

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

**Una punta de la intimidad:
La poética como ironía en la obra de Inés Arredondo**

Tesis que para obtener el título de maestra en Letras Mexicanas presenta:

Cintia Calderón Bustamante

Tutora:
Doctora Graciela Martínez-Zalce Sánchez

Mayo de 2008



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 Adelina Bustamante

A Humberto Calderón

A caballo, armado, héroe absoluto, Ruy Díaz me hacía reír con la extravagancia peculiar de su bonete colorado. Nunca pensé que el Cid perdiera nada de su dignidad con mi risa, ni que el bonete fuera algo más que un subrayado último, peligroso; un lujo y un desafío: el símbolo de una magnífica soberbia capaz de mostrar lo cotidiano, una punta de la intimidad, sin comprometerse a mostrarlo todo.

Inés Arredondo

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| 1. Inés Arredondo y su generación | 9 |
| 1.1 Faetón en llamas. Revelación y trasgresión | 9 |
| 1.2 La generación de la Casa del Lago | 14 |
| 1.3 Vida y obra de Inés Arredondo | 24 |
| 2. La poética de la ironía | 28 |
| 2.1 La verdad o el presentimiento de la verdad | 32 |
| 2.2 La ironía romántica | 39 |
| 2.3 Negatividad infinita y absoluta. La noción de Søren Kierkegaard | 45 |
| 2.4 Acercamiento a Jorge Cuesta | 54 |
| 3. Una punta de la intimidad. La narrativa de Inés Arredondo | 65 |
| 3.1 El hueco que se apodera del mundo | 66 |
| 3.2 La inexplicable ambigüedad de la existencia | 80 |
| 3.3 El héroe irónico | 95 |
| CONCLUSIÓN | 112 |
| BIBLIOGRAFÍA | 116 |

INTRODUCCIÓN

Indagar en el arte poética de cualquier autor —entendiéndola como el conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que un artista observa— es también rastrear una historia de vida, en este caso intelectual y artística, por la que un escritor navega o, al menos, reflexiona. Pero, al mismo tiempo, en esta exploración se está personalmente implicado, porque en ello se compromete la propia subjetividad en lo que se elige para ser estudiado. Es lo que Evodio Escalante señala en su ensayo “La poética de lo siniestro” acerca de Inés Arredondo (Culiacán, 1928-ciudad de México, 1989) y lo que a su vez ella hace notar en su tesis de licenciatura, *Acercamiento a Jorge Cuesta*:

Una obra me interesa porque estoy en medio de ella, acusado por ella, emplazado por ella, pues dicha obra forma parte de mi inter-ser, es decir, de mi inter-es. La crítica se convierte así en un trabajo que está obligado a esclarecer los vínculos que me unen con tal y cual obra, con tal y cual producción cultural, frente a la que no puedo permanecer indiferente, fingiendo que no me afecta en mi ser. Es el interés, y la persistencia del interés, lo que a fin de cuentas me permitirá abrir los secretos de la obra de arte.¹

Así, el interés en la obra de Inés Arredondo me llevó, a final de cuentas, hasta esta tesis para obtener el grado de maestra en letras; indagación que partió de un intento de entender por qué tienen un lugar tan importante en la narrativa de Inés Arredondo temas como el incesto, las perversiones, la culpa, el pecado, la locura, por qué logran provocar en el lector una especie de inquietud, de sacudimiento interno, eso que es como enfrentarse a “lo sagrado que no es Dios” y en lo cual sólo hay su silencio.

Al igual que Arredondo en *Acercamiento a Jorge Cuesta*, cuya “pretensión queda claramente reducida a investigar qué pensaba Cuesta sobre arte y poesía” [p. 274], intento yo también aproximarme al arte poética de la escritora para abordar desde una nueva perspectiva su obra, no para revelar lugares de indeterminación o

¹ Evodio ESCALANTE, “La poética de lo siniestro en Inés Arredondo”, en Luz Elena ZAMUDIO (coord.), *Lo monstruoso es habitar en otro*, p. 80.

aclarar sus misterios —como creí al principio que podía hacer—, sino para entender mejor por qué existen éstos.

Así, esta investigación me llevó, primero, hacia la generación a la que Inés Arredondo perteneció y con ello me di cuenta de que temas como la locura, las perversiones y el exceso eran comunes y de gran relevancia para cada uno de sus miembros, y que estaban presentes en sus respectivas obras por la aguda voluntad crítica de todos ellos. Sin embargo, en Arredondo había un tratamiento distinto, una manera, digamos, más crítica de abordarlos. Ésa fue la razón que me llevó a relacionar el arte poética de Arredondo con la ironía, pues entendía que la escritora le daba un giro al tratamiento de estos temas; es decir que ella los ponía a prueba, en tela de juicio, pues exponía otras posibilidades al mostrarlos o resolverlos. Comentando estas ideas en una clase de la maestría, el doctor Alfredo Rosas me hizo notar que era Kierkegaard el único escritor que Arredondo nombra en su texto autobiográfico “La verdad o el presentimiento de la verdad” y que, por tanto, quizá si me acercaba a su pensamiento encontraría alguna respuesta.

Por lo que, al releer la parte en la que Arredondo habla de Kierkegaard en “La verdad o el presentimiento de la verdad” tuve algo así como una revelación, porque era la ironía, en este caso la relacionada con el filósofo danés y, por tanto, la ironía romántica, la que me permitiría entender esa vuelta de tuerca de los textos de Inés Arredondo; en realidad, este tipo de ironía me permitió explorar una parte del arte poética arredondiana que tiene que ver con una postura crítica ante la realidad, y a la cual pude relacionar con una serie de temas, como la importancia de la subjetividad en la obra de arte, la ambigüedad y la revelación poética.

Así, la tesis se encuentra dividida en tres partes. La primera tiene que ver con establecer un contexto, y por eso en ella trato el momento en que escribe Arredondo desde la perspectiva de lo que se pensaba acerca de la sexualidad gracias a dos filósofos, Georges Bataille² y Herbert Marcuse;³ lo cual se convertirá en un tema muy importante tanto para la escritora como para su generación, a la

² Georges BATAILLE, *El erotismo*.

³ Herbert MARCUSE, *Eros y civilización*.

que trato someramente también en esta parte, y finalizo el capítulo contando un poco sobre la vida de la sinaloense.

La segunda parte es sobre la poética de Arredondo en relación con la ironía romántica; analizo primero su texto autobiográfico “La verdad o el presentimiento de la verdad”, que es de donde obtengo esta idea de la ironía en relación con Kierkegaard que Inés Arredondo dice poseer tanto en su obra como en su vida. Dado que las ideas del filósofo danés provienen de la ironía romántica, hago un pequeño acercamiento a ella para luego abordar *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, que fue la tesis de maestría de Kierkegaard, y en la cual quedan expuestas sus ideas sobre la ironía, noción que, para el filósofo, permite que el escritor se desate, que juegue con fuego sin quemarse, ya que la distancia estética que debe mantenerse con los acontecimientos narrados y con la realidad que se recrea proporciona libertad. Por último, en este mismo capítulo abordo la tesis de licenciatura de Arredondo —que había sido pensada para ser también de maestría—, *Acercamiento a Jorge Cuesta*, en la que la escritora plasma ideas que me ayudan a redondear su poética en relación con el pensamiento romántico y la ironía.

La elección de buscar el arte poética en las dos obras de Arredondo antes señaladas tiene que ver con la decisión de la propia escritora de incluir estos textos en sus *Obras completas*. La subjetividad y el poder de elección son centrales en el pensamiento artístico de Arredondo, por lo que privilegiar estos dos textos —“La verdad o el presentimiento de la verdad” y *Acercamiento a Jorge Cuesta*— es ya una toma de partido frente a su propia obra, un acto en el que al elegirlos les confiere un significado, como en el citado texto autobiográfico la escritora privilegia una infancia escogida para darle sentido a su propia vida y a su obra.

En la tercera parte analizo los cuentos de la sinaloense a partir de la idea del arte como el que resignifica y da sentido a la realidad, por lo que representa el mundo “verdadero” para la escritora; a este tema lo relaciono con la mirada, porque a través de ella es que uno mismo se reconoce en el otro, y es aquí donde se halla la vuelta de tuerca irónica que Arredondo realiza en algunos tópicos importantes para sus contemporáneos, en especial la libertad sexual. En el

subcapítulo siguiente trato el tema de la ambigüedad como vehículo para plasmar en las narraciones la existencia real. Por último, analizo el personaje del héroe irónico, que es ese ser que desde su condición de marginación, de vivir un límite, de ser diferente, regresa al mundo de lo mítico.

Para ejemplificar estas ideas es que abordo el análisis de algunos cuentos; éstos no se encuentran en orden cronológico ni en el que aparecieron en los libros, sino que es el tema que trato el que me lleva al relato; por esto, de varios que pueden ayudarme a demostrar alguna característica, algún fenómeno de la escritura de Arredondo, escojo el que me parece que lo hace de mejor manera.

Para tratar la vuelta de tuerca irónica y el arte como la mirada que reconoce y resignifica el mundo relaciono la ironía con temas que ya han sido estudiados en la narrativa de Arredondo, como lo sagrado o la mirada,⁴ y los cuentos que me ayudan a ejemplificar esto son “De amores”, “Canción de cuna”, “Atrapada”, “Río subterráneo” y “Mariana”. Para tratar la ambigüedad abordo los cuentos “Apunte gótico”, “Olga”, “Las palabras silenciosas” y “Los hermanos”. Con la ayuda del ensayo *Anatomía de la crítica*, del canadiense Northrop Frye, y de los libros sobre el chivo expiatorio del antropólogo francés René Girard⁵ abordo el tema del héroe irónico como protagonista de la narrativa de Arredondo, analizando los relatos “Sombra entre sombras”, “La sunamita” y “Opus 123”.

Al final sólo me resta agradecer a los maestros que con sus consejos y llamadas de atención me permitieron corregir algunos errores e imprecisiones: a mi tutora, Graciela Martínez-Zalce, y a los doctores Claudia Albarrán, Luz Elena Zamudio y Armando Pereira.

Un agradecimiento especial a Raffaele Cesana, por sus constantes palabras de apoyo y por su cariño.

⁴ Cf. Rose CORRAL, “La dialéctica de lo sagrado”, en Inés ARREDONDO, *Obras completas*, pp. ix-xv, y Rogelio ARENAS MONREAL, “La pareja y la mirada trasgredida en ‘Mariana’ de Inés Arredondo”, en ARREDONDO, *op. cit.*, pp. xvi-xxii.

⁵ *El chivo expiatorio* y *La ruta antigua de los hombres perversos*.

1. INÉS ARREDONDO Y SU GENERACIÓN

1.1 FAETÓN EN LLAMAS. REVELACIÓN Y TRASGRESIÓN

Por la carne también se llega al cielo.
Gilberto Owen

Faetón es símbolo de las empresas que se realizan más allá de las fuerzas humanas, pero también es el emblema de algo más: del atrevimiento. Faetón alardeaba de ser hijo de Apolo, el dios que guiaba el carruaje del sol, y como nadie le creía y se burlaban de él, decidió un día ir con su padre para hacerle ver la situación, por lo que éste le prometió darle lo que pidiera. Faetón le solicitó entonces guiar por una vez los caballos solares. Apolo no podía echarse para atrás, pues se lo había jurado, pero ¿cómo podría su hijo conducir los blancos caballos del sol si no era más que un semidiós, hijo de una mortal?

Tuvo Apolo, sin embargo, que permitirle tomar las riendas del carruaje y, como era de esperarse, no pudo controlar los caballos, que en su desenfrenada carrera provocaron enormes desastres en la Tierra, como quemar los campos, convertir el norte de África en un desierto y provocar que la piel de los etíopes se oscureciera. Zeus intervino entonces y le arrojó un rayo al carruaje para detener la desbocada carrera, cayendo el semidiós fulminado.

Lo que el joven hijo de Apolo quiso hacer fue un acto que sólo puede llevar a cabo un inmortal, y por eso no puede dominar las riendas de los caballos celestes y cae envuelto en llamas después de arrasarlo todo. Su pobre condición humana es la que ocasiona que se precipite.

Por eso la imagen de Faetón se ha convertido en el símbolo de la trasgresión y, por tanto, de una forma de libertad: aquella que quiere ir más allá de lo que las propias limitaciones del cuerpo y el espíritu le permiten.

La libertad y la trasgresión son los dos signos que encuadran a la generación de la Casa del Lago. Quizá, ellos tuvieron también que pagar un precio por atreverse a romper con las convenciones. Faetones que se precipitaron en llamas, se entregaron a la empresa inconmensurable de creer en el arte por sobre

todas las cosas, único y puro. Las suyas fueron vidas al límite; límite de la carne y del espíritu.

La década de los sesentas —en la que publicaron sus obras más representativas los de la Casa del Lago¹— fue de grandes convulsiones y transformaciones, en la que combatir, entre otras cosas, las restricciones sexuales fue un arma contra una sociedad cuyas instituciones debían ser replanteadas. Es en esta época cuando factores como la igualdad de la mujer empiezan a llevarse a la práctica de manera efectiva de la mano de la libertad sexual. La famosa frase “haz el amor, no la guerra” ponía en entredicho los viejos valores mantenidos por una sociedad aún conservadora. Fue el momento de la “subversión de la cultura”, de salir a las calles a protestar, de exhibir la insumisión a la autoridad, de trasgredir las normas que sufrían de anquilosis para alcanzar una última forma de libertad.

Interesados en el pensamiento filosófico de Sigmund Freud, más que en el desarrollo que el mismo psicoanálisis tuvo en lo que respecta a la terapia de ciertas enfermedades y trastornos, pensadores como Herbert Marcuse o Georges Bataille elaboraron sus propias aportaciones filosóficas; el primero, con una obra como *Eros y civilización* (1955), que es una reinterpretación de *El malestar en la cultura* (1930), de Freud, y un estudio de las causas de la represión social; por su parte, Bataille lo retomó en relación al erotismo.

En la citada obra del padre del psicoanálisis, sus reflexiones acerca de la búsqueda y la necesidad de felicidad inherentes al hombre lo llevaron de lo individual a lo general, atribuyéndole a la sociedad las mismas causas de infelicidad que provocan neurosis en el hombre. Así, para él, la insatisfacción social es consecuencia de la frustración sexual, que ha convertido a nuestra cultura en una “civilización neurótica”.² Con el tiempo, la terapia para curarla resultó ser muy singular. Herbert Marcuse escribió en *Eros y civilización en*

¹ *La señal* (1965), de Inés Arredondo; *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), de Salvador Elizondo; *Los relámpagos de agosto* (1965), de Jorge Ibarguengoitia; *Anagnórisis*, de Tomás Segovia (1967); *La obediencia nocturna* (1969), de Juan Vicente Melo, entre otras obras.

² Escribe Freud: “La neurosis se nos presentó como el desenlace de una lucha entre el interés de la autoconservación y las demandas de la libido: una lucha en que el yo había triunfado, más al precio de graves sufrimientos y renunciaciones” [Sigmund FREUD, “El malestar en la cultura”, en Néstor A. BRAUNSTEIN, *A medio siglo de El malestar en la cultura de Sigmund Freud*, p. 83.]

relación a lo anterior: “La noción de un orden instintivo no represivo debe ser probada primero en el más ‘desordenado’ de todos los instintos: la sexualidad”.³

Abolir las restricciones sociales significaba romper las prohibiciones sexuales. Exaltar el erotismo era, por tanto, una revolución social y cultural; era luchar por una humanidad mejor.

Las ideas que Marcuse desarrolla en *Eros y civilización*⁴ parten del pensamiento de dos figuras determinantes del siglo xx: Marx y Freud. En este libro reflexiona acerca de si el cambio social es posible y parte de analizar las causas que han llevado a una sociedad represiva y enajenada, de modo tal que concluye: la sociedad ha necesitado crear una serie de instituciones que regulan y controlan los instintos para garantizar la supervivencia de la comunidad en general a costa de la libertad del sujeto en particular; es por eso que se deben crear instituciones sociales diferentes, rompiendo, derribando las anteriores, como son la familia o el matrimonio. Para el filósofo, se deben plantear nuevos tipos de relaciones personales, poner a prueba las que ya existen, mostrar los extremos a los que se ha llegado con la doble moral y la hipocresía, para crear una sociedad nueva. Se debe lograr una gradual abolición de la represión para que los seres humanos logren el bienestar y el equilibrio.

Librar a la sociedad de sus “frustraciones sexuales” resultará en un camino de ida y vuelta: la libertad social se encontrará en lo individual: soltar los instintos, deshacerse del tabú, aunque se tenga que llegar hasta el exceso; pues si se permite la libertad y la satisfacción, las personas alcanzarán la felicidad, y esa sociedad que había condenado el placer sexual se encontrará, de pronto, libre y plena gracias a la exaltación de ese mismo placer.

Entonces, si por razones que tienen que ver con la paternidad de los hijos se habían creado fuertes restricciones en lo que se refiere a las relaciones sexuales de los individuos, y esto había provocado una sociedad hipócrita, neurótica y fuertemente represiva, lo que se tenía que hacer era convertir al

³ Herbert MARCUSE, *Eros y civilización*, p. 206.

⁴ Aunque la obra de este filósofo, como señala Armando Pereira, parece no resultar determinante para la generación a la que pertenece Inés Arredondo —cuyo estudio abordaré en el siguiente apartado—, su influencia sí lo es en el “espíritu de época” de estos años en que sus miembros empiezan a escribir y se integraron como grupo.

erotismo en el arma que provocaría el cambio social, llevando a la sexualidad hasta sus límites, a los excesos, a lo que hasta entonces había sido condenado, perseguido o rechazado; llegar, si cabía, hasta las perversiones.

Freud sostenía que existe en lo más elemental del ser humano un “instinto de vida” (*eros*), ligado a la sexualidad; pero que de igual modo existe un “instinto de muerte” (*tánatos*), que es un impulso de agresión y destrucción, también ligado a la sexualidad, pero ajeno a la procreación, y, por tanto, del lado de la perversión, y que es, además, una cierta inclinación a regresar más allá de la vida misma; una regresión a la quietud del mundo inorgánico, de ahí su nombre. Para él, ambos instintos están juntos y se amalgaman.⁵

Por su parte, Georges Bataille, en su libro *El erotismo* (1957), interpreta la idea del instinto de la muerte no como la búsqueda de la inanimidad, como lo entiende en Freud, sino de la trascendencia: ser más allá del mundo y también llegar a ser uno con él; es decir, alcanzar una especie de comunión, con lo cual salpicaba sus ideas de religiosidad. El erotismo se convierte, entonces, en un ámbito de lo sagrado.

