarlo. Interiorizar ese mundo exterior, recrear lo creado a través del ser del artista mismo. Filtrar la realidad por el tamiz de su esencia de artista, de su sustancia, su mirada que es espejo. La realidad, que al reflejarse en sus ojos, ya no corresponde en ninguna forma a la misma como ocurre con la imagen en el espejo. Ya no sólo intervendrá la realidad de afuera, sino también se interpone, participa, su propia realidad, su ser artista: su punto de vista que también es el de sentir y percibir, inteligir, su propia verdad. El artista, al crear, se une al suceso sensible, se fusiona a él. No en una mezcolanza sin orden, sino, porque ficcionaliza, se une a lo perceptivo, a lo inmanente; encuentra en ese mundo de la imagen un orden y en esa realidad se inserta, y él mismo también alcanza un propio orden. Alcanza el verdaderamente ser.¹

Desde esta perspectiva, la realidad no sirve si no se le depura y ese refinamiento únicamente se logra para Inés Arredondo a través de la mirada. No sólo la mirada en sí, sino lo que la mirada simboliza. Mirar es, pues, existir. Significa participar. Ser espejo. Abstraer.

Inés Arredondo se inventa a sí misma, se ficcionaliza. Cuando cambió su nombre se arrancó de la naturaleza, de la realidad a secas, la cual siempre consideró insípida, sin relevancia, neutralizadora. Como veremos más adelante, coincide con Jorge Cuesta en cuanto a sus concepciones sobre el Espíritu que es la cara opuesta de la Naturaleza. Adelantamos que tanto para Cuesta como para Arredondo, e indudablemente para Nietzsche,

¹Cuesta, Jorge. Una mujer de gran estilo: Mae West, en *Obras*, México, Ediciones el Equilibrista, 1994, vol. I, 372 pp., citado por Arredondo en Acercamiento a Jorge Cuesta en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, pp. 3-7.

la naturaleza tiene un sentido peyorativo: naturaleza se opone al arte. Son fundamentalmente contrarios.

Arredondo no solamente ficcionaliza en literatura, ella misma cincela o cultiva *su* realidad. Mejor todavía, no posee otra realidad que la que encuentra en la literatura. Escoge ser quien es, ya no Inés Camelo Arredondo, sino Inés Arredondo. Llama la atención que no buscó un apellido distinto a los suyos, antes bien escogió, entre ellos, aquél con el cual se identificaba.

¿Por qué Arredondo? Parece que hay varias razones, quizá por lo que su segundo apellido evoca: Arredondo sugiere redondo; redondo se refiere a ciclo. Esta imagen en literatura significa muchas cosas, entre ellas, ciclo nos remonta a mito, a universal, a cósmico, ya que el universo está constituido y se gobierna por ciclos; origen y fin se suceden; creación y Apocalipsis: el apellido y la persona constituyen por sí mismos una hierofanía.

La razón que argumenta la propia Inés para optar por su segundo apellido la encontramos en una conversación que sostuvo con Mauricio Carrera, la última pública de su vida, a escasos días de su muerte:

“-¿Porqué llamarse Inés Arredondo si su verdadero nombre es Inés Camelo?

-Le voy a contestar con una broma – se anima: ¿Cómo cree usted que se iba a ver un escritor camelo? Mal, ¿verdad? ¿De mis cuentos que iban a decir? Pues que son un camelo. Así que como usted ve, para no ser considerada un camelo no me quedaba otra opción que la de cambiar de nombre. (...)

- Me llamo Inés Camelo Arredondo, de tal manera que, en realidad, no cambié de nombre sino escogí mi otro apellido, ¿por qué? porque era el de mi abuelo materno. A él le debo haber podido estudiar aun en contra de la voluntad de mi padre y haber salido de mi pueblo, un pueblo donde las señoritas bien no acostumbraban estudiar y hacer carrera como los hombres, sino aprender inglés y buenos modales en Estados Unidos. Mi padre era un hombre culto, pero temía que moralmente, sola en la gran ciudad, me echara a perder. Mi abuelo, en cambio, que era un gran hacendado, no tuvo grandes estudios pero comprendió mi interés por la filosofía –por eso vine a estudiar, no Letras- y me apoyó: se responsabilizó

de mí y me mantuvo la carrera. Le debo lo que soy. Por eso me llamo Inés Arredondo. Por eso y por otra razón: mi madre fue hija única y con ella terminaría el apellido de mi abuelo. No quise que eso sucediera: por amor y por agradecimiento quise que su apellido se alargara en mí. Además no se trata de un seudónimo. Ya lo legalicé. Legalmente me llamo Inés Arredondo.”²

Por lo literario, Inés eligió Arredondo, por no llamarse Camelo. Su apellido amado, al ser ella mujer como su madre, se iba a perder, pero al mitificarse como escritora su apellido perdura dentro de las letras mexicanas. La perennidad de su persona la encuentra en la literatura.

Para la trascendencia del ser humano se hace necesario desarrollar la razón; el ser encuentra en ella mucho de su fundamento. La razón moldea, afina, estiliza; a través de ella puede autoconstruir el hombre; esto no quiere decir que los que no cultivan el entendimiento no sean hombres, sino sólo por la razón se alcanza la mejor calidad humana. En la razón radica el potencial que todo hombre tiene, hay que desarrollarla para fructificar.

Inés Arredondo considera necesario el cultivo del entendimiento para trascender; imbuirse en el conocimiento y así ejercitar la razón para ontológicamente “ser”. Modificando la realidad se adopta una visión particular del mundo, se construye una mirada capaz de sintetizar el mundo exterior con el yo interno.

En este sentido, la mirada, el espejo, tiene su representación en la literatura la cual va mucho más allá de la escritura. La literatura, para la clase de escritor a la que pertenece Arredondo, no sólo se relaciona con la simple actividad de escribir, sino también tiene que ver con una postura y un papel mucho más primordial y complejo: literatura significa vivir. Asumirse como creador total de un microcosmos vivo y original.

² Carrera, Mauricio. *"Entrevista a Inés Arredondo. Me apasiona la inteligencia"*, México, *Revista de la UNAM*, num.467, diciembre de 1989, vol. XLIV, pp. 68-72.

A través del presente trabajo analizaremos cómo la realidad inmediata, a secas, deja de serlo para el artista (en este caso para Inés Arredondo) cuando aparece “la señal”. Asimismo, examinaremos el proceso por medio del cual Inés Arredondo traduce la realidad cotidiana en una obra literaria creando, de este modo, una realidad distinta, la realidad propia del artista que la escritora sinaloense invariablemente persigue en sus cuentos.

Para ello partimos de una pregunta, ¿cómo se puede hablar de realidad en la literatura cuando ésta pertenece al terreno de lo imaginario o ideal? ¿Cómo se puede hablar de objetos reales cuando nos referimos al campo de la creación literaria?

Muy pretencioso sería abarcar de manera totalizadora estos grandes temas, sobre todo, si se toma en cuenta que los más insignes teóricos y críticos literarios, más aún los propios creadores de la obra literaria, han pasado toda su vida tratando de dilucidar, comprender y resolver estas mismas interrogantes y muchos de ellos han llegado a la conclusión de que resulta imposible llegar a determinar con toda claridad las respuestas. Sin embargo, me parece necesario, para adentrarnos a la cuentística de Arredondo, tocar todos estos temas, aunque sólo sea de forma general. Para ello nos apoyaremos preferentemente en la obra de Roman Ingarden, teórico que ha estudiado a profundidad y desde una perspectiva constructivista, el fenómeno de lo literario.

La aprehensión de la realidad se efectúa a través de diversos medios, que van más allá de la descripción o imitación de la realidad empírica o sensorial. Para ello la escritora se vale de asuntos muy trascendentales para la voluntad y el ejercicio humanos.

La realidad verdadera y sustancial que rebasa a la cotidiana y anodina de la vida común se encuentra cifrada, compleja y segregada, de manera que, como en un organismo vivo, circulan por ella fluidos vitales. Inés, consciente de este carácter de la realidad, maneja en sus cuentos los fluidos de vida que alimentan esa realidad, interrelacionados por la precisión de su vigorosa pluma de manera que aprehende “la señal” que está buscando. Inés

toma esos fluidos de esencias muy profundas y densas: lo sagrado, lo sensual, lo humano, el amor, la locura y la muerte se encuentran concentrados y en proceso de gestación, de manera larvaria, en la realidad cotidiana y prorrumpen imprevisiblemente, con toda su potencialidad, en la vida de los personajes cambiando y marcando profundamente sus existencias. Estos temas, aunque suelen ser etéreos e inasibles, Arredondo los ha encarnado muy afortunadamente, de manera muy viva y eficaz en sus relatos.

La realidad en la cuentística de Arredondo cobra así un carácter prismático, rico y profuso, lleno de sentido. La realidad cotidiana se trasmuta en otra, mucho más ontológica y poderosa. El presente trabajo atiende al análisis de esta realidad en las facetas mencionadas (lo sagrado, lo sensual, el amor, etc.), pero lo hacemos desde la perspectiva de los propios cuentos. En sus relatos, más que en su vida, aunque también en ella, aparecen una y otra vez estas interesantísimas constantes.

¿Qué clase de realidad plantea Inés Arredondo en sus cuentos?

¿Cómo es la realidad literaria y cómo se realiza la construcción de dicha realidad en los cuentos de Inés Arredondo? ¿De qué está compuesta esa realidad que trasciende, y qué elementos la conforman y la nutren?

¿Cómo se diferencia esta realidad de la cotidiana?

El objetivo de la presente investigación es determinar cómo es la realidad literaria que Inés Arredondo vierte en sus cuentos, cómo la construye y de qué manera sus personajes viven esa realidad, para delimitar el ámbito de lo real y cotidiano de lo literario.

Para cumplir nuestro objetivo nos proponemos:

- Revisar el escenario físico y temporal de los cuentos y examinar cómo se ficcionalizan en lo literario.

- Revisar el ámbito de lo imaginario para contrastarlo e identificarlo con lo cotidiano.
- Analizar la construcción de la realidad literaria para determinar lo real, lo imaginario y lo trascendente.

La hipótesis que planteamos se basa en que la realidad que Inés Arredondo busca a través de la literatura no es en ninguna manera un reflejo de la realidad exacta; su intención no estriba en lograr una fotografía. Inés Arredondo persigue y alcanza una realidad profunda, densa. Capta un concentrado de la realidad la cual se compone de momentos en la vida de sus personajes que cobran gran intensidad. Estos momentos, en el mundo de la literatura, en que la vida se intensifica, encuentra su fundamento en lo sagrado y en el mito. Los personajes de sus cuentos experimentan estas vivencias, desde la gente sin instrucción, la que aparentemente no tiene los elementos suficientes para alcanzar una vida trascendente, como el obrero de *La señal*, hasta los personajes que nos pudieran parecer, cuentan con dichos elementos, como el amor, sentimiento tan elevado, por ejemplo, en el caso de los protagonistas de *Olga*. En otras palabras, no importa la condición social de sus personajes, ni tiene significado tampoco sus circunstancias, ni sus sentimientos; su trascendencia la alcanzan al experimentar una vivencia que marca su existencia. Un encuentro con lo sagrado.

La propia autora, la persona de Inés Arredondo, se realiza cuando apresa lo sagrado, y ese signo se encarna para ella en la literatura. Ella vive la realidad de modo más intenso, no solamente cuando escribe, sino también cuando se asume, se siente y se piensa como artista. Cuando halla su experiencia en lo literario.

Inés Arredondo no evade la realidad de lo cotidiano, sino que de esa realidad extrae lo importante de vivir. Capta el momento cuando la realidad se intensifica, se acentúa, se recarga de lo que es digno de vivirse. Captura la señal.

El hablar de lo real en la literatura es entrar en el terreno de lo problemático. Aún desde la formulación y solución de las preguntas más básicas como: ¿Qué es literatura?

¿Cuál su objeto? ¿Cuál su propósito? ¿Cuál es la naturaleza de la literatura? ¿Naturaleza real o imaginaria? hay una gran discusión. Todos los grandes teóricos y críticos literarios, más aún, los propios creadores de la obra literaria, se han ocupado directa o indirectamente acerca de lo real en la literatura.

La literatura, como lo expresa Octavio Paz en *El arco y la lira*³, utiliza como instrumento la palabra y es fundamentalmente creadora de imágenes. Imagen viene de imaginación y la imaginación tiene como frontera la realidad, entonces, ¿cómo es que se puede hablar efectivamente de una realidad literaria? Formulemos otras preguntas necesarias: ¿Enriquece la literatura al ser humano? De ser así, ¿Cómo enriquece una obra artística la realidad del hombre? Creadores y estudiosos han llegado a la conclusión de que resulta imposible obtener satisfactoriamente todas las respuestas. En algo convienen: en que la literatura, como todo arte, enriquece la vida del hombre. Enriquece su alma, enriquece su realidad. Si no fuera así, ¿para qué ocuparse tan esforzadamente en algo que resulta inútil para la humanidad? Los filósofos más insignes, los cuales examinan como cuestión fundamental de su disciplina la consistencia de lo real, preocupados en entender a qué se le debe llamar realidad, han tenido también por objeto de estudio al arte y a la obra artística, sabedores de que estas disciplinas son inherentes y especialmente importantes en la actividad y realidad humana.

A pesar de los muchos tratados que pretenden descifrar la realidad en literatura, muy pocos se ocupan de aplicar todos esos conceptos a una obra literaria en concreto. Se citan referencias muy generales, apenas se menciona un pasaje de tal o cual obra, pero son escasos los estudios que analizan *el tema de la realidad* en un cuento, un poema, una novela, o la obra completa de un autor. Creemos que estos asuntos tan esenciales se deben de tocar con mayor amplitud y profundidad en obras literarias particulares con el fin de examinar de un modo más íntegro el fenómeno literario. A través de este otro perfil, se hace necesario escudriñar el intricado prisma de la obra literaria, compuesta de incontables facetas, para poder asimilarla y disfrutarla mejor.

³ Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970. (Véase el capítulo 1).

Estudios sobre Inés Arredondo, similares al presente, se han enfocado en temas como la búsqueda incesante de amor en sus personajes, la naturaleza y hallazgo de lo "femenino" en sus cuentos; una tesis excelente de corte biográfico sobre la vida de la autora; otra más sobre algunas ideas obsesivas que aparecen en sus cuentos, pero ninguna de ellas se destaca por poner especial atención a "la señal", a "los ríos subterráneos" que dan materia y forma a su cuentística. La autora misma siempre puso énfasis en este punto cuando hablaba de sus relatos: para ella sus cuentos constituían la trascendencia de la realidad. Así lo confirman las entrevistas que concedió lo mismo que su ensayo *La verdad o el presentimiento de la verdad*, y también algunos otros de sus escritos. El punto era para ella, pues, de vital importancia.

Por eso, el presente tratado busca establecer cómo la realidad inmediata deja de serlo para el artista, en este caso para Inés Arredondo, y por medio de qué proceso esa realidad la traduce en una obra literaria, creando de este modo otra distinta, propia de la artista y de sus cuentos. Consideramos, por otra parte, cómo en sus propios relatos pervive este tema tan esencial para la escritora y cómo lo resuelve. Afirmar que lo logramos sería muy pretencioso, pero al menos intentamos aproximarnos, no al desentrañamiento de tal misterio, ni tampoco entenderlo a cabalidad. Sí, quizá, reflexionar con mayor claridad sobre la obra de Inés Arredondo y de esta forma aprehenderla y disfrutarla un poco mejor. Procuramos también que se consiga comprender un poco más la intención, motivación y estética de la autora.

Capítulo I

DIVERSOS ASPECTOS SOBRE LA REALIDAD Y LA OBRA LITERARIA

Capítulo I

DIVERSOS ASPECTOS SOBRE LA REALIDAD Y LA OBRA LITERARIA

Si el presente estudio pretende abordar el tema de lo que significa la realidad para Inés Arredondo y cómo lo plantea en sus cuentos, lo más indicado será determinar y diferenciar lo que es la realidad de la literatura. Para ello nos basaremos, en primera instancia, en el libro de Román Ingarden *La obra de arte literaria*,⁴ minucioso estudio donde se explora detalladamente, en distintos aspectos, el modo de ser de la obra literaria.

Para Ingarden la experiencia de la literatura es una manera de conocerla y aprehenderla. Así pues, todos los estudios literarios deben estar encaminados a la consideración de la literatura como objeto de conocimiento.

Ingarden postula que el modo de conocer la obra literaria debe de partir, no de un análisis pseudopsicológico, o basado en primer lugar, en las ideas desarrolladas en una obra literaria, sino en la estructura de la misma.

Debemos preguntarnos: ¿Cómo está estructurado ese objeto de conocimiento, la obra de arte literaria? ¿Cómo existe?

Surge así su primer planteamiento: debe haber alguna relación entre la estructura y el modo de ser de la obra de arte literaria. Se entiende como estructura no una mera organización de materiales, sino en el sentido de una interrelación sistemática de elementos. La estructura se revela como real, aunque abstracta y no inmediatamente perceptible.

Para Ingarden la obra de arte literaria es un objeto complejo, completamente estratificado, cuya existencia depende de actos intencionales, tanto del autor como del lector.

⁴ Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*, México, Taurus, Universidad Iberoamericana, 1998.

De lo anterior, surgen dos conceptos importantes: 1) La obra de arte es un objeto; 2) La obra de arte es complejamente estratificada.

La estructura esencial de la obra literaria es una formación construida de varios estratos heterogéneos. Se entiende "estratos heterogéneos" como aquellos que desempeñan múltiples funciones. Los estratos individuales se distinguen entre sí por: 1) Su materia característica, de cuya singularidad emergen las cualidades peculiares de cada estrato; 2) El papel que cada estrato desempeña con relación a los otros estratos y a la estructura total de la obra. La obra literaria se entiende, entonces, como una estructura orgánica cuya uniformidad se fundamenta específicamente en el carácter único de cada estrato.

Los estratos necesarios para toda obra literaria si ésta ha de conservar su unidad interna y su carácter básico son: (1) El estrato de sonidos verbales (sonidos de palabras) y las formaciones fonéticas de un carácter más elevado establecidas sobre aquéllos; (2) El estrato de unidades significativas (unidades de sentido), de "sentidos verbales" y de los sentidos de las oraciones o enunciados de distintos grados: éste sería el estrato semántico; (3) El estrato de los objetos proyectados y representados en los "conjuntos de circunstancias" por "los estados de asuntos", llamados los correlatos intencionales de las oraciones; (4) El estrato de aspectos múltiples esquematizados, de aspecto continuo, y serie, bajo los cuales los objetos aparecen en la obra.

Ahora bien, entre los estratos se aprecia uno distinto: el de unidades significantes o unidades de sentido, el cual suministra el esqueleto estructural de toda la obra. Su esencia misma comprende todos los demás estratos y los determina de modo que en él tienen su base óptica y de él dependen por sus cualidades particulares. Los elementos de la obra literaria son inseparables de este estrato central.

La variedad de la materia y de los roles o funciones de los estratos individuales permite que la obra cuente con un carácter polifónico.

La naturaleza única de cada estrato individual se visualiza, a su propia manera, dentro del conjunto de la obra y provee algo particular al carácter total de ella. Asimismo, cada estrato posee su propio cúmulo de cualidades que coadyuvan a la constitución de las condiciones de valor estético. Así, la obra se nutre con una multiplicidad de cualidades estéticas de valor, que se presenta como una totalidad uniforme, pero a la vez polifónica.

El carácter multi-estratificado de la estructura no debilita la esencia particular de la obra literaria. Así pues, toda obra literaria propone un "principio" y un "fin"; estos mismos habilitan el "desdoblamiento" de la obra, en toda su magnitud desde el inicio hasta el final.

Se insiste, pues, en que una obra literaria está compuesta por una combinación de estratos heterogéneos, recíprocamente condicionados y unidos por múltiples conexiones. Es necesario tomar en cuenta este hecho cuando hablamos de "forma" y "contenido" (o forma y fondo), ya que la forma de la obra surge de los elementos formales de los estratos individuales y de su evidente interrelación.

Pasemos ahora a otro punto: la obra literaria tiene su origen en los actos creativos conscientes del autor. Cabe aquí una aclaración: no se debe confundir su existencia con su origen: una vez creada, la obra puede existir y en efecto lo hace, independiente de su origen en la conciencia del autor. De este modo, su existencia, su fundamento óntico, encuentra su base en una constitución física. Las letras impresas son usadas como instrumento de transmisión, las cuales posibilitan su existencia permanente, la que se prolonga toda vez que la conciencia del autor deja de ser su "lugar".

Sin embargo, caeríamos en un error al considerar que la obra literaria es igual a un fenómeno físico: la obra no es simplemente la página impresa, las letras escritas en un papel, como lo veremos más adelante; aunque tampoco debemos caer en el otro extremo, erróneo también, de adoptar un concepto psicologista de la obra, según el cual, la obra se descubre como idéntica a la experiencia que el autor tiene de ella en el momento de escribirla. La obra literaria no constituye, desde luego, un suceso singular, dado en un

tiempo irreplicable; por el contrario, se manifiesta en cada ocasión como algo renovable y permanente. Si no sucediera así, la única persona que pudiera tener acceso a ella sería el propio autor, el cual la experimenta, y eso, sólo en el momento en que la experimenta. Por ende, toda la investigación y teorías literarias se verían reducidas a tener como objeto de estudio las experiencias de los autores y, en todo caso, la de los lectores. De lo anterior se desprende que su campo de competencia pertenecería a la psicología individual y no a la estética, verdadero campo de estudio de la literatura.

Ingarden pone especial énfasis en la *intención artística*, la misma que crea un juego, una interrelación, una interacción entre los estratos.

El sustrato material de la obra, es decir, la materia fónica, garantiza que la intención del creador pueda llevarse a cabo y también reconstruirse.

En el estrato de unidades de sentido, se efectúa primariamente la función semántica, que permite que el objeto de una obra sea intersubjetivo, y la realización de una obra de arte se da gracias a la "objetividad puramente intencional" por parte del creador. Entendemos por

"objetividad puramente intencional" aquella que es, "en un sentido figurado, "creada" por un acto de la conciencia o por un conjunto de estos actos o, finalmente, por una formación (por ejemplo: un sentido verbal, una oración) exclusivamente con base en una intencionalidad inmanente y original, o una intencionalidad conferida, que encuentra en las objetividades dadas la fuente de su existencia y la totalidad de su esencia.⁵

No se puede entender una obra literaria como un objeto enteramente ideal, porque lo ideal implica necesariamente "atemporalidad" y, por lo tanto inmutabilidad. No es ésta la condición de la obra literaria, que llega a existir en una época dada y puede cambiar a lo largo de su existencia. Por ejemplo, un autor puede hacer las modificaciones que le parezcan pertinentes a su novela. Por esta razón, una obra literaria puede concebirse como

⁵ Op. cit., p. 140.

un objeto real, ya que existe en un tiempo determinado y puede ser blanco de modificaciones. Pero, por otra parte, no se explica tampoco como enteramente real, porque no es, en sí, un objeto ónticamente autónomo; dicho de otra forma, ónticamente independiente del acto cognoscitivo dirigido hacia él.

De acuerdo con lo anterior, hay un aspecto más de la obra literaria que debemos de tomar en cuenta: como ya se había mencionado, resulta falsa la interpretación de que la obra literaria se debe considerar como una reunión de datos psíquicos experimentados por el autor durante la creación de la obra. No se trata de experimentar algo, sino aquello a lo que estas experiencias subjetivas apuntan, es decir, los objetos de los pensamientos e ideas del autor. Estos objetos - personas, lugares, cosas, etc.- cuyas peripecias se narran en la obra- se convierten en el punto esencial de la estructura de la obra literaria. Dichos objetos son fundamentalmente los que hacen la diferencia entre una obra y otra. Por otro lado, estos objetos se diferencian sustancialmente de los sonidos verbales y de las grafías impresas. Estos objetos, como se ha mencionado, no son ideales, sino más bien formas de la fantasía libre del autor, objetos puramente "*imaginacionales*", subordinados completamente de la voluntad del autor, y ellos mismos no son separables de las experiencias subjetivas que los crearon. La unidad y la individualidad de la obra literaria se alcanzan gracias a la identidad de estos objetos *imaginacionales*.

La obra literaria, lo mismo que una oración, incluyendo todas sus partes y elementos, forma una unidad cerrada en sí misma la cual no debe identificarse con las experiencias psíquicas del autor, ni con su conciencia concreta, ni con una especie ideal de un tipo especial. La obra literaria es, en todo caso, un objeto *sui generis*. Lo llamamos así por que no es un objeto ideal, aunque se nutre de las ideas y pensamientos del autor; no es enteramente imaginacional porque aunque nace de la fantasía libre del autor, está sujeto a ciertas reglas, condicionadas por el mismo escritor, las cuales permiten que la obra sea coherente y verosímil en sí misma. Tampoco es real, en el sentido estricto de la palabra, por no ser un objeto ónticamente autónomo, independiente del acto cognoscitivo que lo aprehende, aún cuando tenga una base física en el papel impreso.

La palabra posee esencialmente un sentido por el cual designa intencionalmente un objeto y lo fija "material y formalmente en esta intención, o también desempeña algunas funciones intencionales en relación con un objeto ya intencionalmente proyectado.

Por un acto subjetivo de la conciencia, *la palabra*, algo que originalmente no posee ningún sentido, algo que en ningún sentido señala algo fuera de sí mismo, se constituye como un instrumento, como un soporte externo para algo que le es heterogéneo; por ejemplo, cuando intencionadamente nombramos un objeto (sobre todo, cuando dicho objeto no se encuentra presente. A través de la materia fónica, un sonido verbal, se logra el "nombre" de un objeto intencional. La designación intencional contenida en el sentido se yergue como un reflejo del pensamiento intencional (Meinen) de quien designa.

En el caso de la literatura, la designación intencional otorgada a la palabra, se muestra como algo que existe y cuyo modo de ser se expone como totalmente diferente. Para decirlo mejor, es un modo en que el objeto mismo se refiere a otra existencia, de la cual depende y en la cual halla su fuente. En un aspecto real, el acto de conciencia crea algo que no existía antes, pero se muestra incapaz de crear algo, que una vez creado pudiera existir con autonomía óptica. De esta forma, lo creado se presenta únicamente como análogo a la ilusión, a algo que solamente se propone ser algo o finge ser algo, aunque evidentemente no lo es en un sentido autónomo.

Los actos conscientes subjetivos en que las operaciones que conforman oraciones se efectúan, son objetividades ópticamente autónomas, aunque la obra creada y las oraciones creadas no lo son, sino únicamente objetividades puramente intencionales. La obra, o la oración, existe en el momento en que se crea, pero su existencia se da como una construcción ópticamente heterónoma cuya base de existencia está en el acto intencional de un sujeto creador consciente. Al mismo tiempo, esta base se da en dos objetividades totalmente heterónomas: a) en conceptos ideales y en cualidades ideales (esencias); y (b) en signos verbales reales.

Ingarden piensa que un sentido verbal lo podemos entender como la "actualización del sentido contenido en los existentes conceptos ónticamente autónomos".⁶ Los conceptos ideales no son partes componentes de estas formaciones, pero sí constituyen la base óntica de las oraciones y el fundamento moderador de su formación. En atención a su contenido ideal de sentido, el sujeto consciente - en este caso el autor de la obra literaria- escoge o selecciona los momentos convenientes en ellos y consigue su actualización ónticamente autónoma y las liga a una nueva totalidad.

El acto intencional de pura conciencia que ejerce el escritor en el momento de escribir, no es, en el sentido estricto de la palabra, creativo, porque no puede crear producciones auténticas de las esencias ideales o de los conceptos ideales en un objeto que es intencionalmente realizado por él. No puede crear objetividades genuinamente reales, ónticamente autónomas; únicamente realiza actualizaciones de los contenidos ideales de sentido de los conceptos y les da forma en nuevas totalidades (en este sentido sí se puede hablar de creación). Nunca va más allá de la cuasi-realidad.

En una novela, como en un cuento, hay personas, animales, tierras, casas, etc., objetos cuyo tipo de existencia es real, los cuales, por supuesto, se manifiestan en la obra en calidad de real aunque no en un carácter óntico autónomo. En los objetos representados hay solamente un habitus externo de realidad, pero no tomado con toda seriedad, no en un sentido estricto de la realidad. Por ejemplo, la inmensa mayoría de las oraciones en un escrito científico tienen la propiedad de ser verdaderos juicios, en cambio, las oraciones declarativas en una obra literaria no se pueden considerar como verdaderos juicios, sino, por llamarlos de un modo, "cuasi-juicios", cuya función radica en mostrar ciertos aspectos de la realidad -la intensidad de una pasión, etc. - de los objetos representados sin ser captados como verdaderas realidades. Por ejemplo, no podemos dar el mismo valor a lo expuesto en un tratado de anatomía que al diálogo -por poner un caso extremo- que sostiene España con

⁶ Op. cit., p. 421.

el río Duero en Numancia,⁷ de Miguel de Cervantes. Este último se entiende que pertenece a las licencias poéticas permitidas a todo creador de una obra original. En casos menos extremos, se advierte que el lector puede tomar las proposiciones cuasi-juiciales por juicios genuinos *como de verdad* y así considerar a tales objetos como reales cuando simplemente simulan realidad (se explica así la ola de suicidios desencadenados a raíz de la lectura de Las cuitas del joven Werther,⁸ ocurridos en Alemania, en época de su primera publicación).

La obra literaria, como objeto intersubjetivo, contiene elementos potencialmente indeterminados: personajes, épocas, sucesos, lugares, etc., no enteramente cualificados. Es decir, no está delimitado en todos sus aspectos, por ejemplo, puede aparecer en una narración un castillo, pero no se nos informa acerca de él en toda su totalidad: cuántos cuartos tiene, cuántos patios, muebles, puertas; de qué material son todos estos objetos, si algo existe afuera de él, etc. Sólo aparecen aquellos datos que son relevantes para el creador y, por supuesto, aquéllos que desempeñan un papel o una función para el desarrollo de la obra; esto sucede, por supuesto, si hablamos también, de emociones, estados psíquicos, sentimientos, atmósferas, atributos físicos, etc. De hecho, la obra literaria no es capaz de una absoluta determinación cualitativa de todos sus elementos o partes. No está en su naturaleza. El lector tiene que suplir y completar estas áreas de indeterminación con su imaginación y su propia percepción de lo físico. Esta vaguedad que se observa es un factor que de muchas formas enriquece la obra de arte, porque estimula su especial carácter connotativo lo que la hace diferente del denotativo de las obras científicas y del lenguaje cotidiano, meramente utilitario.

Al realizar este proceso, los objetos representados que existen en la obra los percibe el lector como si realmente existieran y como si estuvieran enteramente determinados. Aclaremos mejor este fenómeno. Ingarden explica la naturaleza esencial de todo objeto real; en él encuentra tres características formales. Citamos *in extenso*:

⁷ Cervantes, Miguel de. *Numancia*, México, Rei, 1987.

⁸ Goethe, Johann Wolfgang. *Las desventuras del joven Werther*, Madrid, Cátedra, 2000, 183 pp.

(1) cada objeto real es determinado inequívoca y universalmente (en todos sus aspectos)... un objeto real no puede tener puntos que no sean totalmente determinados...(2) Todas las determinaciones de los objetos reales constituyen una unidad primaria concreta...se distinguen las unas de las otras por un sujeto que percibe y cuando éstas son aprehendidas en sí son intencionalmente extraídas de su estado primario de fusión, y solamente entonces constituyen una multiplicidad infinita, inacabable...(3) Cada objeto real es absolutamente individual, si la determinación "A" le ha de pertenecer de alguna manera, tiene que ser individual.⁹

Es decir, un objeto real "azul" realiza la esencia de "color", la cual es general o genérica, únicamente en su individuación. Una mesa azul será "azul" en su individuación.