Es la sexualidad, por sí misma, la que busca como fin el placer de los amantes, la que habrá de quedar recubierta de un aura de misticismo. El erotismo habrá de practicarse, así, como una especie de religión que llevará a los que se relacionan a un acto parecido a la comunión.

El aspecto revolucionario de esta interpretación de Bataille es que el lugar de Dios es tomado por esta sexualidad vinculada también con las perversiones, en tanto desviaciones producto de *tánatos* y no provenientes de una sexualidad “natural” cuyo fin es la procreación y no la búsqueda del placer. Llevada al exceso y a los límites se convierte en la afirmación de la muerte, pero en lo que ésta tiene de promesa de lo trascendente, de ir “más allá”.

Ya que somos seres discontinuos y no podemos escapar a la muerte, de lo que se trata para Bataille, lo primordial en el erotismo, es el reconocimiento en el otro y de una especie de reproducción, no ya en los hijos, que son continuación de los padres, sino de uno en el amante, en el momento infinito, eterno, del encuentro

⁵ Cf. FREUD, *op. cit.*, p. 84.

sexual, que se convertirá en el instante sagrado, en el rito de comunión.⁶ Se muere como individuo, pero, al mismo tiempo, uno se prolonga en el amante, en quien se confunde, volviéndose un nuevo ser.

Muchos artistas de estos años elevarán como estandarte, como eje de su escritura, estas ideas sobre lo sexual como principio de cambio y de espiritualidad. Un ejemplo: Juan García Ponce, en su cuento "El rito" y en su novela *De ánima*, lleva a una pareja a la comunión por medio de una ceremonia que consiste en el acto sexual de la mujer con un tercero mientras el hombre contempla la escena.

En una época en la que:

La idea de Dios se convierte en la de su ausencia, el misticismo arraiga en la materia, y el concepto de libertad se convierte en trasgresión. De esta manera, la poesía nace del odio a la poesía, el erotismo de la imposibilidad de comunicación, la economía de la noción de consumo, que desemboca en la del exceso; el mal y el bien se identifican en la última exasperación, son los dos elementos irreconciliables y perfectamente insuperables de la naturaleza humana, de la literatura por tanto.⁷

El erotismo ocupará una tierra baldía: la de un vacío espiritual. En este momento de la mitad del siglo xx los polos de la carne y el espíritu se encuentran en el arte. Erotismo y acto estético se convierten en las religiones de la materia: el alma se complace en lo sensual y en ello encuentra el sentido de la existencia.

Artistas como los de la Casa del Lago van al mundo con la marca de su destino: el compromiso con el arte es la apuesta por un más allá que no se encuentra en ninguna otra parte, salvo en el entusiasmo sexual y la experiencia estética. Inés Arredondo refiere en una entrevista: "No. Dios no existe, si vivo es por el amor, el amor humano".⁸

En este nuevo orden de cosas, el mundo se abre y se vuelca, y una llave que lo permite es el arte sobre todo. En un momento en que el concepto de lo espiritual ha cambiado radicalmente o ha quedado en segundo plano, la obra

⁶ Cf. Georges BATAILLE, *El erotismo*, p. 27.

⁷ Rafael CONTE, "George Bataille: una ceremonia expiatoria", en Georges BATAILLE, *La literatura y el mal*, p. 15.

⁸ Mauricio CARRERA, "Me apasiona la inteligencia", en *Universidad de México*, núm. 467, diciembre de 1989, p. 72.

artística es la que permite que el ser humano se mire a sí mismo y a lo que lo rodea, y enmudezca al descubrir órdenes distintos. Desde esta perspectiva, el arte revela principios cuyas entidades parecen superiores y que nos tocan. Es en este momento que las puertas de la percepción se abren y empieza la orgía: la de un momento en la historia del arte, cuando el artista se entrega a sus ideales de cambio y de redefinición de sí mismo y de la realidad.

1.2 LA GENERACIÓN DE LA CASA DEL LAGO

Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* considera, en torno al asunto de las generaciones, que al estudiarlas tenemos que hacerlo como un cuerpo sólido, integrado,⁹ cuya obra se entienda a partir del conjunto. Esto resulta, en la práctica, muchas veces problemático, porque siempre habrá figuras señeras o que, a pesar de ser resultado de su tiempo, se adelantan a él.

Pese a lo anterior, también existen escritores que sólo se pueden entender como parte de un conjunto o que no se pueden desvincular de él. Otros, al pensar su propia obra o hacer memoria de su labor artística, se ven a sí mismos como parte de un grupo. En este último caso pienso que el problema de que se trate o no de una generación se resuelve solo, porque se trata de una voluntad de ser y de definirse del artista en relación a una labor grupal, a un *espíritu* de conjunto; no se trata, por tanto, de algo impuesto superficialmente *a posteriori* por un crítico.

La influencia que es resultado de la amistad, de la participación en empresas comunes o de las lecturas compartidas determina la obra individual que se va construyendo a la par, aunque ésta tenga sin duda sus propias características. Sin embargo, de lo que se trata no es de entender la obra como producto del conjunto, sino de establecer un contexto —en este caso generacional— que aporte elementos para entender, ahora sí, la labor particular.

El grupo de la Casa del Lago es uno de esos casos en los que raramente se puede hacer un acercamiento a la obra individual sin que antes se haya uno aproximado o, por lo menos, haya tenido noticias del panorama generacional en el que se movieron sus artistas.

⁹ Cf. José ORTEGA Y GASSET, *El tema de nuestro tiempo. Prólogo para alemanes*, pp. 49-53.

Pero más que cualquier consideración específica que tome en cuenta fechas de nacimiento y coordenadas geográficas, como es el canon en los estudios generacionales, lo primordial a considerar es que los integrantes de este grupo —al referirse a aquellos años en que trabajando juntos compartían intereses y un espíritu similar que los hacía emprender empresas comunes— se expresaban de sí mismos, desde aquellos años, como parte de una generación.

También conocida como de Medio Siglo o de la *Revista mexicana de literatura*, la de la Casa del Lago representa un momento axial en las letras del siglo xx mexicano, por la literatura que la precede¹⁰ y por la escritura que le seguirá, identificada, en mucho gracias a ella, con las letras universales. Estuvo integrada por Juan García Ponce (Mérida, Yucatán, 1932-ciudad de México, 2003), Salvador Elizondo (ciudad de México, 1932-2006), Sergio Pitol (Puebla, 1933), Juan Vicente Melo (Veracruz, Veracruz, 1932-1995), José de la Colina (Santander, España, 1934), Carlos Valdés (Guadalajara, Jalisco, 1928-ciudad de México, 1991), Jorge Ibarguengoitia (Guanajuato, Guanajuato, 1928-Madrid, España, 1983), Tomás Segovia (Valencia, España, 1927), Huberto Batis (Guadalajara, Jalisco, 1934) e Inés Arredondo (Culiacán, Sinaloa, 1928-ciudad de México, 1989),¹¹ aunque también se relaciona con ellos a otros escritores. La mayoría fueron narradores, y estuvieron vinculados muy estrechamente con otros intelectuales y artistas, como los pintores de la llamada Generación de la Ruptura, entre quienes estaban José Luis Cuevas (1934, ciudad de México), Manuel Felguérez (Zacatecas, 1928), Vicente Rojo (Barcelona, 1932) y Fernando García Ponce (Mérida, Yucatán, 1933-ciudad de México, 1987).

Juan García Ponce la llamó en alguna ocasión “la generación despedazada”,¹² quizá porque el grupo fue obligado tempranamente a disgregarse, o tal vez por la enfermedad y la muerte prematura, resultado de los

¹⁰ Una literatura que ha vivido un proceso de crecimiento y que ha logrado tener escritores de la talla de Juan Rulfo, Juan José Arreola, José Revueltas, Octavio Paz; todos ellos, figuras culminantes de nuestras letras.

¹¹ Elijo estos nombres tomando en cuenta las menciones que los propios integrantes de este grupo hacían de sus compañeros cuando se referían a sí mismos como una generación.

¹² Así lo refiere Huberto BATIS, en “Posdata, suplemento de cultura”, de *El Independiente*, 10 de enero de 2004.

excesos que los distinguieron o simplemente de la fortuna. Por su parte, Huberto Batis la llamó la “generación de la insolencia”.¹³

Los otros modos como se ha definido son un tanto problemáticos; por ejemplo, “de Medio Siglo”, nombre que, se dice, proviene de la revista *Medio siglo* (1953-1957), de la Facultad de Derecho de la UNAM, en la que participaron destacados estudiantes de aquellos años como Carlos Fuentes, Enrique González Pedrero, Mario Moya Palencia, Porfirio Muñoz Ledo, Xavier Wimer, Salvador Elizondo, entre otros. Por eso, quizá sea más adecuado designar de esta manera sólo a la coyuntura del anterior grupo en particular.

Como sabemos, también se le llama así a una cantidad bastante amplia de escritores que tienen en común haber publicado sus primeras obras en los años cincuenta, por lo que más que un grupo compacto, se define con este término a todo un movimiento artístico imbuido de una sensibilidad compartida en prácticamente todo el mundo, un “espíritu de época”, un *zeitgeist* que provocaría un momento de gran efervescencia artística y de cuestionamientos políticos y culturales que originarían importantes movimientos sociales. A esto responde lo que escribió Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*: “Ideología, gusto y moralidad no son más que consecuencias o especificaciones de la sensibilidad radical ante la vida, de cómo se sienta la existencia en su integridad diferenciada. Esta que llamaremos ‘sensibilidad vital’ es el fenómeno primario en historia y lo primero que habríamos de definir para comprender una época”.¹⁴ Esta sensibilidad vital conjugó a una cantidad incontable de artistas en muchas partes del mundo y a ellos se les conoce también como de “medio siglo”.

Al grupo que nos interesa se le llama también generación de la *Revista mexicana de literatura*, nombre que, para mí, tampoco es muy preciso porque esta publicación, fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo en 1955 tuvo tres épocas, como señalan Armando Pereira y Claudia Albarrán,¹⁵ y son las dos últimas las propias del grupo cuando la citada publicación quedó en manos de Juan García Ponce y Tomás Segovia, y luego cuando este último emprendió un

¹³ Armando PEREIRA y Claudia ALBARRÁN, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo*, p. 112.

¹⁴ ORTEGA Y GASSET, pp. 49-50.

¹⁵ Cf. PERERIA, *op. cit.*, pp. 119-120.

viaje con su esposa Inés Arredondo a Montevideo para trabajar en la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio, dejando a García Ponce solo a cargo de la revista. Por tanto, este nombre tampoco es muy apropiado si con él se hace referencia a unos escritores que participaron en una revista, mientras se excluye a otros que no sólo fueron parte de ella, sino que la fundaron, como Fuentes y Carballo.

Así, parece que la manera más adecuada de designarlos, por lo menos para ser más precisos, es la generación de la Casa del Lago, pues fue el nombre que sus propios integrantes usaron para definirse, por la importancia para su vida artística, intelectual y social de este centro cultural cuando primero Tomás Segovia y luego Juan Vicente Melo lo dirigieron. En una grabación que Radio Educación y la UAM-Xochimilco le hicieron, Huberto Batis habla en estos términos de la importancia que para él tuvo la Casa del Lago:

Cuando las conferencias las daba Juan García Ponce, Said, Ibarguengoitia, Bonifaz Nuño, yo, todos estábamos ahí. José de la Colina tenía el cineclub de la Casa del Lago. Había exposiciones de pintura moderna. Ahí tocaron su primera música Equinos, el músico Gutiérrez Heras. Ahí tocaron música por primera vez, dirigieron, Mata; el que hace la revista *Pauta*, Lavista; todos éstos eran las gentes de la Casa del Lago, y Melo tenía un olfato increíble. Él era médico de [la Facultad de] Medicina, con doctorado en París en enfermedades tropicales, pero en París a lo que se dedicó fue a la literatura y a la música. Y luego acá, trabajó en Difusión Cultural y la Casa del Lago que había fundado Arreola como un club de ajedrecistas y luego empezaron a hacer “Poesía en voz alta”, es decir, a declamar poemas como en coro, y luego llegó Octavio Paz y lo convirtieron también en teatro, y luego vino Tomás Segovia como sucesor de él, y luego Melo y es para nosotros la época dorada de la Casa del Lago, la época de la modernidad.¹⁶

Más allá de su profunda amistad, de su edad y de sus gustos literarios, de entre las coincidencias que los unen hay que agregar desde lo más trivial en apariencia, como que algunos de ellos fueron *boy scouts*, como Batis, García Ponce e Ibarguengoitia, hasta cuestiones de formación y de conformación de sus respectivas personalidades que habrían de hacerlos afines entre sí, como ser de

¹⁶ BATIS, *Palabras al viento*, CD-ROM.

alguna capital de provincia, como Guanajuato, Mérida, Veracruz o Culiacán, y provenir, además, de la clase media, así como haber cursado su instrucción básica en instituciones religiosas.

Después de emigrar a la ciudad de México en busca de los estímulos que su vocación intelectual necesitaba, casi ineludiblemente habrían de encontrarse en la Facultad de Filosofía y Letras, en Difusión Cultural¹⁷ o en el Centro Mexicano de Escritores,¹⁸ donde casi todos disfrutaron de una beca.

El grupo trabajó, además, en algunas de las revistas más importantes e influyentes de la época y en instituciones cuyo papel fue determinante en la cultura del momento, como Difusión Cultural de la UNAM o la Imprenta Universitaria, que dirigió Huberto Batis.

Las revistas en las que participaron activamente fueron *Cuadernos del Viento*, dirigida por Batis y Carlos Valdés; la *Revista de la Universidad*, cuyo director era Jaime García Terrés y su jefe de redacción Juan García Ponce; la *Revista mexicana de literatura*; la revista *S.nob*, de Salvador Elizondo, cuyo director artístico era García Ponce y su jefe de redacción Emilio García Riera; la *Revista de Bellas Artes*, dirigida por Huberto Batis, y asimismo participarían en los suplementos de Fernando Benítez “México en la Cultura” y luego “La cultura en México”, en *Novedades* y en *Siempre!*, respectivamente.

Como ya sabemos, era el suyo, por encima de todo, un grupo de amigos. Amistad que se levantó y afianzó por afinidades e intereses artísticos, por encontrarse en sitios clave donde necesariamente debían estar. Apunta respecto a esto Armando Pereira en *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo*:

Aunque aparentemente azaroso, me parece que el encuentro entre ellos estuvo determinado más bien por la necesidad, por la pertinencia. Compartían demasiadas cosas para mantenerse ajenos entre sí: no sólo una misma voluntad de escribir, sino también una concepción semejante de la literatura.¹⁹

¹⁷ Dirigida por esos años por Jaime García Terrés, quien fue también uno de los responsables de unir bajo su auspicio al joven grupo de escritores, quienes trabajarían bajo su mando en diferentes dependencias de la UNAM.

¹⁸ Fundado por Margaret Shedd, de nacionalidad estadounidense, en 1951.

¹⁹ PEREIRA, pp. 112-113.

Una cita de Huberto Batis ilustra muy bien las relaciones dentro del grupo:

Una noche Inés Arredondo y yo caminamos durante varias horas, al salir de la reunión [una “fiesta orgiástica” como el propio Batis había señalado un poco antes], y encontramos el amor, mientras los demás se iban al Sep’s de Sonora; y otra noche Gurrola, Melo, García Ponce y yo nos robamos como trofeo la tapa de una alcantarilla y, en el esfuerzo, muertos de risa, la dejamos caer sobre los dedos del pie de Juan, lo que nos ensangrentó a todos, en la “cama redonda” en que celebramos el reposo del guerrero.²⁰

Son una generación que se define a sí misma como alcohólica. Basta ver las fotografías de la época para darse cuenta de que siempre están con un vaso de alcohol en la mano. Y la bebida fluía en inauguraciones de galerías, en conferencias, presentaciones de libros, reuniones privadas... El exceso era parte de la personalidad del grupo. Ejercían la libertad hasta sus últimas consecuencias y ahí entraba también lo que concernía a las relaciones amorosas. Claudia Albarrán definió alguna vez a la generación como promiscua,²¹ a pesar de ser un grupo mayoritariamente formado por hombres, aunque había mujeres en él, aparte de Inés Arredondo, que estaban con ellos como sus parejas, y de alguna manera las compartían entre sí.²² En referencia a esto Juan García Ponce escribió en un texto en el que recordaba a su gran amigo Jorge Ibarguengoitia: “Una vez tú escribiste, Jorge, al hacer una reseña de un estreno de Gurrola, que viste a muchas mujeres de tus amigos de parejas de otros amigos. Tú también practicabas esa costumbre”.²³

A diferencia de muchos otros grupos de artistas, en los que hay un líder, el de la Casa del Lago era un conjunto de pares; Inés Arredondo es considerada una igual entre sus compañeros varones por su inteligencia y su talento. Del mismo

²⁰ BATIS, “Prólogo” en Juan GARCÍA PONCE, *Autobiografía precoz*, p. 26.

²¹ En una entrevista que le hicieron en el sexto programa de la emisión para televisión *Entrelíneas*, de Canal 22, transmitido el 8 de octubre de 2007.

²² A manera de ejemplo, Juan García Ponce estuvo casado en segundas nupcias con Mercedes Oteyza, con quien procreó a sus dos hijos; después de empeorar por su enfermedad, se divorciaron y ella se casó con Manuel Felguérez, gran amigo de García Ponce, cuya amistad no menguaría por este hecho. Después del divorcio, él se casó con Michèlle Alban, quien también estuvo casada con Tomás Segovia y Salvador Elizondo.

²³ Juan GARCÍA PONCE, “Jorge Ibarguengoitia”, *La Jornada semanal*, núm. 78, 1 de septiembre de 1996, p. 7.

modo discuten sobre lecturas, se abren a la obra del otro. Que temas como la revelación y la trasgresión estén presentes en las obras de Arredondo, García Ponce y Melo no es coincidencia; se trata de una sensibilidad compartida a través de lecturas y discusiones. Para Inés Arredondo, la formación de un escritor, particularmente la suya, se encuentra en los demás con los que se platica, con los que se habla de lo escrito y lo leído:

Tal es el caso de Faulkner, discutido hasta la saciedad por José de la Colina y por mí. La contrapartida sería el amor que profesamos a Thomas Mann Juan García Ponce y yo a tal grado que me hizo el honor de dedicarme su libro *Thomas Mann vivo*. Y el amor, incomprendido por los otros, que Juan Vicente Melo y yo sentimos por Julien Green. Con ellos y con Huberto Batis, con Tomás Segovia muy especialmente, y ahora con mi hijo Francisco, he compartido tantos autores, asuntos políticos, cuestiones de historia, de artes plásticas, chismes y vivencias, que no sé si alguna vez hubiera llegado a escribir sin ellos.²⁴

Pero así como están a la par hacia el interior, son también una generación excluyente, elitista; un grupo cerrado que tenía en sus manos casi todos los medios de difusión cultural de la época, cosa que les acarreó muchas enemistades y dificultades.