De lo antes expuesto se deduce que hay una diferencia fundamental entre objetos reales y las objetividades representadas en una obra literaria. En estos últimos, su cualificación se encuentra enteramente ausente; hay puntos vacíos aquí y allá, manchas de indeterminación. Estas manchas no se presentan de ningún modo en los objetos reales cuya naturaleza exige lo contrario. El objeto intencionalmente real según su contenido ofrece otra diferencia respecto a lo auténticamente real; no es un objeto inequívoco y universalmente determinado, sino mejor dicho una construcción esquemática con puntos de indeterminación de diferentes especies y que presenta un número infinito de determinaciones positivamente atribuidas a ella, pero formalmente se proyecta como un objeto individual completamente determinado, del cual se espera que simule realidad.

Teniendo a la vista todos estos elementos, se hace necesaria caracterizar a una obra de literatura. La obra literaria no es una entidad ni física ni psíquica. Es un objeto puramente intencional o imaginacional, cuya fuente de existencia se encuentra en los actos creativos del autor, pero simultáneamente conserva cierta base o principio óntico, un fundamento físico. Al mismo tiempo, por virtud del estrato de unidades de sentido, se constituye a sí misma como un objeto intencional intersubjetivo.

Diremos pues, que:

⁹ Op. cit., p. 291, 292.

“la obra de arte literaria en sí es una formación puramente intencional. Tiene origen en los actos creativos de la conciencia del autor, y fundamento físico en el texto, fijado por la escritura o por otro medio de reproducción, por ejemplo, una grabadora. Por virtud del estrato dual del lenguaje (materia fónica y sentido) la obra es, por tanto intersubjetivamente accesible y reproducible, tanto como llega a ser un objeto intersubjetivo intencional, relacionado con una comunidad de lectores. Como tal no es un fenómeno psicológico y es trascendente a todas las experiencias de la conciencia, tanto del autor como del lector.”¹⁰

1.1 Las cualidades metafísicas o "esencias" de la obra literaria

El análisis desarrollado hasta aquí, de carácter totalmente impersonal ya que atañe a cualquier escritor y a la obra literaria en general, tiene por propósito desembocar en el punto que verdaderamente nos interesa; un aspecto de la obra literaria, que también es expuesto por Roman Ingarden, y que nos ayudará a entender cómo se da el enfoque de la realidad plasmada en los relatos de Inés Arredondo: el aspecto de las *cualidades metafísicas* en una obra literaria; aspecto donde la obra de arte alcanza su cima, ya que son en estas cualidades donde lo específicamente artístico se manifiesta.

Este aspecto corresponde al mencionado casi al comienzo de nuestro estudio, cuando dijimos que emergía muy naturalmente en la obra literaria un estrato distinto de los cuatro básicos, también primordial, integrado por las unidades significantes o unidades de sentido. Su propia esencia contiene a los demás estratos y los determina de manera que en él hallan sus bases ónticas. Funciona como un quinto nivel, aunque más parece un aspecto de todos los demás que un estrato en sí, aunque obviamente puede analizarse por separado. Todos los elementos que componen una obra están supeditados a esta categoría central de la cual no pueden separarse.

¹⁰ Nyenhuis H, Gerald. Prefacio a *La obra de arte literaria* de Roman Ingarden, México, Taurus, Universidad Iberoamericana, 1998, p.23.

Existen, pues, en el caso de la literatura, a semejanza de la vida humana, "cualidades" sencillas o "derivadas" (Ingarden las llama "esencias") que suelen revelarse en situaciones disímiles, como una atmósfera, la cual se extiende y envuelve tanto a personas como cosas a las que penetra e ilumina con su extraño esplendor. Esencias tales como (Ingarden lo expresa así): "lo sublime, lo trágico, lo espantoso, lo impactante, lo inexplicable, lo demoníaco, lo santo, lo pecaminoso, lo triste, la indescriptible brillantez de la buena fortuna, tal como lo grotesco, lo encantador, lo luminoso, lo pacífico, etc...no son "propiedades" de objetos en el sentido usual del término, ni son en general, "rasgos" de un estado psíquico".¹¹

La vida cotidiana, medio habitual del hombre, está compuesta en su gran mayoría por momentos prácticos, donde lo que se pretende alcanzar es la realización de metas y objetivos muy concretos. El curso de la vida transcurre así, sin grandes sobresaltos y nuestra existencia se llena de sucesos intrascendentes. Este escenario sin embargo, alguna vez es surcado por esta atmósfera inexplicable y extraordinaria que se presenta, en la mayoría de las ocasiones, por razones desconocidas en medio de nuestra cotidianidad y nos arrastra con todo y nuestras circunstancias. Sea cual sea la valoración que hagamos de esta atmósfera, si resulta trágica o fascinante, quedamos atrapados en su luz resplandeciente, plena de extrañeza frente a lo sombrío de nuestra existencia. Semejante colorido y brillantez de la que hablamos se convierte en el punto culminante de la experiencia humana, sin importar si se trata de un asesinato grotesco o el amor que se profesa una pareja de adolescentes. Estas experiencias que se manifiestan de manera ocasional e imprevisible, por muy dolorosas que pudieran parecer a nuestros ojos, llenan de sentido nuestra existencia, nos hacen -vágase la expresión- más humanos y hacen digna de vivirse la vida. Quizá éste sea el propósito fundamental de la literatura. Hay un tácito anhelo en nuestro ser de que dichas "cualidades metafísicas" lleguen a consumarse en nosotros y esperamos su revelación a cada instante y en cada fase de nuestra existencia.

¹¹ Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*, México, Taurus, Universidad Iberoamericana, México, 1998, p. 342.

Ingarden examina la naturaleza de estas esencias, citamos *in extenso*:

1) independientemente de si en sí mismas tengan valor positivo o negativo, su revelación es de valor positivo en contraste con lo grisáceo de las confusas experiencias cotidianas. 2) En su forma particular, no permiten una determinación puramente racional, y no es posible "asirlas" (como se puede con las fórmulas matemáticas, por ejemplo). Más bien se permiten ser..."extáticamente", vistas en las situaciones determinadas en que son realizadas. Además son perceptibles en su particularidad, específica, incomparable e indescriptible, sólo cuando en nosotros mismos viven primeramente en una situación dada o, por lo menos, cuando nos sentimos como alguien que vive en tal situación...3) Revelan un sentido más profundo de la vida y la existencia en general, debido al hecho de que ellas mismas constituyen este "sentido" escondido. Cuando los vemos, estas profundidades y fuentes primarias de la existencia, frente a las cuales solemos ser ciegos y que apenas sentimos en nuestra vida cotidiana son "reveladas", como lo dijera Heidegger, al ojo de la mente. Pero, no solamente se nos revelan: al verlas y al realizarlas, entramos en esta existencia primaria.¹²

Las cualidades metafísicas representan los puntos cumbres de la existencia, porque a raíz de ellas se dan las modificaciones más importantes de la existencia, la que se mantiene imbuida en ellas, indiferentemente de si acarrearán salvación o castigo.

Sólo en este sentido, entendiendo a la obra literaria como un objeto intencional, compuesto por múltiples objetos intencionales, y tomando a este estrato final como el que se hace evidente a cualquier lector, sea o no estudioso de literatura, se puede hablar de realidad en literatura. Es decir, cuando estamos hablando de esencias, de personas, de circunstancias concretas, las cuales, aunque no son realidades autónomas (únicamente existen cuando se les piensa), sí enriquecen la realidad de quien los lee y los contempla; estos objetos nutren su psiquis y su alma. Por demás esta decir, por supuesto, que enaltecen de muchas maneras la vida del escritor.

¹² Op. cit. p. 343.

Es en este terreno donde la literatura ayuda al género humano, porque a través de esta disciplina, el hombre ha logrado expresar una nueva concepción de sí mismo y de la vida. La literatura proporciona percepciones hondísimas sobre la condición humana y aventaja a la filosofía. Por ejemplo, por la manera en cómo aborda los problemas que competen a todo ser humano. Dichos problemas no se presentan en la obra literaria en abstracto, sino que tienen una encarnación en personas "vivas" de existencia compleja, que experimentan el dolor o la felicidad, quizá de manera más intensa - por lo menos en la forma de expresarlo- que cualquier persona de carne y hueso. Por eso Francisco Ayala decía que: "La poesía es, a su modo, un método de conocimiento por vía intuitiva, que sin duda posee mayor amplitud y quizá mayor calado que el ofrecido en la vía racional de filosofía y ciencia; y tal es la razón de que filosofía y ciencia vayan redescubriendo tardíamente verdades que desde muy pronto la humanidad había recibido en revelaciones muy fulgurantes a través de la "imaginación poética". Aquí, por supuesto, poesía vale por "creación literaria en general".¹³

Convienen muy bien como ejemplos las tragedias de la antigüedad griega (Esquilo, Sófocles y Eurípides) las cuales fueron materia de estudio para Karl Jung y Sigmund Freud. Éste último sacó de aquellas interesantes y profundas analogías con ciertos complejos de tipo más o menos generalizados expuestos en su teoría del psicoanálisis (complejo de Edipo, de Electra, etc.)

Así pues, la literatura nos permite multiplicar nuestras experiencias y, al hacerlo, nos multiplica a nosotros mismos. Ante lo limitada que resulta la realidad humana, las lecturas que efectuamos aumentan y diversifican nuestras experiencias. Pensemos por un momento, sin dichas lecturas -hablando estrictamente de las obras llamadas estéticas- qué sería de nosotros: sin lugar a dudas nuestra concepción del mundo y de nosotros mismos sería muy distinta. La literatura tiene que ver, por supuesto, con nuestros gustos, aficiones, visión del mundo, sistema de valores; idiosincrasia y filosofía. Nuestra forma de pensar, así como

¹³ Citado por Andrés Amorós en *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1987, p. 43.

nuestros conocimientos y sensibilidad son forjados en gran parte por la instrucción que recibimos de estos libros llamados de "entretenimiento".

Creemos que ha quedado lo suficientemente demostrado que la literatura, aún cuando surge de la imaginación, sí enriquece efectivamente la realidad humana. Desde luego, faltan por ser analizados otros muchos aspectos para comprender plenamente el beneficio que trae la literatura al hombre. En realidad el tema nunca se agotará.

También hemos hablado sobre qué de real tiene la literatura y en qué sentido puede hablarse de realidad en un cuento, una novela, etc. El quinto estrato, al cual nos hemos referido en páginas anteriores, es el que a todo autor y lector interesa: el de observar a los personajes y hechos narrados desde un punto de vista que sea asociado directa o indirectamente con nuestra realidad desde el momento en que se les piensa como seres y cosas que se identifican, en algún punto, con nosotros y con nuestro mundo. La mayoría de los escritores se refieren a su obra y a la de otros en general desde esta perspectiva; una obra literaria, o la suya propia, constituye la senda por la cual pueden entenderse ellos mismos y al mundo que los rodea.

El caso de Inés Arredondo no es distinto. Es una escritora cuya obra está profundamente ligada a su persona. En la primera parte de este estudio se ha hecho referencia a que ningún análisis literario se puede situar, o mejor dicho, se debe basar exclusivamente en la psicología del autor. La obra, como ya lo hemos explicado, no se descubre como idéntica a la experiencia que el autor tiene de ella en el momento de escribirla. La obra literaria no constituye un suceso singular dado en un tiempo irrepetible, sino que permanece y constantemente se renueva cada vez que la leen nuevos o asiduos lectores. El análisis que a continuación se presenta no busca basarse en la psicología de la autora, aunque naturalmente sí se mencionarán aspectos biográficos muy importantes para entender su obra. Más bien pretende indagar sobre su estética, su visión del mundo, de la realidad y de la literatura.

Para Inés Arredondo la realidad se establece en dos planos, la realidad cotidiana, que está allí y que no exige ningún esfuerzo para alcanzarla, se consigue fácilmente con el mero acto de vivir, dispuesta bajo el signo del azar, plegada completamente al mundo de lo natural; y la realidad que se elige conscientemente, a través del ejercicio de la razón. Esta realidad es la personal, la íntima, y se alcanza a través de elecciones. En la elección radica el poder del hombre, porque se elige con la voluntad, y ésta junto con la razón diferencia a los seres humanos de toda otra criatura.

La verdad o el presentimiento de la verdad,¹⁴ ensayo leído por la escritora en una charla pública que sostuvo en Bellas Artes, nos da muchas luces al respecto:

“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.

Elegir la infancia es, en nuestra época, una manera de buscar la verdad, por lo menos una verdad parcial...al interpretar, inventar y mitificar nuestra infancia hacemos un esfuerzo, entre los posibles, para comprender el mundo en que habitamos y buscar un orden dentro del cual acomodar nuestra historia y nuestra vivencias”.¹⁵

Elegir va mucho más lejos que el simple hecho de seleccionar, elegir significa “interpretar inventar y mitificar”, en una palabra crear en todos los órdenes de la existencia, no sólo en el de la literatura.

Más adelante leemos:

“Eldorado fue creado, construido, árbol por árbol y sombra tras sombra. Dos hombres locos, padre e hijo, en dos generaciones, inventaron un paisaje, un pueblo y una manera de vivir. Mi abuelo fue cómplice de los dos, y trazó y sembró con sus manos las huertas que yo creí que habían estado allí siempre. Él ayudó con toda su vida a lograr *la realidad inventada*¹⁶ que yo viví. Y que fue hecha para eso, para vivirla y no para hacer literatura, lo sé. Pero cuando uso esa realidad es con la conciencia de

¹⁴ Arredondo, Inés. La verdad o el presentimiento de la verdad, en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3.ª edición, pp. 3-7.

¹⁵ Op. cit., p. 3.

¹⁶ Las cursivas son mías.

que tiene un peso real por sí misma aparte del que pueda tener en mi vivencia".¹⁷

La realidad inventada, en este y todos los casos, tiene mucho más trascendencia que la simple realidad a secas. Es un tema que Arredondo perseguirá a lo largo de toda su vida y a través de su obra artística.

De qué manera debe estar construida esta realidad, cómo la construye en su vida y en su obra y qué elementos la componen es lo que queda por demostrar en esta tesis. Establezcamos una primera premisa, ésta la encontramos en el ensayo escrito por Arredondo sobre Jorge Cuesta titulado *Acercamiento a Jorge Cuesta*,¹⁸ donde trata de hallar respuesta tanto al significado último de un *Canto a un dios mineral* como también inquirir acerca de las ideas que sobre arte y poesía tenía el escritor contemporáneo.

Diremos que, a nuestro juicio, encontramos puntos de contacto entre la estética de Cuesta y la de Arredondo. Inés admiraba profundamente a Cuesta, de lo cual tenemos constancia porque en repetidas ocasiones y a través de diversas instancias ella misma lo declaró. Una de ellas es precisamente el ensayo al que nos hemos referido. En las primeras palabras del mismo leemos lo siguiente: "Mi admiración por el Jorge Cuesta ensayista me llevó a su poesía"¹⁹

La gran admiración que sentía por este célebre poeta la condujo a escribir su tesis de licenciatura precisamente sobre él, cuyo título ya hemos mencionado líneas arriba. Entre los muchos autores por los que ella sentía gran fervor, Cuesta fue el escogido. Aunque dentro del grupo de los Contemporáneos había poetas de primera línea (Gilberto Owen, José Gorostiza, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, etc.), ella escogió a Cuesta

¹⁷ Op. Cit. p. 3,4

¹⁸ Arredondo, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*, en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3.ª edición, pp. 271-356.

¹⁹ Op. cit. p.273.

por considerarlo el más inteligente del grupo. Leemos en una entrevista concedida por la escritora a Mauricio Carrera lo siguiente:

-En 1967²⁰ se recibe en la carrera de Letras Españolas con una tesis sobre Jorge Cuesta. ¿Por qué sobre él?

-Porque me apasiona la inteligencia

-¿Fue él el más inteligente de los Contemporáneos?

-Sí, fue el cerebro de los Contemporáneos.²¹

Arredondo admiraba a Cuesta por su inteligencia extraordinaria. La cita nos demuestra que para Arredondo la inteligencia constituye una de sus máximas pasiones. Es difícil encontrar una entrevista, un artículo, un ensayo donde ella no mencione o por lo menos no haga alusión a este asunto.

En otra entrevista dada a Ulises Cisneros, Inés dice:

"Cuesta era la conciencia racional de los contemporáneos. Su íntimo amigo, Owen, era la conciencia teológica del Grupo. Ambos fueron inmensos, extraordinarios poetas (...) Ambos tuvieron un saldo trágico al final de sus vidas. Cuesta se mató. Owen murió alcoholizado, desecho (...) Era tan extraordinario Cuesta. Cuando estuve investigando supe de quienes cuidaban su departamento, el portero y su esposa; sin disimular su admiración por él dijeron: "era tanta la inteligencia en su cabeza que ésta le explotó". Le explotó. La definición es precisa, hasta un punto hermosa, literariamente vista. Uno se pregunta cuál es el lindero entre la locura y la razón.²²

Buena parte de sus entrevistas apuntan hacia el tema de la inteligencia; la que concedió a Mauricio Carrera es un buen ejemplo de ello; en ella habla un poco más sobre Cuesta, sobre las personas a las que consideraba inteligentes y además sobre su propia inteligencia:

²⁰ La fecha es incorrecta, ya que Inés Arredondo se tituló el 6 de mayo de 1980. Aunque su tesis le valió mención honorífica, no pudo obtener el grado de maestría que era lo que ella había buscado. Para mayor información al respecto, véase la tesis de doctorado de Ma. Claudia P. Albarrán Ampudia, *Inés Arredondo, los dos rostros de la escritura*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

²¹ Carrera, Mauricio. "Entrevista a Inés Arredondo. Me apasiona la inteligencia", México, *Revista de la UNAM*, num.467, diciembre de 1989, vol. XLIV, pp. 68-72.

²² Cisneros, Ulises. "Un mediodía con Inés Arredondo", (entrevista a Inés Arredondo), México, *El Sol de Sinaloa*, 1 de abril de abril de 1987, p. 5.

-¿Y la propia inteligencia? Porque para ser cómplice de un ser inteligente se necesita ser inteligente.

-Fui inteligente. Pero las enfermedades y el dolor me han hecho cambiar. Inteligente, no, ya no lo soy, por desgracia.²³

La mayor luz sobre el tema la encontramos en *Acercamiento a Jorge Cuesta*. Desde el comienzo de este ensayo, Inés hace hincapié en un principio básico: La lucha entre inteligencia y naturaleza, entre inteligencia y sentimientos.

En *Acercamiento a Jorge Cuesta*, Arredondo demuestra cómo para el escritor contemporáneo el interés debe estar por encima del gusto, porque el gusto carece de rigor, no hay en él la aplicación de la inteligencia, sino de los sentimientos. En cambio cuando hay interés, éste es guiado por la inteligencia: "Al elegir no se elige con el gusto, sino con el interés, y el interés debe de estar y quedar vivo, según él, a pesar y en contra del gusto".²⁴

En este episodio Arredondo nos brinda otra cita que refuerza esta idea:

El tema del gusto e incluso del amor, como opuesto al interés, se ha producido siempre en el terreno del arte (...) citaré unas palabras de Adrián Leverkún (personaje claramente basado en Nietzsche). Es Serenus Zeitblom quien relata el diálogo:

- ¿Crees tú que el amor es el más fuerte de los sentimientos?
- El interés.
- Es decir, un amor desposeído de calor animal.
- O si tú quieres, una predestinación.²⁵

Asimismo, Arredondo elige como temas de sus cuentos, no aquellos que la complazcan, sino los que despierten su interés, y con ellos su inteligencia, aunque esos temas sean tan sórdidos y dolorosos como la locura y la muerte que observamos por ejemplo en *Río subterráneo*, el cual es un relato que despierta el interés del lector por estar

²³ Carrera, Mauricio. "Entrevista a Inés Arredondo. Me apasiona la inteligencia", México, *Revista de la UNAM*, num.467, diciembre de 1989, vol. XLIV, p. 71.

²⁴ Véase el episodio dedicado a *El gusto* en Arredondo, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*, en *Obras Completas*. México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición p. 277, 278.

²⁵ Op. cit. p. 278.

construido precisamente con el instrumento que tanto apasionaba a la escritora: la inteligencia.

Tanto Arredondo como Cuesta admiraban profundamente a Nietzsche porque en él descubren que pasión e inteligencia van de la mano, son equivalentes. Arredondo dice:

Cuesta admira el pensamiento de Nietzsche y, por otra parte, su embriaguez lírica, pero ama, más que todo, la conjunción: la embriaguez del pensamiento, porque en Nietzsche la pasión no embota sino aguza la inteligencia y la poesía nace de una pasión intelectual.²⁶

Así pues, Arredondo concluye en su estudio que la poesía es una *inteligencia incondicionada*; en otras palabras: *"la poesía no es un objeto de la inteligencia, sino que es una inteligencia con características especiales"*,²⁷ *inteligencia del azar y de la aventura*, regida por la razón y la pasión las cuales entre sí son equivalentes (interpretétese aquí poesía como creación literaria en general).

Arredondo encuentra que la existencia es una cosa y la realidad del hombre otra, *"la realidad poética, la única humana"*.²⁸ Esa realidad como ya lo vimos anteriormente enaltece la condición humana, y es la que propone Inés Arredondo. En los próximos capítulos veremos cómo construye esa realidad basada en los elementos anteriormente expuestos y en otros que más adelante se examinarán con detenimiento.

²⁶ Op. cit. p.281.

²⁷ Op. cit. p.320.

²⁸ Op. cit. p.346.

CAPÍTULO II

CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD LITERARIA EN LOS CUENTOS DE INÉS ARREDONDO

CAPÍTULO II

CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD LITERARIA EN LOS CUENTOS DE INÉS ARREDONDO

2.1 Realidad literaria

En el capítulo anterior se planteó un primer antecedente en torno a la estética de Inés Arredondo. Se decía que la construcción que ella hace de la realidad en sus cuentos²⁹ se establece en dos planos: la realidad cotidiana, la natural, sometida al mero acto de existir, y aquella que se alcanza a través de la razón y de la elección, la que hace cada ser humano, las cuales vendrían a ser el equivalente a las esencias o cualidades metafísicas de las que habla Ingarden.

La trascendencia que alcanza todo ser humano se traduce para Inés Arredondo, la persona, la artista, en la experiencia literaria. Ella cumple su destino y fructifica exclusivamente cuando escribe literatura. Su experiencia como creadora está íntimamente ligada a esa concentración de la existencia que por algunos momentos fugaces todos experimentamos. Ella lo llama la “Señal”.

Esa “Señal” no sólo dota de sentido su vida sino, y como veremos más adelante, también la de sus personajes; no todos, únicamente los que se insertan dentro del mundo (quizá submundo), submundo que trasciende, de la plena conciencia y del dolor. Entiéndase conciencia, no sólo como un mero acto de pensar, sino también de experimentar, vivir realmente. Conciérne, además, a su estética.

La “Señal” marca su literatura. En sus cuentos analizaremos dicha “Señal”, que no es otra cosa sino la realidad que se intensifica, la que adquiere verdadero significado y destino; pero esta realidad parte de aquella que podemos categorizar como sin forma o cotidiana,

²⁹ Entiéndase por realidad cuando se habla de literatura como aquella que se ha expuesto en páginas anteriores como “cuasi realidad” específicamente el quinto estrato de unidades de sentido, el de las “cualidades metafísicas”.

seca. Inés Arredondo no evade la realidad de lo cotidiano, sino que de esa realidad extrae lo importante de vivir. Capta el momento cuando la realidad se intensifica, se acentúa, se recarga de lo que es digno de vivirse. Captura la señal. Pero esa señal parte de un lugar tangible, de la realidad corriente. Antes de analizar dicha señal y sus componentes, habremos, para entenderla, de echar un vistazo a lo que no es la señal, lo que queda fuera de ella, esto es: la realidad a secas la cual nos servirá de contraste con la verdadera.

Dice Juan García Ponce a propósito de La Señal, obra cuentística por la que Arredondo obtuvo un reconocimiento unánime por parte de la crítica nacional:

“En La Señal nos encontramos ante un realismo estricto y voluntario, pero que de acuerdo con las auténticas exigencias del estilo, es capaz de elevarse hasta ser un realismo de las esencias capaz de llevarnos hasta ellas mediante el puro tratamiento en profundidad, hacia adentro, buscando su verdadero sentido, de una historia”³⁰.

¿Qué quiere decir Juan García Ponce con realismo estricto y voluntario? A nosotros nos parece que se refiere a que en sus cuentos no se aprecia el elemento de lo fantástico propiamente dicho, pero si encontramos, primordialmente, esencialmente, lo mítico (¿“Realismo de las esencias”?). Conviene advertir que lo mítico por maravilloso que nos pudiera parecer fundamenta a todas las sociedades del planeta; en el mito todas las sociedades, aún las más modernas y avanzadas, encuentran su arraigo o punto de partida. Por tanto, el mito lo podemos pensar como base de todas las sociedades y es así como se afianza y entreteje en el mundo de lo real.

Pero, por otra parte, el mito siempre será expresado inevitablemente, tarde que temprano, en el terreno de lo literario; sobre todo porque el mito, así como literatura, casi siempre parte de algo real; y ese algo real termina por ser transformado en otra cosa, ya que se ficcionaliza, cobra el carácter de “*realismo de las esencias*” sin llegar a ser enteramente real. Lo real se circunscribe a un hecho concreto y, por lo mismo, finito; en tanto que mito y

³⁰ García Ponce, Juan. “Inés Arredondo: ‘La Señal’ la revela como una espléndida escritora”, en La Cultura en México. Siempre, 2 de febrero de 1966, p. XIV, XV.

literatura, por su naturaleza de esencial y etérea, a la vez que imaginaria e ideal, alcanza forma universal en tanto que puede llegar a representar circunstancias y experiencias aplicables a todo hombre.

Arredondo construye gradualmente las atmósferas que llevan al lector a este mundo de las esencias donde lo real se funde a lo universal. Donde lo común, lo cotidiano deja de ser para dar paso a otra cosa, a una realidad humana, pero proyectada hacia adentro.

Empecemos pues por analizar la base, la realidad a secas desde antes de que se intensifique, la cual se inserta en dos dimensiones: espacio y tiempo.

2.1.1 Realidad cotidiana. Escenario físico y temporal. Realidad de donde parten los cuentos.

2.2.1 Tiempo³¹

“El tiempo lento y frenético de Mariana era hacia adentro, en profundidad, no transcurría. Un tanteo a ciegas, en el que no tenía nada que hacer la inteligencia.³²”

El tiempo, en la cuentística de Inés Arredondo en primera instancia, es lineal. La acción se desarrolla de principio a fin. Utiliza ocasionalmente, en su escritura, técnicas como “flash back”; por ejemplo, en *Sombra entre sombras* u *Olga*. Sus personajes abundan en recuerdos, siempre con el deseo de recuperar el paraíso perdido, como apunta acertadamente Susana Crelis Secco en su tesis: *La búsqueda del paraíso: la Narrativa de Inés Arredondo*³³. El tiempo dentro de los relatos de Arredondo, en algunas ocasiones,

³¹ Cabe aclarar que cuando nos referimos a espacio y tiempo lo hacemos en el término de cuasirealidad propuesto por Ingarden, donde esta cuasirealidad, pertenece en primera instancia, a la esfera de los cuatro primeros estratos de que participa toda obra literaria y sobre lo cual ya abundamos suficientemente en el primer capítulo de este tratado. Esta cuasirealidad apenas participa de un estado donde los objetos se suponen como seres reales equivalentes a nuestra realidad cotidiana, es decir, según el análisis de Ingarden, se realizan en la esfera del cuarto estrato.

³² Arredondo, Inés. *Mariana* en *La señal* incluido en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998; tercera edición, p 101.

³³ Crelis Secco, Susana Teresita. *La búsqueda del paraíso: La narrativa de Inés Arredondo*, México, Facultad de Filosofía y Letras; UNAM, 1994, p.280.

carece de un significado especial; pero en otros casos, más que una proyección con saltos hacia el pasado, el presente o el futuro, se descubre un transcurrir atemporal, que se halla dentro de los personajes, no afuera. Distinto al cronológico, desprovisto de días u horas, cuyo devenir, por el contrario, muchas veces parece congelarse. Un tiempo que aplasta a los personajes, que los inmoviliza. Retrayendo toda acción.

“Cada vez un poco antes de que el reloj diera los cuartos, el silencio se profundizaba, todo se ponía tenso y en el ámbito vibrante caían al fin las campanadas: Mientras sonaban había unos segundos de aflojamiento: el tiempo era algo vivo junto a mí, despiadado pero existente, casi una compañía”³⁴.

El tratamiento que Arredondo da al tiempo, dista mucho de ser sólo una técnica; se advierte que el tiempo al cual alude no se trata del cronológico, sino de un componente que espesa la vivencia de los personajes en su universo interior. La autora expresa lo que le significa el tiempo a través algunas prosopopeyas: “*caían al fin las campanadas*”; “*el tiempo era algo vivo junto a mí, despiadado pero existente, casi una compañía*”, que incrementan la tensión del relato y nos dan cuenta de que el personaje se encuentra inmerso en una atmósfera que no corresponde a la realidad de todos los días.

El tiempo, según lo exija la circunstancia, pasa de un mero transcurso de sucesos a adquirir una categoría metafísica, una carga universal donde los personajes experimentan un encuentro con lo sagrado. El cronos se convierte en un elemento que incorpora densidad a la vida de los seres, constituyéndose así en casi un personaje cuyo propósito radica en dotar de peso a la existencia.

En *Estío*, por ejemplo, en el preludio del encuentro de la protagonista con Julio, el amigo de su hijo Román, y que constituye el climax del relato, ocurre la “señal” donde todo adquiere una intensidad que marcará por siempre la vida de la protagonista. Citamos in extenso:

“Aquella noche el aire era mucho más cargado y completamente diferente a todos los que había conocido hasta entonces. Ahora en el recuerdo vuelvo a respirarlo hondamente.

³⁴ Arredondo, Inés. *En la sombra en Río subterráneo* incluido en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998; tercera edición, p.141.

No tuve fuerzas para salir a pasear, ni siquiera para ponerme el camisón; me quedé desnuda sobre la cama, mirando por la ventana un punto fijo del cielo, tal vez una estrella entre las ramas. No me quejaba, únicamente estaba echada ahí, igual que un animal enfermo que se abandona a la naturaleza. No pensaba y casi podría decir que no sentía. La única realidad era que mi cuerpo pesaba de una manera terrible; no, lo que sucedía era nada más que no podía moverme, aunque no sé porqué. Y sin embargo *estuve inmóvil durante horas*³⁵, sin ningún pensamiento, exactamente como si flotara en el mar bajo ese cielo tan claro. Pero no tenía miedo. Nada me llegaba: los ruidos las sombras, los rumores, todo era lejano, y lo único que subsistía era mi propio peso sobre la tierra o sobre el agua; eso era lo que centraba todo aquella noche.

Creo que casi no respiraba, al menos no lo recuerdo; tampoco tenía necesidad alguna. Estar así no puede describirse porque casi no se está; *ni medirse en el tiempo porque es a otra profundidad a la que pertenece*³⁶...”³⁷

La frase “Estuve inmóvil durante horas” se refiere a que el tiempo se convierte en un cómplice que acentúa el estado del personaje. El cronos deja de ser un transcurrir común y corriente para volverse en un elemento que intensifica la experiencia de la protagonista.

También Arredondo aborda la cuestión del tiempo, así como observó que Jorge Cuesta lo hacía en sus poemas. Ella misma discute acerca de la manera de crear del poeta, de la siguiente manera:

“El tiempo, la fugacidad del instante, el sentido contradictorio de la realidad que en algunos de los temas obsesivos de sus poemas, sólo pueden, de una manera irracional ser fijados.”³⁸

Sin embargo, este mismo principio lo aplica en sus relatos, donde se muestra un manejo subjetivo del tiempo, de acuerdo con la vivencia de los personajes. En *Sombra entre Sombras*, Laura, la protagonista se pregunta:

“¿Cuánto duró el encantamiento? ¿Semanas? ¿Meses? No lo sé, porque no me ocupé de medir el tiempo, pues vivía en la eternidad, una eternidad relampagueante”.³⁹

³⁵ Las cursivas son mías.

³⁶ Las cursivas son mías.

³⁷ Arredondo, Inés. *Estío* en *La señal* incluido en *Obras completas*. México, Siglo XXI, 1998; 3.ª edición, p. 17.

³⁸ Arredondo, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*, en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3.ª edición, p. 326.

³⁹ Arredondo, Inés. *Sombra entre sombras*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3.ª edición, p. 268.

2.2.2 Lugares

El realismo estricto y voluntario del que habla Juan García Ponce⁴⁰, lo encontramos en sus cuentos, por ejemplo, cuando traza lugares o escenarios. La escritora cuida muy bien las atmósferas físicas donde se desarrollarán sus historias. Es notorio en éstas el influjo de lugares conocidos y amados por Inés. Aparece una y otra vez, por ejemplo, la reinención de “Eldorado”. Al respecto Rose Corral dice:

“este nombre de por sí mítico, evoca un microcosmos sagrado, un mundo armonioso de huertas, un “orden” básico dentro del cual cobra sentido el pasado, la historia personal de la escritora. Eldorado se convertirá en el escenario predilecto de algunos de sus cuentos. Pero no hay en la evocación o en la recreación literaria de Eldorado ningún color local, ningún pintoresquismo. Se trata de una realidad trascendida, mitificada. Inés Arredondo rescata los elementos esenciales de esta realidad –las huertas, el río, la presencia luminosa y obsesiva del sol, el calor al la vez sensual y opresivo, el mar cercano – y los une y funde con sus personajes en la trama misma de las historias que narra. En sus mejores cuentos, el ritmo natural que entrañan estos elementos se acopla al ritmo secreto, íntimos de los personajes”.⁴¹

Advirtamos acerca de este “microcosmos sagrado”.

En algunos cuentos se observa, un cambio constante de escenarios. El desplazamiento de los personajes de uno a otro lugar acelera las acciones y motiva a la narración. El continuo devenir de los personajes los lleva a ocupar tres o más espacios durante el desarrollo de un cuento, por ejemplo, en *El membrillo*, historia que traza el amor entre unos jóvenes, casi adolescente, el ritmo acelerado del relato procede principalmente del juego continuo de escenarios que la autora crea.

En otros cuentos los espacios se reducen a no más de dos. Aunque el suceder en estos casos puede ser también constante, de tal forma que los personajes van y vienen de un lugar

⁴⁰ Véase nota 2.

⁴¹ Corral, Rose. *Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado*, incluido en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998; 3.ª edición, p. X.

a otro, como acontece en el caso de Olga. En los cuentos se conjugan los espacios exteriores con los interiores, pero se verifica -preferentemente en los exteriores- un mayor movimiento; es decir un accionar más fluido por parte de los personajes, como se observa en Estío donde el planteamiento de la historia se da en las playas llenas de sol, los patios de la casa, etc. En tanto que el transcurrir interior del alma de la protagonista ocurre dentro de la casa y principalmente en su recámara.

Estudiemos los espacios que propone Arredondo atendiendo a la siguiente clasificación, no la mejor quizá, pero sí por lo menos la que nos permitirá hallar algunos aspectos interesantes acerca de su cuentística.

Escenarios exteriores: Fincas huertas, el mar, playas, plazas, calles, etc.

Los exteriores, como ya lo hemos mencionado, dan lugar principalmente a la acción. En ellos se observa el desarrollo de las historias.

Escenarios interiores: casas, departamentos, iglesia, despacho, metro, etc.

En los escenarios interiores el tiempo se detiene. Son lugares donde los personajes desnudan su alma.

Llama la atención, entre éstos, las casas, pues constituyen el marco perfecto para el desarrollo de los relatos. Desde una gran finca como la de las Mariposas nocturnas, hasta un departamento privado como en Para siempre.

El interior no sólo indica espacio físico, sino también donde el alma de los personajes se desnuda.

De las habitaciones, sin duda, principalmente son las recámaras en donde los personajes desbordan sus pensamientos, angustias y sentimientos. De tal suerte que las alcobas son sinónimos de intimidad. El espacio resulta tan íntimo, casi inviolable, que

aquellos extraños quienes lo cruzan, ya sea que representen sólo una visita o que se queden a vivir en él, se muestran como usurpadores que invaden la privacidad y provocan serios cambios -dolorosos cambios en la mayoría de los casos- en las vidas de los personajes. Los ejemplos abundan: en *Estío*, Julio, el amigo de Román, invade la privacidad de Román y su madre, aunque es bienvenido al hogar. Se constituye en un extraño que separa a los seres que se aman.

En *Lo que no se comprende* quizá encontramos la más clara evidencia de la anterior afirmación.

Se trata de una niña, Teresa, la protagonista, cuya inocencia raya en la crueldad. Ella se siente dichosa en su universo. El espacio en este cuento adquiere un valor imprescindible, de suma importancia, representado por la casa y la escuela, aunque principalmente el hogar constituía el centro del universo de la protagonista, esfera donde ella se siente plena. Entre juegos y mimos transcurre la vida. Sin embargo, aparece en esta especie de paraíso, en este microcosmos, un ser que lo trastorna todo:

“Pero desde que tomaron la costumbre de sacarlo a airear en ese momento en que el sol no era fuerte, todo había cambiado”.⁴²

Teresa se refiere a este ser extraño “al que no sabía cómo nombrarlo”⁴³ como si representara un objeto, un animal o un monstruo, así lo atestiguan las siguientes citas:

“Teresa no apartaba los ojos de la cama porque sabía que en algún lugar cercano estaba el objeto por el cual su madre había llegado a ser todo aquello, cosas que nunca antes se vieron.”⁴⁴

“A veces se impacientaba y trataba de olvidarlo, pero era demasiado inquietante saber que estaba allí, del otro lado de la pared, gelatinoso, no lo podía soportar...”

Una noche pensó tanto en él que al día siguiente amaneció enferma del estómago, con vómitos y diarrea...únicamente pensó en él y trató de

⁴² Arredondo, Inés. *Lo que no se comprende*, en *Los espejos*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 221.

⁴³ Op. cit. p. 221

⁴⁴ Op. cit. p. 224

imaginar de dónde vendría y para qué guardaban sus padres una cosa tan malsana que la hacía descomponerse.”⁴⁵

Aún cuando, con la llegada de Benjamín, su otro hermano, las cosas parecieran mejorar, siempre permanece en la casa la presencia inquietante del extraño:

“En la casa entera se sentía alivio y bienestar, y hasta dejaron de vigilarla. Su madre la acariciaba cuando ella ponía un dedo para que Benjamín jugara con él, y sentía muy claramente que la quería otra vez.

Pero el otro seguía en casa, en cuartito junto al de su madre, donde dormía la Cuca”.

Por lo cual Teresa llega afirmar más tarde:

“-Ahora que tenemos un niño de verdad por que no tiran lo otro”

“-No, no es mi hermano, no es un niño, es una cosa asquerosa-“.

La presencia de lo “otro” establece una barrera entre ella y su madre. Alberto, nombre del hermano indeseable, invade el microcosmos de Teresa, y poco a poco gana terreno, no solo físico sino también en el corazón de las personas que ella ama, de modo que su propia vida y la de su familia se ve alterada: “*se sentía colocada entre los dos como un estorbo, algo que los dividía*”.⁴⁶ Ante la llegada de Alberto, ella comienza a retroceder, a ceder los lugares amados y con ello su posición:

“Desde donde estaba podía perfectamente ser vista, pero nadie la buscaba, no la llamaban a desayunar, ni siquiera la miraban cuando pasaban... por fin descorazonada, atravesó el patio donde estaban los gansos y todavía antes de entrar en las trojes se dio vuelta y se quedó mirando su casa: el portal con la pajarera se veía lejos, oscuro, la separaba de él un gran espacio con plantas, árboles y el patio de los animales. Cerca del portal, en la cocina, se oía la voz gritona de la Cuca, aunque no se la podía ver, pero la Cuca le hablaba a la Paula o a Manuel, no a ella.”⁴⁷

En el hogar de Teresa, de pronto ya no hay lugar para ella. La insatisfacción interior que el personaje experimenta al sentirse rechazada por todos, el enojo de su madre y la indiferencia de los demás, queda reforzada con la salida de ella de la casa.

⁴⁵ Op. cit. p.225

⁴⁶ Op. cit. p. 224

⁴⁷ Op. cit. p. 222.

Hurgando por el patio y los almacenes, encuentra un refugio, un cuartito donde se guarda el maíz. Allí la protagonista hace una zanja y se entierra. Simbólicamente ese lugar y ese entierro representan el confinamiento a que se ve sometida por parte de su familia. El padre de ella, considerado por Teresa como la única persona que en verdad la ama, es quien la rescata y la reintegra a la casa y al seno familiar.

El diálogo final que Teresa sostiene con su padre, donde por fin externa su inconformidad por la presencia del extraño, se realiza fuera de la casa, en la calle, expulsada del paraíso privado. Fuera del hogar caminan tomados de la mano padre e hija, reminiscencias quizá del mito de Adán y Eva. Fuera del hogar los dos exiliados comparten la angustia y el dolor. El cuento termina de la siguiente manera:

“El padre tomó con sus dos manos la carita de la niña y la apretó muy fuerte, mientras la miraba a los ojos con una vehemencia extraña, tratando de comunicarle su doloroso amor, la mirada se cerró en un esfuerzo en el que pareció que sus pupilas azules iban a estallar, luego aquello se fue transformando en algo profundamente hermosos y triste, una fuerza central que lo sostenía y lo desgarraba al mismo tiempo. La niña se quedó inmóvil, devorándolo con su mirar ávido. Él se inclinó y la miró con fuerza, un beso largo, luego soltó lentamente la cabecita, y siguieron caminando a la luz difusa del atardecer sin hablar más, temblorosos, tomados de la mano.”⁴⁸

Los lugares, en principio, en la mayoría de los casos se presentan como un mero escenario desprovisto de una significación especial, pero a medida que ocurre el relato adquieren otra categoría mucho más sustancial, cargada de sugerencias, que más que influir se hacen uno, por así decirlo, con el personaje en cuestión. Participan de modo activo en su universo interior. La realidad a secas de pronto adquiere una dimensión especial que rebasa incluso el terreno de lo racional o lo sentimental y se proyecta en el terreno de una vivencia dotada de cierto carácter místico. Dicha vivencia cobra una trascendencia fundamental porque se transfigura en una realidad que alcanza un nivel mucho más auténtico.

⁴⁸ Op. cit. p. 226.

Tenemos el más claro ejemplo de lo anterior en cuentos tales como *La casa de los espejos*, y sobre todo *Río subterráneo* sobre los cuales tendremos ocasión, más adelante, para comentarlos ampliamente.

Esta realidad trascendente no se muestra siempre de una sola manera sino que cobra diferentes matices. De manera que la realidad última o absoluta equivalente a la verdad se manifiesta de muchas formas. A veces este hallazgo de la verdad se encuentra en lo sensual; otras veces adquiere peso en lo ideal; otras se arraiga en la experimentación de lo sagrado. Examinemos estos tres casos.

2.3. Realidad carnal. Sensualidad

El modelo de realidad que Inés Arredondo propone encarna diversos matices, de modo que sus relatos los construye con el instrumento que mejor puede ajustarse para tal tarea: la literatura. En el terreno de lo literario encuentra el medio por el cual consigue expresar experiencias que incluso pudieran parecer irreconciliables, como sucede con la vida misma. Cuando un artista pinta un paisaje, por ejemplo, cuida tanto la composición, como el tema, como los colores. La combinación de estos últimos resulta indispensable en la expresión de la obra de arte y marca de modo determinante el estilo del artista. La elección y constancia en los colores en la obra de un artista, ya sea que utilice siempre los mismos durante toda su vida de creador o sólo sea durante un periodo de su creación nos habla de una escuela, postura y estética no sólo frente al arte, sino también frente a la propia vida. Caso similar ocurre con Arredondo quien persigue siempre sus temas. Desde *La señal*, cuya publicación se dio en 1979, hasta *Río subterráneo*, publicado en 1988, se observa en su escritura una obsesión por rastrear a través de los mismos temas esa realidad relevante a la que ha dado en llamar “la señal”.

Respecto a esto Juan García Ponce advierte:

“*La señal* es un libro difícil de describir. En él Inés Arredondo reúne catorce cuentos cuyo tratamiento y cuyos argumentos se extienden en varias direcciones. Sin embargo el problema ante el intento de describirlo no se encuentra en esa diversidad que finalmente se convierte en unidad, la espléndida unidad interior de todos los verdaderos escritores, aquellos que persiguen en verdad sus temas, porque estos se les presentan como una necesidad ineludible en su relación con el mundo y son los que en realidad los conducen a la expresión y literatura”.⁴⁹

La sensualidad resulta uno de esos temas cuya experiencia significa el sometimiento a esa realidad densa e interna. Esta sensualidad se presenta evidentemente en muchos de sus cuentos y en todos o casi todos implícitamente. Quizá donde hay mayor evidencia es en los siguientes: En *Estío*, en *El Membrillo*, en *Olga*, en *Para siempre*, *La sumanita*, en *Mariana*, en *Wanda*, en *Las mariposas nocturnas*, en *Sombra entre sombras* y en *Apunte gótico*.

En todos estos relatos la aprehensión de la “señal” se efectúa en un momento donde confluyen, por ejemplo, lo sensual con lo sagrado. Estos dos elementos no se oponen; por el contrario, se combinan o se funden para alcanzar una verdad que se eleva más allá de los sentimientos e incluso que la propia razón.

Los lugares, los objetos, los paisajes, los personajes, cobran de pronto una intensidad que sobrepasa lo cotidiano; la realidad se transmuta en otra mucho más compleja y trascendental. Aquella a la cual Ingarden ha dado en llamar “cualidades metafísicas”. Volvamos a una cita previa⁵⁰

“1) Independientemente de si en sí mismas tengan valor positivo o negativo, su revelación es de valor positivo en contraste con lo grisáceo de las confusas experiencias cotidianas. 2) En su forma particular, no permiten una determinación puramente racional, y no es posible “asirlas” (como se puede con las fórmulas matemáticas, por ejemplo). Más bien se permiten ser...“extáticamente”, vistas en las situaciones determinadas en que son realizadas. Además son perceptibles en su particularidad, específica, incomparable e indescriptible, sólo cuando en nosotros mismos viven

⁴⁹ García Ponce Juan. “‘La Señal’ la revela como una espléndida escritora”, en *La Cultura en México*, *Siempre*, 2 de febrero de 1966, pp. XIV, XV.

⁵⁰ Ver cita 9 del primer capítulo de este tratado p. 12.

primeramente en una situación dada o, por lo menos, cuando nos sentimos como alguien que vive en tal situación...3) Revelan un sentido más profundo de la vida y la existencia en general, debido al hecho de que ellas mismas constituyen este "sentido" escondido. Cuando los vemos, estas profundidades y fuentes primarias de la existencia, frente a las cuales solemos ser ciegos y que apenas sentimos en nuestra vida cotidiana son "reveladas", como lo dijera Heidegger, al ojo de la mente. Pero, no solamente se nos revelan: al verlas y al realizarlas, entramos en esta existencia primaria.”⁵¹

Como lo indica la anterior cita, esta realidad que de pronto se abre al ojo interior, se trata de una revelación, una experiencia de carácter extático que emerge no determinada por algo en particular; simplemente aparece. Ahora bien, a veces ese momento extático se muestra en lo sensual.

Así pues, el entorno en la cuentística de Inés Arredondo se manifiesta profundamente erótico. Poblado de sugerencias, de imágenes, de sensaciones. La carne hace espléndidamente irrupción, de manera gradual, la cual incluye desde el paisaje donde predomina la percepción sensorial por parte de los personajes hasta donde esa voluptuosidad se convierte inequívocamente en la “Señal”.

- a) En el primer caso, la sensualidad se percibe, en primera instancia, en la descripción de lugares. Los escenarios son propicios para el desenvolvimiento de lo carnal. Las casas, por ejemplo, están rodeadas por un halo de seducción: “aire húmedo”, “el oriente”, por donde sale el sol “se veían relámpagos que iluminaban el cielo encapotado, truenos lejanos que hacían más tierno el canto de los grillos”.

La acumulación de elementos propios del paisaje da a los cuentos una tersura donde lo natural se revela como un paraíso dominado por los sentidos. Entran en juego y se combinan el mar, la humedad, las huertas, los ríos, el sol, el viento húmedo o el ardiente, los árboles y la fauna. La naturaleza, en una palabra, cobra un sentido mucho más esencial, destacado en las reminiscencias de Eldorado.

⁵¹ Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*, México, Taurus, Universidad Iberoamericana, 1998, p. 343.

En *Estío* encontramos:

“El calor se metía al cuerpo por cada poro; la humedad era un vapor quemante que envolvía y aprisionaba, uniendo y aislando a la vez cada objeto sobre la tierra, una tierra que no se podía pisar con el pie desnudo”.⁵²

“Su cuerpo se estiro infinitamente y quedó suspendido en el salto que era un vuelo. Dorado en el sol, tersa su sobra sobre la arena. El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo”.⁵³

“Bajo mis pies la espesa capa de hojas, y más abajo la tierra húmeda, olorosa a ese fermento saludable tan cercano sin embargo a la putrefacción. Me apoye en un árbol mirando abajo el cause que era como el día. Sin que lo pensara, mis manos recorrieron la línea esbelta, voluptuosa y fina, y el áspero ardor de la corteza. Las ranas y la nota sostenida de un grillo, el río y mis manos conociendo el árbol”⁵⁴

La protagonista, en esa especie de embriaguez sensual, se vuelve uno con la naturaleza.

La propia autora habla de este asunto en una entrevista:

“-¿Qué me dices de la sensualidad que hay en ellos (en sus cuentos)?

-Aunque parezca una paradoja, creo que es un camino para alcanzar la pureza. La sensualidad nos une a la naturaleza y cuando unidos a ella la transportamos a terrenos extremos, la sensualidad nos abre, al mismo tiempo, el misterio y el deslumbramiento que nos revelan al mundo en otra dimensión totalmente a la realista”⁵⁵

Pero esta sensualidad no se limita a los escenarios exteriores, la encontramos también de manera muy intensa en los espacios interiores: lo mismo en las casas, que en las iglesias, en los restaurantes o tabernas, que en los camiones o en el metro de París. Palpita siempre en el ser de los personajes, se dilata unas ocasiones, otras se contrae. Subyace siempre como una entidad viva, a veces dormida, pero otras, despierta, a semejanza de un tirano que lo domina y lo arrasa todo.

⁵² Arredondo, Inés. *Estío*, en *La señal*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 13.

⁵³ Op. cit. p. 15.

⁵⁴ Ibid. p. 16.

⁵⁵ Polidori, Ambra. “Inés Arredondo. “La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento”, *En Sábado*, *Uno más uno*. Num. 38, 5 de agosto, 1978, pp.10.

La realidad de lo erótico adquiere diversos matices, los cuales van desde una sensual inocencia, como en el caso de 2 de la tarde: “La muchacha había quedado muy cerca de él; se arrimó a ella con disimulo y le pasó la mano a lo largo del muslo. Un muslo curvo, duro, una carne extraña...”

Hasta cuando se está en contacto con la naturaleza; más aún, cuando se es parte de la naturaleza, ésta se transforma en una intimidad sensual.

“El mar copiaba la redondez de mi brazo, respondía al ritmo de mis movimientos, respiraba.”⁵⁶

En Wanda Arredondo demuestra su maestría en el manejo del tema de la sensualidad. “La señal” se materializa en Wanda quien aparece, así, de pronto, en la vida de Raúl llenándolo todo. Wanda no tiene origen, ni padres, y ni siquiera nunca conversa con Raúl. Wanda es la encarnación de lo erótico.

“Entonces apareció. No llegó. Nada más estuvo allí. Desnuda, tendida con su cuerpo núbil junto al cuerpo sudoroso de Raúl. Lo primero que él sintió fue la sorpresa de aquel cuerpo fresco en medio del calor. Frescura de mar bajo un sol esplendente que lo hace sentir como un delfín que jugara entre el mar y el aire con una inmensa alegría; luego, gozoso, se hunde, y navega por las aguas verdes. Va cada vez más al fondo, respira con deleite el agua salada que abraza a los mortales. Mira los peces inmóviles y siente el silencio absoluto de lo profundo. Todo es lento, apenas se mueve. La corriente, casi quieta, lo sostiene, y no hay que hacer ningún movimiento para deslizarse y mirar los paisajes maravillosos de flores y faunas desconocidas y calmas.”

La sensualidad de Wanda, especie de ser fabuloso, mítico, casi una sirena, transmuta la realidad en otra de mucho mayor peso y valor. El paisaje marino absorbe a Raúl y dicho personaje casi se transforma en un ser acuático, en un pez. Wanda, como una aparición corpórea, se entrega a Raúl y en el acto placentero, el muchacho se transfigura. Los amantes

⁵⁶ Arredondo, Inés. Estío, en La señal, incluido en Obras Completas, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 15.

armonizan perfectamente con el paisaje marino, entonces, han sido capturados absolutamente por “la señal”.

En muchos relatos la sensualidad no es contraria a la pureza. Por el contrario, y como ya lo hemos mencionado, lo sensual se conjuga con una profunda espiritualidad o con la manifestación de lo sagrado como en el caso de *Olga*, una historia de amor entre adolescentes que hubo comenzado desde la niñez. Relato del que hablaremos en el siguiente apartado cuando indagemos acerca de lo sagrado en la literatura de Inés Arredondo.

Antes diremos que en casi todos los cuentos de Arredondo hay una espiritualización de la carne. La carne nunca pierde su esencia, pero a través de ella se accede un nuevo nivel, por medio de lo erótico se conquista “la señal”.

Examinemos el elemento de lo sensual expresado en este caso por medio de la pasión sexual desenfrenada que raya en la perversión, como sucede en dos cuentos *Las mariposas nocturnas*, que aparece en la colección de *Río subterráneo*, y *Sombra entre sombras* publicado en *Los espejos*.

En *Las mariposas nocturnas* se da cuenta de la relación carnal que existe entre el viejo don Hernán y una joven de aproximadamente dieciocho años a quien él llama Lía, y Lótar, el sirviente y cómplice de don Hernán.

En este cuento en el que el narrador es el criado Lótar, Arredondo vuelve al tema de la sensualidad como un camino de lo sagrado. Esta combinación se expresa en el lenguaje como se puede apreciar en las siguientes citas⁵⁷:

“Había aceptado su capricho esporádico de lo que él llamaba “*el holocausto de las vírgenes*”⁵⁸ pero tomando en cuenta solamente su naturaleza de coleccionista. Me prestaba para recolectar su colección y eso nos unía más.

⁵⁷ Arredondo, Inés. *Las mariposas nocturnas*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 150.

⁵⁸ Las cursivas son mías.

Por otra parte, si otro lo hubiera habría adquirido un poder ajeno al mío.
Una intimidad que me pertenecía.

-Soy como el minotauro.

*Y yo era el supremo sacerdote.*⁵⁹

Lótar habla aquí del “capricho” de don Hernán, de su lascivia y predilección por las señoritas, con las que una vez que ha tenido relaciones sexuales no las vuelve a tocar. El trabajo de Lótar consiste en buscarlas y convencerlas con obsequios. Él mismo también se desempeña como amante de don Hernán cuando está cansado de Lía o de cualquier otra mujer. Lótar, como sumo sacerdote, presenta a las víctimas para el sacrificio para su inicuo dios, don Hernán, quien funge, además, como creador. Es un artista que inventa a Lía, desde que la posee y la nombra, lo mismo que a Lótar. Nombrar nos remite nuevamente al mito, a Adán y Eva, cuyo trabajo consiste en poner nombre a la creación, atributo divino por excelencia. Como un escultor, con todo cuidado y deleite, cincela y da forma al diamante en bruto que es Lía, la adolescente. Observamos aquí la alusión y recreación de otro personaje mítico: Pigmalión el escultor legendario y su obra Galatea.

En una ocasión, don Hernán, para satisfacer uno más de sus caprichos, pide a Lótar que le prepare a Lía. El narrador lo expresa de la siguiente manera:

“El rito preparatorio fue el de costumbre...

Lía en medio de la habitación, complacientemente desnuda. Su cuerpo, blanco, resplandecía en una belleza perfecta y misteriosa. Don Hernán sacó el gran cofre que estaba en la caja fuerte y comenzó por ponerle una gargantilla de rubíes, luego fue combinando, lentamente, perlas, zafiros, esmeraldas. A veces algo no le gustaba y cambiaba por otro collar, hasta cubrirle el pecho, y luego la cintura, hasta el sexo. Ella no se movía era una estatua. El se quedó contemplando largo tiempo y jugó con la luz de los quinqués, cambiándolos de lugar y haciendo chispear las piedras preciosas en diferentes ángulos. Cuando le gusto uno, se recostó sobre su cama y se quedó un tiempo indefinible mirándola. Luego le fue desabrochando lentamente los collares.

-Ponte tu bata y vete a dormir.

Eso fue todo.

⁵⁹ Las cursivas son mías.

Pero le había puesto las alhajas de su madre, a la que había adorado a pesar de aquella historia.”⁶⁰

Nuevamente somos testigos del eterno juego planteado en la cuentística de Arredondo: ante la imponente diosa sensual, desnuda, elemental y hermosa representada en Lía surge nuevamente el peso de lo sagrado, pero expresado apenas como una sugestión. Los papeles se invierten, ahora don Hernán se muestra como el sumo sacerdote que atavía a la diosa (reminiscencias de la Virgen) con las joyas más preciadas. Ella se mantiene todo el tiempo erguida, inmóvil, impenetrable como una imagen. Encendida por los quinqués que la revelan e iluminan en distintos ángulos. A través de la contemplación y el arrobamiento, don Hernán le ofrece veneración, lo cual queda abiertamente insinuado por la frase: *“le había puesto las alhajas de su madre a la que había adorado...”*

Lótar, por su parte, experimenta cierto placer a través del vouyerismo.

Pero también cabe la tradición judeocristiana como hecho sagrado:

*“Es Lía porque no puede ser Raquel. No hay Raquel para mí. Me conformo con Lía para que viva entre nosotros”.*⁶¹

Una vez de vuelta de un largo viaje de dos años en el que los personajes recorrieron Europa, y lugares exóticos como China y Japón (donde don Hernán aprende nuevos ritos sexuales), el cuento termina con el *“ceremonial del Minotauro”*.

Lía aparece nuevamente desnuda, como petrificada:

“Pero cuando, con otro collar en las manos se le acercó a ella de frente, para colocárselo, la estatua se movió intempestivamente y sus brazos rodearon a don Hernán atrayéndolo hacia sí. Hubo un momento infinito en el que no se movieron, luego él la rechazó con violencia haciéndola caer hacia atrás. Ya firme sobre sus pies, ella lo miró con una mirada seca, despreciativa, se arrancó el collar y se lo arrojó a la cara.”

⁶⁰ Ibid., p. 153, 154.

⁶¹ Ibid., p. 150.

Lía se había preparado por varios años para ese momento. La lucha por el control de todo, de todas las vidas de Eldorado se libraba en aquella ocasión. Lía ya no era una adolescente, sino una mujer. Don Hernán no se había negado a ninguno de sus caprichos y ahora la muchacha lo tenía a su merced, pero con ese abrazo y la respuesta de don Hernán se rompió el pacto tácito que había entre ellos.

El placer máximo para don Hernán no era la relación sexual en sí, para eso tenía a Lótar, sino la contemplación y veneración de Lía desnuda.

Después de la derrota de la muchacha (y de don Hernán quien no se atrevió a cruzarle a ella la cara con el fuste), la joven sale de la casa con las manos vacías.

Pero veamos otro aspecto de lo sensual llevado a los extremos.

“*El pecado de exceso es sagrado*”⁶² reza la primera frase de *Atrapada*. Veamos como Inés trata este tema en *Sombra entre Sombras*. En este cuento, como en ningún la pasión sexual no conoce límites. La voluptuosidad encuentra salida en excesos tales como el sadomasoquismo el homosexualismo, el bisexualismo y la promiscuidad combinados con el lujo, el refinamiento y la amplia cultura de los protagonistas.

El cuento se inicia de la siguiente manera:

“Antes de conocer a Samuel era una mujer inocente, pero ¿pura? No lo sé. He pensado muchas veces en ello. Quizá de haberlo sido nunca hubiera brotado esa pasión insensata por Samuel, que solo ha de morir cuando yo muera. También podría ser que por esa pasión me haya purificado. Si el vino y despertó al demonio que todos llevamos dentro no es culpa suya.”⁶³

⁶² Arredondo, Inés. *Atrapada* en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 259.

⁶³ Arredondo, Inés. *Sombra entre sombras*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 250.

Con estas palabras Arredondo inicia el tratamiento de uno de los problemas esenciales para ella: el tema de lo erótico llevado a sus últimas consecuencias como acto para alcanzar una verdad fundamental, intensa, la de la propia de la protagonista.

Laura, la quinceañera, es arrastrada por su madre para casarse con Ermilo Paredes, un hombre de cuarenta y siete años, el cual tiene fama de sátiro y depravado. Laura acepta deslumbrada por la vida acomodada que Ermilo le puede ofrecer. En la noche de bodas, Laura presa de una embriaguez por los azahares que cubren su cuerpo y lo perfuman, apenas si adquiere conciencia de la relación sexual, en la que *“no hubo abrazos, ni besos, ni sentí apenas el roce de su cuerpo sobre el mío”*.

Sin embargo, muy pronto su vida marital sufrirá un vuelco. Por órdenes de Ermilo, la joven se instruye acerca de la vida de Enrique VIII y sus amores. Laura se percata, poco después, de que la intención de Ermilo para que ella conozca la vida del monarca inglés tiene el propósito de que la muchacha pueda satisfacer la fantasía sexual de su esposo. El desencuentro amoroso terminará con golpes y arañazos, e incluso una herida que sufre la joven, a causa de que Ermilo le hunde en la espalda una pequeña daga.

La vida de la protagonista a partir de este hecho transcurre insignificadamente. Nada, de allí en adelante la dañará:

“Pero ambos callamos sobre su herida y las mías. Las cicatrices que nos hicimos perdieron importancia.

A partir de ese día hicimos un pacto silencioso en el que yo aceptaba de vez en cuando sus fantasías y él acataba mis prohibiciones y se puede decir que fuimos felices más de veinte años”.⁶⁴

No obstante, los escándalos sexuales de su marido son la preparación y el anuncio de lo que acontecerá en su propia vida.

“De vez en cuando llegaba a mí rumores de que Ermilo había armado una bacanal en un pueblito cercano. Yo fingía no escuchar. Pero cuando cumplió sesenta y ocho años la orgía irrefrenada pareció una afrenta porque sucedió

⁶⁴ Ibid., p. 159.

allí mismo, en el pueblo, en el campamento de unos gitanos que no tuvieron inconveniente en desnudarse y dejarse manosear. Se supo que cohabitó hasta con el más joven.”⁶⁵

Y a través de ellos la autora nos introduce a un mundo sórdido donde la carne se levanta como un tirano que lo arrasa todo. Entonces, la vida de Laura toma un giro insospechado con la llegada de Samuel Simpson. Su vida gris y rutinaria adquiere una intensidad inusual a través de la brutalidad del amor y esa “señal” se intensifica al despertarse la pasión sexual. A partir de esta nueva realidad, Laura se enfrenta ante la disyuntiva de obedecer a los principios morales que le fueron inculcados en su niñez o el dejarse llevar por la corriente sin freno de su amor y su deseo. Emerge una nueva realidad en la cual no hay una frontera entre el bien y el mal. Se presencia una vuelta a lo primitivo, donde no cabe la moral ni el racionamiento cristianos, sino lo instintivo y bestial. Un retorno a una naturaleza humana primaria. Llena de significado en sí misma y por tanto vinculada a lo sagrado. El reconocido historiador, Eliade Mircea, lo expresa así:

“La orgía ritual en pro de las cosechas tiene asimismo un modelo divino: la hierogamia del dios fecundador con la Tierra Madre. La fertilidad agraria se estimula con un frenesí genésico sin freno. Desde cierto punto de vista, la orgía corresponde a la indiferenciación anterior a la creación...la <<confesión social>> el libertinaje y las Saturnales simbolizan la regresión al estado amorfo que ha precedido a la creación del mundo...