El grupo de la Casa del Lago, que apostaba por un arte libre, mantenía su labor literaria en gran medida al margen de consideraciones políticas, aunque eso no los hizo apolíticos.²⁵ En un primer momento, para ellos, la literatura debía estar en otro nivel: el de la revelación poética. Escribe Inés Arredondo en “La verdad o el presentimiento de la verdad”:

También resulta superficial pensar que escoger esa infancia habría de llevarme a un sentimiento que se traduciría tarde o temprano en una posición política reaccionaria. No fue así... Por ese motivo, desde que recuerdo, las personas que conocía resultaban muy personas, muy concretas, nunca abstractas representaciones de una raza o una clase

²⁴ Inés ARREDONDO, “La cocina del escritor”, en *sábado* (suplemento cultural del periódico *unomásuno*), p.1.

²⁵ José de la Colina viajó a Cuba donde trabajó algún tiempo; después de los acontecimientos del 2 de octubre de 1968, nuevos temas y preocupaciones aparecieron en los relatos de algunos de ellos, como Inés Arredondo, con cuentos como “Los inocentes” (1976) y “Las muertes” (1978), y Juan García Ponce, en sus novelas *La invitación* (1972) y *Crónica de la intervención* (1982).

social... La idea de chusma, de plebe, de indiada, la aprendí mucho tiempo después, precisamente en la literatura mexicana.²⁶

Lo que distingue, entonces, al grupo es su independencia crítica, artística e incluso moral. En un momento en que la cultura en México se entregaba a dos fuertes temáticas, el nacionalismo, por un lado, como representación de un arte propio y original, y, por otro, el compromiso social de raigambre comunista, los de la Casa del Lago se comprometen sólo con sus ideas sobre arte y con su labor de divulgación emprendida desde distintas revistas y centros de cultura. Querían, además, que la literatura que se escribía en México fuera de carácter universal, y que no quedara en el plano nacionalista de hablar sólo de temas mexicanos. Para ellos, lo importante era la calidad. Apunta Huberto Batis en una grabación de Radio Educación y la UAM-Xochimilco:

Y ellos decían: ustedes creen que hacer la revista de la UNAM es meter a escritores de todo el mundo cuando hay que hacer la revista de la UNAM con académicos, y decíamos: “no, los académicos tienen sus anuarios y sus revistas especializadas; la revista de la UNAM es una ventana al mundo”. Ésa había sido la política de García Terrés, en los cincuenta y en los sesenta; ésa era la política de Benítez en los suplementos: “ventana al mundo”, robarse textos, republicar, dar a conocer [...] “Cortar la cortina de nopal”, que en el suplemento de Benítez lanzó el concepto José Luis Cuevas contra los tres grandes [Rivera, Siqueiros, Orozco].²⁷

De este modo, ellos se caracterizaron, sobre todo, por su extrema visión crítica. Juan Vicente Melo apunta acerca de este aspecto del grupo en su autobiografía:

Ellos han hecho de la crítica de arte un género digno y dignificado [...] Se trata, creo, de un rasgo común a la generación a la que pertenezco y que no vacilo de calificar de tumultuosa (tengo la edad de Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Marco Antonio Montes de Oca, Héctor Mendoza y Juan José Gurrola —que se aumenta años, no sé por qué—). Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás

²⁶ ARREDONDO, “La verdad o el presentimiento de la verdad”, en *Obras completas*, p. 6. A partir de aquí, todas las citas de la obra de la autora serán tomadas de esta edición y las páginas se indicarán entre paréntesis en el cuerpo de la tesis.

²⁷ BATIS, *Palabras al viento*, CD-ROM.

autores. Cada uno de los miembros de esta supuesta generación (puesto que las generaciones no existen en México, al menos en la literatura...), ha alcanzado, estimo, apenas pasados los treinta de edad o próximos a llegar a ellos, responsabilidad y compromiso en el arte.²⁸

Desde la aparición de *Revista mexicana de literatura* encontramos los derroteros que seguirán sus colaboradores. Un texto de Tomás Segovia, “Entre la gratuidad y el compromiso”,²⁹ aparecido en 1956, que trata sobre *El arco y la lira*, de Octavio Paz, no sólo nos ayuda a establecer la gran influencia que ejerció el premio Nobel mexicano en el grupo, sino que nos permite también determinar cuáles serán las ideas que el grupo desarrollará con el tiempo respecto al arte.

Segovia destaca que, a pesar de las apariencias, no existe nada que sea gratuito y esto señala directamente a las ideas artísticas con las que el grupo se identificó, pues parece efectivamente que no existe un compromiso de su parte en lo que concierne a lo social, a lo que Segovia responde que el arte es un compromiso, pero con él mismo. “La existencia como un todo puede ser gratuita, pero dentro de ella no hay partes gratuitas. Hay que responder de todo y eso nos impide hacer nada sin sentido: estamos presos en el sentido”.³⁰ Y es el arte, que tiene un compromiso claro y consciente con la realidad a la que da forma e interpreta, el que está, más que ninguna otra cosa, cargado de sentido. Así, no puede existir un arte gratuito porque dejaría de serlo en el instante de no ser significativo. Y en este sentido ellos se sintieron, por sobre todas las cosas, completamente comprometidos. El ser artista, pues, representó el grupo muchas veces un destino trágico e ineludible, y por lo mismo una cuestión trascendental.

A esto hay que agregar que el sentido de todos los actos humanos individuales y concretos muchas veces se mantiene oculto o no podemos ver las señales que nos indican su significado; esta idea será para la generación un elemento clave, porque de ella derivará la noción de la *revelación* —que llegará al grupo de mano de Octavio Paz y su libro *El arco y la lira*—, que será ese momento

²⁸ Juan Vicente MELO, “Autobiografía”, en *El agua cae en otra fuente*, pp. 33-34.

²⁹ Cf. “La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista mexicana de literatura*”, en Armando PEREIRA y Claudia ALBARRÁN, pp. 183-207.

³⁰ Tomás SEGOVIA, “Entre la gratuidad y el compromiso”, en *Revista mexicana de literatura*, núm. 8, noviembre-diciembre de 1956, pp. 109-110.

en que, en la obra, tanto el protagonista como al lector descubren nuevas formas de interpretar y percibir lo que sucede, y que les brinda nuevas formas de aprehender la realidad, que los hace, al final de cuentas, diferentes a los otros.

La suya es, por tanto, una postura frente al mundo y la literatura en la que lo trascendental apunta también a la trasgresión: ir más allá de lo que se daba por hecho, de lo asumido y archisabido, de lo que ponía límites en el actuar e, incluso, en el escribir.

Las relaciones amorosas, la revelación poética, los mundos interiores, la búsqueda del sentido y de otra espiritualidad que ellos encuentran en la carne son los temas que los vinculan. Sin embargo, este tipo de sensibilidad en un mundo comprometido con ideales políticos y sociales, en el cual el arte debía ser un instrumento para divulgar y fomentar los ideales de cambio social, los haría chocar con otros escritores, y si a esto agregamos que se les acusó de ser parte de una mafia literaria³¹ por tener en sus manos prácticamente todos los medios de difusión de la época, los resultados no se hicieron esperar, aunque las diferencias sólo estaban en la manera de apreciar el arte de unos y otros.

Bajo esta perspectiva podemos entender cómo pudo acontecer la separación del grupo, cuando sus integrantes dejaron sus puestos de trabajo en la Universidad. La diáspora tendría lugar en el momento en que Gastón García Cantú sustituyó a Jaime García Terrés como director de Difusión Cultural. Escribe Batis:

Los recuerdos se aglomeran. 1967 ya era un año inquieto y turbulento. En la UNAM sobre todo. Gastón García Cantú vino a Difusión Cultural. Se lazó contra Juan Vicente Melo, que dirigía genialmente la Casa del Lago; contra Juan García Ponce, el jefe de redacción de la *Revista de la Universidad*; contra José de la Colina, que manejaba los cine-clubs universitarios; contra Juan José Gurrola, que hacía teatro y televisión como sólo él sabe hacerlo. No los despidió sin más, con pantalones. Inició una persecución puritana, que se ensañó en denunciar sus preferencias sexuales, por ejemplo, o en tasar sus ingestiones étlicas.³²

³¹ *La mafia* fue una novela que Luis Guillermo Piazza publicó en 1967 en la cual se refiere a los escritores que publicaban en los suplementos de Fernando Benítez, entre quienes se encontraban los de la Casa del Lago.

³² BATIS, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, p. 182.

Respecto a esto cuenta García Ponce: “Después despidió a Juan Vicente Melo acusándolo veladamente de homosexual. Todos los que habíamos hecho con él La Casa del Lago —que bajo su dirección, después que se fuera Tomás Segovia a Uruguay, fue, igual que con Tomás, el centro de cultura más importante de México— renunciamos”.³³

Después de estos acontecimientos, el grupo se disuelve, aunque en parte la separación fue buena, porque a partir de este momento se dedicaron a su obra de creación, aunque también dejaban atrás el periodo más significativo de su labor artística y cultural.

1.3 VIDA Y OBRA DE INÉS ARREDONDO

En el inicio del texto autobiográfico “La verdad o el presentimiento de la verdad”, Inés Arredondo se presenta a sí misma con este nombre, y cuenta haber vivido su infancia en la hacienda azucarera de Eldorado, Sinaloa, un lugar entre el mar y la margen norte del río San Lorenzo. Así es como la escritora quiere que se piense su vida en relación a una historia mítica que forma y con la que busca darle sentido y trascendencia a su existencia, aunque su verdadero nombre haya sido Inés Amelia Camelo Arredondo, y naciera en Culiacán, Sinaloa, el 20 de marzo de 1928, donde también creció, y sólo iba a pasar sus vacaciones en la hacienda, alguna vez próspera, en la que había sido administrador su abuelo, Francisco Arredondo, y cuyo mítico nombre, Eldorado, alude a un mundo legendario, que ella sólo alcanzó a ver en ruinas.

Fue la mayor de nueve hermanos. Sus padres fueron el doctor Mario Camelo Vega e Inés Arredondo Ceballos. En el Colegio Montferrant de Culiacán cursó la primaria y la secundaria, donde fue una estudiante brillante. Y como tuvo aspiraciones distintas a las de las demás jóvenes de la sociedad a la que pertenecía en su ciudad natal, decidió tener una educación profesional. Con la protección de su abuelo materno, en cuyo honor escogió adoptar su apellido de

³³ Discurso de recepción del XI premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe “Juan Rulfo” que Juan García Ponce dio en 2001.

escritora, parte a estudiar a Guadalajara, y en 1947 a la ciudad de México, donde se inscribió en la Facultad de Filosofía y Letras, entonces en Mascarones.

Optó por estudiar filosofía, pero tras una fuerte crisis espiritual, cambió a la licenciatura en letras en 1948. Para recibirse, empezó a trabajar en la tesis "Sentimientos e ideas políticas y sociales en el Teatro Mexicano de 1900 a 1950", pero nunca la concluyó. También tomó cursos de arte dramático y de bibliotecología, que luego le servirían para ganarse la vida. En la facultad convivió con quienes después serían sus compañeros de generación, de aventura intelectual, y también con maestros determinantes en su formación.

Recibió por dos años consecutivos la beca del Centro Mexicano de Escritores (1961 y 1962), así como la de la Fairfield Foundation, en Nueva York (1962). Contratada por Rubén Bonifaz Nuño, trabajó durante un par de años en el Centro de Estudios Literarios de la UNAM, investigando la obra de Gilberto Owen,³⁴ pero sólo alcanzó a elaborar un ensayo breve sobre la vida de su paisano.³⁵ Por fin se recibió como licenciada en letras en 1980, con la tesis *Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta*, aunque su pretensión era titularse de maestra con este mismo trabajo, como lo permitía la legislación universitaria cuando ella era estudiante, la cual cambió poco antes de recibirse.³⁶

En 1953 se casó con Tomás Segovia, con quien procreó tres hijos (uno más moriría poco después de nacer). Ayudándole a su marido, apoyándolo en su trabajo en algunas revistas, es como ella incursionó en el terreno de las letras, siendo indispensable para la formación de la *Revista mexicana de literatura*, aunque no apareciera su nombre en la mesa directiva. Luego, a raíz de la muerte de uno de sus hijos poco después de nacer, Inés Arredondo escribe su primer cuento, "El membrillo", que se publicó en la *Revista de la Universidad* en julio de 1957. Después sacaría a la luz tres libros de relatos y una pequeña novela: *La señal*, en 1965; *Río subterráneo*, en 1979, *Opus 123* (que aparecería como cuento en su siguiente libro), en 1983, y *Los espejos*, en 1988. También publicó su tesis sobre Jorge Cuesta en 1982, así como sus *Obras completas*, publicadas en 1988

³⁴ Cf. Claudia ALBARRÁN, *Luna menguante*, p. 182.

³⁵ Cf. *Revista de Bellas Artes*, noviembre 1982, pp. 43-49.

³⁶ Cf. ALBARRÁN, *op. cit.*, p. 179, en la nota al pie.

por Siglo XXI, en las que se encuentran reunidos los anteriores libros más “La verdad o el presentimiento de la verdad”, su breve texto autobiográfico. En 1979 fue reconocida con el Premio Xavier Villaurrutia por *Río subterráneo*.

La suya es una obra breve, aunque no sencilla, a pesar de no buscar dificultades estructurales. Una literatura con profundidad, con regiones que parecen tocar lugares primigenios, esenciales en nosotros, pero también oscuros, a veces torcidos, con momentos puntuales donde transita la trasgresión, la locura y el sacrificio.

Claudia Albarrán escribió la biografía de Inés Arredondo,³⁷ además de estudiar su narrativa, lo que ha permitido conocer muchos aspectos de su vida y de su obra. Aun así uno suele preguntarse si acaso existe una relación directa entre su experiencia vital y lo que escribió, sobre todo porque quizá de ese modo se puedan clarificar algunas regiones ocultas de su narrativa. Sin embargo, tal y como Arredondo elige en *Acercamiento a Jorge Cuesta*, aunque considero que debo hablar de su vida para saber y en parte entender a la escritora de la que aquí hablo, prefiero yo también que el acercamiento más profundo que haga de su escritura sea desde su escritura misma.

En cualquier caso, la vida y la obra están estrechamente relacionadas, no en el sentido de que haya identificación plena, sino porque los autores transforman sus propias experiencias para crear y dar vida a sus personajes. Que las cosas hayan sucedido o no en la vida real en el caso de la obra de Arredondo puede ser lo de menos, porque lo que la hace una gran escritora es la manera de contar, de plantear una circunstancia y los personajes que la viven.

Inés Arredondo no fue una autora de innovaciones estructurales, cosa rara en el momento y en la generación a los que perteneció; sin embargo, en su obra lo que hace la diferencia se encuentra en la manera en que plantea las situaciones y trata a sus personajes; en la perspectiva en la que ve una circunstancia, y, sobre todo, en la profundidad que puede llegar a alcanzar en las sensaciones que deja aflorar en su escritura.

³⁷ ALBARRÁN, *op. cit.*

La sinaloense es una autora de sorpresas, aunque la contundencia de muchos de sus cuentos no está en un final sorpresivo, sino en una manera especial de tratar la realidad, de plantear momentos que ponen en entredicho valores, sistemas sociales, relaciones dentro de la pareja o la familia. Su literatura hace que los opuestos confluyan, convivan y se confundan en la misma habitación donde yace una pareja, y el lector no puede escapar del estupor por lo que allí sucede.

Al final, en la última etapa de su vida, tuvo que afrontar serios problemas de salud. Murió, a la edad de 61 años, de un paro respiratorio, el 2 de noviembre de 1989.

2. LA POÉTICA DE LA IRONÍA

En la sala Manuel M. Ponce, entre el 10 de junio y el 11 de noviembre de 1965, se llevó a cabo una serie de conferencias en las que importantes escritores mexicanos hablaron de su vida y leyeron parte de su obra. La idea fue de Antonio Acevedo Escobedo, jefe del Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, dirigido entonces por José Luis Martínez. El ciclo se llamó “Los narradores ante el público”, y participaron en la primera serie un total de veinte escritores, entre quienes se encontraba Inés Arredondo.¹

La escritora sinaloense leyó un breve texto autobiográfico que después, en sucesivas publicaciones, sería conocido como “La verdad o el presentimiento de la verdad”, el cual se ha convertido en una obra fundamental para entender su escritura y sus ideas sobre la literatura.

Otros integrantes de esta generación también participaron en estas conferencias, y algunos de ellos, como Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y Salvador Elizondo, ampliarían sus textos para ser publicados de manera individual por encargo de Emmanuel Carballo en Empresas Editoriales. El proyecto fue duramente criticado, puesto que se trataba de autobiografías en las que hablaban tanto de su vida como de su obra en un momento en el que apenas habían superado los treinta años. Eran, pues, jóvenes que apenas empezaban su carrera como escritores; su labor artística aún no alcanzaba ni la madurez ni la cuantía para hablar de ella de manera retrospectiva. Sin embargo, precisamente por estas razones, estas autobiografías se convirtieron en documentos invaluable para el estudio de sus autores, pues fueron escritas en un momento de plenitud, en que vida y obra no están siendo reconstruidas desde la distancia, sino en el momento en que al mismo tiempo se crea y se vive lo más significativo.

¹ Las conferencias serían publicadas en 1966 por la editorial Joaquín Mortiz y el Instituto Nacional de Bellas Artes, con el título *Los narradores ante el público*. Algunos escritores que participaron en esta primera serie fueron Rafael Solana, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Jorge López Paez, Ricardo Garibay, Luis Spota, Rosario Castellanos, Sergio Galindo, Carlos Valdés, Amparo Dávila, Carlos Fuentes, entre otros.

Por tanto, gracias a ese proyecto, podemos leer a estos escritores en el momento culminante de su formación y entender cómo se estaba conformando su obra y lo que el autor pensaba de ella de manera simultánea.

Hay que recordar que la gran mayoría de las autobiografías suelen escribirse en una época tardía de la vida, cuando la obra y, en general, la experiencia vital ya están concluyendo. Por tanto, el autor no puede evitar pensar en las razones de sus actos, de sus ideas y de sus elecciones, dándoles una dirección, un sentido, como si se tratara de un destino que se debía cumplir. En cambio, las autobiografías escritas por esta generación tienen la frescura y la osadía de la juventud.