También aquí la orgía es una regresión a la noche cósmica, a lo preformal, a las <<aguas>>, para asegurar la regeneración total de la vida y, consiguientemente, la fertilidad de la tierra y la opulencia de las cosechas”⁶⁶.

Nuevamente hay un vínculo entre lo sagrado y lo carnal. Lo mítico, pero, a la vez, lo plenamente humano. La naturaleza del hombre se muestra tal como es ante un estímulo que saca a flote todas sus potencialidades, tanto virtudes como vicios y excesos. Y en muchos personajes se atestigua la lucha entre el deber ser y el ser en plenitud.

⁶⁵ Arredondo, Inés. *Sombra entre sombras*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 259.

⁶⁶ Mircea, Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Orientalia, 1998, p. 109.

Inés Arredondo redescubre de alguna manera lo expuesto por Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia*. El arte y quizá el mundo entero está sometido y determinado por dos fuerzas que se suceden, dos instintos antitéticos, que luchan entre sí y cuando alguno de ellos logra prevalecer da a luz nuevos y vigorosos frutos, para luego volver a luchar hasta que el otro se impone, y así sucesivamente. Estas dos fuerzas que impulsan al mundo son el arte de lo apolíneo y lo dionisiaco.

Apolo es dios del arte escultórico y por tanto de todas las fuerzas figurativas, dios vaticinador, del sueño y la medida, en él tienen su origen y su más caro representante los dioses olímpicos. Bajo su tutela se realiza el *principium individuationis* (principio de individuación). Así pues, Apolo se presenta como el dios civilizador.

A su par se encuentra su poderoso oponente, Dioniso, dios de la música y del ditirambo, dios de los excesos. En él tiene su origen y representación la época cuando todavía no existían los dioses olímpicos, sino que el mundo era gobernado por los Titanes. Dioniso simboliza a “la noche cósmica”, y a lo “preformal” de los que habla Mircea. Dios del vino y de los orígenes más remotos del ser humano, antes de ser civilizado. Bajo su sombra se desvanece el *principium individuationis* y cada hombre “no solo se siente reunido, reconciliado, fundido con su prójimo sino uno con él...el Uno primordial”⁶⁷

“...la esencia de lo dionisiaco, a lo cual la analogía de la embriaguez es la que más se aproxima a nosotros. Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda., despiértense aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar completo olvido de sí. También en la Edad Media alemana iban rodando de un lugar para otro, cantando y bailando bajo el influjo de esa misma violencia dionisiaca, muchedumbres cada vez mayores. En esos danzantes de san Juan y san Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, que se remontan hasta Babilonia y hasta los saces orgiásticos.”⁶⁸

⁶⁷ Nietzsche Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca del autor, 2000, p. 46.

⁶⁸ Ibid. p. 45.

Lo que queremos demostrar aquí es cómo en los cuentos de Inés Arredondo hay una búsqueda de lo primordial, un retorno a una naturaleza humana prístina donde la modernidad, la exquisitez, la inteligencia esculpida por una cultura refinada de los personajes como en el caso de Lía o de la propia Laura y sus amantes quedan supeditadas a una fuerza mucho más fascinante y descomunal. En sus relatos pervive esta oposición de contrarios. En muchos casos lo apolíneo establece un equilibrio en la vida de los personajes hasta que ocurre una ruptura. La trasgresión de principios ya sean cristianos o de otra índole. El equilibrio es frágil, y una vez roto, la existencia se encuentra inmersa en lo dionisiaco y su potencia devastadora.

Laura experimenta esta corriente, este volver al origen y se entrega a sus instintos y a su pasión. Enamorada de Simpson, comete actos que en otros tiempos a ella misma la hubieran escandalizado.

“Simpson tenía veintidós o veintitrés años y yo estaba atada a Ermilo, tenía treinta y seis años, aunque no los aparentaba ni por asomo. ¿Pero que era aquello? Aquellas ganas de reírme y ser feliz, ¿eran pecado? Mas sabía en el fondo de mí que me mentía que era Simpson, Simpson que me sacaba de mi manera de ser”⁶⁹

“La luna está sucia de nubes negras. Enciendo la vela y las sombras de las cosas se me echan encima causándome más miedo. Todo me acusa por lo que sufro, comprendo que mi miedo no es más que un remordimiento disfrazado, que mis cosas queridas me rechazan con repugnancia por sentir el amor que siento. Mi amor sin embargo no se bambolea como me bamboleo yo”.⁷⁰

Cuando Laura descubre a Ermilo y a Simpson haciendo el amor, irrumpe en el círculo infernal. Se une al mundo de las sombras, al lado oscuro ya prefigurado en la cita anterior con las frases “*La luna está sucia de nubes negras*” y “*las sombras de las cosas se me echan encima causándome más miedo*”. Laura queda atrapada en el submundo de lo prohibido donde:

⁶⁹ Arredondo, Inés. *Sombra entre sombras*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 260.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 261.

“Ermilo ha cerrado la puerta y grita como un poseso.”

Su esposo encarna ahora al demonio que la invita a saciar su amor y su lujuria en los brazos de Samuel.

“Estoy desnuda. Ermilo salta sobre sus piernas chatas y flacas.

-¡Ya los tengo! ¡Ya los tengo!- grita a todo pulmón-. ¡Ahora a la piel de oso, donde las llamas den reflejos a sus cuerpos! – y saca su cinturón y comienza azotarlo por el suelo.

-¡Rápido enamorados, porque se hace tarde!”⁷¹

La frase que utiliza Laura para expresar las sensaciones que le produce los besos de Samuel es “leche y miel” alusión nuevamente a un relato bíblico, la tierra prometida que Dios ofrece al pueblo de Israel, la cual destila leche y miel. Lo sagrado y lo demoníaco se funden en esta historia para crear una nueva realidad. La realidad del amor que sobre pasa todo.

“Ermilo nos ha estado mirando y fustigando con su gran cinturón y palabras soeces. No me importa.”

Ermilo, su esposo, es quien marcará, de allí en adelante, las nuevas reglas porque él se desempeña como amo y señor de esa nueva realidad, de ese infierno, al que Laura y Samuel Simpson se someten por su amor.

“En un momento dado, Ermilo restalla por centésima vez su cinturón.

-Basta de descansar. Ahora seremos los tres los que disfrutemos. Y yo seré el primero en montarla ¿eh, Samuel?

Yo me encojo de terror pero ya estoy en el círculo infernal y glorioso: lo he aceptado.”

La autora nuevamente sugiere por algunos términos como “*un rito muy largo*” cuando sostiene relaciones con Samuel, y posteriormente una “*pócima para mi malestar*” y “*después de tomarme el horrible menjurje hecho por Eloísa*” la idea de que la protagonista ha participado en actos ocultos o ceremonias satánicas.

Después de esa noche Laura ha quedado inscrita en el mundo de lo prohibido, de lo clandestino:

⁷¹ Ibid., p. 264.

"Pero me siento moralmente mal, físicamente mal y me cubro con la sábana hasta la cabeza... Aunque con las cortinas bajas porque no quiero enfrentarme con el sol. El sol y yo ya no podremos ser amigos. Yo pertenezco la luna menguante y siniestra." ⁷²

A partir de ese momento, Ermilo intervendrá activamente en los encuentros amorosos entre Laura y Simpson. Cuando el viejo muere por fin a los 85 años, y después de un breve periodo donde los enamorados disfrutaban de su amor a solas, Samuel invita a un joven a participar de la vida conyugal de la pareja.

"A ese Ermilo que no me gustó, siguieron muchos, muchos Ermilos y hubo las famosas orgías de los Ermilos, en las que la mayor atracción era yo, por ser la única mujer. A medida que fui envejeciendo, perdiendo los dientes, arrugándome, poniéndome fea, fui atrayendo personajes más importantes, los que me habían deseado cuando era joven, y los jóvenes para gozar algo de una diosa de la belleza. Todos los "próceres" de la ciudad tuvieron algo que ver conmigo en aquellas bacanales que, por fortuna, no eran demasiado frecuentes...

Mi casa... lo que queda de ella. Saqueada por los Ermilos con la anuencia de Samuel, con las cortinas desgarradas, ya sin alfombras, los muebles cojos, sucios y estropeados, apesada a semen y vomitonas, es más un chiquero que habitación de personas, pero es el marco exacto que me corresponde y así le gusta a Samuel"⁷³

El acierto de este cuento radica en la fascinación por el mal. Inés Arredondo aborda y ahonda en este problema porque lo descubrió a su vez en su gran maestro Jorge Cuesta y Nietzsche. En su tesis, *Acercamiento a Jorge Cuesta*, Arredondo expresa:

"Cuesta a lo que aspira es a otra cosa más permanente a la transformación de la belleza en fascinación, y de la fascinación en arte:

"El demonio es la tentación y el arte es la acción del hechizo".

No hay fascinación virtuosa (...): sólo el diablo está detrás de la fascinación que es la belleza". ⁷⁴

⁷² Ibid., p. 265.

⁷³ Ibid., p. 269.

⁷⁴ Arredondo, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*, en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3.^a edición, p. 327.

2.4 La realidad de lo sagrado

Inés Arredondo no evade la realidad de lo cotidiano, sino que de esa realidad extrae lo importante de vivir. Capta el momento cuando la realidad se intensifica, se acentúa, se recarga de lo que es digno de vivirse. Captura la señal.

La realidad que busca la autora en sus cuentos se percibe como una realidad “absoluta”, “pura” la cual buscan incansablemente sus personajes; a veces se llega a vislumbrar en ellos mismos. Esta realidad alcanza su climax por diversos caminos: como puede ser como ya lo vimos, lo sensual; pero también la locura, el amor o la muerte. Pero todos ellos tienen en algo en común: un encuentro con un punto que centra la existencia; esencial y primitivo: el encuentro con lo sagrado. Esta búsqueda de lo sagrado aparece en los relatos de Arredondo muchas veces como una insinuación, pero otras abiertamente.

2.4.1 La naturaleza de lo sagrado en los cuentos de Inés Arredondo

Esta concepción de lo sagrado en los cuentos no equivale a la propuesta por aquella de la cultura judeocristiana, pues resulta incompatible en muchos aspectos con esta última, aunque sí rescata algunos aspectos de ella, y en algunos casos de manera muy evidente, como en la historia de la *Sunamita*, donde Arredondo retoma y recrea el relato bíblico de la doncella que proporciona calor al cuerpo del rey David; o *El membrillo* donde se aborda indudablemente la historia de Adán y Eva. Sin embargo, la concepción de lo sagrado en su cuentística no se somete a una religión en particular, sino que se fundamenta en algo mucho más primitivo y universal. A veces lo sagrado cobra un matiz que para los ojos del hombre occidental de nuestros tiempos parecería totalmente pagano. Pero esa concepción de lo sagrado resulta fundamental para nuestra escritora porque en ella toma forma la realidad más importante, que trasciende a la existencia del ser humano y que sólo se encarna a través del arte es decir la literatura.

Examinemos someramente el concepto y la naturaleza de lo sagrado a través de uno de los estudiosos más insignes de este fenómeno, Eliade Mircea, quien en su obra *Lo sagrado y lo profano*, lo expresa de la siguiente manera:

“Lo sagrado se opone a lo profano”...

“Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente a las realidades <<naturales>>. El lenguaje puede expresar ingenuamente lo tremendum, o la maiestas, o el mysterium fascinans con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana del hombre. Pero esta terminología analógica se debe precisamente a la incapacidad humana para expresar lo *ganz andere*: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella”⁷⁵.

Esta expresión de lo sagrado, se comunica siempre en forma de un misterio: “*la manifestación de algo <<completamente diferente>>*.”⁷⁶

El autor continúa:

“Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente, (con más exactitud: desde un punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural. La naturaleza en su totalidad se puede revelar como sacralidad cósmica. El cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía.”⁷⁷

“El hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados. Esta tendencia es comprensible: para los <<primitivos>>, como para el hombre de todas las sociedades premodernas, lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a *la realidad por excelencia*⁷⁸. Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia. La oposición sacro-profana se traduce a menudo como una oposición entre real e irreal o

⁷⁵ Mircea, Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Orientalia, 1998, p. 14.

⁷⁶ Ibid., p. 15.

⁷⁷ Hierofanía. Término propuesto por Mircea (del griego hieros= sagrado y phainomai= manifestarse). La manifestación de lo sagrado. p. 14.

⁷⁸ Las cursivas son mías.

pseudoreal... Es, pues, natural que el hombre religioso desee profundamente ser, participar en la realidad, saturarse de poder”.

Esta experiencia donde lo sagrado significa la realidad más profunda y ontológica la vive la autora a través de la creación literaria, pero también se encuentra expresada en la mayoría de los relatos. Pervive con nitidez en *La señal*, *La extranjera*, *La sunamita*, *Las palabras silenciosas*, *Río subterráneo*, *Los espejos*, *Wanda*, *Lo que no se comprende*, *Sahara* y *Sombra entre sombras*. Pero sobre todo y de manera muy exclusiva en *Mariana*, cuya mirada hierática atrapa e induce a la locura a Fernando, su esposo, y al crimen a uno de sus ocasionales amantes, Anselmo Pineda. En la mirada de Mariana se alcanza ese punto trascendental, un acercamiento a lo primitivo, una mirada que supera a la pasión carnal o amorosa. Donde el vacío y lo absoluto se enredan, y se funden. Lo absoluto. Lo puramente esencial, desprovisto de sentimientos y de razón. Un encuentro con lo sagrado y antinatural.

“El día del casamiento ella estaba bellísima. Sus ojos tenían una pureza animal, anterior a todo pecado. En el momento en que recibió la bendición yo adiviné su cuerpo recorrido por un escalofrío de gozo. El contacto con ‘algo’ más allá de los sentidos la estremeció agudamente, no en los nervios importantes, sino en los nerviecillos menores que rematan su recorrido en la piel. Le pasé una mano por la espalda, suavemente, y sentí cómo volvían a vibrar; casi me pareció ver la espalda desnuda, sacudirse por zonas, por manchas, con un movimiento leonado. Ahora las cosas iban mejor: Mariana estaba consagrada para mí. Pero me engañé, sus ojos seguían abiertos mirando el 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”.⁷⁹

En *Olga*, más allá del amor que se suscita entre los protagonistas, la señal ocurre a través de un encuentro con lo sagrado.

Olga y Manuel comparten una vida que transcurre entre juegos y vagabundeos en un huerto que nuevamente nos remite al Edén bíblico. En ese paraíso, donde como en el relato del Génesis los protagonistas están arropados de inocencia, Olga y Manuel descubren el amor. La tensión amorosa va en aumento hasta alcanzar un punto cumbre; pero lo acertado

⁷⁹ Arredondo, Inés. *Mariana*, en *La señal*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 102.

del cuento no está en la realización o eficacia del amor; ni siquiera en su imposibilidad. El cuento trasciende estos temas y presenta algo insospechado.

La pasión, durante todo el relato, se mantiene presente, aunque no uniforme; por momentos se intensifica y a veces decrece. Es construida artificialmente así como el propio paisaje. Cuando sobreviene el primer beso entre los adolescentes, la pasión se encuentra impregnada de ira y violencia y la atmósfera se ajusta perfectamente al estado interno de Manuel, quien se encuentra colérico por la actitud de Olga, la cual se muestra como una “*chiquilla vulgar*”. “*La odiaba*” por haber abandonado tácitamente el pacto de pertenecer a una realidad mucho más sublime en la que únicamente tenían cabida ellos dos y ahora se mostraba frívola y tonta.

Olga va en busca de Manuel quien caminando por un sendero va rumiando su enojo y decepción. En este punto, el lenguaje expresa los sentimientos encontrados del joven. El paisaje se vuelve duro y, asimismo, las frases, las palabras: “solo y abandonado”, “cuerpo pesado y la garganta agarrotada”; “apretó los puños y golpeó la pared”, “los nudillos le dolieron y sintió ganas de llorar”, la calle “desierta”, el aspecto monótono y desnudo de las paredes de ladrillo”, etc.

En este estado de las cosas sucede un anticipo de la señal y se da ocasión al beso:

“Entonces no pudo ya contenerse y se paró en seco, con los ojos enrojecidos evitando mirarla, el cuerpo tenso y gritó: “Lárgate con tus amigas”. Pero cuando oyó sus palabras, dichas por su propia voz, se quedó sorprendido, sin ira ninguna, perdido en un despertar brusco. Entonces se volvió. Olga estaba allí, con la cabeza echada hacia atrás y los labios fuertemente cerrados, apoyada contra la pared de ladrillos rojos. Los cabellos negros alrededor del rostro blanco, ovalado y severo, los ojos sombríos de párpados tan delgados mirándolo con una rabia helada, con un despego casi impersonal. Fueron aquellos labios los que sintió el impulso irrefrenable de besar. Había olvidado que la ofendió, no sentía enternecimiento alguno, no, únicamente la necesidad de besarla ahora, así como era ahora. La besó con dureza, sin esperanza, dispuesto a hundirse en ese beso sin recibir nada a cambio, lanzado, ciego. Pero los labios de ella fueron cediendo, cobrando

vida lentamente, hasta transmitirle un fluir impaciente y cálido, una ternura vibrante que encontró por primera vez, que había conquistado. Cuando se separaron Olga lo miró a los ojos y sonrió. El se sintió libre, hubiera podido gritar de felicidad.”⁸⁰

Pero cómo se conjuga lo erótico con lo sagrado. Vemos en el relato, más adelante, cómo la sensualidad del paisaje, del amor, de la propia Olga cobra un giro hacia lo ambiguo e inexplicable. El coloquio amoroso queda interrumpido por el retorno de Flavio, hombrecillo ridículo que ha llegado a la hacienda para casarse con Olga. En un principio los enamorados no prestan atención a la presencia del extraño, seguros de que no puede entrar en su paraíso privado. Pero la ascensión solitaria de Olga comienza con la reverencia que ella ofrece a Flavio, inexplicable para la propia protagonista:

“Entonces Olga, muy seria, manteniendo el tronco y la cabeza muy erguidos flexionó las rodillas e hizo delante de Flavio una reverencia... Durante un instante quedó inmóvil, cerca del suelo, con los brazos combados alejados del cuerpo y la cara tendida hacia Flavio. Manuel sintió un dolor inexplicable cuando vio el cuello largo y frágil de Olga curvarse en la garganta, como el de un pájaro; una curva hermosa, rotunda, que estaba allí independiente de los ojos oscuros y el rostro sin expresión. Flavio retrocedió un poco, y Olga, sin inmutarse volvió con lentitud a ponerse totalmente de pie. Manuel no se atrevió a tocarla, únicamente la siguió cuando ella caminó hacia la sombra de los árboles, separándose de los otros.
-¿Por qué hiciste eso?
- No sé, era una broma... pero de pronto... Flavio... no sé.
La vio turbada, casi con miedo, y lo único que pudo hacer fue abrazarla y apretarle mucho la cabeza contra su pecho, como si pudiera darle amparo”.⁸¹

A partir de aquí se efectúa la separación de los protagonistas. Las acciones se suceden unas tras otras: la negativa de la muchacha a casarse con Flavio, el empeño de los padres de ella por casarla, la fuga frustrada de los enamorados, el casamiento entre Olga y Flavio, el dolor y embotamiento de Manuel, combinado con la impotencia por no poder hacer nada para impedir la boda.

⁸⁰ Arredondo, Inés. *Olga*, en *La señal*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3.ª edición, pp. 29, 30.

⁸¹ *Ibid.*, p. 30.

El clímax del cuento se presenta cuando Manuel se decide a buscar a Olga una vez que se ha enterado de que ella se niega a tener intimidad con su marido. La realidad para él deja de ser la común: *“No encendió la luz, no supo si había pasado la noche, si durmió o no. El día y la noche, el sueño y la vigilia eran igualmente irreales para él”*, pero esa realidad no es la propia, sino la que vislumbra en su amada. El no puede acceder a esa atmósfera, pero sí la entrevé, la intuye, la anhela, pero nunca la alcanza de manera que *“frente a ella Manuel se sintió un chiquillo.”*

Manuel no pertenece a ese mundo muy personal que únicamente se deja entrever en la mirada de Olga. Él persigue y está enamorado de la señal que se expresa en esa mirada indefinida que lo captura:

“La mirada que asomó la mañana que estrenó el traje de baño azul, la tarde del beso, la noche de la fiesta, la que solamente él podía recibir aunque no la comprendiera, estaba completa, desnuda al fin en aquellos ojos que miraban sin misericordia, por encima de la vergüenza vivos y abrasadores más allá de la renuncia. Manuel pensó en la muerte, e hizo en su corazón un juramento solemne sin saber qué juraba, algo que ella le pedía sin palabras”.⁸²

Llegamos al punto central del relato. Olga se ofrece en espíritu, alma y cuerpo, no a su marido, ni tampoco a Manuel; sino que encuentra su destino una vez que ha renunciado al amor. Cuando se ofrece casta a algo sagrado, pero indefinible, a la señal que la ha convertido en una mujer inaccesible a los dos hombres que la aman.

“En el porche estaba Olga sentada, con las manos en el regazo y el pelo cuidadosamente peinado en dos trenzas que le rodeaban la cabeza. No estaba humillada, seguía siendo ella misma; tampoco parecía sufrir, únicamente estaba, esperaba. Manuel dio unos pasos sobre la grava y Olga se volvió y lo miró de frente, sin sorpresa ninguna. Sus ojos eran los mismos que el día de la boda. La hermosura de su rostro y de su cuerpo era oscura y luminosa al mismo tiempo. Él o Flavio podían asesinarla, pero no reducirla, no violarla”.⁸³

⁸² Ibid., p. 33.

⁸³ Ibid., p. 37.

Manuel la encuentra hermosa y sensual, pero inalcanzable. El anhelo de poseer al ser amado hace que el joven vacile entre matar a Olga y a su marido, o abusar de ella. Muy pronto se da cuenta que ninguna de las dos salidas podrán siquiera acercarlo un poco a la mujer, quien se encuentra en una especie de ascesis, muy lejos de ser alcanzada en el contacto físico.

Al casarse, Olga se ha inmolado voluntariamente, como una virgen vestal, y su sacrificio alcanza a Manuel a quien ofrece como holocausto vivo:

“(Manuel) se abrazó a un árbol, con la boca abierta, y sin saber por qué, quiso articular una plegaria. ¿Qué pedía? No podía entenderse, solo un sonido gutural entrecortado salía de su garganta, como el estertor de un animal degollado. Se le erizaron todos los pelos del cuerpo. Se miró las manos y no las reconoció, se contraían de una manera ajena: quiso arrojarlas lejos, pero las tenía pegadas al cuerpo. No era él. Gritó con todas sus fuerzas, pero como fue un alarido animal nadie quiso prestarle atención.”⁸⁴

Olga es la sacerdotisa consagrada a la señal y Manuel es la víctima ofrecida en expiación. Al sacrificar el amor, Olga accede a un estado místico, a *“esa hermosura de su rostro y de su cuerpo oscura y luminosa al mismo tiempo”*, al punto fijo, a un fundar su propio mundo y a un vivir realmente.

Por su parte, Manuel tiene que decidir ante nuevas opciones, el joven encuentra en el burdel a Flavio a quien pudo haber matado; pero al ser testigo de la burla que de él hacen los parroquianos *“sintió asco y salió corriendo de allí”*.

Posteriormente, al joven se le ofrece una nueva posibilidad, el río “San Lorenzo”: *“Se quedó mucho tiempo parado en ese lugar, luchando, confuso, sin saber con quien. Ni porqué.”*

Sin embargo, se da cuenta que el suicidio resultaría la salida más fácil, quizá hasta un premio, algo que lo separaría definitivamente de Olga. Así que se decide por lo más doloroso y necesario. Entonces, no reprime su pasión, pero si le da otra salida. Al final,

⁸⁴ Ibid., p. 36, 37.

después del desprecio y el asco contra Flavio, asume la misma posición. Ocupa su lugar, lo sustituye. El desprecio que siente en contra de Flavio se vuelve contra él mismo. **Será** su sino de ahí en adelante.

La identificación entre los antagonistas se hace evidente con las siguientes **frases**: *“Flavio se le había encarado y lo sujetaba por la manga. No, sus ojos no estaban vacíos, en el fondo había la misma quemadura que él llevaba.”*

En tono conciliador, Manuel le dice a Flavio:

“- vete a tu casa. Yo me quedaré aquí”.

Finalmente Manuel encuentra su lugar en el de Flavio. Ambos comparten la misma experiencia dolorosa. Se hallan unidos irremediabilmente. Marcados para siempre por el amor que sienten por la muchacha. Pero hay una diferencia crucial. Flavio la ama al igual que Manuel, pero Manuel la ha captado de una forma distinta; a su mirada Olga se ha revelado sagrada, consagrada a una manera muy especial de ser. De allí en adelante, su existencia cobra una gravitación espléndida e inusual. Ontológicamente ha sufrido una transformación y su existencia se ha saturado de ser, existencia a la cual ninguno de los dos hombres puede penetrar.

2.5 Realidad inventada. La visión existencialista en la construcción de las vidas y los paisajes.

Existe para Inés Arredondo una realidad inventada, aquella que no se presta al azar, sino que es creada, inventada por la inteligencia, la creatividad y la voluntad del hombre; realidad que se diferencia de la que surge espontáneamente y que corresponde a los azares de la naturaleza. La realidad suministrada por la naturaleza o lo natural, si no se le moldea,

no sirve, debido a que persiste en su estado bruto, sin apuntar hacia algo, sin llegar a nada. No puede dar trascendencia a la vida del hombre porque su misma esencia la limita. Hay, pues, dos realidades distintas que se enfrentan, la natural y la antinatural.

Un paisaje, por hermoso que sea, si no es esculpido, permanece agreste. Necesita un último artífice. El hombre. Cabe aclarar que el término natural o naturaleza no sólo se refiere a bosques o valles, montañas o árboles. Lo natural para Arredondo implica todo aquello donde no interviene el ejercicio humano.

Lo no natural, en este caso, significa aquello que se ejerce estrictamente por las actividades esencialmente humanas: voluntad, sensibilidad, razón, y el máximo depositario de estas virtudes es el artista.

En *Las mariposas nocturnas* se da nuevamente el fenómeno de la invención de los personajes, del crear una existencia.

“La vida de Lía no fue lo que yo me había imaginado. Se la educaba en la más rígida de las disciplinas y se sometió a ella: a las siete de la mañana tenía que estar de pie y vestida, para que Pablo, el caballerango mayor la enseñara a montar a caballo; luego el baño y volverse a vestir para el desayuno conmigo y las mañanas enteras con Monsieur Panabière en la biblioteca, a puerta cerrada (...) A veces llevaba un libro en la mano, pero otras iba sin nada. (...) Después venía la clase de inglés, con Mr. Walter, el jefe de máquinas del ingenio, y luego, don Hernán en persona la enseñaba a erguirse, a caminar, a mover la cabeza en señal de agradecimiento., con encanto, sin decir palabras. Las indicaciones se las hacía suavemente con el fute: en la cintura, en los hombros, en las piernas cubiertas de trapos; le mandaba ponerse vestidos complicados, de media cola, para que se moviera con desenvoltura en aquel mundo de telas. Luego otro baño y a cenar conmigo. Por la noche estudiaba. Yo veía luz en su cuarto hasta la madrugada. Pero ella no se quejaba”.⁸⁵

En Lía como en muchos de los personajes de Inés Arredondo se observa un fuerte influjo existencialista. De tal suerte que:

⁸⁵ Arredondo, Inés. *Las mariposas nocturnas*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3.ª edición, p. 151. 152.

Hay en la narrativa de Inés Arredondo una influencia e identificación con la corriente filosófica denominada el existencialismo.

La propia Inés en una entrevista que le concedió a Ambra Polidori habla de sus influencias en el ámbito de la literatura:

“Pues en aquel café a muchos, como a mí, nos toco descubrir el *existencialismo*⁸⁶, la Generación del 27, a Rulfo y Arreola, el surrealismo, y muchas cosas más, junto con los refugiados.”⁸⁷

Y más adelante, en la misma entrevista, la profunda influencia de los contemporáneos y de los refugiados en su formación literaria:

“Leí a los contemporáneos (...) En Owen está presente el surrealismo; Nietzsche, Gide y Valéry y muchos otros en Cuesta, y así por el estilo.”⁸⁸

“Sí. Los refugiados hablaban en el café de Artaud, Malraux, de Sastre; recuerdo que estudiábamos ¿Qué es literatura? por nuestra cuenta”⁸⁹

Para tratar de documentarlo en forma amplia, analizaremos brevemente esta doctrina a la luz del pensamiento de uno de sus más insignes representantes, Jean Paul Sartre en su obra *El existencialismo es un humanismo*. Sartre parte de una premisa fundamental:

*“La existencia precede a la esencia, o, si se prefiere, que hay que partir de la subjetividad”.*⁹⁰

“El existencialismo ateo que yo represento es más coherente. Declara que (...) hay por lo menos un ser en el que la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por ningún concepto, y este ser es el hombre o, como dice Heidegger, la realidad humana. ¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre comienza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después y será tal como se haya hecho...”

⁸⁶ Las cursivas son mías.

⁸⁷ Polidori, Ambra. “Inés Arredondo. “La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento”. En *Sábado*. Uno más uno. num. 38, 5 de agosto, 1978, p.10.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, México, Ediciones Quinto Sol, 1990, p. 31.

El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace”.⁹¹

*“El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente...y el hombre será ante todo lo que habrá proyectado ser.”*⁹²

Y en la misma entrevista, antes citada, Inés da cuenta de lo que para ella significa la existencia humana:

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 personas, a muchas cosas. Creo que ni aún muertos seríamos definibles. ¿Quién puede saber, de cierto, cual es el yo mismo de otro, si ni siquiera ese otro lo sabe?⁹³

Para Arredondo, como para Sartre, no hay una esencia que defina al hombre. El hombre existe y se moldea con sus actos cada día.

En *Las mariposas nocturnas* se observa este fenómeno. Lía construye su propio destino, pues elige con plena conciencia quién quiere ser. La propuesta que le hace el viejo don Hernán a través de su criado Lótar transformará la vida de la muchacha, pero sólo en virtud de que ella es la que decide:

“Creo que ha llegado el momento.

-Eres virgen.

-Sí

-Te ofrezco quinientos pesos en oro por tu virginidad. Dos horas de una noche. Nada más. Nunca volverás a ser molestada ni nadie lo sabrá. No hay el menor peligro de embarazo.

-¿Con él?

-Sí.

⁹¹ Ibid., p.33.

⁹² Ibid., p. 34.

⁹³ Polidori, Ambra. “Inés Arredondo. “La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento”. En *Sábado*. Uno más uno, num. 38, 5 de agosto, 1978, pp.10.

—No quiero dinero, quiero ver la biblioteca y los cuadros. Eso fue todo. Sin regateo de los padres. Sin llantos ni melindres.”⁹⁴

Lía se trata pues de un personaje plenamente consciente y responsable de sus actos. Nunca se quejará, porque se asume totalmente comprometida con su propia vida. Aunque el cuento no lo dice, parece ser ella la que posteriormente hará la propuesta a don Hernán de vivir juntos, pues el viejo nunca antes lo había hecho con ninguna otra mujer. A partir de ese instante, Lía se somete a ser forjada bajo la dirección y supervisión cuidadosa de don Hernán en diversas ramas del conocimiento, según su tutor lo cree conveniente. De tal manera que Lía encaja perfectamente en el comentario de Sartre cuando proclama:

“El hombre es responsable de lo que es. Así el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia”⁹⁵

Don Hernán proyecta a Lía, pues antes de que él la nombrara Lía no existía. No era nada, sólo una maestra de escuela de entre tantas, sin nombre y sin forma. Don Hernán le crea una identidad.