Otra cosa digna de destacar de ellas es que nosotros como lectores tenemos la ventaja del tiempo, de la obra terminada, y podemos comparar al escritor joven que refiere sus proyectos al mismo tiempo que los emprende con el desarrollo posterior de su obra y cómo se fue constituyendo ésta.

Por supuesto, la importancia de estos textos no se queda en el mero documento. Son obras de creación, y algunas de ellas están entre lo mejor que escribió su autor.

Sin embargo, en el género de la autobiografía existe una pequeña paradoja: el escritor crea una historia, la historia de una persona, y dispone los elementos para conformar tanto la trama como los personajes, sobre todo, el protagonista, pero al mismo tiempo él es la cosa dispuesta, porque es él el protagonista; es decir que el creador en cierta manera se crea a sí mismo. La materia creada es la de la propia vida que se está recordando y conformando al momento de escribir. Además, esta *realidad* no es la que existe del todo más allá del texto, porque siempre estará presente la subjetividad del que interpreta ciertos actos, ciertos acontecimientos, de acuerdo a una visión retrospectiva que piensa el pasado en relación con el presente, y que cuenta sólo aquello que tiene sentido en una reconstrucción que no puede ser total, sino que va encaminada a una suerte de destino; en el caso de escritores o artistas, el destino que los llevó a hacer arte. No es la *verdad*; si acaso es sólo una parte, y aún más: la interpretación de esa percepción parcial que tiene el escritor al recordar su pasado.

Desde Wilhelm Dilthey, quien a finales del siglo pasado dio a la autobiografía una gran prominencia al “entenderla como una forma esencial de comprensión de los principios organizativos de la experiencia y de nuestros modos de interpretación de la realidad histórica en que vivimos”,² hasta George Gusdorf (1956), quien señaló que, así como la historia no puede reconstruir el pasado tal y como fue, tampoco la autobiografía, pues ésta “consiste en una lectura de la experiencia”, por lo que al final de cuentas resulta “más verdadera que el mero recuento de los hechos”,³ el punto medular que se planteó en la determinación del género autobiográfico se enfocó en la relación entre texto e historia; lo que sucedió después fue que el sujeto que escribe y el que lee empezaron a considerarse como los que le dan significado y validez al texto, en lugar del papel testimonial que se le asignaba a la autobiografía. La memoria se convirtió en una redentora del pasado, haciéndolo un presente eterno. Es aquí donde se instala el trabajo de Philippe Lejeune, quien postula lo que llamará “el pacto autobiográfico”,⁴ que es la afirmación de la identidad del nombre entre el autor, el narrador y el personaje del que se habla a través de un contrato en el que esto se asume establecido entre el autor y el lector. Jean Starobinski, por su parte, establece que la originalidad del estilo (entendiéndose éste como una desviación de la norma) autobiográfico ofrece una serie de índices reveladores del individuo que escribe, conduciéndonos a su *verdad* interna.⁵ Paul de Man señala, a su vez, que la autobiografía se distingue sobre todo por su estructura especular, en la que dos sujetos se reflejan mutuamente y se constituyen a partir de este hecho, y es a través de la prosopopeya —el tropo que le da vida a los ausentes y a las cosas— que lo logra, aunque desposea y desfigure en la misma medida en que restaura.⁶

² Ángel G. LOUREIRO, “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. p. 2. Cf. Georges GUSDORF, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, pp. 9-18.

³ LOUREIRO, *op. cit.*, p. 3.

⁴ Cf. Philippe LEJEUNE, “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, pp. 47-61.

⁵ LOUREIRO, p.5.

⁶ Cf. Paul DE MAN, “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, pp. 113-118.

Al final de estas consideraciones, y siguiendo a Inés Arredondo en lo expresado en su tesis *Acercamiento a Jorge Cuesta*, debemos pensar que lo autobiográfico se asienta en el margen entre vida y obra, atravesándose una a otra.

Así, la poética planteada en “La verdad o el presentimiento de la verdad” permite encontrar una forma por demás esclarecedora de percibir la realidad creada o recreada: *la verdad es lo que se narra*. El arte muestra *la verdad* a través de la interpretación del mundo que el artista hace y la consiguiente expresión de este mundo. Además, el arte debe ser como la realidad; no debe imitar, sino que debe expresarse como la misma realidad es percibida por nosotros: de manera ambigua, a veces irracional.

En el arte no podemos apartarnos de la subjetividad, ella lo es todo, y ella es la que va a conformar la *verdad*. Apunta Jean-Philippe Miraux en su libro *La autobiografía: las escrituras del yo*:

La objetividad no resulta, entonces, apropiada: el movimiento de la escritura sigue el movimiento de la subjetividad interior que *experimentan* los hechos, los actos, los sentimientos como verdaderos, como conformes a lo que el yo quiere evocar. Lo que garantiza una forma de verdad a los acontecimientos relatados es la certeza de haberlos vivido como tales, de haberlos percibido como tales; mas aún, de haberlos recordado como tales.⁷

Después de consideraciones de teóricos como Paul de Man y Jacques Derrida, la línea entre obra y vida, en el caso de la autobiografía, no será ya clara ni precisa: “No podemos separar radicalmente vida y obra pero tampoco podemos explicar la una por medio de la otra, sino que tenemos que comenzar a pensar lo ‘autobiográfico’ desde esa premisa del borde paradójico que separa, une y atraviesa al mismo tiempo corpus y cuerpo, vida y obra”.⁸ La firma, que resultaba esencial en las consideraciones de Lejeune, va a tomar un giro en el que ésta, es decir, la autenticidad, va a ser dada por el destinatario de la autobiografía: “La oreja del otro firma por mí, me dice, constituye mi yo autobiográfico”,⁹ de tal modo

⁷ Jean-Philippe MIRAUX, *La autobiografía: las escrituras del yo*, p. 55.

⁸ LOUREIRO, p. 7.

⁹ *Loc. cit.*

que la parte del *autos* de la autobiografía deja de ser autosuficiente, para pasar a ser *heterografía*.

Queda tan estrechamente relacionada la vida que Arredondo reconstruye e inventa en “La verdad o el presentimiento de la verdad” y su obra que ya no pueden entenderse una sin la otra. Sin que podamos deslindar nosotros —y quizá sin que debamos— de qué modo sucedieron las cosas, si fue sólo la vida que se rememora y que se recrea la que configuró la obra, o bien, si también la obra ya creada por una multitud de causas es la que ayuda a formular una vida que se forma en el momento en que el escritor la piensa y la registra.

En “La verdad o el presentimiento de la verdad”, cuyo título es desde el principio revelador, se traza una vida puramente literaria.¹⁰ Es el reflejo de una infancia elegida en la que se fundieron dos mundos: el mítico y el real, el del lugar geográfico y el que existe en los recuerdos —propios o contados por otros—, que toma vida en la obra de Arredondo, poblado de personajes señalados, atormentados, únicos.

2.1 LA VERDAD O EL PRESENTIMIENTO DE LA VERDAD

“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” [p. 3]. Así empieza el breve texto autobiográfico de Inés Arredondo y desde este primer párrafo podemos encontrar pistas para entender, primero, por dónde habrá de ir el resto del texto, y, segundo, cómo entiende ella a la literatura y, por tanto, cómo habrá de conformarse su escritura.

Lo más evidente en esta forma de empezar su relato es que lo hace de una manera que podríamos llamar convencional en la autobiografía: establece su lugar de nacimiento: “Nací en Culiacán, Sinaloa...”; sin embargo, hasta aquí llega lo

¹⁰ La vida literaria es como yo llamo a lo que Inés Arredondo afirma perseguir en *Acercamiento a Jorge Cuesta*, y que llama “vida real”: “la historia poética, expresada en ensayos” de quien está dispuesto a tomar los problemas del arte y vivirlos [ARREDONDO, *Obras completas*, p. 274]. Éste es el mundo y la vida puramente literarios —si se quiere artísticos— que resultan de una existencia totalmente comprometida con el arte, y a partir de esta idea es que yo exploro, primero en “La verdad o el presentimiento de la verdad” y luego en *Acercamiento a Jorge Cuesta*, en el mundo artístico que Inés Arredondo crea como su vida: la única que vale la pena dar a conocer, siguiendo sus propias ideas.

consabido, inmediatamente va a establecer una manera personal, única de pensar la propia vida: “tengo varias infancias de donde escoger”. Y es a partir de aquí que entramos a la vida literaria de la escritora: “hace mucho tiempo elegí la que tuve en casa de mis abuelos”. Inmediatamente después, va a explicarnos la importancia de esta elección: “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 nuestras vivencias” [p. 3].

Es a partir del presente de la escritura que se reconstruye el pasado, en este caso la infancia, hacia un destino que constituye y le da sentido a la propia vida. “Elegir la infancia es, en nuestra época, una manera de buscar la verdad, por lo menos una verdad parcial” [p. 3], referirá la sinaloense.

Desde su postura de elegir, de privilegiar algo sobre lo demás de la experiencia, Arredondo hace un planteamiento sustancial: la importancia primordial de la subjetividad. Así, la apuesta que hace es muy clara: es el arte lo que da el sentido y la trascendencia, en tanto revalorización, reconstrucción y resignificación de la existencia.

Cuando destaca la elección de una infancia —más allá del psicoanálisis que ella misma menciona en el párrafo—, en una época en la que las religiones ya no representan el auxilio espiritual, plantea que, ya que no podemos ver la trascendencia espiritual hacia el futuro, es desde el presente que voltea a ver el pasado, mitificándolo, dándole un sentido hacia el ahora, como sólo podemos vislumbrar esa trascendencia, la creada por uno mismo.

El mito de la propia infancia aparece, así, como el paraíso perdido que deja fuera aquello que no encaja con el ideal de este mundo, porque no se puede olvidar que la niñez también tiene momentos de infelicidad, toda formación tiene episodios de crisis, la vida es eso. Pero el mundo de la obra artística representa una vida ideal: la escogida, porque se puede crear una realidad aparte donde el mito sea lo fundamental:

Todo esto no quiere decir que no haya padecido al mismo tiempo la melancolía terrible de los chaparrales ressecos de mi tierra, la sequía, el

polvo y el calor, la realidad de los problemas familiares, pero 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. Puede ser que en el fondo de mí estén esos problemas, dolores y paisajes, y hasta que sean muy importantes en mi historia [p. 4].

De entre todas las infancias posibles, Arredondo elige una: la que vivió con sus abuelos maternos en una hacienda azucarera llamada Eldorado,¹¹ nombre ya de por sí de leyenda: el lugar mítico que los antiguos conquistadores españoles buscaban porque se contaba que sus calles estaban pavimentadas con oro. Y Eldorado, la hacienda cercana a Culiacán, es el lugar que representa para nuestra autora la parte de ella misma que vale la pena elegir para darle sentido a su vida del presente en el que escribe.

Mientras que en Culiacán se sentía frente a “una realidad vasta, ajena y que me parecía informe” [p. 3]; Eldorado, la hacienda en que trabajó su abuelo¹² aparece como el símbolo del mito de la propia infancia, pero también de algo trascendental: el arte.

Más adelante habrá de relatarnos cómo era este lugar:

La hacienda comprendía muchos miles de hectáreas, y todos los caminos estaban bordeados de guayabos. El pueblo y el ingenio quedan circunscritos por kilómetros y kilómetros de huertas; huertas de lichis (o lychis) traídos de China, de *cuadrados* de la India, de caimitos del Perú, de nísperos del Japón, de mangos-piña, mangos-guayaba, mangos-pera [p. 3].

Eldorado, un mundo aparte, resguarda, mantiene una forma de vida única, privilegiada, en la que lo que cuenta es “el lujo de *hacer*, no el lujo de *tener*, de *hacer una manera de vivir*” [p.4]. La labor de crear toma aquí una importancia fundamental. Eldorado no es un lugar natural. Fue construido “árbol por árbol y sombra tras sombra” [p. 3]. Es una realidad inventada, edificada, como es el arte y como al final de cuentas es el breve texto autobiográfico de Arredondo.

¹¹ Lo que en realidad es ya una recreación, pues ella no alcanzó a ver el esplendor de Eldorado.

¹² Que no era su abuelo sino su tío abuelo, Francisco Arredondo, de quien habría, además, de adoptar su apellido como escritora, porque logró salir de Culiacán a continuar sus estudios gracias a su apoyo.

Eldorado no es, sin embargo, un mundo natural sino artificial, creado como parte de una locura. Podemos identificar, de este modo, la labor artística con Eldorado, de la misma manera en que podemos observar cómo concibe al artista nuestra narradora: “en Eldorado, la existencia de un orden básico hacía posible entrar a ser un elemento armónico en el momento mismo en que se aceptaba ese orden. En Eldorado se demostraba que si crear era cosa de locos, los locos tenían razón” [p. 3]. En estas pocas palabras, Arredondo nos revela que la labor artística: “es cosa de locos”, “es un orden básico” y aparte de lo demás, que hace posible ser un elemento armónico y en el que uno no se siente excluido: “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” [p. 4].

Pero aclara: hablar de Eldorado, de este mundo creado por locos, distinto de la otra realidad, no es una manera de escapar de esta última ni de no darse cuenta de los problemas ni evadirse de ellos:

Sería muy fácil decir que ese hecho —refiere Arredondo— de escoger la infancia es una manera de escapar a la realidad. No. Primero, porque lo escogido es tan real o más que lo otro, y 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 [p. 5].

De lo que se trata, entonces, es que este mundo elegido de la infancia permite darle un sentido al presente y lograr con esta elección la trascendencia que también se encuentra en la creación literaria.

Hay que recordar que el grupo de la Casa del Lago tuvo enfrentamientos con otros escritores de su tiempo porque se les echaba en cara su falta de compromiso social.¹³ Frente a esto, la sinaloense aclara:

También resulta superficial pensar que escoger esa infancia habría de llevarme a un sentimiento que se traduciría tarde o temprano en una posición política reaccionaria. No fue así [...] desde que recuerdo, las personas que conocía resultaban muy personas, muy concretas, nunca abstractas representaciones de una raza o una clase social [...] La idea

¹³ Ver el apartado “La generación de la Casa del Lago”.

de chusma, de plebe, de indiada, la aprendí mucho después, precisamente en la literatura mexicana [p. 6].

Al final de cuentas, incluso la elección de su nombre es una toma de partido: “Ustedes saben que legalmente no me llamo Inés Arredondo”, y asienta: “mi nombre y mi historia los he escogido [...] y no hay en estas cosas verdad más cierta para mí que ésta: Me llamo Inés Arredondo y viví mi infancia en Eldorado, Sinaloa, en un lugar que está entre el mar y la margen norte del río San Lorenzo” [p. 7].

Hasta aquí, vemos que hay una cosa por sobre las demás en el texto: la importancia de la elección, es decir, el privilegio de la subjetividad, al igual que en el arte. Más arriba apunté el camino que la teoría literaria ha seguido para llegar a la conclusión de que la autobiografía es subjetiva. La verdad es lo que se vive personalmente como verdad, y, posteriormente, lo que se recuerda y al final se recrea. Esta apreciación no podría ser más oportuna, porque podemos ver esto último como la poética de Inés Arredondo. Ella apunta: “Creo también que ordenar unos hechos en el terreno literario es una disciplina que viene de otra más profunda en la cual también lo fundamental es la búsqueda de sentido. No sentido como anhelo o dirección, o meta, sino como verdad o presentimiento de una verdad” [p. 4]. Por lo que se infiere que para Arredondo la verdad en la literatura es la literatura misma, y su sentido se encuentra en conferirle vida a la obra.

Esto se convierte en una pista invaluable para entender la escritura de la sinaloense, porque nos habla de la parte profunda y velada de sus cuentos; esta parte que llega a nosotros como el “presentimiento” de una verdad. Al final de cuentas es la literatura la que nos presenta una cara de la realidad que muchas veces no podemos ver y que en sus relatos podemos presenciar sin poder precisar del todo qué es lo que significa y que nos dice fuertemente que lo que sucede en la realidad no es lógico ni preciso y a veces no se puede explicar. De esta manera lo entiendo cuando escribe: “No solamente quiero *tener* para *hacer*, sino que quisiera llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto en el que lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia” [p. 4].

La ambigüedad aparece así como una herramienta que permite al relato crear esa sensación de realidad, aunque parezca contradictorio. Y junto a la noción de la ambigüedad va a aparecer otra que será fundamental para conformar la poética de la escritora. Ella apunta:

Y ya que hablo de literatura, diré que a los seis años, tomando nieve bajo un flamboyán, oí a mi padre recitar para mí, de memoria, lo que después supe que era el *Romancero del Cid*. Quizá ése fue mi contacto real con la literatura. Tan real que ahora mismo sigue teniendo para mí un gran significado aquello de:

*Entre ellos iba Rodrigo,
el soberbio castellano.
Todos cabalgan en mula,
sólo Rodrigo en caballo;
todos visten oro y seda,
Rodrigo va bien armado
...
todos sombreros muy ricos,
Rodrigo casco afinado;
y encima del casco lleva
un bonete colorado [pp. 5-6].*

Es muy significativo que en su autobiografía literaria fuera del mundo de Eldorado, que es su mundo del arte, Inés Arredondo no nombre a ninguna figura literaria importante a no ser el Cid —no el Cid del poema épico, sino el Cid de la tradición popular del *Romancero*— y Søren Kierkegaard. Extraña elección la de la escritora que decide señalar a tan disímiles personajes como sus únicas influencias literarias. Pero veamos, entonces, cuál es la importancia de estos personajes:

A caballo, armado, diferente a los otros, héroe absoluto, Ruy Díaz me hacía reír con la extravagancia peculiar de su bonete colorado. Nunca pensé que el Cid perdiera nada de su dignidad con mi risa, ni que el bonete fuera más que un subrayado último, peligroso; un lujo y un desafío: el símbolo de una magnífica soberbia capaz de mostrar lo cotidiano, una punta de la intimidad, sin comprometerse a mostrarlo todo. Para mí, el bonete colorado del Cid fue la representación perfecta de lo que debió ser una divisa caballeresca. Y todo porque pensé que ese bonete era un gorro de dormir. Un familiar, un ridículo gorro de dormir con el cual Rodrigo empenachaba su casco [p. 5].

Arredondo oye recitar a su padre el *Romancero del Cid* y se ríe de que el caballero llevara, diferenciándose de todos, un bonete colorado, porque para ella eso que lo destaca de entre todos no era más que un gorro de dormir —eso que ella apuntara como “la punta de la intimidad”—:

Yo veía todo su amor por doña Ximena en ese gorro colorado, su deseo de regresar a dormir a su castillo, entre sus vasallos; para mí ese bonete, aún ahora, representa lo que no es epopeya; un signo de lo que es personal en el Cid, algo nostálgico, desgarrado, pegado a la tierra, a su tierra; algo que tenía que llevar a las ciudades de moros para que las ciudades de moros dejaran de ser ajenas.¹⁴

Ese signo personal —al mismo tiempo desgarrado y magnífico, y que produce un disturbio en lo consabido, en lo que se espera— anuncia la presencia del elemento irónico, que deja al descubierto regiones ocultas y que cuestiona las maneras unívocas de interpretar lo que acontece, lo que se lee y escribe. Con esta imagen del Cid, Arredondo deja al descubierto cómo un elemento extraño a la situación circundante puede crear la diferencia, mostrar la singularidad, no sólo de un personaje sino de una manera de ver la realidad, por lo que señala:

Creo decir la verdad si aseguro que mi primer contacto con la idea de la ironía que después encontré formulada en Kierkegaard, y que es tan importante en mi vida y obra, lo tuve a los seis años cuando reía del bonete colorado del Cid [p. 5].

Es la visión irónica, que es reflexiva frente a la realidad y el pensamiento, y que, por tanto, trata de dar un giro a la manera unívoca de ver la cotidianidad, la que se presenta de este modo como una respuesta a ciertas particularidades de la escritura de la sinaloense.

Pero Inés Arredondo no es irónica en un sentido tradicional, que muchas veces tiene relación con la risa o lo burlesco, como el *Diccionario de la lengua española* lo define,¹⁵ sino que la suya es una ironía más amplia, más interior, que hace una crítica no a un personaje, no a una situación, sino a cuestiones más generales; su ironía se perfila en dirección a la manera de sentir, de amar, de

¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵ ‘Burla fina; tono burlón con que se dice’; *Diccionario de la Lengua Española*.

interpretar la realidad, de actuar de unas personas que no son los típicos héroes de las narraciones que hemos leído.

En este sentido, Inés Arredondo asume en un punto de su quehacer literario que la suya es una postura irónica, en el mismo sentido al que apunta Søren Kierkegaard. Por eso las ideas del filósofo danés se vuelven determinantes para entender qué es lo irónico para ella. Como el pensamiento del filósofo danés se inserta en una tradición de pensamiento, antes trazaré algunos rasgos de éste.

2.2 LA IRONÍA ROMÁNTICA

Con respecto al término ironía se pueden entender dos perspectivas: una, de carácter retórico, se refiere a una estrategia verbal para confundir al contrario, o bien, a un uso figurado de la palabra; mientras la otra, más filosófica, tiene que ver con una actitud del ironista que se muestra de manera crítica frente a la razón y a la realidad.

La primera se refiere, según lo apunta Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*, a la figura de pensamiento que:

Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria. Cuando lo que se invierte es el sentido de palabras próximas, la ironía es un tropo de dicción y no del pensamiento; a este tipo de conversión semántica o contraste implícito han llamado algunos *antífrasis*, sobre todo cuando alude a cualidades opuestas a las que un objeto posee. Se trata del empleo de una frase en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el contexto lingüístico próximo revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido.¹⁶

Pero no es de esta ironía de la que me ocupo en relación con los textos de Inés Arredondo, si bien muchas veces es más fácil de determinar en la obra literaria — no sólo por ser un recurso propiamente literario, sino por las marcas que el ironista debe dejar en el texto para establecer y aclarar que el sentido que debe interpretarse no es el literal—; más bien trato de la segunda, cuya presencia resulta a veces difícil de establecer.

¹⁶ Helena BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, p. 271.

Este segundo modelo de la ironía llegó al campo de la literatura gracias a la reflexión de diversos teóricos, especialmente aquellos integrantes de la “primera generación romántica alemana”,¹⁷ entre quienes se encontraba Friedrich Schlegel, quien resultó fundamental para la nueva concepción.¹⁸

La ironía romántica quiere equiparar y fundir a poeta y filósofo. Schlegel vuelve a Sócrates¹⁹ para revalorizar el concepto, en especial en lo que concierne a la ironía como parte integral de una condición de la existencia; de ahí resultará una reflexión y una postura estética acerca de la realidad y la obra de arte. La ironía se volverá, así, el punto axial de todo un nuevo movimiento artístico.

La ironía “hubo de atravesar muy diversos estadios: de ser sobre todo una disposición ética e intelectual derivó a la condición de arma retórica y de persuasión, para convertirse, mucho más tarde, en *un conjuro de la sinrazón desde la sinrazón misma*, una verdadera dialéctica artística y un medio de trascender la ficción a base de nombrarla”.²⁰ La noción se convirtió en una forma de resaltar, de poner en evidencia la locura, lo que no es lógico, lo que no se comprende, ya sea desde la incertidumbre de lo que ha de provocar exponerlo, o bien desde la sabiduría de que la presencia de esta parte del ser humano es más fuerte y poderosa en la existencia que lo lógico y racional.

¹⁷ Como Novalis, Jean Paul y otros, pero también contribuyeron filósofos vinculados con el idealismo romántico: Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel...

¹⁸ La ironía romántica tiene mucho de la ironía retórica, en el sentido de decir lo contrario, de simular, de aparentar en el discurso algo que no se es; sin embargo, la cuestión primordial que las diferencia es que la última es un recurso del discurso, un tipo de figura o de tropo, en tanto que la primera es una postura frente a la realidad que se recrea en la obra y a la cual abarca en su totalidad. No se trata de ese tono irónico que se relaciona con la burla, que también puede abarcar una obra entera, sino a una postura que Kierkegaard define como una cuestión *ontológica* [ver más adelante el apartado “Negatividad infinita y absoluta. La noción de Søren Kierkegaard”]. El ubicar la ironía retórica en la obra de Arredondo no es la finalidad de esta tesis, porque lo que pretendo es acercarme a su concepción de arte y de lo que debe ser expresado desde su particular modo de hacerlo, y ahí es donde, a mi juicio, se instala la ironía romántica.

¹⁹ Lo que se quería privilegiar del pensamiento socrático era la visión del saber como un conjunto de prejuicios que debían derrumbarse por medio del cuestionamiento. La ironía socrática resultaba, así, una falta de certeza, un conocimiento negativo, porque lo único cierto era el no-saber y la desconfianza ante lo que otros consideraban absoluto.

²⁰ Pere BALLART, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 38; el subrayado es mío.

El concepto de ironía que busco exponer de la obra de Inés Arredondo es, por tanto, aquella noción que Friedrich Schlegel empieza a configurar a partir de 1798.²¹ Él escribió:

Sólo la poesía puede alzarse hasta la altura de la filosofía y no con una ironía retórica. Hay poesías antiguas y modernas que exhalan en su conjunto el aliento divino de la ironía. Habita en ellos una bufonería verdaderamente trascendental. En lo interior, el temple de ánimo, que todo lo contempla desde lo alto y que se levanta incondicionado sobre todo lo finito, incluso por encima del arte, de la virtud o genialidad; en lo exterior, la ejecución de sus maneras mímicas con la maestría de un buen bufo italiano.²²

Esta bufonería trascendental será la que todo lo penetre, lo cuestione, lo ponga en tela de juicio para demostrar que no existe nada perpetuo, intocado, infalible; haciendo que la obra de arte resulte una mascarada, una escenificación que induce a que el espectador se pregunte acerca de lo que está pasando, y al mirar a su alrededor no sepa cuál parte es el escenario de la obra o si él mismo se encuentra dentro de él.

Escribió en relación a esto Arredondo en su tesis de licenciatura *Acercamiento a Jorge Cuesta*, cuando expone la clase de literatura que se deriva de esta postura estética: “Entonces, la poesía no es un objeto de la inteligencia sino que *es una inteligencia* con características especiales que tiene como método uno diferente al de la lógica del pensamiento. Estamos en otro mundo, totalmente fuera de la existencia” [p. 321].

Esta inteligencia no lógica es lo que aparece como una presencia un tanto soterrada en sus textos, porque a veces lo que más resalta en ellos son los temas vinculados con el mal, las perversiones, lo oscuro que hay en las relaciones de pareja y dentro de la familia, pero precisamente es dentro de estos ámbitos que la voz de la sinaloense, sin hacer señalamientos, empieza a revelar las incongruencias de estos espacios, mostrando lo otro que casi no se escucha: un mundo subterráneo, que se conforma de otros valores, donde la locura, lo sensual

²¹ Año que empieza a publicarse la revista *Athenäum*, en la que aparecen los escritos más representativos de Schlegel, los cuales serán determinantes para el “primer romanticismo alemán”.

²² Federico SCHLEGEL, *Fragmentos*, pp. 57-58.

y sexual toman su verdadero y ominoso²³ lugar. Un mundo de lo otro, de lo que no se puede nombrar porque pertenece a un ámbito distinto que nos es difícil aprehender y comprender, pero que nos conforma y por eso entra a través de nuestros poros más fácilmente que con la razón cuando estamos leyendo uno de sus cuentos.

El romanticismo dejaría en el mundo una honda incredulidad que en el arte tendría una actualidad demoledora porque el artista, a través de la ironía romántica,

declara, a la vez, el desasosiego de haber perdido toda confianza en la realidad sólida, firme y digna de crédito en que las épocas anteriores, sin cuestionarla apenas, se habían instalado, así como la persecución, siempre fallida y siempre renovada, de unos valores trascendentes cuya sola fuente, por desgracia, mana de la multiplicidad de lo real, de las cosas que nos rodean y que conocemos, base que a partir de ahora se sabrá precaria y relativa si de lo que se trata es de acceder a instancias absolutas.²⁴

Una búsqueda fallida del absoluto que sólo nos regala fragmentos imprecisos, insuficientes para saber qué pasa alrededor o, en todo caso, qué hay más allá.

Autores como Inés Arredondo muestran en su escritura incongruencias, mundos que pareciera que siempre se callaron a pesar de ser parte de la realidad tras bambalinas de las personas. Pero ella se enfrenta a esa problemática y la resuelve. “¿De qué forma puede expresarse con un medio positivamente limitado, como es el lenguaje, la fluencia y la diversidad infinitas de la realidad? La única solución airosa, que viene dada por la ironía, consiste en admitir ese imposible, en tematizarlo y trasladarlo al nivel mismo de la representación”.²⁵

Arredondo erige un planteamiento que le permite representar estas limitaciones que enfrenta la literatura respecto a la existencia. Lo señala en “La

²³ La acepción de *ominoso* que ocupó aquí es la que proviene de la traducción del texto publicado en 1919 de Sigmund Freud: “*Das Unheimliche*”, traducido al español como “Lo ominoso” o “Lo siniestro”. Según el psicoanalista vienés, *unheimlich* es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo que es familiar y al mismo tiempo extraño. Tomada de una observación de Schelling, es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz, y que causa una sensación inquietante y terrorífica [Sigmund FREUD, “Lo ominoso”, en *Obras completas*, p. 225].

²⁴ BALLART, p. 66.

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

verdad o el presentimiento de la verdad”: “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 inexplicable ambigüedad de la existencia” [p. 4]. Es a través de la ambigüedad, de lo que no se nombra, de lo que queda velado, pero se intuye a través de la luz de una vela parpadeante, de lo que deja traslucir una sábana, de lo que se dice a medio tono y no puede terminarse de formular, que ella puede equiparar sus relatos con la existencia y su inexactitud e inefabilidad: la realidad es turbia y la vida, muchas veces, inescrutable.

El mismo Schlegel afirmaría que “la ironía es la forma de la paradoja”,²⁶ de modo que “lo que el artista debe captar no es sino la naturaleza contradictoria de la realidad, ahora bien, con el genio suficiente para presentar esa contradicción como paradoja; es decir, no hurtando su esencial inexplicabilidad, sino haciendo de ella, por así decir, su tarjeta de presentación”.²⁷ Por lo que, lo que debe dejar que surja en el relato son esos lugares de indeterminación que la vida misma nos hace experimentar una y otra vez.

En la obra arredondiana sucede que lo que se expone en un cuento se contrapone a un planteamiento (por ejemplo, el trío sexual que aniquila a la pareja *versus* el rito también sexual que une más con el ser amado), pero luego un segundo relato se contrapone a esta primera idea.

Representar irónicamente las ataduras equivale a trascenderlas, a liberarse de sus ataduras y contemplarlas desde lo alto. En palabras de P. Grappin, en un mundo relativo y mudable, el espíritu del artista debe conservarse en perpetua libertad y disponibilidad. Apenas haya aprobado una opinión, debe darse prisa en formular la inversa, de manera que el sujeto poético, ante una realidad insatisfactoria, pueda revocarla, incluso hundirla en la nada (en el absurdo), y hacer emanar de ella un mundo nuevo, lo que convierte a la ironía, siempre según este crítico, en una “guillotina al servicio de la poesía”.²⁸

La ironía del pensamiento romántico “se convertía ahora en la norma principal de un arte exigente consigo mismo, que *no podía alojar una apariencia de orden y de*

²⁶ SCHLEGEL, p. 58.

²⁷ BALLART, p. 71.

²⁸ *Ibid.*, p. 72.

verdad que la misma realidad no ofrece. La obra artística deberá medirse en consecuencia por el rasero de su objetividad, distancia y talento en la manipulación del material mimético”.²⁹

De este modo, la ironía fue revalorizada por el idealismo romántico, adquiriendo una definición más amplia y englobante que la de la retórica que durante siglos la identificó como un tropo, es decir, como una estrategia del discurso o como un uso figurado de la lengua. En el romanticismo, la ironía se transforma, sin dejar de lado la parte que la define como una simulación, en una especie de autoconciencia crítica que piensa la obra de arte y la labor del artista como una representación, un estar en escena. El artista irónico se ve a sí mismo escribiendo la obra, totalmente entregado a su quehacer pero imponiéndose la distancia suficiente para no perderse, para no dejar de darse cuenta que se trata de una simulación.

Así, la distancia estética será necesaria para no entregarse a una sola visión totalizante; más bien con ella se destaca que la realidad tiene múltiples e inciertas apariencias.³⁰ Inés Arredondo escribe sus cuentos y los corrige hasta la perfección expresiva; esto produce una obra breve, porque, a pesar de todo, de que la ironía romántica trata de mostrar lo oculto, lo otro, un mundo que no es el de la razón, es, al mismo tiempo, fría, calculadora, desapasionada. Esta contradicción está siempre presente en esta escritora, a pesar de la pasión tan

²⁹ *Ibid.*, p. 73.

³⁰ No está de más hacer la observación de no confundir el papel del ironista con el de la voz narradora de cada uno de los cuentos de Inés Arredondo, porque lo que hasta aquí destaco es una voluntad del escritor de hacer notar algo desconcertante e inquietante en lo que sucede y de tomar una postura crítica frente a la realidad. El papel del narrador, por su parte, va a ser distinto en cada relato, según hable en primera o tercera persona, como testigo o como narrador omnisciente. Sin embargo, es precisamente a través de la voz narradora que Inés Arredondo logra darle a sus cuentos un carácter ambiguo o polisémico, pues el narrador nos dirá sólo una parte de lo que sucede, dejando lo demás en el silencio, o bien, a veces éste se comportará como un observador que sólo puede ver desde un ángulo —como Lótar del cuento “Las mariposas nocturnas”—, por lo que no alcanzamos a saber lo demás; incluso, cuando el cuento es narrado en primera persona, como “Apunte gótico” o “Los hermanos” —dos de sus cuentos más ambiguos—, ellos mismo refieren ignorancia, no saber lo que sucede o no alcanzar a comprenderlo. Por tanto, aunque la ironía romántica apunte al papel del ironista como el artista que tiene una postura suspicaz y maliciosa frente a la realidad —postura crítica por la que se le vinculó desde el principio con la filosofía—, será con la manera en que la voz narradora nos cuenta la historia que esto se llevará a la práctica.

señalada que trasciende en su obra. El autor no debe perderse en lo que escribe, sino supervisar desde lo alto, para mostrarse siempre crítico y siempre alerta.

“La ironía puede estar coloreada de un amable sentimiento de jovialidad, destinado a tender puentes entre emisor y receptor, pero puede de igual modo ser el instrumento que persiga la hiriente carcajada que debe demoler a un adversario, y aun el fogonazo lúcido que ha de sumirnos en la inquietud existencial más desazonadora”.³¹ Es este último efecto el que provoca la lectura de los cuentos de Arredondo, precisamente por su lúcida manera de percibir los conflictos de la vida familiar o de la vida en pareja y exponerlos de un modo que pareciera no decir más que lo evidente, pero mostrando siempre algo torcido, perverso o ambiguo.

La ironía se convierte, de esta manera, en el punto culminante de una crítica, de una verdadera reflexión. Es el punto de síntesis de los contrarios. Es la “síntesis absoluta de absolutas antítesis”, como también la definiría Schlegel.³² Es la percepción de una realidad sin ningún soporte último.

Pero también la ironía se relaciona con lo siniestro.³³ No hay que olvidar que tiende un puente con lo otro, con el otro lado que no es el meridiano. Muestra lo terrible, lo perverso, el abismo interior que hay en nosotros mismos.

La ironía es la prueba de la fallida búsqueda del absoluto. Es el fracaso de Faetón y el momento en que Ícaro se precipita, ambos envueltos en llamas. Es el fracaso de la fe y al mismo tiempo la edificación y la entrega total a una nueva religión, el producto del acto expiatorio de la creación: el *arte*.

2.3 NEGATIVIDAD INFINITA Y ABSOLUTA. LA NOCIÓN DE SØREN KIERKEGAARD

El que en “La verdad o el presentimiento de la verdad” Arredondo vincule su percepción de la ironía con la de Kierkegaard nos permite ahondar aún más en la noción de la ironía romántica y entender con más claridad en qué sentido se vincula

³¹ *Ibid.*, p. 93.

³² SCHLEGEL, p. 58.

³³ Antes señalé que la traducción española del texto “*Das Unheimliche*” de Freud —lo familiar que tiene algo ajeno que provoca terror— es “Lo siniestro” además de “Lo ominoso”, pero en este caso, uso *siniestro* con la acepción que Inés Arredondo emplea en *Acercamiento a Jorge Cuesta*: es lo que tiene que ver con el mal y, sobre todo, con la idea de ir en contra de lo natural, es decir, lo que se contrapone, en cierta medida, a Dios.

con su obra. El filósofo danés vuelve, como Schlegel lo había hecho en su momento, a Sócrates para concebir, comprender y reformular el concepto de ironía.