“Con toda naturalidad me dice:

-Lótar, ésta es Lía...

-Pero...

-Es Lía porque no puede ser Raquel. No hay Raquel para mí. Me conformo con Lía para que viva entre nosotros-.

-Entre nosotros...

-Sí dale los buenos días por su nombre.

-Buenos días, Lía.”⁹⁶

Esto de ninguna manera contradice lo expuesto anteriormente acerca de que cada uno individualmente forja la propia existencia, porque recordemos que es la maestra de escuela la que elige llegar a ser Lía. Sólo ella totalmente participa de esa responsabilidad.

⁹⁴ Arredondo, Inés. *Las mariposas nocturnas*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 148.

⁹⁵ Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, México, Ediciones Quinto Sol, 1990, p. 34.

⁹⁶ Arredondo, Inés. *Las mariposas nocturnas*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 150.

Lía y don Hernán, como buena parte de los personajes de Arredondo, son profundamente humanistas. Ellos edifican sus vidas a través del cultivo de la razón. Una vez que el diamante en bruto, Lía, fue pulida por el diestro artífice don Hernán, la joven tuvo su primera presentación en sociedad.

“Cuando todos estaban reunidos, con una copa de jerez, apareció ella. Don Hernán la presentó simplemente: - Señoras, señores, ésta es Lía- Los caballeros se pusieron de pie y le fueron diciendo su nombre. Ella sonreía con su media sonrisa, a cada uno. A las señoras las saludó con aquél movimiento ladeado del cuello, y una pequeña, apenas perceptible flexión de las rodillas”.⁹⁷

Don Hernán presenta a Lía y cuando la joven desfila ante la mirada de todos esos hombres reunidos, ellos, al nombrarla, constatan y testifican el estar frente a una esencia pura, desnuda de cualquier otro calificativo, producto únicamente del trabajo y la voluntad humanos. Ella sólo es única, primaria y esencialmente Lia.

Al momento de la conversación entre amigos es Lía la que hace ostentación de una amplia cultura:

“Después pasamos al comedor. El que ponía la sal y pimienta o contaba anécdotas, o citaba cosas seria era Monsieur Panabièrre (...) Desde esa noche tuvo ayuda y placer: discretamente Lía acotaba, hacía observaciones, y Monsieur Panabièrre la miraba embobado.”⁹⁸

En el largo viaje de dos años por Europa, Lía culmina su preparación: inspecciona con deleite cada ciudad, se dedica por las noches a la lectura, concurre a las exposiciones de los museos más afamados, asiste al cine y a conciertos. Cena en los lugares más prestigiados, acompañada de Don Hernán, Panabièrre y Lótar y hasta asiste a la famosa coronación de un pequeño emperador chino. Siendo una humanista por excelencia, sólo el arte la conmueve:

⁹⁷ Ibid., p. 154.

⁹⁸ Ibid.,

“En todos los años que la conocí sólo una vez la vi llorar: frente el autorretrato de Rembrandt que está en la galería de los Uffizzi.”⁹⁹

Pero Lía no se conforma con ser dueña de su propio destino, sino que contribuye a recrear el paisaje donde vive, aporta para construir su realidad exterior:

“Se interesó en los pequeños jardines e indagando, preguntando, dio con un botánico que se dedicaba a los injertos.

-Es lo que necesitamos en Eldorado.

Y, a precio de oro, el japonés fue contratado.”

Porque ella elige: *“Fue Lía la que escogió los recuerdos, los regalos, los objetos para la casa hacienda.”*¹⁰⁰

Y más adelante:

“Ella corría siempre a ver al invernadero a ver al japonés. Y así surgieron los mangos-piña, los mangos-perón, los mangos-pera y las flores híbridas que fueron maravilla para todos, y con los que don Hernán gozó tanto.”¹⁰¹

Para la conclusión del cuento, arquitecto de su propia existencia, Lía vuelve a tomar una decisión trascendente que volverá a cambiar el rumbo de su vida. Después del desafortunado encuentro entre ella y don Hernán para protagonizar “el ceremonial del minotauro” que termina en fracaso, Lía elige voluntariamente abandonar la casa. Nadie, ni don Hernán, influye en su decisión. No hay ni una sola súplica o ruego que la detenga. No lleva nada, sino su propia vida:

“Debo reconocer que Lía me devolvió mi lugar en aquella casa. Solo yo la vi salir aquella noche, erguida, sin nada en las manos, por la puerta principal”¹⁰²

En la propia vida de Inés Arredondo se comprueba esta manera de percibir el mundo:

“Eldorado fue creado, construido, árbol por árbol y sombra tras sombra. Dos hombres locos, padre e hijo, en dos generaciones, inventaron un

⁹⁹ Ibid., p 158.

¹⁰⁰ Ibid., p. 161.

¹⁰¹ Ibid., p. 162.

¹⁰² Ibid., p 164.

paisaje, un pueblo y una manera de vivir. Mi abuelo fue cómplice de los dos, y trazó y sembró con sus manos las huertas que yo creí que habían estado allí siempre. Él ayudó con toda su vida a lograr *la realidad inventada*¹⁰³ que yo viví. Y que fue hecha para eso, para vivirla y no para hacer literatura, lo sé. Pero cuando uso esa realidad es con la conciencia de que tiene un peso real por sí misma aparte del que pueda tener en mi vivencia”.¹⁰⁴

Y poco después:

“(…) desde mi nacimiento estoy hecha para no creer en los determinismos, ni siquiera en los geográficos. Los pericos australianos y los flamencos en medio de las huertas inmensas fueron para mí no sólo lo natural sino la naturaleza”

“El lujo de hacer, no el lujo de tener, de hacer una manera de vivir”¹⁰⁵

Esta visión particular del mundo, además de formar parte de la interpretación de su propia vida, se constituye para la escritora en pieza fundamental de su poética:

“(…) para mi infancia escogí el mundo artístico de mi abuelo y con ello creo que también mi manera de ver y de vivir (...) pero es la forma, el estilo lo que aprendí en Eldorado. Y no solamente quiero tener para hacer, sino que quisiera llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia.”¹⁰⁶

Pero de ninguna manera hay en la creación literaria, así como en la literatura en general, un escapismo que diluya a la realidad externa. No lo hay en su propia vida ni en la de sus personajes:

“Sería muy fácil decir que este hecho de escoger la infancia es una manera de escoger la realidad. No. Primero, porque lo escogido es tan real o más que lo otro, luego, porque no me negué a vivir la otra realidad, sino que la asumí tanto que llegué a ser primer lugar en clase en el colegio donde estudiaba, e hija abrumada por los problemas paternos. Pero seguí con los ojos verdaderos en Eldorado, donde el estilo de vivir se iba inventando día a día.”¹⁰⁷

¹⁰³ Las cursivas son mías.

¹⁰⁴ . Arredondo, Inés. *La verdad o el presentimiento de la verdad*, en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, pp. 3,4

¹⁰⁵ Ibid., p. 4.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

De las dos realidades, Arredondo es consciente: de la externa y amorfa, y de la inventada, establecida con base en un diseño y criterio humanos.

Pero prosigamos con el análisis del existencialismo. Sartre aborda el tema de la libertad

De esta manera, “*El hombre es libre, el hombre es libertad*”,¹⁰⁸ puesto que para el hombre no hay una esencia a la que deba corresponder, no existe un diseño preordenado, y así no cuenta con valores éticos o espirituales de donde echar mano que legitimen su conducta. No puede recurrir a una moral o una serie de preceptos que lo guíen o impulsen. Se encuentra solo en el universo. De lo único que dispone es de su capacidad de elección. “El hombre está condenado a ser libre”, en otras palabras, cada ser humano individualmente es responsable de su libertad y, por tanto, cuando elige se enfrenta a únicamente a sí mismo y a su propio juicio. Por tanto, de ninguna manera puede presentar justificaciones o excusas.

Veamos ahora la postura de Sartre ante otras experiencias propias de la naturaleza humana, tales como la angustia, la desesperación y el desamparo.

La angustia, según lo expresa Sartre, resulta una vivencia primaria inherente al ser humano, que no conduce al quietismo, o a la inacción. “*Se trata de una simple angustia, que conocen todos los que han tenido responsabilidades*”, porque, asimismo, agrega Sartre, “*no se puede dejar de tener, en la decisión que se toma, cierta angustia.*” (sic.)¹⁰⁹

En cuanto al desamparo y la desesperación, Sartre lo plantea así:

“El desamparo implica que elijamos nosotros mismos nuestro ser. El desamparo va junto con la angustia. En cuanto la desesperación, esta expresión tiene un sentido extremadamente simple. Quiere decir que nos limitaremos a contar con lo que depende de nuestra voluntad, o con el conjunto de probabilidades que hacen posible nuestra acción”.¹¹⁰

¹⁰⁸ Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, México, Ediciones Quinto Sol, 1990, p. 40.

¹⁰⁹ Op. cit., p. 38.

¹¹⁰ Ibid., p. 46.

Analicemos estos conceptos a la luz de otro cuento, *Sombra entre sombras*. Laura, la protagonista, elige también el cauce de su vida. Y aunque considera culpable a su madre por haber propiciado su matrimonio con Ermilo, sólo en ella cabe la decisión, según lo confirma la siguiente cita:

“Mi madre vacilaba entre el consejo de las vecinas y la necesidad de poder y riqueza que sentía en ella misma. Cuando me habló de si quería o no casarme con él, a mi lo mismo me daba, pero al describir el vestido de novia, la nueva casa que tendría y el gran número de sirvientes que en ella había, pensé en la repugnancia que yo tenía hacia los quehaceres domésticos, y en la posibilidad de unirme después a un pobretón como nosotras, llena de hijos, de platos sucios y de ropa para lavar, y decidí casarme. Ermilo no me importaba, ni para bien ni para mal. Era un asiduo amigo de mamá. Y por eso debía ser un buen hombre”¹¹¹

Al aceptar Laura casarse con Ermilo Paredes, comienza a construir su propia existencia y establece con él las reglas en que se llevará a cabo la relación entre ambos. No se muestra obsecuente ante el hombre, pues ella misma declara a su esposo estar dispuesta a morir si éste la intenta besar en la boca. Junto con Ermilo edifica una vida bastante aceptable y sin muchas complicaciones.

“A partir de ese día hicimos un pacto silencioso en el que yo aceptaba de vez en cuando sus fantasías y él acataba mis prohibiciones y se puede decir que fuimos felices más de veinte años”¹¹²

Pero a través del amor y la pasión sexual que le despierta un hombre, Samuel Simpson, su vida se verá profundamente trastornada, porque a través de ese amor y de esa pasión descubre lo que constituirá la verdadera “señal” para su vida. Elige y se entrega con plena conciencia y frenesí al lado oscuro, a “la ciencia del demonio”, como lo diría Jorge Cuesta.

¹¹¹ Arredondo, Inés. *Sombra entre sombras*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, pp. 250, 251.

¹¹² Ibid, p. 259.

Hay una ruptura en Laura respecto a todos los valores inculcados en su adolescencia, antes de casarse con Ermilo, ya que para decidir no lo hace apegada a esos valores. Los principios católicos no ofrecen, de ningún modo, un punto de partida que la orienten sobre cómo elegir. No posee ningún indicio ni atrás ni adelante que le muestre la ruta por la que debe transitar. Se haya, desamparada para poder escoger, según el desamparo propuesto por Sartre.

Pero si no hay una moral, ni preceptos ordenados de antemano, ¿cómo se elige? Sartre ofrece una solución:

“Si los valores son vagos, y si son siempre demasiado vastos para el caso preciso y concreto que consideramos, sólo nos queda fiarnos de nuestros instintos”¹¹³

Y Laura elige de acuerdo a sus instintos:

“Mi amor, sin embargo, no se bambolea como me bamboleo yo. Me echo encima la capa de terciopelo verde olivo y sin pensarlo camino por los corredores y las escaleras como una sonámbula que da traspiés y se bambolea rítmicamente. Abro la puerta del cuarto de Simpson.”¹¹⁴

A partir de ese momento preciso, cuando toma la decisión de cruzar la puerta de la habitación de Simpson, Laura se halla imbuida en un mundo sórdido donde se conjuga el placer supremo con la aflicción, donde el amor puro, sentimiento tan elevado, se entrelaza con los excesos y la lujuria de su marido que reacciona “como un poseso”. No habrá ya más, para Laura, ni bien ni mal, pues esos conceptos no son suficientes para expresar su vivencia. Ha rebasado voluntariamente la frontera del hombre común y corriente y ahora se manifiesta como un ser auténtico,¹¹⁵ pues se ha ganado a sí misma. Únicamente, a través de su nueva vida, ha encontrado su verdadera esencia. Para ello Laura ha luchado contra los valores que

¹¹³ Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. México, Ediciones Quinto Sol, 1990. p. 43.

¹¹⁴ Arredondo, Inés. *Sombra entre sombras*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 254.

¹¹⁵ “Autenticidad, Auténtico.- (...) un determinado ser humano es auténtico cuando es o llega ser lo que verdadera y radicalmente es, cuando no está enajenado. Heidegger ha hablado de su autenticidad e inautenticidad como modos de ser básicos del Dasein (del hombre). El Dasein puede, en efecto “elegirse a sí mismo”, es decir, “ganarse”, en cuyo caso “se apropia así mismo y se hace auténtico.” (Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, México. Ediciones Quinto Sol, 1990, p. 15).

su madre le enseñó, y ha vencido. Entonces asume plenamente la responsabilidad de sus acciones.

“me siento moralmente mal, físicamente mal, y me cubro con la sábana hasta la cabeza: -Estás amortajada querida”, me había dicho Ermilo a la mañana siguiente de nuestro casamiento... Pues no, ya no estaba amortajada por el vejete, sino viva, muy viva con mi amor por Samuel”¹¹⁶

Una vez que el pueblo se hubo enterado, por los comentarios de los criados, de lo que sucede en su alcoba, Laura asume su nueva postura ante las críticas y con toda valentía defiende su posición ante su madre, y ante el cura Ochoa.

“-Lo ricos somos gente excéntrica, padre; ya mi marido lo era antes de que me casara con él y nadie me lo advirtió. Además Señor cura, Dios es el único que ve realmente lo que sucede, por qué sucede, y mira dentro nuestro corazón. Yo me atengo a su juicio”¹¹⁷

Hay en el relato de *Sombra entre sombras*, un suceso interesante que acerca más la obra de Inés Arredondo a la literatura existencialista. Este hecho tan significativo ocurre al enterarse la madre de Laura de la vida tan inmoral y desenfrenada que lleva su hija. A raíz de esta noticia, la madre enferma y palidece hasta que finalmente muere.

Durante el sepelio, los asistentes enjuician a Laura y la hallan culpable de propiciar la muerte de su progenitora:

“En el momento en que su cadáver descendía por la fosa, alguien gritó:
-¡Asesina!

Y a continuación una piedra me abrió la frente (...)

Además del remordimiento por la precipitación de la muerte de mi madre, aún tengo en la frente la cicatriz de la pedrada, como un recordatorio perenne.”¹¹⁸

¹¹⁶ Arredondo, Inés. *Sombra entre sombras*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 265.

¹¹⁷ Ibid., p. 266.

¹¹⁸ Ibid., pp. 266,267.

Recordemos a la novela de Albert Camus, *El extranjero*, donde el personaje central es sometido también a un juicio por haber asesinado a un hombre y hallado culpable no por el asesinato en sí, sino por no haber asistido a los funerales de su madre.

Y en *Demian*, de Hermann Hesse, novela de corte existencialista, el protagonista Emile Sinclair conoce a un joven, condiscípulo suyo, Demian, cuya personalidad es sumamente atrayente y enigmática; este muchacho, con mirada, actitudes y gestos de hombre, ejerce una profunda influencia sobre el joven Sinclair. En la primera charla que sostienen, Demian le pide su opinión acerca del relato bíblico de Caín y Abel. Al notar la turbación de Sinclair, Demian le ofrece su propia interpretación: La marca que Dios puso sobre Caín por haber matado a su hermano, no es, en modo alguno, una maldición, sino una recompensa. Esa marca la poseen los descendientes de Caín y estos hombres valerosos infunden miedo a los otros, seres cobardes. Los descendientes de Caín son seres auténticos¹¹⁹ que con su rebeldía manifiestan que no se hallan enajenados. Su distinción radica en esa marca exteriorizada a través de una inteligencia singular y una mayor viveza, casi imperceptible. Esa marca, por supuesto, la porta el propio Demián y también Emile Sinclair. Pues bien, a este tipo de seres pertenece Laura. Ella lleva sobre la frente la marca de Caín.

Sartre, por su parte, continúa su disquisición:

“El hombre es angustia. Esto significa que el hombre que se compromete y que se da cuenta de que no sólo el que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo tiempo a sí mismo a la humanidad entera, no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad.”¹²⁰

La angustia y desesperación (de las cuales se habla en *El existencialismo es un humanismo*) perviven en el ama de la protagonista de *Sombra entre sombras* hasta el final del cuento; no obstante, Laura, nunca se desprende de su responsabilidad. De tal manera que su conducta se ajusta a otro de los postulados enunciados por Sartre a través de un cuestionamiento:

¹¹⁹ Véase nota 75.

¹²⁰ Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, México, Ediciones Quinto Sol, 1990. p. 36.

¿Soy yo quien tiene derecho de obrar de tal manera que la humanidad se ajuste a mis actos?¹²¹ (Léase si los signos de interrogación).

Así pues, Laura vive de acuerdo a su posición y actitud interior. No existe para ella otra verdad, por lo cual nunca experimentará un verdadero arrepentimiento:

“Me quedo quieta, en una contradicción terrible de sentimientos. Me he portado como una descarada y una mujer sin escrúpulos. Lo que me molesta es compartir mi placer con Ermilo, a quien desde ese momento detesto. Y compartir mi cuerpo entre dos hombres me avergüenza profundamente: sean esos hombres quienes sean. Pero el placer con Samuel, y las caricias disimuladas pero llenas de amor que recibí de él mientras estábamos con Ermilo... mi carne vuelve a encenderse de deseo y siento que lo volvería a hacer mil veces, con tal de estar un momento en los brazos de Samuel”¹²²

Acerca del poder de la pasión comenta Sartre:

“El existencialista no cree en el poder de la pasión. No pensará nunca que una bella pasión es un torrente devastador que conduce fatalmente al hombre a ciertos actos y que por consecuencia es una excusa; piensa que el hombre es responsable de su pasión”.¹²³

Y en *Sombra entre sombras*, descubrimos que Laura no se deja arrastrar indolentemente por su pasión, sino que la controla. Convenimos que se pierde en ella, pero su razón y conciencia no claudican. Por el contrario, sirven de filtro, para que la pasión se engrandezca y produzca un fruto sublime que solamente puede provenir del espíritu humano.

Porque como en Jorge Cuesta y Nietzsche, al universo literario de Arredondo le resulta necesario que la pasión o el sentimiento no menoscabe a la razón:

“Cuesta admira el pensamiento de Nietzsche y, por otra parte, su embriaguez lírica, pero ama, más que todo, la conjunción: la embriaguez del

¹²¹ Op. cit., p. 38.

¹²² Arredondo, Inés. *Sombra entre sombras*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 265.

¹²³ Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, México, Ediciones Quinto Sol, 1990. p. 41.

pensamiento, porque en Nietzsche la pasión no embota sino que aguza a la inteligencia y la poesía nace de una pasión intelectual.”¹²⁴

Laura se adhiere a este tipo de pasión que, como lo hemos insinuado, no es ciega. Tan es así que la mujer experimenta el desamparo, la angustia y la desesperación de forma tal que con su vida proclama espléndidamente el axioma cartesiano fundamental de donde parte el existencialismo “*Cogito, ergo sum*”.

“La lucha dentro de mí continúa. No es fácil olvidar los principios de toda una vida por más justificaciones y amor que haya por el lado contrario. ¿Qué pensarían mi madre o mis amigas si supieran lo que había sucedido? Lo hubiera pensado yo apenas unos meses antes: nada, no lo hubiera comprendido, me hubiera escandalizado al máximo y hubiera llamado, por lo menos, degenerada a la que tal había hecho. Y ahora esa degenerada era yo. Pero Samuel, Samuel... de seguro que ni mi madre ni mis amigas habían siquiera soñado un amor así”.¹²⁵

A la muerte de Ermilo Paredes, las prácticas y costumbres entre Laura y Samuel Simpson no cambian. Cada día construyen su universo privado. El último párrafo del cuento, aunque desolador, nos habla de un panorama donde la protagonista, plenamente consciente de su accionar, da testimonio de que no hay moral para ella que valga, sino la que proviene de su propia experiencia. Laura lleva su amor hasta las últimas consecuencias:

“Ahora tengo setenta y dos años. Él apenas cincuenta y nueve. No tengo dientes, solo puedo chupar y ya no hago nada para disimular mi edad, pero Samuel me ama, no hay duda de eso. Después de una bacanal en la que me descuartizan, me hieren, cumplen conmigo sus más abyectas y feroces fantasías, Samuel me mete a la cama y me mimba con ternura sin límites, me baña y me cuida como una cosa preciosa. En cuanto mejoro, disfrutando mi convalecencia, hacemos el amor a solas, él besa mi boca desdentada, sin labios, con la misma pasión de la primera vez, y yo vuelvo a ser feliz. Mi alma florece como debió haber florecido cuando era joven. Todo lo doy por estas primaveras cálidas, colmadas de amor, y creo que Dios me entiende, por eso no tengo ningún miedo a la muerte.”¹²⁶

¹²⁴ Arredondo, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*, en *Obras Completas*. México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 281.

¹²⁵ Arredondo, Inés. *Sombra entre sombras*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p.265.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 269.

En esto concuerda Arredondo con su gran maestro, Jorge Cuesta quien afirma acerca de Nietzsche en su obra *Nietzsche y la psicología*:

“Nietzsche sabía humano, demasiado humano, que la certidumbre es un fruto de la pasión. Y lo sabía ‘espíritu perverso’, como una técnica, como un procedimiento del alma”.¹²⁷

En *Sombra entre sombras*, Arredondo coincide con el concepto de romanticismo propuesto por A. Beguin y lo aplica a este cuento, porque a través de lo perverso, de lo impuro, se halla la certidumbre del espíritu:

“El romanticismo, indiferente a esta forma de salud, buscará, aún en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma; no por curiosidad, no para limpiarlas y hacerlas más fecundas para la vida terrena, sino para encontrar en ellas el secreto de todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito”¹²⁸

En la narrativa de Arredondo sus más grandes y complejos personajes están contruidos sobre una base humanista, o si se quiere existencial.

Mariana decide llevar su amor por Fernando hasta las últimas consecuencias a pesar de la oposición de sus padres, de los golpes brutales, de la separación, de los castigos en el colegio de monjas. Y cuando decide casarse, su voluntad poderosa doblega a la disposición paterna; posteriormente, se muestra dispuesta a morir a merced de su esposo. Una vez que Fernando es internado en el hospital psiquiátrico, ella, voluntariamente, se entrega a cualquier hombre por ser fiel a su amor. En el desenlace del cuento, Mariana muere en manos de Anselmo Pineda, y cuando el hombrecillo la está matando, ella sólo lo mira y no hace nada por defenderse. Mariana elige morir.

¹²⁷ Citado en Arredondo, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*, en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 281.

¹²⁸ Ibid, p.282.

Olga, por su parte, resuelve entregarse en espíritu, alma y cuerpo a la “señal”, que este caso, no se encuentra en la realización del amor, sino en esa especie de ascetismo místico que la lleva a consagrarse, a ofrendarse. Su determinación está por encima de sus sentimientos, de su deber como esposa, y por encima de Manuel, la persona amada.

En *La casa de los espejos*, el notario Roberto Uribe Rojo opta por no permitirse la felicidad que hubiera encontrado en los brazos de Gabriela. Renuncia a Gabriela y a la dicha con tal de que el rencor que siente por su padre, su espejo, el otro Roberto Uribe, no se diluya. Cuando su padre agoniza, el notario Uribe, decide que los gastos de la atención hospitalaria corran por su cuenta y finalmente determina perdonar a su arrepentido padre.

En todos estos casos, como en casi todos los cuentos, no hay grandes acciones, sino sucesos internos muy fuertes, muy marcados que sellan por siempre la vida de los personajes. Inés Arredondo recurre a una visión existencialista para crear un universo real dentro de lo imaginario de sus cuentos.

Capítulo III

TRES PERFILES DE LA REALIDAD

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Capítulo III

TRES PERFILES DE LA REALIDAD

3.1 Algunas consideraciones

Hasta aquí hemos abordado lo que significa desde el punto de vista literario el término “realidad” y como en una obra de ficción, es decir literaria, se puede hablar de este fenómeno. Dice Juan Liscano¹²⁹ que la literatura sirve como “*intermediaria entre un más allá y un más acá*”. Pero no hay que perder de vista que las metas de la literatura respecto a la espiritualidad son diferentes.

El estudioso comenta que:

“La literatura constituye, independientemente de su estructura lingüística, o basada precisamente en ella, una forma de ascesis. Resulta así experiencia espiritual. Pero la experiencia espiritual amagada a través de la literatura no puede alcanzar mayor desarrollo dentro de las dimensiones literarias mismas. Las exigencias específicas de la literatura no corresponden a la de la realización espiritual. Mientras la literatura ahonda en la pluralidad, la espiritualidad anhela la unidad. Aquella intenta sustituir la vida por su enunciación escrita; se proyecta hacia el mito y la poesía (Borges) o hacia la denuncia, la requisitoria social y la agresión (Sartre y sus seguidores). La espiritualidad se cumple en el silencio; la literatura en lo verbal.”¹³⁰

Hemos analizado, asimismo, lo que significa para Inés Arredondo la realidad desde su punto de vista muy personal y cómo expresa este tema en sus cuentos. Hay diversos tipos de realidad, la común y corriente, sin relieve, pero hay otra donde la existencia humana alcanza su clímax y esencia, donde se descubre “la señal” que hace a la vida trascendente y meritoria; y esta realidad interior, profunda, y primordial se ofrece multifacética, de modo que está constituida por diversos ángulos. Realidad prismática con variedad de proyecciones.

Algunas de las caras de esa realidad son tratadas recurrentemente en su cuentística. El presente trabajo ha abordado algunas de esas diversas caras entre los que sobresalen: la

¹²⁹ Liscano, Juan. *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

¹³⁰ Ibid, p. 21.

realidad cotidiana que sirve como punto de partida de una realidad humana trascendental mucho más vasta y compleja, llena de contrastes. Esta realidad plenamente significativa se materializa en lo carnal o sensual, en la presencia de lo sagrado y en la construcción de la existencia mediante la sola voluntad humana.

Esta aprehensión de una realidad trascendente la efectúa a través de la literatura, por medio de la cual busca plasmar, más que palabras, vivencia primordial.

“Como ya dije, para mi infancia escogí el mundo artístico de mi abuelo y con ello creo que también mi manera de ver y de vivir (...) pero la forma, el estilo, lo que aprendí en Eldorado. Y no solamente quiero tener para hacer, sino que quisiera llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia, sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia.”¹³¹

Aunque Arredondo esgrime, para desarrollar sus temas, conceptos que a veces parecerían, de tan elevados, pertenecer al terreno de lo filosófico, sus historias proyectan vivencias experimentadas por personajes con toda la apariencia de realidad. Porque para ella, para su propia vida, todas las personas a las que conoció existían muy vivas y muy específicas en sus recuerdos, casi materializadas:

“Las diferentes partes de la realidad que vivía tenían que ser distintas, peculiares, para que ésta fuera el todo esplendoroso que era. Por ese motivo, desde que recuerdo, las personas que conocía resultaban muy personas, muy concretas, nunca abstractas representaciones de una raza o una clase social (...)”

Mis historias infantiles son todas directas, con seres reales que tienen un nombre, que no representan categoría abstracta, y que cuando tienen significado es en el nivel de las realidades individuales”.¹³²

Eso mismo, esa viveza la intenta plasmar en sus cuentos.

En este capítulo analizaremos ahora la realidad bajo otros tres aspectos: el amor, la locura, y la muerte.

¹³¹ Arredondo, Inés. La verdad o el presentimiento de la verdad, en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 4.

¹³² Ibid, p. 6.

3.2 El amor

Inés Arredondo, en sus cuentos, da al tema del amor diversos tratamientos. Algunas veces el amor constituirá la parte nuclear de un relato, “*la señal*”, o sea, la realidad más intensa y profunda, pero otras, será sólo el camino o un componente más de dicha “*señal*”.

En *De amores*, bello relato de tono eminentemente poético, se plantea, por principio, una reflexión acerca del amor. Pero Arredondo traza lo problemático de la vivencia amorosa como una oposición de contrarios: Espíritu contra Naturaleza. Para expresarlo retoma, una vez más, una narración bíblica, La historia de Jacob y Raquel:

“Los grandes amantes no tienen hijos”. Porque “La pasión que lo llena todo no obedece a las leyes de la Naturaleza sino a las del Espíritu.”

“Raquel sin darse cuenta obedecía esta regla y a pesar de que Jacob la amaba todas las noches era estéril.”¹³³

“Raquel fue infiel a su amor al sentir envidia, al renunciar a ser la Única Verdadera para poseer también el amor de Jacob como padre. Sembrar y cosechar como cualquiera, cuando su destino no era trabajar sino gozar.”¹³⁴

La ley de Espíritu consiste en gozar, entregarse plenamente al otro, porque la pasión amorosa no admite a más de dos. Amar no implica ninguna otra función, pues el amor se basta a sí mismo y no tiene otro cometido.

La narración se centra en Teodoro, joven poeta, y Miriam, “hermosa como el sol” “los amantes perfectos” (sic). Los enamorados comparten su paraíso privado en casa de Teodoro (de ambiente que recuerda al cortesano, fabuloso y mítico de las *Mil y una noches*), con un grupo de amigos. En esa casa hay delicias incomparables, todos los detalles poseen una exquisitez sin igual y están previsiblemente planeados: los dátiles, las aceitunas, el oloroso y fuerte vino, los poemas de Teodoro, las risas, el salterio de Miriam y su música, su

¹³³ Arredondo Inés. *De amores*, en *Los espejos*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 245.

¹³⁴ Ibid.

voz que entona con gran sentimiento los poemas de su amado. Hay en el cultivo y cuidado del amor y la poesía, el equilibrio perfecto de una realidad hermosa y deslumbrante. Viven “la señal”.

Según la perspectiva de Arredondo, la carne no se opone al Espíritu, sino que se complementan, porque a través de la relación sexual se accede al Espíritu. Ambos se funden y se corresponden. Entonces el amor, que proviene del Espíritu por vía de la carne, se convierte en “la Señal”.

Pero Miriam cometió el mismo “pecado de Raquel” al pedirle un hijo a Teodoro. Allí se rompió el frágil cristal puro y mató al Espíritu. Porque ella: *“No comprendió que la Naturaleza entraría rompiendo el Absoluto.”*¹³⁵

Un caso similar se observa en *Estar vivo* relato en el cual, Leonardo, el protagonista, entabla una relación romántica con Ángela, su compañera de trabajo. Leonardo detestaba llegar a su casa para estar al lado de Luisa, su esposa, que se ocupa casi exclusivamente de Gabriela, su pequeña hija, gravemente enferma de asma. La salud resquebrajada de la pequeña había matado el amor matrimonial y ahora ese amor resucitaba frenéticamente encarnado en la persona de Ángela. Amor que Leonardo percibe, en un principio, únicamente carnal:

*“Mi beso, y su sensualidad ancha y golosa me envolvió sin remedio”*¹³⁶

Y más adelante:

“desde aquella primera y maravillosa noche empezó a enseñarme, a hacerme notar con toda clase de pormenores y como quien muestra un objeto raro y valiosísimo, difícil de apreciar, las perfecciones de su cuerpo”¹³⁷

¹³⁵ Ibid, p. 246.

¹³⁶ Arredondo Inés. *Estar vivo*, en *La señal*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3.ª edición, p. 60.

¹³⁷ Ibid, p. 61.

Pero cuando Ángela se sabe que está encinta el amor de ella se transforma en odio y desprecio. Leonardo, el padre del hijo que espera, al embarazarla, la ha traicionado:

*“Se lanzó contra mí, gritando entre dientes y con sus uñas filosas me arañó la cara”.*¹³⁸

Su traición cobra un sentido más amplio por cuanto él no se da cuenta de lo que ocurre y le manifiesta su amor torpe y ramplón:

“Cuando sentí las gotas de sangre correr por mis mejillas como lágrimas, una ternura inmensa, por ello y por mi mismo, me llenó el pecho. LA abracé y oculté mi cara en su pelo, como apretándome a llorar aquella pena tan grande que todavía me era desconocida. Ella se debatía en mis brazos, injuriándome, gritando, y yo seguía así, manteniéndola apretada contra mí con los ojos cerrados, ciego, sordo, mudo, guardándola contra su voluntad, contra el mundo entero. De pronto oí una palabra que me sobresaltó y me hizo apartarme un poco: hablaba de otro.

-...no lo quiero, ¿entiendes? ... no lo quiero.

-¿A quién?

-¡Eres un estúpido! A éste. A esto.”¹³⁹

Ante sus nuevas circunstancias, Leonardo reacciona como lo haría Luisa, su esposa, y se pone a la misma altura de ella. Leonardo se quiere hacer responsable del niño y con ello mata su propia pasión y la de Ángela. Ha rebajado el amor.

Cuando Ángela se entera de las intenciones de Leonardo quien le manifiesta su intención de divorciarse, Ángela adopta una firme resolución:

“Temblaba de rabia, pero ya no lloraba; me miraba con un odio tan vehemente que baje los ojos

-Quiero ser libre ¿comprendes?, vivir, no ser como las otras. ¿No te has dado cuenta? No quiero atarme, ponerme vieja, fea...y por culpa tuya... por culpa tuya... ¡no quiero! ¡No quiero!

-Ángela...

-¡No hables! ¡No me toques! ¡Eres un imbécil, un imbécil!”¹⁴⁰

Leonardo abandona el amor como experiencia espiritual. Su reacción ante el aborto provocado intencionalmente de Ángela confirma su nueva postura. El hombre renuncia a la

¹³⁸ Ibid. p. 62.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid., p. 62, 63.

felicidad que se prolonga ya sin el estorbo de un hijo y al amor que nuevamente se abre como una excitante y renovada promesa. A la invitación que le hace Ángela para que la acune en sus brazos y la arrulle, él no puede hacerlo. Ángela se da cuenta de su actitud cobarde y lo echa definitivamente de su lado.

Con ello, Leonardo ha asumido el papel de Luisa, quien desde ese momento es su espejo. Ahora se refleja en su esposa y al ocupar su lugar termina por odiarla a ella y a sí mismo.

Por otra parte, el amor otorga identidad a los personajes -creados seres sexuados, concretos, no sólo sexuales- lo que dota a éstos de una configuración humana en el percibir, sentir, pensar, y querer como varón y como mujer.

En los relatos, en muchas ocasiones, el amor se expresa a través de los personajes como una condición de menesterosidad. Para ser ontológicamente se necesita de aquello de lo que se carece o no se es.

Esta posición la experimentan diversos personajes, por ejemplo, Paula Linares en *Atrapada*. Una vez que ella se ha casado con el arquitecto Ismael, su vida la dedica por completo a tratar de agradar a su marido. Pero Paula se siente completamente rebasada por él. No puede alcanzarlo, Ismael es superior a ella, en inteligencia, en dominio:

“Nadie me obligó, yo sola empecé a vivir para esperar a Ismael. Sin embargo mis lentas horas de soledad no estaban vacías, mi deseo de ser tal como él quería que fuera las llenaba: leía, asistía a clases, a conferencias, escuchaba música, y por encima de todo lo observaba y lo comparaba conmigo, pobre de mí”.¹⁴¹

Por eso acepta obsecuentemente plegarse a todos los deseos de su marido, aunque esos deseos impliquen para ella el despojarse de los objetos amados que le heredaron sus

¹⁴¹ Arredondo Inés. *Atrapada*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3.ª edición, p. 169.

padres. Por el amor y la admiración que siente por Ismael soporta sus infidelidades, es decir, por esa condición de menesterosidad. La necesidad de ser amada y reconocida por su marido la provee de la fuerza necesaria para soportarlo todo. Sabe que la ama Federico Longares, el mejor amigo de su esposo, pero el hecho no tiene para ella el menor significado. Sin embargo, Federico se convierte en su confidente, porque a él, conocedor como ninguna otra persona de Ismael, puede expresar abiertamente su nulidad, su no ser nada frente al hombre que ella ama.

“-Sale todas las noches, bebe, va al cine... se impacienta cuando me ve triste, No quisiera estar triste, Federico, pero cuando lo veo arreglarse por las noches, tan alegre, tan lleno de vida, me dan ganas de llorar. Esa egoísta, mezquino de mi parte, lo sé y hago todo lo posible por ser diferente, pero no puedo, no puedo. -Se me quebró la voz y Federico vino en mi ayuda.”¹⁴²

La falta de interés de su marido, el olvido, la indiferencia y el confinamiento la llevan a exclamar ante Federico:

“-*No tengo nada. Estoy sola*”.

Y más adelante:

-*¿Para qué si nadie me mira? No quieres entender que para mi la única forma es interesarle y gustarle a otro*”.¹⁴³

Y la única persona por la cual quiere ser mirada es por Ismael.

Caso similar ocurre en otro relato, *En la sombra*, donde la protagonista, por esa falta de amor que la sature, se percibe vacía y culpable:

“No, no quería morir, lo que deseaba con todas mis fuerzas era ser, vivir en una mirada ajena, reconocerme.

Los brazos extendidos, las manos inmovibles, y toda mi fealdad presente. La fealdad de la desdeñada.

Ella era hermosa. Él estaba a su lado porque ella era hermosa, y toda su hermosura residía en que él estaba a su lado. Alguna vez también yo había tenido una gran belleza”¹⁴⁴

¹⁴² Ibid p. 173.

¹⁴³ Ibid. p. 182.

¹⁴⁴ Arredondo, Inés. *En la sombra*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3.^a edición, p. 141.

En algunos de los cuentos de Arredondo, el llegar a ser amado resulta una experiencia vital que transforma y redime. Arranca del vacío, libera de la anulación, de no ser nada. Salva de lo monstruoso e informe. Ser amado equivale a reconocerse en la mirada del amante, y entonces ocurre la plena identificación y satisfacción porque satura de ser. Sucede también en *Wanda*, espléndido relato incluido en *Los espejos*. Raúl, el protagonista se entrega por completo a su pasión amorosa. Su existencia únicamente tiene significado y plenitud en la posesión del ser amado. Después de haber experimentado aquellos encuentros amorosos con Wanda, Rodolfo, ignorante de ello, lo lleva a una casa de citas para iniciarlo con una ramera. A partir de ese hecho, Wanda no volverá a aparecer. Raúl la ha perdido para siempre:

“Raúl va a su cubil, y se quita a tirones la ropa se tiende en la litera y cierra los ojos. Espera, como todas las noches. Espera. Wanda no llega.

Es necesario buscarla, encontrarla, no perderla, no perderla nunca.”¹⁴⁵

La atención de Raúl se halla absorbentemente ocupada en la persona a la que dirige su amor, Wanda. Por eso, el encontrar al ser amado se convierte en una necesidad imperante y tiránica, que debe ser satisfecha al momento. Raúl sale a buscar a Wanda y se sumerge en el mar glacial a costa de su propia vida:

“En el mar. A pesar del frío. Desnudo sale Raúl de su hornacina y se va a la playa a buscar a Wanda. Ya al meter los pies en el agua sus pulmones se contraen y cree que no va a poder hacerlo. Pero lo hace. Se tira al mar y lucha por alcanzar aire, pero parece que tiene los pulmones petrificados. Bracea desesperadamente, y al fin puede respirar. En cuanto alcanza un poco de resuello toma una gran bocanada de aire y se sumerge. Bucea hasta donde le dan sus fuerzas, el mar está negro como tinta china. Regresa a la superficie y vuelve a sumirse. Abajo las aguas siguen quietas, oscuras, impenetrables, y él es un hombre que nada entre ellas. Otra vez fuera, y de nuevo dentro, aterido ya. Otra vez y otra. Nada. El mar se cierra sobre su cuerpo, eso es todo. Se queda flotando un largo rato en la superficie, porque sus miembros están paralizados y sus pulmones funcionan apenas como en estertores. El viento Sur azota el mar en su cuerpo sin descanso. Piensa que es el fin. Pero no, tiene que seguir buscando a Wanda. Y con un supremo

¹⁴⁵ Arredondo, Inés. *Wanda*, en *Los espejos*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 218.

esfuerzo nada lentamente hasta donde las olas pueden arrojarlo a la playa”¹⁴⁶

El enamoramiento funde e identifica el ser del amante y el ser de la amada.

En la cuentística de Arredondo, para que el amor florezca no se necesita de un cultivo exhaustivo, germina en un momento, se apresa básicamente con una mirada, en un solo instante; muchas veces, en la mirada se encuentra la máxima consumación del amor. Como en el caso de *Año nuevo* o *En Londres*.

En el primero, el cuento más breve de Arredondo, escasos dos párrafos, la historia se desarrolla en el subterráneo de París. La protagonista, según ella misma lo expresa, se encuentra sola y se siente muy desgraciada. Empieza a llorar.

La mujer, previsiblemente ansiosa de ser amada y comprendida, siente en su alma una vehemente necesidad de comunión espiritual y física con alguien, con el negro desconocido, la persona a la que ama y por la que es amada:

“Íbamos los dos colgados, frente a frente. Me miraba con ternura, queriéndome consolar. Extraños, sin palabras. La mirada es lo más profundo que hay. Sostuvo sus ojos fijos en los míos hasta que las lágrimas se secaron. En la siguiente estación, bajó.”¹⁴⁷

En la mirada del negro ella satisface el deseo de presencia mutua tan patente en el enamoramiento, mirada propia del enamoramiento (la inicial y sorpresiva del flechazo), sexuada, autodonante y efusiva, por lo cual, tanto el amante como el amado no son objeto para el ser que ama.

En Londres la actitud de los amantes es muy semejante. La protagonista y Armando Gaxiola tienen un encuentro fortuito. Se conocen en medio de la agonía de este último. Pero esos instantes bastan para la manifestación de un universo privado e íntimo. La atmósfera se transmuta de circunstancial a esencial, donde únicamente tienen cabida los enamorados:

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Arredondo Inés. *Año nuevo*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3.^a edición, p. 135.

“Me miro directamente, enceguedoramente. Miró hasta el fondo de mi ser, estoy segura; supo como nadie ha sabido ni sabrá, todo, mi timidez o como se llame, mi nostalgia, mi no ser, y me tomo así, tal cual he sido yo. Me absorbió me hizo suya y me dio toda la luz que faltaba a Londres, toda la que faltaba a mi vida. (...) Sus ojos expresaron una gran paz: nos habíamos encontrado, nos habíamos comprendido. Cada uno le dijo al otro, sin una palabra, sus sentimientos más recónditos, esos que no son recuerdos ni historias, quizá anhelos, sensaciones, maneras de aprehender, y eso formaba un río que nos impedía dejarnos de mirar, fuera del peligro, del dolor. Del tiempo. Nuestras miradas no se contradecían, se iban haciendo más ricas, más inflamadas, hasta que la suprema intensidad vino de nuevo, esta vez con bagaje de de todo lo recorrido, con la aceptación total, igual a una ola gigantesca que no encontrara playa suficiente donde expandirse”.¹⁴⁸

Percibir el gesto intencionalmente expresivo del amado es, decididamente, captar la libertad del otro.

En la narrativa de Arredondo se recurre una y otra vez, tópicamente, al recurso de la mirada como expresión de amor y como “la señal”. El encuentro entre el hombre y la mujer que se miran a los ojos, y cada uno siente fundirse en la luz de la ajena mirada, persiste, como si quisiera aniquilarse en ella.

Tanto en *El membrillo* como en *Olga* nuevamente se aborda el tema del amor entre adolescentes.

En *El membrillo* la apertura de los protagonistas a la experiencia amorosa se inicia de manera anecdótica, con un juego que evidencia el sentir de Elisa por Miguel, un beso en la cabeza. Ante la burla de las amigas. Miguel y Elisa deciden regresar juntos a casa. En el camino se accede a la atmósfera donde se efectuará la señal. El beso en los labios la devela.

Laura, la antagonista, coquetea insistentemente a Miguel y cuando ella está a punto de imponerse a Elisa, se recupera el amor entre los protagonistas.

¹⁴⁸ Arredondo Inés. *En Londres*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 140, 141.

Elisa redime con su amor a Miguel y rescata para ellos dos el paraíso perdido: recupera el huerto y le infunde a su amado el valor necesario para desechar *El membrillo*, símbolo de la tentación que Laura le ofrece como una promesa. De modo que:

“Ella (Elisa) volvía a estar en el centro de ese mundo increíblemente equilibrado que había supuesto perdido para siempre”¹⁴⁹

Y descubre que el amor, por muy puro que sea, siempre resultará imperfecto:

“Elisa se dio cuenta vagamente de que el amor no tiene un sol rostro, y de que había entrado en un mundo imperfecto y sabio, difícil; difícil; pero se alegró con una alegría nueva, dolorosa, de mujer”¹⁵⁰

En *Para siempre*, el tema de este cuento nuevamente es el amor. El título ya ofrece un indicio exclusivo de la experiencia amorosa, su carácter hiperbólico: “Siempre” y “Todo” lenguaje privativo de los amantes.

Esta condición hiperbólica del amor se refiere a necesidad, a infinitud. Enamoramiento en su lenguaje, en su anhelo, en la entraña misma del ser de los amantes, y que se expresa en la forma sexual como condición hiperbólica del hombre.

La protagonista renuncia a su amor por no abandonar su condición social. Ama a Pablo, pero no está dispuesta a permanecer a su lado. La cita en casa del muchacho se desarrollará distinta a tanta otras porque es la entrevista de despedida.

Consciente de su traición, la joven llora y ríe a la vez. Culpa a Pablo y se justifica a sí misma. De pronto emerge “la señal” del amor a través del encuentro-desencuentro, sexual. Aprovechando la confusión de la mujer, Pablo la desviste y la baña. Después, comienza a secarla y a continuación surge la pasión y el rito amoroso.

“Me pareció extraordinaria aquella fidelidad tensa y sostenida, aquella emoción que se alargaba sin desfallecimientos hasta envolverme toda. Era

¹⁴⁹ Arredondo Inés. *El membrillo*, en *La señal*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 24.

¹⁵⁰ Op. cit., p. 24.

muy extraño que tuviera el valor de aplicarse tanto a reaprender una página sabida, gastada y que debía olvidar mañana. Me acarició largamente como en unas nupcias ideales con su sabio homenaje. Yo sabía que mi cuerpo resplandecía, otra vez hermoso y perfecto: Pablo me había devuelto a mí misma a riesgo de no volver a verme nunca. Después, bruscamente, con una pasión herida y desesperada, surgió, casi visible el deseo, me poseía a mí, por mí, olvidado de su propio placer.”¹⁵¹

Pablo se descubre en la expresión de la amada como respuesta a la donación de su propia persona y alcanza la libertad masculina de su condición sexuada, mientras que ella afirma su libertad femenina entregándose a él; la amada percibe en la expresión del amante, como respuesta a la dádiva de su femenina libertad personal, una libertad masculina que se afirma entregándose a ella.

La efusión y la expansión del ser personal se conquista a través de la consumación espiritual del amor erótico. Tal acontecimiento se expande y difunde haciendo a ambos seres perfectos y hermosos, los cuales ontológicamente se han recuperado porque ya son. Así pues, la esencia y sustancia del amor está en la donación de sí al otro. El ser de los amantes se intercambia sin confundirse; y así, entre los personajes, ser es lo que puede ser intercambiado.

Porque como dijera Maragall: “amor es deseo de confusión por instinto de la eterna unidad de las cosas.”

Y aunque la relación sexual se podría calificar razonablemente como una violación (deseada, no obstante, por la protagonista), ésta rotundamente exclama:

*“Muchas cosas pasaron después en mi vida, pero ésta fue la más importante”*¹⁵²

Por eso, aquél último encuentro amoroso cobra una fuerza descomunal y sella la vida de los protagonistas para siempre.

¹⁵¹ Arredondo Inés. Para siempre, en La señal, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 79.

¹⁵² Ibid.

En *Para siempre*, como en la mayoría de los cuentos, la manifestación del amor ocurre en unas horas, incluso en un momento, es instantánea, por lo que no tiene porvenir, el encanto es fugaz.

Dice Huberto Batis y Salvador Reyes Nevares al respecto:

*“La Pareja se rompe cuando, engañosamente, queda abolida su necesidad de porvenir.”*¹⁵³

Se trata de una experiencia que se desvanece, pero que a la vez señala para siempre el destino de los personajes. Ocurre en *2 de la tarde*, o, como ya lo mencionamos, en *Año nuevo* y *En Londres*. La pasión amorosa presenta invariablemente un carácter adverbial, de modo que debe responder al así, al aquí, y al ahora. No puede esperar, y el espacio, de por sí, generalmente sensual, propicia el desenvolvimiento de dicha pasión. Aunque ésta sea fugaz.

Pero por otro lado, la pasión amorosa, reinventa a los seres, los reintegra, aunque sólo sea momentáneamente, al paraíso perdido. Los hace hermosos y espléndidos, completos e independientes. Llenos de una vitalidad y con el justo peso adecuado, en una dimensión exacta, reales; aunque no siempre auténticos.

Dice Concha Zazueta con respecto de Mariana y Fernando:

*“Nunca vi dos seres tan hermosos: radiantes, libres al fin.”*¹⁵⁴

En las relaciones amorosas hay, sin embargo, invariablemente, pérdida. El amor no se puede consumir totalmente, porque se corrompería la pureza y el absoluto. El amor es frágil e inestable porque en muchas ocasiones la señal va más allá de este sentimiento. El amor es rebasado en diversas ocasiones, por lo sagrado, lo etéreo, la locura, la muerte. Si se consumara completamente, si la pareja viviera feliz, formando una familia, etc., perdería su eficacia y esencialidad.

¹⁵³ Batis, Huberto y Salvador Reyes Nevares. “Inés Arredondo: La Señal”, en *La Cultura en México*, *Siempre*, num. 198, 1 de diciembre de 1965, p. XVI.

¹⁵⁴ Arredondo, Inés. *Mariana*, en *La señal*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 100.

Por eso Inés Arredondo explica, en una entrevista, cuando se le pregunta acerca de la imposibilidad de la Pareja lo siguiente:

“En Londres”, si los dos muchachitos se hubieran casado y tenido hijitos y se hubieran aburrido juntos, y todo eso que es la vida, el amor absoluto no se hubiera producido”¹⁵⁵

Acerca de este mismo tópico, Enrique Mercado reflexiona a cerca de los amantes que transitan en la obra de Arredondo:

“En ellos (en los amantes) no se quiere la confección de un arquetipo de las relaciones amorosas, sino el dibujo de encuentros y desencuentros de los que no se deducen reglas sino constantes. De una manera involuntaria, determinadas por esa subconciencia que mueve a la literatura, las historias que relatan estos libros son siempre de amores frustrados, inacabados, impedidos de llegar a su propio clímax. Intervenidos desde afuera, terminados por decisiones absurdas, necesariamente imposibles. El amor no es sólo fugaz y momentáneo, también es inasible e inexpressable a no ser por la experiencia de los cuerpos. Y los cuerpos dan vida a los hombres y mujeres que, estos sí, poseen personalidades diversas pero comparten esencias.”¹⁵⁶

Por otra parte, el amor no conoce moral, sino la que se sujeta a su propia naturaleza pasional, diversificada en múltiples facetas. Inés comenta:

“El amor, - responde - pero el amor en todas sus formas, la dulzura, la inocencia, la lascivia, la perversidad, todas esas caras que el amor tiene donde la más importante es el amor carnal y yo creo que si Dios existe los pecados que menos vamos a purgar son los de la carne. Todos somos inocentes, culpablemente inocentes. Hay quienes hacen daño dándose cuenta, pero la gran mayoría lo hacemos sin darnos cuenta: no hay conciencia del mal. Por eso digo que todos somos culpablemente inocentes.”¹⁵⁷

¹⁵⁵ Polidori, Ambra. “Inés Arredondo. *“La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento”*”, en *Sábado*, *Uno más uno*. num. 38, 5 de agosto de 1978, pp.10-11.

¹⁵⁶ Mercado, Enrique. “*Las señales furtivas de parejas impares*”, en *La Cultura en México*, *Siempre*, num. 967, 1 de octubre de 1980, p. XII.

¹⁵⁷ Siller, David y Roberto Vallarino. “*El mundo culpable-inocente*” *porque no hay conciencia del mal*”, *Uno más uno*, México, núm. 24, 8 de diciembre de 1977, pp. 18-19.

3.3 La locura

En la entrevista que Arredondo concedió a Ambra Polidori la escritora sinaloense expresa:

“En el amor pasión (l’amour fou, como diría José de la Colina) que yo trato de captar, a veces vivido por uno solo de los dos personajes, hay siempre una búsqueda del absoluto. Eso siempre termina en locura exterminio, o muerte, aunque la locura consista únicamente en seguir viviendo para sí mismo esa pasión.”¹⁵⁸

Arredondo medita sobre el tema de la locura en su tesis para obtener el grado de licenciatura; en este ensayo, la escritora profundiza sobre el pensamiento artístico de Jorge Cuesta, quien además fue, para la autora, una de sus más grandes influencias.

En dicho estudio, Inés reflexiona sobre conceptos tales como el interés que sobrepasa al gusto. El interés, según Cuesta, debe quedar vivo “a pesar y en contra del gusto”. Y precisamente, uno de los temas que más despiertan el interés de Arredondo, como artista, es la locura como forma de aprehensión del mundo, la cual la lleva a captar, a través de su literatura, la realidad interior y última del ser humano. Así pues, lo sagrado, lo sensual, el amor, la otredad, la muerte, y la locura, algunos de los motivos que aborda en sus cuentos, no son los que le gustan, sino los que mantienen despierto su interés. Porque ella concuerda con Nietzsche y Cuesta acerca de que la creación literaria puede convertirse en una tortura completamente necesaria para rendir los frutos auténticos que se esperan de un verdadero artista.

Sobre el influjo tan grande que produjo Jorge Cuesta en el pensamiento artístico y la actitud intelectual de Inés, y más aún, sobre la propia vida de la escritora, Claudia Albarrán comenta:

“No obstante las declaraciones de García Ponce y de la propia Inés sobre los móviles intelectuales que la llevaron a elegir la obra de Cuesta (...) podemos deducir la importancia que tenía para ella reflexionar sobre los límites que hay entre la locura y la cordura sobre la ambigüedad de estas nociones y, en particular, sobre el destino de quienes en un acto de suprema

¹⁵⁸ Polidori, Ambra. “Inés Arredondo. “La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento”, en *Sábado*. *Uno más uno*. num. 38, 5 de agosto, 1978, pp.10-11.

razón e inteligencia, y no de irracionalidad, como usualmente suele pensarse deciden acabar con su vida (...) Sabemos que durante este periodo de su vida ella atravesó por una serie de dificultades emotivas y psicológicas difíciles, que varias veces oscurecieron su pensamiento e incluso la llevaron a pensar en el suicidio como una respuesta trágica, pero definitiva, a sus conflictos tanto psicológicos como existenciales. No cabe duda, pues, que – ya fuera consciente o inconscientemente- Inés tenía una atracción especial por la vida y personalidad de Cuesta, así como por las tormentas interiores que finalmente lo llevaron al suicidio.”¹⁵⁹

En su propia vida, Inés Arredondo experimentó esos destellos de locura que tanto admiró en Nietzsche y Jorge Cuesta.

“En realidad el desmayo de Inés no fue más que un leve síntoma de lo que llegó a sentir después: alucinaciones, brotes de angustia, miedos incontrolables, irritabilidad, insomnios combinados con largos periodos de sueño, divagaciones, etc.

(...después de someterse a distintos tratamientos, aceptó ingresar a un sanatorio psiquiátrico. El diagnóstico, maniaco-depresiva.”¹⁶⁰

“La nueva crisis trajo consigo nuevos intentos de suicidio, nuevas dosis de medicamentos y nuevas consultas con psicólogos, psicoanalistas y otros especialistas, hasta que, un buen día, cansada ya de tanta medicina y preocupada por su intoxicación, Inés misma solicitó su ingreso al hospital psiquiátrico San Rafael, en el que permaneció un par de meses a lo sumo. Pero entonces, y tras muchos esfuerzos, ya había terminado de escribir los relatos de “Río subterráneo”, sus hijos habían abandonado la casa y su padre había muerto (murió en 1976). Corría el año de 1977.”¹⁶¹

Arredondo percibe que Díaz Mirón, Nietzsche y Jorge Cuesta alimentan “deliberadamente pasiones opuestas” porque estas pasiones conforman las sendas por las cuales el artista debe transitar. Algo en lo que concuerdan todos es que el Espíritu se opone a la Naturaleza. Arredondo descubre que para Nietzsche la psicología humana se halla en total antagonismo con lo natural o lo que convencionalmente se considera como saludable.

¹⁵⁹ Albarrán Ampudia, Claudia P. *Inés Arredondo, los dos rostros de la escritura*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, pp. 185, 186.

¹⁶⁰ Ibid p. 194.

¹⁶¹ Ibid. p. 198.

Según Cuesta, Nietzsche: “*entendía como ‘psicología’ todo lo contrario de la naturaleza del alma; entendía como tal el arte diabólico de hacer rendir al alma del hombre el fruto que no le es natural*”¹⁶²

E Inés añade acerca del filósofo alemán:

“No es posible ignorar el sufrimiento de ser inmortal que lo torturó hasta la locura.”¹⁶³

La locura que acomete a los espíritus inteligentes como los de Nietzsche y Cuesta, constituye una forma para alcanzar la inmortalidad. Aunque esto sea en perjuicio físico del artista:

“Y no hay espectáculo más trágico que el de la tenacidad, la lucidez, la penetración, la astucia y la inteligencia que le permitieron vencer”¹⁶⁴

Estos elementos: la tenacidad, la lucidez, etc. constituyen los atributos esenciales que deben acompañar a la locura para que ésta sea el estado supremo de un artista.

Nietzsche, en su obra. *El nacimiento de la tragedia*, habla de dos maneras de creación artística, la inspirada en Apolo, representante arquetípico de los Olímpicos, dios de la escultura, la apariencia, el sueño, y el equilibrio. Creador por excelencia de imágenes oníricas. Y su antítesis, Dioniso, dios de la música, prototipo de los titanes, dios de la embriaguez y de un mundo prístino y preformal. Bajo su sombra el humano, y especialmente el artista experimenta toda desinhibición y bajo su tutela se cometen las más grandes orgías.

El arte occidental evoluciona bajo estas dos posturas o interpretaciones de la realidad.

Pues bien, Nietzsche, Cuesta, y Arredondo conforman casos patológicos dentro de la historia de la creación artística. Porque todos ellos responden al espíritu dionisiaco del que

¹⁶² Cuesta, Jorge. *Nietzsche y la Psicología*, vol. III, p. 323. Citado por Arredondo en *Acercamiento a Jorge Cuesta*, en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 289.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid. 291.

hablaba el mismo Nietzsche, cuyo estado máximo, la última expresión del innovador, del genio creador, del artista, es la locura.

“¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo <<titánico>> y lo bárbaro>> eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo! Y ahora imaginémonos cómo en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente refrenado irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras, cómo en esas melodías la desmesura entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito estridente (...) El individuo con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio del los estados dionisiacos, y olvidó los estados apolíneos. La desmesura se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza. Y de este modo, en todos los lugares donde penetró lo dionisiaco quedó abolido y aniquilado lo apolíneo.”¹⁶⁵

La aprehensión de la realidad última se logra, como ya lo hemos analizado por múltiples caminos, uno de ellos es la locura.

Inés Arredondo reflexiona, en *Acercamiento a Jorge Cuesta*¹⁶⁶, su gran ensayo, acerca del problema de ser artista.

El artista siempre va más allá de la gente ordinaria, pues compromete su existencia toda a una creación de una nueva y especial moral para lo cual desobedece todas las reglas impuestas, arriesgando su obra y su propia persona de modo que ellos puedan acceder al establecimiento de una nueva ley, desconocida hasta el momento. Buscan un nuevo orden y ellos mismos no se ajustan a las leyes que rigen a todos los demás. A través de su actividad palpan o tantean una realidad superior y más íntima. Ensayan en su propia vida, como hábiles alquimistas, vivir en esa realidad que su arte les impone.

“Un político puede asesinar por razones de Estado; como un artista puede dedicarse a la vida del desorden sensorial con el fin de crear nuevos enfoques, perspectivas nuevas para el alma humana”¹⁶⁷

¹⁶⁵ Nietzsche Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca del autor, 2000, p. 61.

¹⁶⁶ Véase bibliografía al final.

¹⁶⁷ Ibid, p. 284.

De este ensayar en la propia vida, como una especie de metáfora, Arredondo alguna vez, en una entrevista, da testimonio acerca de Jorge Cuesta, alquimista, a través de una anécdota. Jorge Cuesta “muy alegre y exaltado” por su recién descubrimiento, “el elixir de la vida”, y un conocido ocasional, consumen varias botellas de alcohol sin emborracharse a raíz de haber ingerido un brebaje preparado por el poeta.

Cuesta hace la observación a su amigo casual acerca de los efectos de la pócima:

“Te das cuenta del alcance de mi elixir”, dijo Cuesta, “todo lo que hemos bebido y nos hemos emborrachado”

E Inés agrega: “*Así era Cuesta: hacía experimentos y los probaba consigo mismo*”¹⁶⁸

Ese transformar la realidad circundante, esa búsqueda incesante por modificar a la naturaleza a través de la razón humana, nos habla nuevamente de la oposición de contrarios: Naturaleza contra Inteligencia, que equivale a la lucha entre Naturaleza y espiritualidad.

“La revolución es un producto de la inconformidad y sólo puede estar inconforme quien va en contra de la naturaleza, puesto que ésta es “lo que permanece de acuerdo con su origen”, y quizá, vale la pena apuntarlo, de ese desafío a la naturaleza nazca el carácter demoníaco de la poesía como vimos que nació el de la inteligencia”.¹⁶⁹

Tanto Nietzsche como Cuesta y Arredondo se identifican por su extrema posición respecto al arte, que conciben como expresión de lo antinatural, y signo de una honda espiritualidad. Esta postura la sostuvieron, más allá de lo estrictamente literario o artístico y la comprometieron y aplicaron a su propia existencia.

A propósito de esta postura, Juan Liscano en su obra, *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*, advierte lo siguiente:

¹⁶⁸ Carrera, Mauricio. “Entrevista a Inés Arredondo. Me apasiona la inteligencia”, México, *Revista de la UNAM*, México, num.467, diciembre de 1989, vol. XLIV, pp. 68-72.

¹⁶⁹ Arredondo, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 323.