Søren Kierkegaard (1813-1855) escribió *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates* como su tesis para obtener el grado de *magister* en la Universidad de Copenhague, defendida el 16 de julio de 1841. El texto no se encuentra entre lo más reconocido de su autor, sino más bien fue escrito en una época primera de juventud, misma a la que el filósofo no se referirá al hablar de su propia obra, que comprendía para él sus discursos religiosos y sus escritos publicados con seudónimo.³⁴

Con una fuerte presencia de la ironía romántica, Kierkegaard confronta la noción propia del mundo clásico con la del espíritu en el que formula sus ideas. Afirma en un texto anterior a la citada tesis: “La lectura de una obra clásica, lo mismo que el trato con un ser humano plenamente maduro, transmite una calma y una confianza que no se encuentran en lo romántico, donde es como si viésemos a un hombre que le tiembla la mano al escribir, pues teme a cada instante que la pluma se le escape y haga algún trazo grotesco”.³⁵ Las ideas expuestas aquí empiezan a mostrar la dirección que tomarán las meditaciones del danés sobre el espíritu clásico y el romántico, el cual ya está imbuido, para él, de una sensibilidad contradictoria, que percibe la vida, la naturaleza y el mundo del pensamiento sin la confianza en la perfección, más bien con la duda presente, con cierta desconfianza que lo hace buscar nuevas perspectivas.

Este carácter de la literatura romántica que Kierkegaard destaca, el cual hace que al escritor le tiemble la mano para contenerse y no permitir que salga lo grotesco, es visto por Kierkegaard como lo irónico (inmediatamente después agregaría entre paréntesis: “Tal es la ironía latente”); en otras palabras, es la postura del artista que ve la realidad como algo contradictorio y al cual le cuesta trabajo no dejar salir lo que en verdad le provoca su presente estado crítico, en las dos acepciones del término.

³⁴ Cf., “Introducción” a “Sobre el concepto de ironía”, en Søren KIERKEGAARD, *Escritos de Søren Kierkegaard. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, p. 67.

³⁵ Citado en “Introducción” a “Sobre el concepto de ironía”, en *op. cit.*, p. 68.

Son estas ideas las que le darán motivos para desarrollar después el concepto de ironía en su tesis de maestría en relación con la figura de Sócrates, donde destacará la libertad que producirá el distanciamiento de la mirada irónica.

La disertación está dividida, así, en dos partes. La primera se refiere al citado filósofo griego, con preferencia a la personalidad que de él presenta Platón, en contraposición a la de Jenofonte.³⁶ Es el Sócrates de la obra platónica el que va a ser visto por Kierkegaard como una figura mística y sobre todo irónica, concibiendo su pensamiento como la “negatividad infinita y absoluta”.³⁷ Escribe sobre el método socrático:

Uno puede preguntar con la intención de obtener una respuesta que contenga la plenitud deseada de modo que cuanto más se pregunta, tanto más significativa resulta la respuesta; o puede uno preguntar no con interés de respuesta, sino para succionar a través de la pregunta el contenido aparente, dejando en su lugar un vacío. El primero de los métodos presupone que existe una plenitud; el segundo que hay un vacío. El primero de los métodos es el especulativo; el segundo es el irónico.³⁸

A esto se refiere Kierkegaard cuando al hablar de la réplica socrática en la *Apología* apunta: “sus palabras significan tal como suenan [...] Y sin embargo es ese espacio vacío, es esa nada lo que encierra lo más importante”.³⁹

Por su parte, el segunda apartado trata más propiamente de la ironía como concepto, lo cual ya se había prefigurado desde el primer capítulo, pero es hasta aquí que el filósofo danés lo define de un modo más sistemático.

Así, en esta segunda parte, Kierkegaard reconoce la existencia de un primer tipo de ironía tradicional relacionada con la retórica. Escribe: “En el discurso oratorio se da muy a menudo una figura que lleva el nombre de ironía y cuya característica es decir lo contrario de lo que se piensa”.⁴⁰ A este concepto va a

³⁶ A lo largo del tratado, Kierkegaard va a ser uso de una ironía que se burla abierta y finamente del Sócrates jenofontiano; para él, las respuestas de este Sócrates son demasiado correctas, tediosas, sosas. En una nota al pie apunta: “De ser correcto el modo en que Jenofonte concibe a Sócrates, creo que en la refinada y correcta Atenas uno habría deseado quitarle la vida por aburrimiento más que por temor” [p. 89].

³⁷ Cf. KIERKEGAARD, p. 287.

³⁸ *Ibid.*, p. 285.

³⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 275.

nombrarle “figura del discurso irónica”, en contraposición a la “ironía *sensu eminentiori*” (ironía en el sentido más eminente), a la que abordará poco después.

Primero, refiere las características propias de todos los posibles tipos, incluyendo esa especie distinta y única que él identifica desde la primera parte de su tesis en el pensamiento de Sócrates. Encuentra que ironía puede ser, por ejemplo, la del escritor que se oculta para liberar a la obra de cualquier relación con él mismo. Señala, igualmente, la ironía que se encuentra en decir algo en broma o bromeando, pero inmediatamente establece que lo más común en la noción “es decir seriamente algo que no se ha pensado como serio”.⁴¹ Con esta afirmación, Kierkegaard empieza a determinar las características esenciales de la noción por él privilegiada. Establece un sentido escondido que es el de la no seriedad detrás de la apariencia de seriedad. Esta contraposición, sumada a la idea de que el discurso irónico no debe ser del todo transparente, permite pensar que en éste existen propiamente dos sentidos, por lo que aclarará:

Con todo, la figura de discurso irónica tiene una propiedad que es también característica de toda ironía, una cierta superioridad derivada del hecho de que, si bien quiere que se le entienda, no quiere que se le entienda literalmente; lo cual hace que esa figura mire con desprecio, por así decirlo, al discurso liso y llano que todo mundo puede entender en el acto.⁴²

Se trata de una particularidad general de la ironía: la superioridad que crea el decir algo que otros no entienden a pesar de oírlo o leerlo. Es una cierta soberbia que hay en el ironista; algo que lo pone en un nivel superior.

El filósofo danés hará también referencia a dos estrategias propias del discurso retórico: la *simulatio* y la *dissimulatio*,⁴³ y establecerá los polos que el ironista puede asumir: el opuesto a su pensar o bien uno distinto que no es el suyo pero tampoco el del contrincante. Más adelante apuntará:

Dejando de lado el aspecto según el cual la ironía se abre a la complicidad, la consideramos en su relación con los no-iniciados, en

⁴¹ *Ibid.*, p. 276.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ La *simulatio* es el fingimiento por parte del orador en el discurso de coincidir con el contrario, mientras que la *dissimulatio* es la ocultación de la propia opinión, sin que se finja.

relación con aquellos contra los que su polémica está dirigida, en relación con la existencia que concibe de manera irónica, en ese caso suele expresarse de *dos maneras*, a saber: o bien el ironista se identifica con la aberración que quiere combatir, o bien se coloca en una relación de oposición con respecto a la misma, siendo siempre, naturalmente, consciente de que su apariencia es lo opuesto a aquello a lo que él mismo se atiene con firmeza, y goza satisfecho de esa disrelación.⁴⁴

El ironista goza con el antifaz precisamente porque pocos saben que lo porta. Para el común de las personas lo que él muestra es simplemente una postura real, propia, pero siempre habrá algo que no puedan entender en su conducta o en su expresión. Esa disrelación provocará, no que lo descubran en su disfraz, sino que se den cuenta de que algo extraño sucede. Así, existe una revelación en el juego del ironista, porque la otra persona, confiada, se deja llevar por las apariencias, hasta que se da cuenta de que está sobre un terreno escarpado, que de pronto todo deja de ser tan simple y que el ironista es, en realidad, una esfinge que habla con acertijos y que en cualquier momento podría devorarlo con la imagen de la cruda realidad.

Para el filósofo danés, el ironista es alguien que posee un conocimiento superior de las cosas y que frente a la ignorancia que alardea de ser sabiduría, doblemente enervante por lo mismo, va a poner en evidencia los flagrantes errores del que no sabe, poniéndose una máscara de falta de conocimiento que todos reconocen —recordemos los personajes burlescos del *eiron* y el *alazon*⁴⁵ en la comedia clásica, principio del concepto de la ironía gracias a la dicotomía que se estableció entre ellos—. Por eso apunta: “Frente a un saber tontamente engrdeído que está al tanto de todo, lo irónicamente correcto es sumársele, mostrarse fascinado ante tanta sabiduría, alentarlo con un rotundo aplauso, hacer que se eleve más y más en un locura más y más elevada, si bien el ironista es en el fondo consciente de que todo es vacuidad e inconsistencia”.⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁴⁵ El *eiron* —palabra de la que proviene *ironía*— era un carácter de la antigua comedia griega que pretendía ser menos inteligente de lo que era realmente, de modo que contrastaba con el *alazon*, que alardeaba de una inteligencia que no poseía.

⁴⁶ *Loc. cit.*

El resultado es que el ironista se vuelve una figura solitaria. Un ser que prefiere no revelar su identidad y que, celoso de que lo descubran, se resguarda en las sombras. No pretende que descubran sus verdaderas convicciones sino que volteen a ver con otros ojos lo que les rodea. Por eso, su objetivo no tiene nada que ver con lo cómico.

La importancia de la figura de Sócrates en este planteamiento es indudable: al exponer la ignorancia propia se logra que emerja la sabiduría interna de los otros y del mismo modo se pone en evidencia la falta de conocimiento de los que presumen de poseer la verdad.

Vemos cómo la ironía busca la revelación. No es el ironista el que se deja ver a través de su discurso irónico, sino que manteniendo ocultos sus verdaderos pensamientos logra que el receptor consiga una nueva percepción de la realidad. Al no ser del todo transparente, provoca la duda perpetua, pues el espectador empieza a preguntarse lo que en verdad está pasando.

Por otro lado, al no tener un discurso abierto, el ironista no queda comprometido por sus palabras, y así tenemos la autonomía que resulta de la ironía.

Pero lo que hace que la ironía se ponga de manifiesto en todos estos casos análogos es la libertad subjetiva que a cada instante tiene en su poder la posibilidad de un comienzo, y que no se ve obstaculizada por ninguna circunstancia previa. En todo comienzo hay algo seductor, puesto que el sujeto es libre todavía, y ese goce es lo que el ironista busca. Para él la realidad pierde su valor en tales instantes, es libre con respecto a ella.⁴⁷

El ironista, siempre libre, puede empezar de nuevo, poner en tela de juicio dispares planteamientos, incluso los que él mismo formula.

Para Kierkegaard, la “ironía *sensu eminentiori*” va a tomar un lugar de privilegio frente a la del discurso retórico, ya que no se dirige a esta o aquella cosa existente en particular, sino que se encarga de toda la realidad dada en un cierto tiempo y bajo ciertas circunstancias. Esta postura irónica es, pues, una manera de pensar y percibir la realidad en su *totalidad*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 280.

Bajo esta perspectiva, Kierkegaard establece la diferencia entre una ironía ejecutiva y otra contemplativa, en relación con la ironía retórica y la filosófica; la primera tiene que ver con la simulación, y en este sentido sólo produce un engaño, una mentira, más aún y en términos filosóficos: “la simulación designa más bien el acto *objetivo* en el que se consuma la disrelación entre la esencia y el fenómeno”.⁴⁸ La importancia de esta especificación está precisamente en la palabra en cursivas: lo *objetivo* de esta figura retórica se refiere a que está ahí, en el exterior y no influye al ser en sí. En cambio, la ironía filosófica o romántica sale del interior de la persona y transforma el mundo que la rodea.

Por tanto, la simulación tiene una intención exterior, por ejemplo el robo; en cambio, la ironía *sensu eminentiori* es interior, inmanente en sí misma y para sí misma; es una intención metafísica, porque no pretende engañar sino sentirse libre. Se es irónico por el placer y la libertad de serlo y nada más.

Escribe Kierkegaard: “La ironía designa además el goce subjetivo, puesto que a través de la ironía el sujeto se libera de las ataduras en las que lo retiene la continuidad de las circunstancias de la vida; por eso puede decirse también que el ironista se desata”.⁴⁹ Es así como el filósofo va a privilegiar de esta ironía un punto determinante: la subjetividad. Destaca el goce que produce la ironía al representar un cambio de percepción de la realidad, y, al mismo tiempo, se establece una distancia entre el sujeto y lo que lo rodea, de tal modo que puede liberarse del peso terrible de las circunstancias, que en otro momento lo dejarían sin habla, anonadado en lo pasmoso.

Es pertinente recordar, en este punto, la importancia que Inés Arredondo le da a lo subjetivo, ilustrado con la elección de la infancia en “La verdad o el presentimiento de la verdad”. Podemos darnos cuenta, entonces, del valor de la concepción irónica de Kierkegaard en relación con las ideas de arte y literatura de la sinaloense y, sobre todo, en la manera en que ella integra su propia escritura. Se trata del poder de las elecciones personales, que mitifican nuestra existencia

⁴⁸ *Ibid.*, p. 282.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 282-283.

presente y que crean un mundo de sentido en contraposición a una realidad que a todas luces parece desasosegante.

Lo que destaca de este tipo de ironía es el énfasis que se hace sobre la realidad para que la gente perciba de una manera más aguzada lo que sucede, de modo tal que mire lo que antes pasaba desapercibido. Señala Kierkegaard:

Tomada en tanto que momento subordinado, la ironía es la mirada segura frente a lo torcido, lo equivocado, lo vano de la existencia. En tanto es capaz de percibir esto, podría parecer que la ironía es lo mismo que la burla, la sátira, el ridículo, etc. Es natural que se parezca a estas cosas, puesto que también ella toma atención a lo vano; pero se retracta en el momento en que va a hacer su observación, puesto que no aniquila lo vano, puesto que no es lo que la justicia correctiva sería con respecto al vicio, ni tiene el carácter conciliador de lo cómico, sino que confirma más bien lo vano en su vanidad, hace que lo erróneo resulte más erróneo. Esto es lo que podría llamarse el intento de la ironía por mediar los momentos discretos, no en una unidad superior, sino en una locura superior.⁵⁰

Es en esta cita que nos percatamos del universo que crea la ironía en la obra de arte. No se trata de la burla, el acto es demasiado serio para eso: se trata de señalar, de hacer notar, de hacer obvio de tal modo lo vano, lo equivocado, lo perverso, sin referirse a ello directamente; mostrarlo sin nombrarlo, pero logrando que a través del juego irónico se presente todo aquello en la forma más desnuda, sin que por ello deje de ser algo natural, algo que sucede todo el tiempo; es decir, la ironía sin duda magnifica sin alejarse de la realidad.

Es a través de lo cotidiano, de lo aparentemente simple, pero sobre todo tratando de las personas que no serían protagonistas de ningún otro discurso que no fuera el irónico —los marginados, los anodinos, los perversos, los locos, incluso los artistas— que el ironista presenta la otra cara de la realidad. La historia oculta, la que nadie cuenta o que la mayoría desconoce.

La intención, por supuesto, no es dar una lección ni poner un ejemplo; la cuestión no es moral —no en el sentido de lo que es bueno y malo en la conducta social, aunque sí en lo que es bueno y malo en la labor artística—. De lo que se

⁵⁰ *Ibid.*, p. 283.

trata es de una manera de ser, de presentar lo que se ve de manera irónica, sin esperar nada, sólo remarcar, señalar, *revelar*.

La ironía para Kierkegaard empieza a adquirir a lo largo de *Sobre el concepto de ironía* un matiz de arrebatado, de contemplación, porque la percibe como un recogimiento espiritual que ve en todo vanidad y también ve claramente la suya. Al final, todo se vuelve nada para la ironía. Representa la hora cero, el punto en el que todo calla y, entonces, en ese silencio en que uno se queda pensando, se encuentra, de pronto, con lo *sagrado*.

Es en este sentido que Kierkegaard define a la ironía como la “negatividad absoluta”. Es en este vacío que horada la ironía que la libertad puede ejercerse en su máxima expresión. La toma de distancia que el escritor mantiene con el tema tratado va a lograr que se deshaga de lo que en el mundo provoca descreimiento, falta de fe, pero también que el escritor no se eche encima el peso de sus propias palabras. El arte es el que, al final de cuentas, lo salva; el mismo arte que muestra que en el mundo no existe salvación mientras prodiga la redención. Lo que queda es la estupefacción que tanto se parece al silencio sagrado o siniestro.

Así, “queda señalado de manera suficiente que la ironía no se vuelve ya contra este o aquel fenómeno, contra algo existente en particular, sino que toda la existencia se ha vuelto extraña para el sujeto irónico, y éste a su vez extraño a la existencia, y que, habiendo la *realidad* perdido para él su validez, se ha vuelto él mismo en cierta manera irreal”.⁵¹

Es la descaracterización del sujeto que empieza a aparecer en la novela moderna y que luego heredaría la literatura llamada posmoderna.

En contraposición con el *individuo profético*, adelantado a su tiempo y, por tanto, sin lugar; y el héroe trágico, que se esfuerza por lo nuevo y lucha por aniquilar lo caduco, “para el sujeto irónico, la realidad dada ha perdido completamente su validez, ha llegado a ser para él una forma imperfecta que, sobre todo, estorba”.⁵²

La ironía se prefigura, por eso, como negación. Explica el filósofo:

⁵¹ *Ibid.*, p. 285.

⁵² *Ibid.*, p. 286.

He aquí, pues, la ironía en tanto *negatividad infinita y absoluta*. Es *negatividad*, puesto que sólo niega; es *infinita*, puesto que no niega este o aquel fenómeno; es *absoluta*, pues aquello en virtud de lo que niega es algo superior que, sin embargo, no es. La ironía no establece nada, pues aquello que debe ser establecido está detrás de ella. Es una locura divina que brama como un Tamerlán y que no deja que quede piedra sobre piedra. Frente a esto sólo queda una realidad posible, una única seguridad: la que proporciona el arte. Es lo único en lo que no duda el ironista, que no pone en tela de juicio: la labor del artista, su propia voz que crea el sentido.⁵³

Es el sentido que proporciona el arte, otra vez, el que se prefigura al final. El artista combate la realidad con la realidad misma; pone en juego, así, múltiples estrategias para la luchar, para poner en duda y elevar su subjetividad por encima del mundo. El arte por encima de la realidad creando la realidad última, valedera, significativa.

La ironía es una *determinación de la subjetividad*. En la ironía, el sujeto es *negatividad libre*, pues falta la realidad que le proveería un contenido; el sujeto es libre de las ataduras con las que la realidad dada refiere al sujeto, pero es negatividad libre, y como tal, puesto que no hay nada que lo retenga, queda suspendido. Pero es esa libertad, es ese estar suspendido el que da al ironista un cierto entusiasmo, pues es como si se embriagase en la infinitud de las posibilidades, pues en caso de necesitar consuelo frente a tanta ruina puede refugiarse en la enorme reserva de la posibilidad.⁵⁴

El arte llena, así, todos los vacíos. Reconstruye lo caótico; lo torna otra vez armonioso y también le regresa al ser humano la tranquilidad frente a una realidad que se prefiguraba sin asideros de ninguna especie.