“La experiencia espiritual determina en la dimensión final de la obra cumplida, el valor y el sentido de la misma. Pero constituye un error de graves consecuencias usar la literatura como sustitución de la espiritualidad, porque entonces ésta se frustra y agota. Tampoco cabe pensar que la espiritualidad encuentra el campo más propicio para su realización en la literatura o, en general, en el arte. Este, y por ende, la literatura, aproximan en algunas situaciones y experiencias íntimas a la espiritualidad despertando la intuición y avivando el sentido de lo intemporal, pero en el momento mismo en que hay pretensión de convertir la espiritualidad en ejercicio último del arte o el arte en cumplimiento de la espiritualidad, se crea una tremenda confusión, se incurre en mentiras y engaños, quedan frustrados el arte y la espiritualidad y pueden desencadenarse neurosis y locura”¹⁷⁰

Y más adelante:

“La historia del arte occidental abunda, sobre todo desde mediados del siglo XIX, en casos dramáticos de artistas proyectados hacia una realización espiritual que nunca se produce y, por lo tanto, los quiebra. De esta lucha queda frecuentemente una obra de arte validísima, aunque el precio vital pagado haya sido la angustia, la autodestrucción, el enajenamiento (Gauguin, Van Gogh, Poe, Nerval, Nietzsche, Rimbaud, Hölderlin), pero también sucede que la tensión por alcanzar el estado anhelado de espiritualidad frustra la expresión artística”¹⁷¹

A esta forma nociva y obsesiva de concebir al arte y al artista, Juan Liscano, añade:

“Goethe se salvó biográficamente por su sentir apolíneo. Nietzsche, alma dionisiaca, pero contagiado el cuerpo y afectada la mente, se hundió en la locura”¹⁷²

Y ya hemos comentado que Jorge Cuesta e Inés Arredondo, además del controvertido filósofo alemán, pertenecen a esa estirpe ilustrísima de espíritus dionisiacos.

Arredondo exclama respecto a Cuesta:

“Debiéramos preguntarnos si la propia locura en que se consumió su razón no fue el último método, la última técnica de su espíritu contra la naturaleza”.¹⁷³

¹⁷⁰ Liscano, Juan. *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p.24.

¹⁷¹ Ibid. p. 25.

¹⁷² Liscano, Juan. *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p.26.

¹⁷³ Arredondo, Inés. *Acercamiento a Jorge Cuesta*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 301.

La locura es antinatural. Como la inteligencia y el espíritu lo son.

La locura constituye la forma última y extrema de la inteligencia. Es, a la vez, una forma compleja y, si se quiere, extraviada de espiritualidad.

¿Cómo plantea este carácter de locura, como realidad última, en su cuentística?

Examinemos tres cuentos donde se abordan estos temas: *Mariana*, *Canción de cuna* y *Río subterráneo*.

En *Mariana*, el amor entre la pareja se ve desbordado por una realidad superior: la mirada hierática de Mariana que expresa lo inasible, lo inaprensible, lo inconmensurable, coloca a la joven en una posición mucho más allá de la pasión amorosa. Es una mirada que enloquece, porque prefigura el absoluto. La mirada de Mariana, por así decirlo, es la mirada de una loca que alcanza un estado primario; en ella confluyen lo sagrado y lo ancestral, lo profundamente humano y, por tanto, lo más sublime de la existencia. Mirada que responde a lo que para Arredondo significa la frase de Díaz Mirón “Una forma pura es una forma hueca”¹⁷⁴, vaciada de sí misma, del mismo ser, de toda razón para dar cabida al absoluto. La oquedad en la mirada de Mariana captura el “vasto y fiero abismo”¹⁷⁵ estado propio de la locura. Hasta ese universo privativo de Mariana, que la desconecta de la realidad circundante, Fernando no la puede seguir. Entonces, la mirada de Mariana lo apresa y trastorna:

“Mariana estaba consagrada... para mí. Pero me engañé: sus ojos seguían abiertos mirando el 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.

¹⁷⁴ Examínese el capítulo *La locura y la moral de los artistas y las pasiones deliberadamente opuestas* de la tesis de Arredondo donde la escritora esclarece el pensamiento de Díaz Mirón respecto a conceptos tales como estética y creación literaria.

¹⁷⁵ “El vasto y fiero abismo” es un verso de Díaz Mirón que J. Cuesta y Arredondo citan profusamente, ya que les ofrece mucha luz para poder descifrar la obra poética del artista veracruzano. Arredondo explica que Díaz Mirón recomienda y busca rastrear “el vasto y fiero abismo” en la “oquedad” de la forma.

“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”¹⁷⁶

Pero la locura de Fernando no es la misma que manifiesta la mirada de su esposa. Mariana alcanza un estado etéreo, atávico y trascendental, inviolable; se ha realizado; en tanto que Fernando se pierde en la conquista de aquello que le es imposible, la verdad enigmática y secreta, la realidad íntima y cifrada de Mariana.

“el grito ronco de su agonía y mi amor de hombre gritando junto a su voz el dolor espantoso de verla herida, sufriente, medio muerta mientras mi alma seguía asesinandola para llegar a producir su mirada insondable, para tocarla en el último momento, cuando ella no pudiera ya más mirarme a mí”¹⁷⁷

Reproducir la mirada de Mariana, captarla, entenderla, apropiarse de ella, en eso consiste la locura de Fernando.

“Y si, hubo un instante en que sus ojos vacíos, fijos en los míos, me llenaron de aquello desconocido, más allá de ella y de mí, un abismo en el que yo no sabía mirar, en el que me perdí en una noche terrible”¹⁷⁸

Como sucederá, después, con el infeliz de Anselmo Pineda. El extravío de la razón por la búsqueda de la aprehensión de esa mirada.

En *Canción de cuna*, la locura de la protagonista se suscita por una situación muy distinta. La mujer, una abuela de quien no se da el nombre, imagina hallarse embarazada a los cincuenta y tantos años, sin la intervención de ningún hombre. Según ella misma lo expresa, no lo necesita. Cuando reúne a sus hijos, ya todos casados, para darles la buena noticia, la mujer se encuentra alegre y radiante, llena de entusiasmo y vitalidad. Su locura la ha rejuvenecido.

Mediante la utilización del flash back, Arredondo nos introduce al pasado de la protagonista, cuya conciencia inicia desde un estado preformal, embrional, ab initio. En ese estado, desde el vientre materno, la protagonista percibe el rechazo de Erika, su madre.

¹⁷⁶ Arredondo, Inés. *Mariana* en *La señal*, incluido en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998, tercera edición, p 102, 103.

¹⁷⁷ Ibid. p 103.

¹⁷⁸ Ibid.

Arredondo construye el relato a través de la reactualización de un mito. Eliade Mircea lo denomina “*regeneración por retorno al tiempo original*”

“Puesto que el tiempo sagrado y fuerte es el *tiempo del origen*, el instante prodigioso en que una realidad ha sido creada, o se ha manifestado plenamente por vez primera, el hombre se esforzará por incorporarse periódicamente a ese tiempo original...

El tiempo del origen por excelencia es el tiempo de la cosmogonía, el instante en que apareció la realidad más vasta, el mundo.”¹⁷⁹

En su locura la protagonista desea retornar al seno materno a través de su supuesto embarazo. Al creer que nuevamente será madre la mujer desea prodigar al hijo imaginario todo el amor que a ella le fue negado. Así pues, el relato aborda la condición de menesterosidad, justificable en aquéllos que experimentan la necesidad de satisfacer el amor filial. La protagonista tiene madre, pero aun así se yergue en el interior de ella un profundo sentimiento de orfandad. La mujer busca reencontrarse en ese tiempo de gestación, raíz de su desconsuelo, en diversos pasajes de su vida. Por ejemplo, cuando niña, alguna vez, su verdadera madre la había tomado entre sus brazos para revelarle el secreto a través de una canción:

“Se sienta con ella en el regazo, sin pronunciar una palabra. La niña cierra los ojos contra el pecho de Erika, escucha como los pulmones se llenan y se vacían en espasmos convulsos, siente el estremecimiento del cuerpo que la sostiene, fija la atención en el palpar desordenado del corazón próximo. Está acurrucada, protegida, y ya no le importa que la muchacha llore, le gusta estar así, agazapada en ella, espiando los secretos golpes de su cuerpo. Se queda tranquila, adormecida, y la muchacha se va calmando también. Le acaricia el pelo.”¹⁸⁰

Este intentar seguir conectada con la etapa de la concepción para recomponerla resulta el elemento clave de la historia y la causa de su locura. Aunque ella haya tenido hijos, no por eso habría de superar el trauma. El dolor de saber que su madre no la reconoció

¹⁷⁹ Mircea, Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona., Paidós Orientalia. 1998 p. 62.

¹⁸⁰ Arredondo, Inés. *Canción de cuna*, en *La señal*, incluido en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998, tercera edición, p 102, 103.

nunca como hija, sino hasta la hora de su muerte, y eso de manera encubierta, le causó el desvío de la mente en la edad senil. La protagonista se inscribe de este modo en una dimensión de otredad, como una forma de no pertenencia, una manera de captar la realidad del mundo de otra manera distinta.

“Se lo dijo el día que murió. Le dijo que no era su hermana, sino su madre, y fue eso un reconocimiento fugitivo, de adiós, tan precario que no bastó (...) el que su madre no se le entregara más que en unas relaciones secretas, casi pecaminosas, la mantuvo informe, fetal, sin luz.”¹⁸¹

Ser de la noche, que se presenta como dependiente, pero que decididamente se enfrenta a su sino. Su fundamento se encuentra en el sufrimiento, la carencia, la marginación¹⁸². Aunque la protagonista nos pudiera parecer obsecuente o sumisa, “*salió del sanatorio serena, mansamente alegre, abuela solamente*”, atrás, durante esos días de locura, captó “la señal” que la atiborró paradójicamente de ser. A este reino, a los seres de la noche se alinean los artistas, los poetas, y la mujer que es otredad, la amante y no la amada. La mujer que ejercita su conciencia, la que permanece en vigilia.

Arredondo afirma esa condición en una entrevista que concedió en marzo de 1966 donde exclama:

“*Yo soy mujer y soy el lado oscuro, es decir: pertenezco a la noche*”.¹⁸³

No obstante el recuerdo daña a la abuela-madre “el amor no negado pero clandestino de su madre la envenenó”¹⁸⁴

La solución a la locura de la protagonista de *Canción de cuna* se logra a través del psicoanálisis.

¹⁸¹ Ibid. p. 57.

¹⁸² Cuesta, Jorge. *Una mujer de gran estilo: Mae West*, vol. I.

¹⁸³ Carvajal, Juan. “Arredondo: Soy mujer y pertenezco al lado oscuro, es decir pertenezco a la noche”. Entrevista con Inés Arredondo incluida en “Tres entrevistas. Elizondo, Arredondo y Saénz, muestran con su diversidad, que todos los caminos están ya abiertos a nuestra literatura”. *La Cultura en México*, num. 214, 23 de marzo, 1966, p. V-VII.

¹⁸⁴ Arredondo, Inés. *Canción de cuna*, en *La señal*, incluido en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998, tercera edición, p. 57.

Pero el mito de la “*regeneración por retorno al tiempo original*” subsiste más allá de la locura y de la abuela. Ahora lo experimentará la hija que a su vez se desempeña como la narradora de la historia.

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

La canción de mi abuela y de mi madre me envuelve. Mi historia es diferente, mi hijo tiene padre, tendrá madre, pero ahora no somos ambos más que una masa informe que lucha. En el principio otra vez. Me inclino sobre mi vientre y escucho. Estamos solos. Y todo vuelve a comenzar”¹⁸⁵

La colección de cuentos, *Río Subterráneo*, la escribe entre 1965-1974.

“Deseaba que la mayor parte de los cuentos “encajara” en la temática general de Río subterráneo, que ella misma definió ‘como un libro de una loca para locos’.”¹⁸⁶

El cuento que da nombre a dicha obra, *Río subterráneo*, es la apoteosis de la locura y en él se esbozan muy claramente, como satélites en torno a ella, algunos otros temas de gran importancia en la narrativa de Arredondo, tales como el sufrimiento, el silencio, la muerte y lo sagrado.

Los tres hermanos Sofía, Sergio, y la narradora, quien funge a su vez como personaje testigo, habitan la casa donde se desarrolla la acción. Un integrante del hogar ha muerto, Pablo, otro de los hermanos, quien a causa de su extrema locura estuvo recluido en una de las habitaciones hasta el día que escapó e incendió su propia casa, contigua a la que la familia habitaba. En ese desastre el joven, totalmente desquiciado, perdió la vida.

La historia, contada a través de una relación que la narradora refiere al hijo de su hermano Pablo, a manera de carta, da cuenta de los días ahogados, llenos de intenso dolor y gran desesperanza a causa de la locura de Pablo.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid, p. 204.

El relato lo va construyendo Arredondo con una de sus más preciadas y afiladas armas: la inteligencia, de allí que maneja magistralmente los silencios, es decir, lo que no dice, se convierte en pieza fundamental del desarrollo del cuento, de forma tal que la reticencia vence a la prosa suelta y la enriquece. Inés creadora y manipuladora de esos grandes silencios que turban y seducen, ciñe su prosa al máximo, de modo que cada frase, cada adjetivo esté perfectamente cuidado. Porque locura y silencio son paralelos. Una técnica del espíritu.

Uno de los grandes aciertos de este cuento lo constituye, sin lugar a dudas, las sugerencias que se ofrecen, pues la narración es rica en símbolos.

Símbolo de la inteligencia de Sergio resulta la propia casa que se ofrece, más que como objeto, también como un personaje; en tanto que, emblema de la locura, resalta, por supuesto, el río que lo arrastra y destruye todo.

La casa, organismo vivo, cuyo sino es la desdicha, constituye una perfecta analogía de la inteligencia de Sergio. En ella hay una exquisitez sin igual, pero en su interior se percibe apenas un acento extravagante, una especie de sinsentido que brinda la sensación de algo fallido. Una fisura inquietante. La casa, por otro lado, está sobrada. Hay más habitaciones de las que se ocupan. Inteligentemente planificada a semejanza de la inteligencia arquitectural de Sergio, se mantiene en la raya del equilibrio. Es un espacio no natural, sino arrancado de la naturaleza, erigida con base en un diseño único y brillantemente humano y, por lo tanto, espiritual. Reminiscencias del laberinto que nos recuerda a Minos, su constructor.

Arredondo teje una urdidumbre tan delicada que mezcla el tema de la locura con lo mitológico y lo sagrado. Así pues, la casa, escenario y marco exacto de la narración, se sitúa en el centro y representa el *imago mundi*¹⁸⁷. De manera que hace eco al pensamiento de Mircea Eliade acerca de que el hombre religioso “*piensa que las habitaciones se*

¹⁸⁷ Imago Mundi. Imagen, modelo, representación del mundo.

encuentran en el Centro del mundo y reproducen, a escala microscópica, el universo."¹⁸⁸

Esta vivienda resulta especialmente peculiar por la gran y espléndida escalinata ubicada en el centro de la casa, punto principal de orientación, y a cuyo alrededor se organizan todas las habitaciones. Dicha escalinata se extiende y baja hasta la margen del río. Se ofrece de pronto, ante nuestros ojos, la reactualización de otro mito: el *axis mundi*¹⁸⁹. Así pues, el papel que desempeña esta escalera consiste en el de conferir una estructura cósmica a la casa.

Dice Mircea acerca del *axis mundi*:

"Allí donde por medio de una hierofanía se efectúa la ruptura de niveles se opera al mismo tiempo una <<abertura>> por lo alto (el mundo divino) o por lo bajo (las regiones infernales, el mundo de los muertos). Los tres niveles cósmicos, -Tierra, cielo, regiones infernales- se ponen en comunicación. La comunicación se expresa a veces con la imagen de una columna universal, *axis mundi*, que une, a la vez que lo sostiene, el cielo con la Tierra, y cuya base está hundida en el mundo de abajo el llamado <<infierno>>. Columna cósmica de semejante índole tan sólo puede situarse en el centro mismo del universo, ya que la totalidad del mundo habitable se extiende alrededor de ella. Nos hallamos, pues, frente a un encadenamiento de concepciones religiosas y de imágenes cosmológicas que son solidarias y se articulan en un <<sistema>>, al que se puede calificar de <<sistema del mundo>> de las sociedades tradicionales."¹⁹⁰

El mito reelaborado en el cuento se presenta con alguna variante. En lugar de clavarse en las regiones bajas e infernales, la escalera desemboca en las aguas que simbolizan, según palabras del propio Mircea: "*la suma universal de todas las virtualidades; son fonts et origo,*"¹⁹¹ *el depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y soportan toda creación.*"¹⁹²

¹⁸⁸ Mircea, Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona., Paidós Orientalia, 1998, p. 37.

¹⁸⁹ *Axis mundi*. El eje del mundo.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 32.

¹⁹¹ *Fonts et origo*: fuente y origen.

¹⁹² *Ibid*, p. 97.

A la inmersión sugerida de la escalera en el río, se ofrece la imagen de la “*regresión a lo preformal, la reintegración al modo indiferenciado de la existencia*”; “*la reintegración pasajera en lo indistinto*”¹⁹³. Por lo que se impone añadir que la escalera es símbolo de la inteligencia que, perfectamente trazada y pulida, se hunde en el río amorfo y primario de la locura.

“Escucharon atentamente sus gritos inhumanos, se centraron en ellos. (...) Pero si hubieras visto alguna vez la llegada del río crecido, oído como su ruido terrestre como un sismo llena el aire antes de que puedas ver la primera y terrible ola que arrastra ya casas, ganado, muertos, sabrías que él tuvo que salir de ese cuarto como el río de su cauce, y destruir y destruirse para que la vida otra, la ajena, y la misma, tu vida quizá, pueda volver a empezar.”¹⁹⁴

Locura que contagia, que empezó en Pablo y cuya próxima víctima es el miembro más inteligente de la casa, Sergio, soberbio arquitecto de la escalera, obra propia más bien de un legendario escultor.

“Belleza y armonía sacó Sofía de Sergio, para que él supiera que las tenía, que estaban en él a pesar de la angustia, pero tal vez también para verlas ella misma y dar a todos una prueba palpable, material, de que el cerebro de su hermano funcionaba mejor que el de todo el pueblo junto, pues es cierto que entre todos no hubieran podido crear esa bellísima, suave pendiente blanca, que baja hasta la antigua margen del río con más elegancia que la de una colina”¹⁹⁵

Así la inteligencia que precede a locura se nos muestra como un instrumento de lo exquisito. Laberinto intricado que forma una entidad complicada y sagrada. Bisturí fino, que delinea y delimita. La oposición de contrarios nuevamente se impone. Dos maneras de conocer la realidad, dos divinidades que se contraponen y complementan: Dioniso (simbolizado en Pablo) y Apolo (figurado en Sergio), como una doble fuente de

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Arredondo Inés. *Río subterráneo*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 126.

¹⁹⁵ Ibid., p. 131.

esclarecimiento de la verdad absoluta, antítesis estilísticas que caminan una a la par de la otra, luchando entre sí. Una vez aparecen fundidas, al final del cuento, en Sergio.

Pablo se nos muestra como espíritu plenamente dionisiaco:

“Pablo siempre fue alegre, le gustaba cantar y levantar en vilo a nuestra madre para darle vueltas y que diera gritos mientras él reía. Alegre y fuerte, muy fuerte. (...) Pero ahora dicen que se ha tornado violento, que hay momentos en que destruye todo lo que encuentra, y que quiere matar. La fuerza y la alegría juntas, más una exasperación que corrompa y desvirtúe la alegría, pueden transformarse en violencia ¿o es la cólera sola la que se apodera y enceguece toda la vitalidad de un hombre? ¿De dónde viene esa cólera y por dónde se filtra, desde qué lugar acecha? Cae sobre él como un rayo, lo posee como un demonio y él no es más que él mismo”¹⁹⁶

Por su parte, Sergio se presenta como espíritu en primera instancia apolíneo, según se puede constatar mediante un pasaje del cuento que apunta hacia la manera de inteligir de Sergio, de bucear en la propia inteligencia en busca del desentrañamiento de la verdad.

“En realidad Sofía y yo estudiábamos de lo que se iba ofreciendo –como tema o como ejemplo– y él hablaba de ellos con nosotras por la noche, sin plan, sin ton ni son. No era un profesor, ni le gustaba escucharse, buscaba titubeando, rehacía argumentaciones; ya te lo dije rastreaba, a veces delante de nosotras, en voz alta. Pero las noches en que estaba callado y sombrío, ¿qué buscaba?”¹⁹⁷

Pero posteriormente su espíritu evolucionará o, si se quiere, retrocederá hasta transformarse en espíritu dionisiaco a imagen de su hermano Pablo.

Esa búsqueda exteriorizada como presentimiento de lo absoluto, de un espíritu apolíneo que se entrelaza y finalmente se fundirá con lo dionisiaco.

Ambos hermanos son el espejo del otro y viceversa, pero ese ser espejo proviene de la obra del espíritu, no de la consanguínea hermandad, es decir, no de la naturaleza.

“No tenían ningún parecido físico, aparte del cuerpo delgado y la piel que parecía transparente en los párpados. Sin embargo, ellos sacaban el acuerdo de la diferencia aparente: el ritmo en que se movían; las manos; los profundos ojos extáticos, encharcados, les daban una semejanza muy

¹⁹⁶ Ibid., p. 129.

¹⁹⁷ Ibid.

grande, por encima de los rasgos y colores. También su edad y su educación eran diferentes, pero nadie lo hubiera creído.

Ese voluntario parecido fue una defensa que levantaron.”¹⁹⁸

El espíritu dionisiaco se manifiesta eficazmente a través de la locura declarada de Pablo; en Sergio, dicho espíritu se revela como locura latente, pero no expresada abiertamente. Su demencia se encuentra en el hilo, oculta, palpable, como río subterráneo.

El camino de Sergio hacia la locura es paulatino. Se anuncia en el relato por diversas situaciones: Sus ojos que miran al revolucionario ladrón con “un punto dorado en el centro” y que constriñen al invasor a dar de puñaladas al sofá; ese esfuerzo doloroso, tortuoso y prolongado mientras mira a los obreros sin mirarlos que lo lleva a un “límite absurdo”, “buscando con firmeza lo que está al otro lado del límite”; los ojos fijos en el techo en ese extraño punto fijo; y en otras ocasiones, el entrecerrar los ojos, apretada la boca, la frente lisa a punta de una férrea voluntad; quedarse fijo en “el alarido bestial” de Pablo, sin pestañear, tratando de entenderlo, de descifrarlo, sin descanso, durante día y noche.

El río suntuoso y salvaje de la locura comienza embravecerse y a salirse de su cauce:

“Siento que me caigo, que me tiran por dentro ¿entiendes?, me tiran de mí mismo y cuando voy cayendo no puedo respirar y grito, y no sé y siento que me acuchillan, con un cuchillo verdadero aquí. Lo llevo clavado, y caigo y quedo inmóvil, sigo cayendo, inmóvil, cayendo, a ningún lugar, a nada. Lo peor es que no sé por qué sufro, por quién, qué hice para tener este gran remordimiento, que no es algo que yo haya podido hacer, sino de otra cosa, y a veces me parece que lo voy a alcanzar, alcanzar a sabe, a comprender por qué sufro de esta manera atroz, y cuando me empino y voy a alcanzar, y el pecho se me distiende, otra vez el golpe, la herida y vuelvo a caer, a caer. Esto se llama angustia, estoy seguro.”¹⁹⁹

La pasión por la locura aguza a la inteligencia. Pone alerta. Esta pasión que se vive por alcanzar el desentrañamiento de lo absoluto y se alimenta en Sergio, resulta de su profundo y vital *interés*, por entender. Interés que anula al gusto, interés que se explica como amor desposeído de calor animal, porque no tuvo piedad, ni “una lástima tonta” por Pablo,

¹⁹⁸ Ibid., p. 127.

¹⁹⁹ Ibid., p. 130.

sino un ardor por acceder al misterio de ese grito primitivo y ancestral, como una predestinación. Como un lujo comparable al que se vive en la casa, porque la locura es un lujo.

Lo que Sergio experimenta en sus manifiestos signos de demencia es esa pasión que proviene de la inteligencia y que Arredondo la explica en los siguientes términos, citando a Jorge Cuesta:

“Si llamamos pasión –dice- al interés en el cual la individualidad entera se entrega con olvido de todos los demás intereses múltiples que tenga o pueda tener, y se fija en el objeto con todas las fuerzas de su voluntad, concentrando en este fin todos sus apetitos y energías, debemos decir que nada grande se ha realizado en el mundo sin pasión”²⁰⁰

Ya que hablamos de predestinación diremos que sólo puede estar predestinado lo que proviene del espíritu y la locura constituye un camino y producto del espíritu.

“Ése es el camino justo que la locura misma ha trazado a sus elegidos”²⁰¹

Conviene advertir que esa elección, como una marca preexistencial, significa que la locura resulta una forma de aprehender lo sagrado. “La señal”, la realidad más recalcitrantemente compleja y sustancial, la más completa, que desvela aunque fallidamente el misterio. La oquedad que satura de ser. La irreducible realidad del absoluto.

Vino por fin el grito que escuchó de Pablo y que desencadenó definitivamente la locura en Sergio. Grito que destruyó las compuertas del río subterráneo.

“Si no lo hubieran hecho traer... Por lo menos Sergio no habría aprendido ese grito. El que lo perdió. El grito, el aullido el alarido que está oculto en todos, en todo, sin que lo sepamos”²⁰²

El delirio por fin alcanza a Sofía y la narradora se prepara para ser la siguiente, de manera que advierte al hijo de Pablo a no acercarse nunca; ni siquiera para dirigirles un poco

²⁰⁰ Arredondo, Inés. Acercamiento a Jorge Cuesta, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 301.

²⁰¹ Arredondo Inés. Río subterráneo, en Río subterráneo, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 132.

²⁰² *Ibid.*, p. 133.

de amor. Pablo se suicida, y Sergio sigue ese camino. Pero es el río lo que lo arrastra todo, el cual, sin embargo, se muestra empequeñecido al desembocar en las aguas del mar. Las aguas que equivalen a una disolución de las formas, a una reintegración a lo informe en espera de una nueva manifestación de vida. Porque esa inmersión purificadora fertiliza y multiplica el potencial de vida. El ciclo vital se ha cerrado y la locura ha intervenido de manera decisiva para que su curso se cierre.

“Porque en realidad, explicar: ¿qué explica un loco?, ¿qué significa? Ruge, arrasa como el río ahoga en sus aguas sin conciencia, arrastra las bestias mugientes en un sacrificio ancestral, alucinando, buscando en su correr la anulación, el descanso en un mar calmo que sea insensible a su llegada de furia y destrucción.”²⁰³

3.4 La muerte

Inés Arredondo falleció en 1989 a la edad de 61 años. Murió en una fecha muy significativa, el dos de noviembre, día de los santos difuntos.

“2 de noviembre- Día de muertos, día en que muere Inés, día de vida y de homenaje. Un absoluto luto. Como dobles han de haber sido sus soledades, sus angustias y sus alegrías. Todas ellas de veras reales, Inés transitó por ellas, las llevaba en su cuerpo, en su espalda, en su columna (...) Inés Arredondo no sólo era una escritora entrañable: era nuestra semejanza soplo de vida. Si la vida misma se retroalimentó en algún lado, donde seguramente toma fuerza es en los corazones como el de Inés: sutil indicación, profunda conjetura, inesperado asombro. La finísima cortina que nos separa de nuestro otro, Inés la corría con tan sólo reflexionar un poco sobre el acontecimiento y transformarlo en su literatura (...) siempre nos impregnó de vida y literatura, de concepciones de una sutileza trasvasada (sic.) en su feminidad.”²⁰⁴

Arredondo la escritora, pero también la persona, experimentó en su propia vida, una identificación profunda con la muerte. Pensaba en ella y llegó a desearla. Desde su estancia

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Gurrola, Juan José. “Inés”, en *Sábado*, México, num. 632, 11 de noviembre, 1989, pp. 1,2.

en la facultad comenzó a tener crisis nerviosas que se agudizaron con los años, principalmente después de divorciarse de Tomás Segovia, las cuales la llevaron a considerar en repetidas ocasiones al suicidio como la solución a todos sus conflictos.

“Sabemos que durante este periodo de su vida ella atravesó por una serie de dificultades emotivas y psicológicas difíciles, que varias veces oscurecieron su pensamiento e incluso la llevaron a pensar en el suicidio como una respuesta trágica, pero definitiva, a sus conflictos tanto psicológicos como existenciales.”²⁰⁵

Esta obsesión por la muerte la marcará por siempre a ella y también a su literatura, porque la muerte no es solamente una de las maneras de captar “la señal”, sino el recurso último y supremo de esa atroz y contumaz búsqueda. La realidad se acentúa y exagera cuando se deja de existir. El no ser, último y definitivo silencio, consagra a los personajes a la vez que los satura de esencia, de ser, aunque ese ser sea de muerte.

En la última entrevista que concedió la escritora sinaloense abordó de manera sustancial el asunto de la muerte. La entrevista realizada por Mauricio Carrera comienza de la siguiente forma:

“Contesta Inés Arredondo: “Caminar no camino, hacer no hago, y pensar... pienso en la muerte.” Lo dice con un dejo de resignación y también de desafío”.²⁰⁶

Más adelante, en la parte más intimista de la conversación, según lo expresa el propio Carrera, la escritora comenta:

“Sí pienso en la muerte; la espero y a veces la espero desesperadamente”²⁰⁷

Aunque en esta ocasión, la charla giró en torno a sus influencias literarias, Jorge Cuesta y los Contemporáneos, la inteligencia propia y de las personas que ella consideraba

²⁰⁵ Albarrán Ampudia, Claudia P. *Inés Arredondo, los dos rostros de la escritura*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, pp. 185, 186.

²⁰⁶ Carrera, Mauricio. “Entrevista a Inés Arredondo. Me apasiona la inteligencia”, México, *Revista de la UNAM*, num.467, diciembre de 1989, vol. XLIV, pp. 68.

²⁰⁷ Ibid., p. 71.

inteligentes, la inspiración y el acto de creación literaria, su postura estética, sus cuentos, etc.; una y otra vez las respuestas desembocarán en la muerte, poderoso imán que la atrae y obsesiona:

“-Esos problemas con Dios ¿de qué índole eran?”

Se encoge de hombros.

-Empecé con problemas como el de que la Justicia y la Misericordia no se llevan. Problemas muy primarios pero muy importantes para mí. Y seguí hasta llegar a preguntarme sobre la existencia de Dios, y el día en que me convencí de que no existía, me iba a suicidar.”²⁰⁸

Diez días antes de su fallecimiento, Inés Arredondo entregó las “correcciones” que había realizado a esta entrevista, la cual resultó la última de su vida y que, incluso, no alcanzó a ver publicada. Durante toda su existencia, la muerte representó para ella más que un tema literario una vivencia personal y con la cual mantuvo significativos acercamientos. Ella misma confiesa, en la conversación antes citada, el profundo dolor que le causaba la partida de sus amigos, de los seres inteligentes con los que había cultivado una entrañable relación y que habían nutrido y ampliado su pensamiento. Esa especie de intimidad que desarrollo con la muerte, se convirtió, quizá, en el factor por el que ella misma expirara en una fecha tan representativa.

A continuación atenderemos a esas vivencias en algunos de sus cuentos. Comencemos por Mariana.

“Mariana. Sobre su cara luminosa veo de pronto el labio roto, la piel pálida, y me doy cuenta de que aquel día, a la entrada de clases, su rostro estaba cerrado. Serena y segura, caminando sin titubeos, desafiante, sostiene la herida, la palidez, el silencio; se cierra y continúa andando, sin permitirse dudar, ni confiar en nadie, ni llorar.”²⁰⁹

²⁰⁸ Ibid., p. 72.

²⁰⁹ Arredondo, Inés. Mariana, en La señal, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, p. 100.