2.4 ACERCAMIENTO A JORGE CUESTA

*Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta*⁵⁵ fue la tesis que presentó Inés Arredondo para obtener, en 1981, su título de licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas.⁵⁶

⁵³ *Ibid.*, p. 287.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 287-288.

⁵⁵ Publicado por Diana y la Secretaría de Educación Pública en 1982 con el título de *Acercamiento a Jorge Cuesta*, tal y como aparecería en las *Obras completas* de Arredondo.

Cuando en 1988, Siglo XXI publicó las *Obras completas* de Inés Arredondo, hubo también un manifiesto de creación: ella decidió que lo que se reunía allí debía ser toda su producción y nada más. “La verdad o el presentimiento de la verdad”; sus tres libros de cuentos: *La señal*, *Río subterráneo* y *Los espejos*, así como *Acercamiento a Jorge Cuesta*, serían únicamente lo que se debía reunir y publicar. Creo que la elección de estos textos es una cuestión trascendental para entender la obra de la escritora, entre otras cosas porque lo que trata en el primero y último tienen una importancia determinante para entender su pensamiento y su escritura.⁵⁷

Se ha señalado que *Acercamiento a Jorge Cuesta* es un texto fallido,⁵⁸ asunto que ella también reconoció. Quizá lo fue en el sentido en que Arredondo no pudo llegar hasta donde hubiera querido en lo que respecta al entendimiento de “Canto a un dios mineral”, como ella afirma que era su intención primera, pero no, por supuesto, en lo que se refiere a un elemento esencial, según quedó apuntado en relación a “La verdad o el presentimiento de la verdad”: la cuestión de la personalidad y subjetividad del artista, de lo que compone su obra y de lo que subyace en ella.

⁵⁶ Remito al libro de Graciela MARTÍNEZ-ZALCE, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, en el que a partir de *Acercamiento a Jorge Cuesta*, así como de los cuentos “Río subterráneo” y “Opus 123”, la autora formula un primer planteamiento acerca de la poética de Arredondo, para luego abordar su narrativa. Ver también Evodio ESCALANTE, “Una poética de lo siniestro en Inés Arredondo”, en ZAMUDIO, pp. 73-80.

⁵⁷ En este mismo sentido es que yo elijo *Acercamiento a Jorge Cuesta* y “La verdad y el presentimiento de la verdad” como los dos textos medulares para aprehender la poética arredondiana, no por una “arbitrariedad del gusto” sino porque, más que elegirlos yo, los ha elegido Inés Arredondo cuando decide incluirlos en su *Obra completa*. En otros escritos que ella publicó en diferentes revistas —como el extraordinario texto que Claudia Albarrán dio a conocer como “La cocina del escritor”— y también en algunas entrevistas que le hicieron, Arredondo nos permite conocer también lo que ella piensa sobre arte y literatura; sin embargo, en los dos textos aquí tratados se nota una larga reflexión y la intención de privilegiar las ideas allí vertidas. En ellos Inés Arredondo crea a otra Inés Arredondo que es una artista absoluta, que revela verdades ocultas, absolutas también, a pesar de mostrar en sus cuentos que no hay tales. En cambio, “La cocina del escritor” y algunas entrevistas nos permiten conocer a la escritora real, de carne y hueso, que nos habla de sus gustos, de sus ideas sobre cómo debe escribirse un cuento, de los amigos con los que se ha formado, de su voluntad de escoger las palabras precisas, de una mujer que escribe en una tablilla postrada en su cama; eso es lo que tienen de extraordinarios estos textos, pues nos permiten atisbar a la escritora real.

⁵⁸ Así lo reconocen Huberto Batis y Juan García Ponce, grandes amigos de la escritora; este último dijo en una entrevista que le hizo Claudia Albarrán que se halla en *Luna menguante*: “Para ella fue terrible intentar hacer el libro de Jorge Cuesta. Le costó muchísimo trabajo, y yo no creo que sea un buen libro. Soy tan sincero como ella al juzgarlo [p. 179].”

Inés Arredondo se acerca a Jorge Cuesta a través de los ensayos sobre otros escritores que él realizó, fundamentalmente el que hace referencia a Salvador Díaz Mirón y que lleva como título el nombre del poeta, pero también trata otros que versan sobre literatura y arte, porque en éstos el mismo Cuesta devela sus propios *intereses* y reflexiones acerca de la obra artística.⁵⁹ Escribe Arredondo: “Al hablar de Nietzsche y de Díaz Mirón, Cuesta toma la psicología del artista como aventura espiritual dirigida al esclarecimiento de misterios fuera del orden psicológico propiamente dicho” [p. 281]. Se trata de la misma aventura espiritual que ella emprende también en su estudio.

En un juego de espejos, podemos encontrar las reflexiones sobre el arte de Arredondo en el texto que escribe sobre Jorge Cuesta —como ella misma lo hace de él partiendo de sus ensayos—, sustrayendo el pensamiento estético que ella deja expuesto en el momento en que afronta, a su vez, el arte poética de Cuesta.

Nietzsche, Díaz Mirón y el propio Jorge Cuesta van a ser determinantes para el pensamiento de la sinaloense. Es en *Acercamiento...* donde podemos presenciar a una Inés Arredondo que ve reflejado a Cuesta en los ensayos que éste escribió mientras ella se reconoce en él.

Cuando Arredondo reflexiona a través del espejo de los ensayos de Cuesta acerca de la pasión y la inteligencia, de la forma y el fondo, de la moral del artista y todo aquello que lo enfrenta con la obra de arte, termina reflejándose a ella misma y, de paso, a su escritura. Es como si lo que quedara es el universo de las reflexiones que hace sobre el arte sin mediar en ellas que se trata de entender la poética de alguien más, sino más bien construyendo la suya propia a través de la lectura de determinantes autores, y donde también trascienden sus conocimientos filosóficos.

Por lo mismo, lo que salta a la vista son los filósofos que ella prefiere. Ya habíamos nombrado a Kierkegaard en relación con la ironía, pero también aparecen otros muchos en *Acercamiento...*, como el propio Nietzsche,

⁵⁹ La propia Arredondo aclara la razón de concentrarse de manera especial en el ensayo de Cuesta sobre Díaz Mirón: “Escoger un ensayo de los muchos que escribió Jorge Cuesta no es, en este caso, una arbitrariedad del gusto sino un medio para encontrar el hilo conductor de sus pensamientos sobre poesía y arte” [p. 275].

Winckelmann o Schelling, de quien cita: “el filósofo debe tener la misma potencia estética que el poeta” [p. 286], lo cual nos remite, de nueva cuenta, a Friedrich Schlegel y el primer romanticismo alemán. Ambos filósofos alemanes contribuyeron a la recharacterización de lo que también sería la ironía a partir del romanticismo. Precisamente este movimiento tiene una importancia de primer orden para entender las concepciones artísticas no sólo de ella sino de sus compañeros de generación.

Acercamiento a Jorge Cuesta está así dividido en tres partes, cuyos nombres son también muy reveladores: “Los contrarios”, “Forma es fondo” y “La imagen y el espejo”. Títulos que remiten al pensamiento romántico.

Arredondo es una escritora de oscuridad y de inspiración. Romántica, se ve a sí misma a través de este espejo que es el de la literatura. Refiere en una entrevista:

[...] la función del arte consiste en unir, en conciliar estas dos cosas [espíritu y naturaleza]. Esto para mí es muy importante porque soy mujer y soy el lado oscuro, es decir: pertenezco a la noche; sin embargo tengo que acceder a los órdenes del día para lograr esa conciliación y tener las dos clases de conciencia; entonces necesitaría pensar como intelectual y verdaderamente tener una formación filosófica que abandoné demasiado pronto. Y por otra parte además, saber lo que se me da; porque a mí se me dan muchas cosas, la relación que percibo entre las gentes sé que se me da porque yo pertenezco a ese lado oscuro.⁶⁰

La escritora toma como punto de partida en *Acercamiento...* que “Canto a un dios mineral” es la respuesta a una historia espiritual que busca emparentar los contrarios a través de la poesía. Es lo mismo que algunos teóricos como Schlegel refieren de la ironía, es decir, la unión de los opuestos. Ambos planteamientos apuntan al arte como el lugar de confluencia de todo aquello que produce el sentido.

Para ella, el arte será el medio que nos permite llegar a la “otra orilla”; es el puente sagrado que permite ver y vivir un más allá, una existencia última y

⁶⁰ Juan CARVAJAL, “Arredondo: soy mujer y soy el lado oscuro, es decir: pertenezco a la noche” [entrevista], en *La cultura en México*, núm. 214, 23 de marzo de 1966, p. VI.

perenne. Es la mirada acuciante; mirada de oráculo que permite ver lo no evidente y traerlo a nuestra realidad para a su vez transformarla.

Debo precisar, sin embargo, en este punto un asunto fundamental, y para ello tomo las palabras de Arredondo cuando aclara el tipo de reflexión que aborda:

No tendría cabida, en esta búsqueda, el intento de encontrar una estética, en el sentido que ésta tiene de construcción o sistema rector filosófico. Lo que persigo es la vida real, según el propio decir de Cuesta: la historia poética, expresada en ensayos, no sólo de un hombre extraordinariamente inteligente, sino dispuesto, como pocos, a tomar conciencia de los problemas del arte y a vivirlos, pensarlos, expresarlos hasta sus límites más radicales, más extremos; y todo eso desdeñando toda apariencia de drama, sobre todo de drama personal [p. 274].

Estos mismos principios pueden tomarse para tratar la obra de creación de Inés Arredondo. No puedo, en un trabajo de esta naturaleza, ignorar la obligación que tengo de construir un sistema, o bien, emprender la reconstrucción sistemática de algo que ya existe pero que no forzosamente fue concebido como un todo completo y ordenado. Sin embargo, lo que busco, yo también, es llevar a la práctica la manera en que la misma Inés Arredondo trabaja la obra literaria y que tiene una relación de primer orden con su narrativa: es la vida real del artista que se estudia lo que debe encontrarse y mostrarse en cualquier acercamiento literario. Pero, ¿qué entiende la escritora con esto? Para ella, la vida real del artista es la “historia poética”, la manera en que un escritor va viviendo el arte a través de su obra de creación, pero también a través de su formación intelectual. La vida artística es vivir el arte: pensarlo, expresarlo “hasta sus límites más radicales, más extremos”.

Con esto no digo que en Inés Arredondo vida y obra puedan fundirse y confundirse. Ella afirma en la *cita* anterior de *Acercamiento...* que el artista debe vivir, pensar y expresar los problemas del arte. Se trata de entregarse a él y a su problemática para poder construir su obra a partir de ello. Es un compromiso que se tiene como escritor, y la existencia fuera de este mundo contemplativo y creativo, la vida cotidiana, es otra cosa. Ella lo dice cuando excluye de su reflexión el final trágico de Jorge Cuesta y de Friedrich Nietzsche.

La vida real a la que alude Arredondo es esta totalidad de pensamiento en la que se vislumbra el sentido de una obra, ya sea la de creación, ya sea la que trata acerca de otros escritores; todo lo que nos muestra, en resumidas cuentas, la individualidad que se vislumbra en las elecciones de un autor.

Para Arredondo, realidad y existencia son dos categorías diferentes y enfrentadas. Escribe: “la verdadera realidad humana es la poética, y la existencia es lo que podríamos llamar el mundo circundante, material, y el hombre dentro de esa circunstancia” [p. 319]. Ahora bien, la verdad, la que busca aprehender, enclaustrar en la obra de arte, ésa que tiene sentido y que crea un más allá, puede alcanzar, a su vez, a la existencia, por medio, ya lo vimos, de una estrategia que tanto ella como los de su generación llevaron a la práctica: la ambigüedad.

Y es con la ambigüedad que se puede alcanzar la totalidad expresiva a través de la parcialidad de lo que no se formula por completo o no se acaba de decir, para que quede, de ese modo, subyaciendo la falta de certeza, de asideros racionales con los cuales entender lo que sucede, o bien, la ilegibilidad que de pronto nos presenta la vida cuando nos encontramos frente a un acontecimiento para nosotros ininteligible.

Para la sinaloense, la obra de arte, la “mirada poética” es la realidad verdadera, porque posee y prodiga el sentido, y por ello es la única que tiene un valor sustancial en un mundo en el que todos los otros valores trascendentes parecen haberse perdido.

La verdadera realidad del hombre es la poética, es la otra realidad de la que hemos hablado, contrapuesta a la existencia, la cual sería el mundo circundante y circunstancial en el que el hombre habita; es una ficción del lenguaje para explicar o reducir a los límites del conocimiento humano la existencia, que se representa con leyes que no son las de los medios de conocimiento [p. 345].

La ficción y la obra de arte en general le dan a la vida sentido, pero también necesitan vida; ser, parecer, hacer sentir la vida en ellos. Es algo en lo que Arredondo reflexiona también en *Acercamiento*.. Escribe: “Precisamente la impresión de realidad es un producto de la ficción, lo que es causa de que a una

mayor impresión de realidad corresponde necesariamente en la obra poética un engaño mayor, un mayor grado de mentira y de fantasía” [p. 319].

Paul Ricoeur se refiere a esto brevemente en su vasta obra *Tiempo y narración*. Escribe: “Acaso era menester desechar las convenciones en nombre de lo verosímil para descubrir que el precio que hay que pagar es un aumento de refinamiento en la composición; por lo tanto, la invención de tramas cada vez más complejas y, en este sentido, cada vez más alejadas de la realidad y de la vida”.⁶¹ Lo que conduce a pensar que a mayor búsqueda de verosimilitud, mayores estrategias y artificios habrán de llevarse a la práctica. Para ser más natural hubo que emplear más recursos técnicos que alejaban a la obra de ficción de la sencillez de la trama. Continúa Ricoeur:

Todo sucede como si únicamente convenciones cada vez más complejas pudieran igualar lo natural y lo verdadero, y como si la complejidad creciente de estas convenciones hiciese retroceder a un horizonte inaccesible a esta misma realidad que el arte pretende igualar y ‘ofrecer’. Por eso el recurso a lo verosímil no podía ocultar por mucho tiempo el hecho de que lo verosímil no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero.⁶²

El artificio que se debe llevar a cabo para alcanzar a la existencia debe ser cada vez más complejo y entonces tenemos en el arte la contradicción de cada vez ser más artificial para alcanzar la naturalidad.

Esta cuestión, quizá largamente reflexionada por Arredondo, llega a resolverse en la ambigüedad. Se acerca a lo vital a través de lo incierto, porque así resulta para nuestra percepción la propia existencia.

Otro tema medular en la tesis de Arredondo es la lucha entre Naturaleza y Espíritu; cuestión que ella privilegia del pensamiento de Cuesta y que tiene también pertinencia en las ideas sobre la ironía y el romanticismo expuestas aquí. Para Arredondo, la obra artística es la derrota de la Naturaleza por el Espíritu. Esto deviene en un acto siniestro. Es satánico porque es un intento de recrear el mundo haciendo de lado lo que es natural, Dios [cf. p. 334].

⁶¹ Paul RICOEUR, *Tiempo y narración II*, p. 392.

⁶² *Ibid.*, p. 393.

En un momento de vacío espiritual el miedo de asomarse a lo siniestro es menos fuerte que la angustia de saberse en el vacío, porque si bien es terrible el momento del mal, que hace daño a uno y otro, la nada fulmina, destruye totalmente, colapsa, como un objeto que implotara por la densidad del exterior; porque la tentación de un juego demoníaco crea la ilusión de ganarle a la soledad y la tristeza, frente a la pérdida de toda esperanza. Es uno de los atractivos del mal. Y el arte se convierte en lo siniestro, en cuanto se enfrenta a la Naturaleza para crear otro mundo paralelo, que es perverso porque sale de lo natural y porque sustituye a Dios. Se busca la fascinación a través del enardecimiento producto del mal, porque lo que busca el arte es, precisamente, el encantamiento. “Para fascinar son necesarias: la conciencia del engaño artístico, la aceptación del destino y la necesidad imperiosa de manifestarlos, de usarlos para transmutar la existencia del hombre en *otra* realidad más real, más humana que la cotidiana” [p. 345].

Lo que el arte produce entonces es ese hechizo que nos deja encantados ante la presencia de lo inefable, de lo verdadero. Es en relación a esto que la escritora cita de Cuesta: “la conciencia de que la belleza no está en lo que complace, sino en lo que fascina y se hace perseguir más allá de la satisfacción, adonde sólo la fantasía puede probar el alcance y la precisión de su poder” [p. 320].

Ahora bien, cuando apunta que “para fascinar son necesarios: la conciencia del engaño, del destino, y la necesidad imperiosa de manifestarlos” [p. 329], encontramos ecos del planteamiento irónico, porque el ironista tiene conciencia de la impostura que representa y desconfianza en las circunstancias que lo rodean.

La presencia del pensamiento romántico que ella identifica en Cuesta y Díaz Mirón también trasciende a su propia obra. El artista visto como predeterminado; su labor que lo equipara y contrapone con Dios al crear y conferirle a su creación, de esta manera, la trascendencia; el desatarse del mundo que lo rodea y lo determina, y poder, así, ir con la obra a una realidad, sino mejor, por lo menos perfecta en su composición, cercana al origen, y finalmente, la fascinación por lo otro, por el lado oscuro, todo esto que se conforma en el romanticismo llega a ser predominante en el pensamiento de Arredondo.

El arte deviene en una mentira más real que la existencia; es la *realidad verdadera*. Ella lo expresa de este modo: “Toda ficción es una realidad [...] la realidad poética es la verdadera en el mundo humano y [...] consiste en mirar, enfrentar al ‘espejo’, o dar significación al mundo natural que nos circunda. Es decir, que esa *otra* realidad de la que hablábamos podría no ser más que una transmutación que el hombre hace, por medio del arte, de la *existencia*” [p. 329].

La obra artística muestra lo que de otra manera no podría verse. Y es la mirada la que es para ella el acto clave de acercamiento a la obra: el arte es mirada a la existencia, la existencia mira al arte y se fascina. La mirada, es decir, la labor artística, tiene que llenarse de lo que contempla. El aquí y el allá tienen sentido cuando se mira, porque de otra forma nada existiría. Si la mirada está hueca, si los ojos se cierran, si la frase no se alcanza a formular, es entonces cuando el mundo se derrumba. La mirada crea lo que mira, el exterior le da materia, pero se conforma, al final de cuentas, en algo que crea el interior.