La inmensa, tangible y auténtica realidad de la muerte no interesa a la autora como estado. Es decir, Arredondo no intenta hacer una metafísica acerca de la condición de los muertos, ni del destino que les espera después de la vida. No hay en sus relatos reflexiones filosóficas, ni morales, sino la captación profunda de lo que ocurre en el momento de la muerte. Sobre todo, un poco después del hecho, o sea, de cuando ocurre algún fallecimiento: momento clave sobre el que la autora se concentra para realizar una magnífica descripción de cadáveres. También abunda en la meditación, pero realizada sobre los difuntos que siempre son muy materiales. Así en Mariana, el relato va en ascenso y cuando se nos presenta a Mariana muerta, lo hace de modo que encadena los hechos de un pasado remoto, de la Mariana adolescente y rebelde, la de “cara luminosa”, “labio roto”, “piel pálida” y “rostro cerrado”. “Serena y segura”, “caminando sin titubeos”, “desafiante”, etc., con un suceso atemporal, el de la descripción que sugiere la del momento de la muerte y que produce horror:

“La boca se hincha cada vez más y en sus ojos está el dolor amordazado, el que no vi entonces ni nunca, el dolor que sé cómo es, pero que jamás conocí: un lento fluir oscuro y silencioso que va llenando, inundando los ojos hasta que estallan en el deslumbramiento último del espanto. Pero no hay espanto, no hay grito está el vacío necesario para que el dolor comience a llenarlo.”²¹⁰

Unido a un vago presente del de la Mariana ya muerta:

“Parpadeo y me doy cuenta de que Mariana no está ahí, pasó ya, y el labio herido, el rostro cada vez más pálido, y los ojos, sobre todo los ojos, son los de su padre.

No quise ver a Mariana muerta, pero mientras la velábamos vi a don Manuel y mire en sus facciones desordenadas la descomposición de las de Mariana (...)”²¹¹

Que a la vez se enlaza con un indefinible lapso atemporal donde se conjugan presente, pasado y futuro:

²¹⁰ Ibid., p. 100.

²¹¹ Ibid.

“otra vez esa mezcla terrible de futuro y pasado, de sufrimiento puro, impersonal, encarnado sin embargo en una persona, en dos, una viva y otra muerta, ciegas ahora ambas y anegadas por la corriente oscura a la que se abandonaron por ellos y por otros más, muchos más, o por alguno.”²¹²

La complicadísima y exacta metáfora de la muerte: “*un lento fluir oscuro y silencioso que va llenando, inundando los ojos hasta que estallan en el deslumbramiento último del espanto*”, se consigue con recursos que hablan de hechos muy concretos, terrenales, por así decirlo, casi carnales, porque es en lo material donde se capta esa realidad densa y primaria, en lo que pertenece al mundo plenamente humano. La muerte vista desde la perspectiva de los vivos porque únicamente desde este plano manifiesta su real peso y trascendencia.

Así pues, en los cuentos donde se aborda el asunto, la muerte resulta muy material, muy tangible; no se trata de una idea abstracta, sino, paradójicamente, una experiencia vital, muy concreta y sensible, le acontece a personajes muy vivos, muy reales.

Hablemos ahora de otros tres cuentos: *Las muertes*, *Los inocentes* y *El árbol*, tres relatos que tienen como tema central a la muerte y los cuales, curiosamente, se distinguen por ser historias muy breves; como si la autora, al ceñir extremadamente sus narraciones, nos quisiera dar entender que este asunto requiere de una economía de recursos para captar el silencio, equivalente a la muerte, otro perfil del absoluto.

En *Las muertes*, el narrador protagonista enfrenta dos hechos esencialmente iguales en el contenido, pero diametralmente opuestos en la forma: el de la muerte de un guerrillero, con la del cuñado de Ángela, su secretaria. El relato se inicia con el siguiente comentario del narrador:

“Lo perturbador es que se trata de un asunto estético.”²¹³

Y más adelante:

²¹² Ibid., pp. 100, 101.

²¹³ Arredondo, Inés. *Las muertes*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª edición, p. 119.

“No quiero que se me malinterprete: no estoy hablando del cadáver o de lo macabro, ni de justicia o asesinato (...) No, no se trataba de la barbarie, sino de la forma, del estilo de la barbarie”²¹⁴

A través de este cuento, Arredondo retoma el tema de la muerte, pero aborda el asunto más bien como pretexto para reflexionar acerca de una postura estética. El hombre, el protagonista, toma una distancia crítica respecto a las muertes, no involucra de ningún modo sus sentimientos. Sin embargo, en dicho personaje se encuentra latente todo el tiempo una especie de inquietud, de desazón que lo obliga a aflojarse la corbata y a desabotonarse el cuello de la camisa, a no contestar ninguna llamada y a salir temprano de su oficina. Las noticias acerca de las muertes le han intrigado, han despertado su interés aunque sienta una especie de repulsión por observar desde su televisor el cadáver del guerrillero a quien se le practica una autopsia.

Para todo el mundo resulta “lógica” y “natural”²¹⁵ la muerte del guerrillero que lucha por sus ideales. Pero la muerte fascinante, por lo absurda de la situación en que acaece es la del gallero.

“Nunca he estado en un palenque. Sé de ellos lo que todo el mundo ha visto en viejas películas cuyo nombre nadie recuerda. Ignoro el ambiente y la excitación, lo que de fascinante pueda tener una pelea de gallos. Sólo sé que allí, quién sabe por qué, un hombre le dio al otro, el cuñado de Ángela, cuatro balazos en el vientre. Una muerte anacrónica, si es que ha muerto. Y absurda.”²¹⁶

En *Los inocentes*, relato incluido en *Río subterráneo*, nos encontramos nuevamente con el absurdo como una de las características de la muerte. En *El árbol*, como veremos más adelante, el desatino consiste en que Lucano fue el ejecutor involuntario de su fallecimiento. En *Los inocentes* la muerte del ser amado, que en este caso resulta el hijo de la protagonista narradora, se da por la confusión de nombres. Lázaro Echave, el hijo, es arrastrado por una

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Recordemos que lo natural o la Naturaleza carece de valor para Arredondo si no se le transforma.

²¹⁶ Ibid., p. 120.

horda de soldados quienes lo confunden con el otro Lázaro Echave, medio hermano de la protagonista. La inexorable muerte del hermoso joven de dieciséis años se percibe más cruenta por las esperanzas que guarda la madre de recuperarlo con vida. Así pues, en un espejismo de la mente, confunde, casi conscientemente, al medio hermano con su hijo.

En el cuento se observa un detalle interesante, Arredondo conjuga la experiencia dolorosa de la madre con su contrario, el placer infinito que para algunos causa la tortura y la muerte:

“Pero hay alguno que aparte de la brutalidad, tiene un destello de exquisito placer en los ojos cuando repasa con la punta de los dedos un rostro desfigurado, mejor si es joven, mejor si fue hermoso, mejor si es el de una mujer o un adolescente asombrado”²¹⁷

Que remata a una frase anterior: “*los hombres entregados a sí mismos gozan con la destrucción de la belleza.*”²¹⁸

Lázaro Echave, aunque lo intenta, no puede ayudar a su media hermana. Los guerrilleros ofrecen un trueque de un extranjero por el hermano, pero una vez que está por efectuarse el intercambio, matan a ambos. Con la muerte de su medio hermano la protagonista pierde toda esperanza de recuperar a su hijo con vida. No hay nada más para ella. Lo único que le queda es un muerto que simula ser el suyo, el verdadero, el ontológicamente auténtico Lázaro Echave de dieciséis años. Algo le queda, un cuerpo asequible y concreto, el de su medio hermano. El final del cuento es desgarrador:

“Es mucho tener lo que tengo, un féretro, un cadáver ante el cual llorar”²¹⁹

Cabe atender al nombre Lázaro, que evoca al personaje bíblico de quien se refiere haber sido levantado de la muerte por Jesucristo. Pero en este caso resulta irónico el nombre,

²¹⁷ Arredondo, Inés. *Los inocentes*, en *Río subterráneo*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, pp. 116.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 115.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 118.

ya que la redención de Lázaro, medio hermano, no se consuma; resulta fallida y, al igual que el sobrino, pierde la vida. Por su parte, el Lázaro hijo, no experimentará resurrección alguna.

En *El árbol*, relato que aparece publicado en la *Señal*, se aprecian dos momentos, el primero, abierto por un inicial narrador, da cuenta del protagonista, Lucano Armenta, mientras siembra un árbol. La escena, recreada desde lejos, desde el recuerdo del narrador, quien a su vez funge como testigo, muestra el trabajo de Lucano, hombre corpulento que vigorosamente cava en la tierra para poder plantar un retoño. Su joven mujer sostiene al hijo en brazos y observa, casi extasiada por el amor, a Lucano. El hombre, al sentirse observado por su esposa, abandona la tarea y se acerca para fundirse con ella, en las íntimas miradas, en un abrazo fuerte y un beso en la boca. Este tiempo edénico y primordial, sobre el que se desborda una dicha mítica y llena de nostalgia, y que evoca a la primera pareja, Adán y Eva, cede intempestivamente a otra realidad contrastante, pero bastante más profunda: la realidad de la muerte de Lucano Armenta. Para esta segunda parte, el fluir de la narración corre por cuenta de la voz de la esposa de Lucano. La mujer llora tendida sobre su marido. Observa detenidamente al cadáver y le parece increíble el que ya no viva. Se accede, entonces, a una atmósfera ambigua, colmada de matices donde lo real e irreal se funden en una sola cosa. Se entabla entonces, como en un retrato, un juego de perspectivas, de observación desde distintos ángulos y el exhaustivo examen se ofrece desde distintas luces. Se proporciona, entonces, nítidamente, la anatomía de un muerto. La descripción del difunto va acompañada de una reflexión dolorosa de la esposa: la muerte de Lucano por accidente parece ridícula y falsa. La boca del difunto parece sonreír y en su ropa no hay vestigios de sangre. Únicamente se encuentra pálido. La mujer se deja llevar por la ilusión de las apariencias. Lucano no está muerto, no puede estarlo, la muerte le parece inverosímil si se toma en cuenta que su mismo esposo rozó el gatillo que detonó el disparo.

La inasible ambivalencia de la muerte se expresa de manera magistral en el relato a través de la mujer, en las horas más íntimas donde solamente hay espacio para la pareja.

“Mucho después de la media noche, cuando todos dormitaban, vi cómo su rostro cambió de gesto y estuve segura de que el momento había llegado.

Me acerqué a él y pronuncié su nombre por lo bajo para que supiera que no estaba solo; me quedé muy cerca para ayudarlo. Pasaron los minutos. Sus pestañas se agitaron vivamente, como un parpadeo de velas, y volvió a quedarse quieto. Yo apretaba todos los músculos de mi cuerpo y procuraba no respirar. Así permanecí una hora, dos, no sé cuánto tiempo. Bajo su piel algo como unas luces cambiantes se movían, un temblor levísimo como por sus labios hasta las comisuras. “Lucano, aquí estoy”, y sabía que no debía tocarlo porque desvanecería aquellos trabajosos intentos que él hacía. Mi voz misma debió distraerlo, porque se distendió su cara y ya no hizo ninguna otra tentativa: algo le impedía reunir las fuerzas suficientes para romper la inmovilidad.”²²⁰

Arredondo juega así con una concepción imprecisa o vaga de lo que significa la muerte. Es porque en sus relatos maneja la idea de una dicotomía singular entre vida-muerte como ciclo universal e ineludible. Binomio que sintetiza la oposición de contrarios por excelencia. Al respecto, Carmen Alardín comenta:

“Algunos relatos constituyen un clímax perpetuo de principio a fin, como en “Canción de cuna” en donde misterios de vida o muerte se enfrentan continuamente como en una danza en donde se nos recuerda inconscientemente aquel poema de Rainer María Rilke, “vivo mi vida en círculos concéntricos” por ese brotar continuo de vida dentro de la muerte, o muerte dentro de la vida, o por la incesante angustia de estarnos dando a luz a nosotros mismos, interminablemente. En este relato se identifica “juventud” con lucha, con fantasía, con viaje a las profundidades del pasado, actitud que es más sabia y verdadera que la misma razón.”²²¹

La muerte, necesaria para que de ella emane la vida y viceversa, conforma un círculo vital que corresponde a un pensamiento profundamente arraigado en el inconsciente colectivo de todas las sociedades arcaicas y aún de las modernas:

“Resumiendo, la muerte viene a considerarse como la suprema iniciación, como el comienzo de una nueva existencia espiritual. Mejor aún: generación muerte y regeneración (re- nacimiento) se conciben como tres momentos de un mismo misterio, y todo el esfuerzo espiritual del hombre arcaico se pone en demostrar que entre estos momentos no debe existir ruptura. No puede

²²⁰ Arredondo, Inés. *El árbol*, en *La señal*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, pp. 44.

²²¹ Alardín Carmen, “De la imagen a su abstracción”, *Los Universitarios*, num. 182, febrero de 1981, p. 2.

pararse en ninguno de estos tres momentos. El movimiento y la regeneración prosiguen infatigablemente”²²²

En el relato que nos ocupa, la *generación* de la vida la encarna el propio Lucano, fuerte y robusto, representación de la existencia pujante y vigorosa; en tanto que la plantación del árbol por el mismo Lucano simboliza la siembra anticipada de su propia persona, como una prevención a lo que será su temporal aniquilamiento, siembra que obedece a la *regeneración* de la que habla Mircea en la cita anterior, un retoño que creció rebosante de ser con el paso del tiempo. Lucano, con su defunción, ha pasado, pero el árbol permanece. Vida, muerte y renacimiento se suceden para posteriormente volver a comenzar en una marcha sin fin, condición que se ve prefigurada con el anuncio de la muerte del árbol, es decir, del aniquilamiento de la *regeneración*, y que se deja entrever en la primera frase del relato:

“Hay un gran árbol, pero no puedo mirarlo, y he dicho que mañana lo vengan a cortar.”²²³

Idea que se ve reforzada por el último párrafo del cuento. La mujer sostiene una feroz lucha en su interior, ya que no sabe si brindarse a la vida (al cuidado de su pequeño hijo Román) o abandonarse a la muerte (para hacerle compañía perpetua a Lucano).

En ese incesante transitar de la vida a la muerte, y de nuevo a la vida, se captura “la señal”. La realidad más densa y profunda que puede experimentar el ser humano.

²²² Mircea, Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Orientalia, 1998, pp. 143, 144.

²²³ Arredondo, Inés. *El árbol*, en *La señal*, incluido en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, pp. 44.

Conclusiones

1.- Cualquier obra literaria no ofrece una relación de hechos enteramente reales, pero sí logra una apariencia de realidad.

Así pues, una obra literaria puede concebirse como un objeto real., ya que existe en un tiempo determinado y puede ser blanco de modificaciones. Pero no se explica enteramente real porque no es, en sí, un objeto ónticamente autónomo, no ónticamente independiente del acto cognitivo dirigido hacia él.

Por esta razón, la obra literaria se puede considerar como un objeto *sui generis*. No es un objeto ideal, aunque se nutre de las ideas y pensamientos del autor; no es enteramente imaginario porque aunque nace de la fantasía libre del autor, está sujeto a ciertas reglas, condicionadas por el mismo escritor, las cuales permiten que la obra sea coherente y verosímil en sí misma; pero tampoco se puede considerar estrictamente real por no ser un objeto ónticamente autónomo, independiente del acto cognitivo que lo aprende.

En este sentido, la obra literaria tiene un carácter intencional, se muestra como algo que existe y cuyo modo de ser se expone como totalmente diferente, es un modo en que el objeto mismo se refiere a otra existencia de la que depende y en la cual halla su fuente. En otras palabras, toda obra literaria posee un carácter de cuasi-realidad. Pues en los objetos representados de que da cuenta hay sólo un *habitus* externo de realidad. En ella hay cuasi-juicios cuya función radica en mostrar ciertos aspectos de la realidad –la intensidad de una pasión, etcétera, sin ser captadas como verdaderas realidades.

Existen, en el caso de la literatura, a semejanza de la vida humana, “cualidades” sencillas o derivadas (esencias) que suelen revelarse en situaciones disímiles, como una atmósfera, la cual se extiende y envuelve tanto a personas como a cosas a las que penetra e ilumina con su extraño esplendor. Esta condición hace digna de leer a una obra literaria.

2.- Inés Arredondo logra, a largo de sus cuentos, una captación de una realidad esencial donde la realidad a secas se transmuta en otra mucho más rica y vital, realidad larvaria que permanece oculta y que repentinamente irrumpe en la vida de los personajes trastornando el rumbo de sus existencias, marcándolos para siempre.

Esta realidad se aprehende mediante varios caminos: La sensualidad, lo sagrado, el amor, la locura, la muerte.

Inés Arredondo no evade la realidad de lo cotidiano, sino que de esa realidad extrae lo importante de vivir, capta el momento cuando la realidad se intensifica, se acentúa, se recarga de lo que es digno de vivirse. Captura la señal. Por lo mismo el espacio-tiempo descritos en los relatos, en principio carecen de significación especial, pero a medida que ocurre el relato adquieren una categoría mucho más sustancial, cargada de sugerencias, que más que influir se hacen uno con el personaje en cuestión. Espacio-tiempo participan de modo activo en el universo interior de los personajes. La realidad a secas de pronto adquiere una dimensión especial que rebasa incluso el terreno de lo racional o de lo sentimental; dimensión que se destaca en el terreno de una vivencia dotada de cierto carácter místico que cobra una trascendencia fundamental.

3.- Esta realidad última o absoluta, equivalente a la verdad, se manifiesta de muchas formas. A veces este hallazgo de la verdad se encuentra en lo sensual donde la acumulación de elementos propios del paisaje da a los cuentos una tersura donde lo natural se revela como un paraíso dominado por los sentidos.

En varios relatos, la sensualidad no es contraria a la pureza y en muchas ocasiones lo sensual se conjuga con una profunda espiritualidad o con la manifestación de lo sagrado. En los relatos hay una espiritualización de la carne, donde, por medio de lo erótico, se conquista “la señal”.

Obedeciendo a este principio, en algunas narraciones la pasión sexual no conoce límites. La voluptuosidad encuentra salida en excesos tales como el sadomasoquismo, el homosexualismo, el bisexualismo y la promiscuidad combinada con el lujo, el refinamiento y la alta cultura de los protagonistas.

4.- En los cuentos de Inés Arredondo hay una búsqueda de lo primordial, un retorno a una naturaleza prístina donde la modernidad, la exquisitez, la inteligencia esculpida por una cultura refinada quedan supeditadas a una fuerza mucho más fascinante y descomunal. En los relatos de Arredondo pervive una oposición de contrarios. En muchos cuentos, lo apolíneo establece un equilibrio en la vida de los personajes hasta que ocurre una ruptura que da paso a la potencia dionisiaca. Entonces, los personajes se entregan a esta fuerza que los impulsa a quebrantar cualquier clase de principios, ya sea de carácter cristiano o de otra índole. El equilibrio establecido por el espíritu apolíneo es frágil y, una vez roto, la existencia se encuentra inmersa en lo dionisiaco y su potencia devastadora.

5.- Inés Arredondo aborda una y otra vez la realidad de lo sagrado. La cual equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser y corresponde a un punto fijo y trascendental, a un fundar un mundo íntimo, privativo y original, un acercamiento a lo primitivo, donde el vacío y el absoluto se enredan y se funden: lo elemental de la existencia, lo puramente esencial, desprovisto de sentimientos y de razón. Un vivir realmente.

6.- Hay en los relatos de Inés Arredondo una búsqueda por recrear la realidad, una realidad inventada que se diferencia de la que surge espontáneamente y que corresponde a los azares de la naturaleza. De tal suerte que hay en la narrativa de Arredondo una influencia e identificación con la corriente filosófica denominada como existencialismo. Porque no hay una esencia que defina al hombre, pues éste existe y se moldea a través de sus actos de cada día. Este axioma fundamental se ve encarnado una y otra vez en los personajes de Arredondo, cuyas decisiones siempre obedecen a este principio.

7.- La carne no se opone al Espíritu, sino que se complementan, porque a través de la relación sexual se accede al Espíritu. Ambos se funden y se corresponden. Entonces el amor, que proviene del Espíritu por vía de la carne se convierte en “la Señal”.

En los relatos, en muchas ocasiones, el amor se expresa a través de los personajes como una condición de menesterosidad. Para ser ontológicamente se necesita de aquello de lo que se carece o no se es. Por eso, el llegar a ser amado resulta una experiencia vital que transforma y redime. Arranca del vacío, libera de la anulación, de no ser nada. Salva de lo monstruoso e informe. Ser amado equivale a reconocerse en la mirada del amante, y entonces ocurre la plena identificación y satisfacción porque satura de ser. El enamoramiento funde e identifica el ser del amante con el ser de la amada y viceversa.

En la cuentística de Arredondo, para que el amor florezca no se necesita de un cultivo exhaustivo, germina en un momento, se apresa básicamente con una mirada, en un solo instante; muchas veces, en la mirada se encuentra la máxima consumación del amor.

En la mirada del otro, de la persona amada, se satisface el deseo de presencia mutua tan patente en el enamoramiento. Mirada propia del enamoramiento (la inicial y sorpresiva del flechazo), sexuada, autodonante y efusiva, por lo cual, tanto el amante como el amado no son objeto para el ser que ama, sino sujeto por el que fluye la vida. Porque percibir el gesto intencionalmente expresivo del amado es, decididamente, captar la libertad del otro. En la narrativa de Arredondo se recurre una y otra vez, tópicamente, al recurso de la mirada como expresión de amor y como “la señal”. El encuentro entre el hombre y la mujer que se miran a los ojos y cada uno siente fundirse en la luz de la ajena mirada y persiste, como si quisiera aniquilarse en ella.

En las relaciones amorosas hay, sin embargo, invariablemente, pérdida. El amor no se puede consumir totalmente porque se corrompería la pureza y el absoluto, perdería su eficacia y esencialidad.

8.- Uno de los temas predilectos de Arredondo que más despiertan su interés como artista es la locura como forma de aprehensión del mundo, la cual la lleva a captar, a través de su literatura, la realidad interior y última del ser humano.

Se trata del tipo de locura que acomete a los espíritus inteligentes (Nietzsche y Cuesta), la que además constituye una forma para alcanzar la inmortalidad. Aunque ésta sea en perjuicio físico del artista. Locura que conjuga la tenacidad, la lucidez, la penetración, la astucia y la inteligencia que permite al escritor dominar, sujetar y vencer a la naturaleza.

Estos elementos: la tenacidad, la lucidez, etcétera constituyen los atributos esenciales que deben acompañar a la locura para que ésta sea el estado supremo de un artista que ha bebido de la copa de Dioniso, dios de la música, prototipo de los titanes, dios de la embriaguez y de un mundo prístino y preformal.

Inés Arredondo se amolda a este espíritu dionisiaco que tanto admiraba en Nietzsche y Cuesta, espíritu cuyo estado máximo, la última expresión del genio creador del artista, es la locura.

Ese transformar la realidad circundante, esa búsqueda incesante por modificar a la naturaleza a través de la razón humana, nos habla, nuevamente de la oposición de contrarios: Naturaleza contra Inteligencia, que equivale a la lucha entre Naturaleza y espiritualidad.

La locura no constituye la pérdida de la razón, sino el último método, la última técnica del espíritu del artista contra la naturaleza. Por eso, la locura es antinatural. Como la inteligencia y el espíritu lo son.

La locura constituye la forma última y extrema de la inteligencia. Es, a la vez, una forma compleja y, si se quiere, extraviada de espiritualidad. Quien accede a ese estado, como algunos de los personajes de sus cuentos ha llegado a realizarse.

La inteligencia del artista antecede a locura y se manifiesta como un instrumento de lo exquisito. La inteligencia es un laberinto intrincado que forma una entidad complicada y sagrada. Bisturí fino que delinea y delimita y que desemboca en la demencia del artista. Una vez que el creador ha alcanzado este estado, su locura constituye un camino y producto del espíritu porque establece una forma de aprehender lo sagrado. “La señal” es la realidad más recalcitrantemente compleja y sustancial, la más completa que desvela, aunque fallidamente, el misterio. La oquedad que satura de ser. La irreducible realidad del absoluto.

9.- Arredondo, en su atroz y reiterada búsqueda por apresar esa realidad esencial y absoluta, apela al último y supremo recurso: la muerte.

La realidad se acentúa y exagera cuando se deja de existir. El no ser, último y definitivo silencio, consagra a los personajes a la vez que los satura de esencia, de ser, aunque ese ser sea el de la muerte.

La muerte representó para ella, más que un tema literario, una vivencia personal y con la cual mantuvo significativos acercamientos. Arredondo, la escritora, pero también la persona, experimentó en su propia vida una identificación profunda con la muerte.

No hay en sus relatos reflexiones filosóficas, ni morales, sino la captación profunda de lo que ocurre en el momento de la muerte, y un poco después del hecho cuando hace una descripción de cadáveres.

Para reflexionar acerca de la muerte, Inés recurre a hechos muy concretos, terrenales, por así decirlo, casi carnales, porque es en lo material donde se capta esa realidad densa y primaria, en lo que pertenece al mundo plenamente humano. La muerte vista desde la perspectiva de los vivos porque únicamente desde este plano manifiesta su real peso y trascendencia.

Así pues, en los cuentos donde se aborda el asunto, la muerte resulta muy material, muy tangible; no se trata de una idea abstracta, sino, paradójicamente, una experiencia vital, muy concreta y sensible, le acontece a personajes muy reales. Por ello se hace notorio el elemento de lo absurdo como una de las principales características de la muerte. La cual acontece a los personajes siempre con un cierto carácter de inverosimilitud.

También se aprecia en lo cuentos una especie de relación muy singular entre vida-muerte como ciclo universal e ineludible.

Inés Arredondo brinda un tratamiento especial a la muerte, a la que presenta como necesaria para que de ella emane la vida y viceversa; esta condición conforma un círculo vital que corresponde a un pensamiento profundamente arraigado en el inconsciente colectivo de todas las sociedades arcaicas y aún de las modernas: Vida, muerte y renacimiento se suceden para posteriormente volver a comenzar en una marcha sin fin.

En ese incesante transitar de la vida a la muerte, y de nuevo a la vida, se captura “la señal”. La realidad más densa y profunda que puede experimentar el ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

1. ALBARRÁN Ampudia, Claudia P. *Inés Arredondo, los dos rostros de la escritura*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, 291+XI pp. (Tesis de doctorado).
2. AMORÓS, Andrés. *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1987, 239 pp.
3. ARREDONDO, Inés. *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, 356 pp.
4. _____. La verdad o el presentimiento de la verdad, en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, 356 pp.
5. _____. Acercamiento a Jorge Cuesta, en *Obras Completas*, México, Siglo XXI, 1998, 3ª. edición, 356 pp.
6. _____. *La señal*, México, Era, 1965, 174 pp.
7. _____. *Los espejos*, México, Joaquín Mortiz, 1988, 152 pp.
8. _____. *Río subterráneo*, México, Joaquín Mortiz, 1979, 157 pp.
9. CALVINO, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, 1992, 3ª edición, 139 pp.
10. CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Numancia*, México, Rei, 1987, 127 pp.
11. CORRAL, Rose. Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado, en *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1998; 3ª edición.

12. CRELIS Secco, Susana Teresita. *La búsqueda del paraíso: La narrativa de Inés Arredondo*, México, Facultad de Filosofía y Letras; UNAM, 1994, 280 pp. (Tesis de doctorado).
13. CUESTA, Jorge. Una mujer de gran estilo: Mae West, en *Obras*, México, Ediciones el Equilibrista, 1994, vol. I, 372 pp.
14. ELIADE Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Orientalia, 1998, 191 pp.
15. GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Las desventuras del joven Werther*, Madrid, Cátedra, 2000, 183 pp.
16. HESSE, Hermann. *Demian*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, sexta edición, 208 pp.
17. INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*, México, Taurus, Universidad Iberoamericana, 1998, 463 pp.
18. LISCANO Velutini, Juan. *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa*. Barcelona, Seix Barral, 1976, 206 pp.
19. NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, 2000, 302 pp.
20. OCAMPO, Aurora (Dirección y asesoría). *Diccionario de escritores mexicanos*, México, UNAM, 1988, tomo 1, 456 pp.
21. OLVERA Domínguez María Elena. *El mundo femenino en la señal de Inés Arredondo*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996, 46 pp. (Tesis de licenciatura).
22. PAZ, Octavio. *El arco la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, 287 pp.

23. QUEZADA Rodríguez, Xochitl Albertina. *Las señales subterráneas de Inés Arredondo*, México, Facultad de Filosofía y Letras; UNAM, 2000, 108 pp. (Tesis de licenciatura).
24. SANTOS Young, Arcelia. *Entre amores, un acercamiento a los espejos de Inés Arredondo*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004, 87 pp. (Tesis de licenciatura).
25. SARTRE, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, México, Ediciones Quinto Sol, 1990, 92 pp.
26. SASTRE, Alfonso. *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, 321 pp.
27. THE LOCKMAN FOUNDATION, *La Biblia de las Americas*, E.E.U.U., 1986, 1729 pp.
28. VALENCIA Silva, Marlene. *Las ideas obsesivas en los cuentos de la Señal de Inés Arredondo*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997, 203 pp. (Tesis de licenciatura).

HEMEROGRAFÍA

1. ALARDÍN, Carmen. "De la imagen a su abstracción", *Los Universitarios*, México, num. 182, febrero de 1981, p. 2.
2. ARREDONDO, Inés. "Reseña de revistas", en La Cultura en México, *Siempre*, México, num. 175, 23 de junio de 1965; pp. XVI, XVII.
3. _____. "Teatro. Diálogo entre el amor y un viejo."; "Los libros. Fray Toribio de Motolinia, Relaciones de la Nueva España," *Revista de la UNAM*, México, num. 467, 10 de junio de 1965, pp. 30, 31.
4. BATIS, Huberto "Los libros al día", *Siempre*, México, num. 198, 1 de diciembre de 1965, p. XVI, XVII.
5. BATIS, Huberto y Salvador Reyes Nevares. "Inés Arredondo: La Señal", en La Cultura en México, *Siempre*, México, num. 198, 1 de diciembre de 1965, p. XVI, XVII.
6. BRADU, Fabienne, "La escritura subterránea de Inés Arredondo", En Sábado. *Uno más uno*, México, num. 38, 22 de junio-10 de agosto de 1985, p. 9.
7. CARBALLO, Emmanuel. "Novela y cuento. La señal", en La Cultura en México, *Siempre*, México, num. 203, 5 de enero de 1966, pp. VI.
8. CARRERA, Mauricio. "Entrevista a Inés Arredondo. Me apasiona la inteligencia", México, *Revista de la UNAM*, num.467, diciembre de 1989, vol. XLIV, pp. 68-72.
9. CARVAJAL, Juan. "Arredondo: Soy mujer y pertenezco al lado oscuro, es decir pertenezco a la noche". Entrevista con Inés Arredondo incluida en "Tres entrevistas. Elizondo, Arredondo y Sainz, muestran con su diversidad, que todos los caminos están ya abiertos a nuestra literatura", en La Cultura en México, *Siempre*, México, num. 214, 23 de marzo de 1966, p. V-VII.

10. CISNEROS, Ulises. "Un mediodía con Inés Arredondo", (entrevista a Inés Arredondo), México, El Sol de Sinaloa, México, 1 de abril de 1987, p. 5.
11. GARCÍA PONCE, Juan. "Inés Arredondo: 'La Señal' la revela como una espléndida escritora", en La Cultura en México, *Siempre*, México, 2 de febrero de 1966, p. XIV, XV.
12. MERCADO, Enrique. "Las señales furtivas de parejas impares", en La Cultura en México, *Siempre*, México, num. 967, 1 de octubre de 1980, p. XII.
13. POLIDORI, Ambra. "Inés Arredondo. "La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento", en Sábado, *Uno más uno*, México, num. 38, 5 de agosto de 1978, pp.10-11.
14. SILLER, David y Roberto Vallarino. "El mundo culpable-inocente" porque no hay conciencia del mal", en *Uno más uno*, México, num. 24, 8 de diciembre de 1977, pp. 18-19.
15. XIRAU, Ramón. "Inés Arredondo. La señal", *Diálogos*, vol. 2, num. 10, mayo-junio de 1966, pp. 44, 45.
16. ZENDEJAS, Francisco. "Carga erótica en la señal", *Excelsior*, 1 de septiembre de 1980, p. 3.