Para la autora, la mirada representa también la búsqueda de uno mismo en el otro, en el exterior que forma la propia actividad de mirar; de igual forma, la construcción del otro es la construcción de lo que es uno mismo. El arte es eso al final de cuentas.

La mirada es la forma. El arte y la mirada son los espejos que devuelven más rica la imagen de uno mismo. De aquí parte el distanciamiento estético, que vincula estas ideas, otra vez, con el pensamiento romántico. El mundo que se refleja en el espejo del arte no aparece completo, pues sólo se logran ver parcialidades, fragmentos —el mundo es tan vasto y complejo—, y ante la falta de perspectiva, uno tiene que saber ubicarse para poder apreciar el todo.

Y lo que primero resultaba un obstáculo —¿cómo decir lo impronunciable?—, le da al artista una enorme libertad cuando se pone delante la máscara de la ambigüedad y la distancia.

La distancia estética toma un primer lugar en el desarrollo de estas ideas, lo cual es fundamental para el tema que se ha venido desarrollando en esta tesis: la ironía romántica. Escribe la autora: “Volveremos a encontrar la distancia como necesidad del arte. La distancia entre objeto y sujeto” [p. 319]. El creador se

desprende de su obra, se aleja, pone una distancia entre él, su reflexión y los resultados de su actividad creativa. Esto es lo que permite la libertad, porque en realidad el escritor no compromete a su persona con lo que queda expuesto en su expresión, el compromiso es únicamente con el arte, con su labor como creador. Recordemos a Kierkegaard cuando refiere en *Sobre el concepto de ironía* la distancia que el ironista mantiene con lo que dice, porque siempre se encuentra en una mascarada en la cual nadie sabe cuál es el personaje que representa, ni cuál es el significado último de sus palabras.

Esta distancia irónica, que para Kierkegaard es la libertad que la ironía romántica permite en la obra de arte, va a tener una repercusión muy elocuente en Inés Arredondo, quien la privilegia de la siguiente manera:

El conocimiento poético se produce a través de un mecanismo especial, que los artistas de todos los tiempo han tendido a llamar un truco, un engaño necesario a la idiosincrasia de su modo de funcionamiento: la distancia entre objeto y sujeto, aunque en la existencia ambos puedan parecer lo mismo; desprenderse de la propia existencia y mirarla en el “espejo” es la acción del poeta lírico, y esta acción puede, a su vez, convertirse en el objeto de la poesía [p. 345].

Este desprenderse de la “propia existencia” es el desatarse que permite la ironía y que el filósofo danés privilegia: las circunstancias ya no dañan, ya no está aquí la existencia y sus incidentes, sino sólo la acción del artista y su resultado —la obra de arte—, los cuales se colocan a una distancia infinita que no daña al creador, quien esboza un tenue sonrisa al presenciarlos.

Por eso, la ironía excluye la fe, porque ha tomado su lugar. Es “‘la soberbia de la libertad’ en un mundo en el que sólo el ejercicio de la conciencia hace posible la trascendencia mediante la creación artística, utilizando para ello únicamente las formas capaces de ser objetos de esa conciencia [que] lleva, además, a la soberbia de la soledad, al intento siempre satánico de recrear al mundo haciendo de lado o ignorando a ‘su Señor natural’” [p. 347].

Para la escritora, esta toma de distancia consiste “en partirse en dos o en tres y en poner la mayor distancia posible entre esas partes porque de esto depende que el fingimiento y el engaño sean mayores, es decir, más artísticos”. [p. 319].

Al fin y al cabo, el artificio del arte separa al hombre de sí mismo y le permite mirarse tal y como es; el acto puede ser doloroso, pero esta misma distancia lo salva; al fin y al cabo lo que mira no es más que una persona, con todo lo que implica, aunque esa persona sea un artista y, por lo mismo, distinto a los demás.

3. UNA PUNTA DE LA INTIMIDAD. LA NARRATIVA DE INÉS ARREDONDO

¿Qué misterio es el que guarda la narrativa de Inés Arredondo? La respuesta la da ella misma cuando se refiere al Cid en relación a la ironía: en ella se encuentra “el símbolo de una magnífica soberbia capaz de mostrar lo cotidiano, una punta de la intimidad, sin comprometerse a mostrarlo todo” [p. 5]. Inés Arredondo revela velando; sugiriendo un mundo de profundidades significativas que casi nos atrapan. La punta de la intimidad es la ironía que manifiesta un mundo escondido, un más allá detrás de las apariencias. Pone al descubierto el mundo profundo que pasa desapercibido para los demás, excepto para unos pocos que saben leer. Es el mundo atrás de la apariencia del mal, de la locura, de la extrañeza, de los extremos que el común de los mortales preferiría no tocar, pero en donde subyace la verdadera existencia, lo primordial de la vida.

Cuando Inés Arredondo refiere su primera experiencia literaria oyendo recitar a su padre el Romancero del Cid, para ella, un gorro de dormir revela el ser íntimo del héroe, el hombre que se esconde debajo del fausto del guerrero que todos temen y admiran. En el caso de sus relatos, emerge el verdadero sentido de una obra que reacciona ante la realidad, que la mira desde otros ángulos, poniendo atención a lo que otros no atienden o no alcanzan a comprender y por eso ignoran. Atrás de lo que parece perverso o ruin hay otro actuar que no tiene que ver con la maldad sino con el vivir, pero de una manera distinta a la de los demás. Siempre en el límite, desde otra forma de sentir, que, a pesar de todo, reconocemos.

La verdadera realidad es para Arredondo esto otro que se muestra, porque tiene sentido, porque le da trascendencia a cada momento de la vida. Pero no hay que olvidar que hay verdades que no podemos ver de frente. Es Medusa que abre los ojos y petrifica. Zeus que fulmina a Semele cuando se le presenta en toda su magnificencia. Es por eso que sólo nos es dado ver entre sombras, leer entre líneas. Casi adivinar, como en un presentimiento, como en un “presentimiento de la verdad”, “sin comprometerse a mostrarlo todo” en su escritura.

3.1 EL HUECO QUE SE APODERA DEL MUNDO

En la narrativa de Inés Arredondo, la mayoría de los personajes vive cifrada por el deseo, sobre todo el de reconocerse en el otro, de confundirse en el acto amoroso. Pero siempre hay un desgarre: el acto casi siempre es irrealizable porque están solos, y si hay alguien más como ellos, la unión es prácticamente imposible.

Estos personajes son seres al límite, que se encuentran en la marginalidad de ser distintos, por lo que sufren la desgracia de tener la seña que les impide ser parte integral de la sociedad. Aun así se sacrifican por los otros, no importa si no son comprendidos; se dan, con gusto, porque ese último acto de entrega es el que le da sentido a sus vidas, al igual que el amor, ese hado que podría ser su realización, aunque éste sólo les muestra las posibilidades del absoluto, negándose.

La relación de pareja es para ellos una forma de alcanzar la plenitud, el reconocimiento, el saberse por fin parte del otro, del amado-amante que por serlo les conferiría presencia en el mundo. Mas la existencia muestra que tal perfección casi nunca sucede; que el amor raramente es absoluto; que el amado pocas veces es con el otro hasta la plenitud.

Eso sucede con Miriam y Teodoro en el cuento "De amores". Ellos son la pareja perfecta, como Isolda y Tristán, Nefertiti y Akenatón; grandes amantes que por serlo "no tienen hijos" [p. 245]. Cuando Raquel, la esposa de Jacob, quiere el amor de su marido también como padre tiene que pagar un precio, por eso muere en el parto de Benjamín, mientras que su hijo José provoca el exilio y la posterior esclavitud de su pueblo. Del mismo modo, cuando en el cuento Miriam le pide un hijo a Teodoro, él tiene que alejarse de ella, porque ese acto equivale a un traición: "La pasión que lo llena todo no obedece a las leyes de la Naturaleza sino a las del Espíritu" [p. 245].

La carne y su exaltación se convierten en este relato en principio de espiritualidad. Mientras la naturaleza es una sexualidad para la concepción, el espíritu corresponde al erotismo. Un erotismo al que los amantes no deben traicionar. Por eso, cuando Miriam quiere un hijo de Teodoro, provoca que se separen.

Cometió el pecado de Raquel, le pidió un hijo. Él se ensombreció. No podía explicarse que era el Espíritu el que lo impedía. Ella suplicó prometiendo que el niño sería tan feliz que no lloraría, que dormiría con los poemas, las palabras y la música, que todo seguiría igual. No comprendió que la Naturaleza entraría rompiendo el Absoluto [p. 246].

Para no traicionar al Espíritu, Teodoro prefiere alejarse. Mas tuvo otros hijos, vagó por el mundo, le dio la espalda al amor, y más que nunca traicionó, pero esta vez al amor mismo. “En el fondo, nunca pudo domar a la Naturaleza, aunque la negara, y ahora estaba absolutamente solo” [p. 247], narra el cuento.

En muchos sentidos pareciera que Arredondo participa de las ideas comunes de su generación —por ejemplo, en lo concerniente al “erotismo sagrado” de Bataille, que considera a la sexualidad por sí misma, sin fines de procreación, la cual logrará que los amantes alcancen “un más allá” a través del otro, y, por tanto, una espiritualidad de otro modo perdida—, pero no se entrega del todo a ellas. Sí, hay que abrir puertas y ventanas para que el aire viciado de las habitaciones se oxigene; hay que mostrar lo que sucede en el seno de las familias y las relaciones entre sus miembros; en la sacrosanta familia mexicana hay incestos, abusos, adulterios y uno que otro pervertido; pero no hay que olvidar que en las entretelas del interior de cada ser humano hay abismos insondables, despeñaderos sin salvamento, y que será el exceso, precisamente, el que, como a presión, les permitirá sentirse un poco aliviados, pero muchas veces los llevará, también, a la ruina existencial.

Eso sucede en el cuento “De amores”. Mientras que Miriam traiciona al Espíritu, el cual se encuentra en la propia carne compartida de los amantes, Teodoro se pierde más porque se traiciona a sí mismo alejándose de ella —al fin, él es también materia, parte de la Naturaleza—. No se puede menospreciar a la madre Natura, porque entonces resulta que la situación se vuelve un camino sin salida: por un lado, si los amantes quieren realizarse en el amor, deben excluir la procreación, pero, por el otro, la carne que enaltecen, la Naturaleza misma, hace a Miriam querer un hijo y a Teodoro tenerlos después con otras, “alejado ya del Espíritu”.

La verdad que prevalece es la imposibilidad de reducir la vastedad de la vida a un solo planteamiento teórico. Teodoro, ya viejo: “En el fondo nunca pudo domar en su alma a la Naturaleza, aunque lo negara, y ahora estaba absolutamente solo” [p. 247].

Así, resulta problemático vincular textos como *El erotismo*, de Bataille, que tanto influenció a los de su generación, con el mundo que crea Arredondo en sus relatos, pues resulta que en algún punto hay una importante vuelta de tuerca, pues, al final, los personajes, en apariencia liberados de las restricciones sexuales, experimentan una profunda angustia, una sentimiento de culpa porque a pesar de todo aún traen consigo todo el aparato moral que les inculcaron.

Éste es, por tanto, el primer indicio de la postura irónica de Arredondo; una posición crítica frente a lo convencional e, incluso, frente a lo alterno. De lo que se trata es de poner a prueba, de cuestionar, de dudar si se ha alcanzado la verdad última y de ese modo abrir las posibilidades.

Del mismo modo, la maternidad se presenta de manera problemática en la narrativa de la sinaloense, pues aunque en el cuento anterior Miriam desea un hijo, en otros relatos hay madres que no los quieren o que simplemente no desarrollan un “instinto maternal”.¹ Para Arredondo, como lo señala Claudia Albarrán en “El huésped de la matrioshka”,² el amor y la maternidad son sagrados, por lo que, en muchos sentidos, son inabordables, pero precisamente porque son la sinaloense los trata en sus relatos.

¹ En este sentido, Fabienne Bradu, en “La escritura subterránea de Inés Arredondo” [en Señas particulares: escritora] va a hacer un acercamiento al tema de la madre en cuentos como “Orfandad”, “Apunte gótico” y “Canción de cuna” desde la perspectiva del sentimiento de “orfandad originaria” que los atraviesa; por su parte, Graciela MARTÍNEZ-ZALCE, en *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, aborda las relaciones dentro de la familia y sus complejidades; Claudia ALBARRÁN en “El huésped de la matrioshka” [en Aralia LÓPEZ, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, pp. 267-281] destaca las múltiples maneras de ser madre que Arredondo presenta en un cuento como “Canción de cuna” y las formas problemáticas como se expresa la relación que la madre establece con el hijo que se gesta en su vientre; otro artículo que aborda el tema de la maternidad en la obra de Arredondo es “Malamada-madre: maternidad y renuncia”, de Luzelena Gutiérrez de Velasco [en Luz Elena ZAMUDIO (coord.), *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, pp. 47-52], quien hace un recuento de las madres “atípicas” de los relatos de la sinaloense.

² Cf. Claudia ALBARRÁN, “El huésped de la matrioshka”, en Aralia LÓPEZ, *Sin imágenes falsas...*, pp. 267-285.

Aunque en algunos cuentos la maternidad es abordada sólo de manera tangencial, aparece como un signo importante que no deja de destacar —como en “Estar vivo”, “Los espejos”, “Lo que no se comprende” o “Atrapada”—. Arredondo trata estos temas desde diferentes ángulos y perspectivas cada vez, pero siempre de manera problemática. Por un lado, hay mujeres como Luisa, en el cuento “Estar vivo”, que tiene que cuidar con total entrega y resignación a su hija enferma, frente a otras como Ángela, del mismo cuento, que es una mujer sin preocupaciones que se hace amante del esposo de Luisa y que cuando se embaraza, aborta. Ella se expresa simplemente así sobre esto: “León... Leonardo, tuve que hacerlo... no sirvo para eso... no es lo que quiero... Volveremos al mar... ¿te acuerdas?” [p. 63].

En “Los espejos”, por ejemplo, Isis ni siquiera se percata de su maternidad, de las consecuencias de sus actos o de lo que es su deber. Un día, hipnotizada por la idea de un yegua sin domar, simplemente se monta en ella y desaparece con su hija recién nacida en brazos. La abuela Isabel —quien narra la historia—, totalmente angustiada, al verla regresar sola después de horas, le pregunta:

—¿Y la niña? [...]

—La dejé sobre la arena del río porque la yegua se puso difícil.

Le di una cachetada.

—¿Dónde la dejaste, desdichada?

Ella se había llevado la mano a la mejilla y me miraba con asombro.

—Por allá, por los campos de California [...].

Sí, yo fui a California a recoger a mi pequeña. Era un bultito de cobijas y mantas tirado cerca del cauce del río...

Parecía dormida, pero no, estaba inconsciente y hervía en calentura [p. 198].

En otro cuento, “Canción de cuna”, una mujer de 52 años cree estar embarazada, pero en realidad está viviendo, recreando, su propia gestación; haciendo público lo que una vez fue escondido y negado, pues su verdadera madre, Érika, cuando se embarazó de ella era casi una niña que no sabía lo que le sucedía y a quien la hicieron pasar por su hermana mayor;³ por lo que se reconciliará con ese

³ Érika, esta madre joven, es, además, junto con sus padres, extranjera, lo que hace a su hija, que no entiende el idioma en el que hablan, a su vez extranjera para ellos. Ser de otro país —por tanto, extraño, ajeno, sobre todo por hablar un idioma que los demás no entienden— es un tema que aparece en varios cuentos de Arredondo y que analizaré más adelante.

maternidad oculta, interiorizándola, haciéndola vivir en ella misma y exponiéndola a los demás.

Pero la presencia de un ser en las entrañas es también presentado en este cuento como una lucha en la que prevalece el que se está gestando, y también como un acto ciego, inconsciente, en el que la razón de la que va a ser madre no participa sino que se ve subyugada por su cuerpo y por el *otro*, el que está dentro y se forma.⁴ Eso siente Érika, sin que sepa lo que le sucede:

...un día, una tarde igual a otras, las manos de la muchacha se crispan y la guitarra cae al suelo. Un grito y el terror rompen la repetición helada. El sinsentido se corporiza y vierte el orden de la muerte: en el interior de la niña un ser extraño se ha desperezado. Rasca y mueve las entrañas ciegamente. Ella siente la satisfacción bestial del informe ser que la habita sin conciencia; la lejanía insalvable en que busca acomodo, placer; estos pequeños saltos de reptil con que la hace ajena a sí misma [p. 52].

Lo que llama la atención es la manera en que se refiere al feto que se mueve en el vientre materno: “satisfacción *bestial*”, “informe *ser*”, “saltos de *reptil*”, como lo observa Claudia Albarrán en el citado artículo, que no son sino formas de hacer patente lo desconocido, lo que no se entiende y que va tomando lugar en la vida de una niña que no comprende nada.

Albarrán señala que en el “Canción de cuna”, “el vínculo que se establece entre madre e hija no se manifiesta a través de aspectos racionales; parece, más bien, una relación carne a carne, ambigua, sí, pero incierta para los otros. De ahí deriva también su carácter mágico, inasible e innombrable, su calidad de secreto”;⁵ lo cual es así porque no se puede expresar de un modo unívoco y claro, sino con palabras que remiten a sensaciones más que a hechos.

Inés Arredondo se enfrenta al tema de la maternidad de un modo muy crítico, desechando estereotipos, lugares comunes y también los planteamientos generacionales de una sexualidad no procreativa. Hay más consideraciones — muchas de ellas muy complejas— en el hecho de que una mujer sea madre, y ella

⁴ Cf. ALBARRÁN, “El huésped de la matrioshka, en LÓPEZ, *Sin imágenes falsas...*, pp.267-285.

⁵ *Ibid.*, p. 273.

presenta diferentes aspectos, a veces contrapuestos, de ello.⁶ Al final, de lo que se trata es de poner a prueba las ideas que se consideran ciertas, cuestionarlas, dudar de ellas, porque nada es de un modo y para siempre; en este tipo de cosas, más que en ninguna otra, no hay verdades absolutas, y es la experiencia quien al final lo demuestra, y en esto aparece una primera manifestación de la ironía de cepa romántica de Inés Arredondo, pues de lo que se trata es de derribar ideas absolutas, lugares comunes, poner en tela de juicio ideas preconcebidos, mostrando otras maneras de concebir un hecho.

De este modo, trastocando los opuestos y vinculándolos, en un cuento como “Atrapada” puede observarse cómo es la culpa la que redime a la protagonista, mientras la trasgresión la libera de la tristeza por el abandono en el que vive dentro de su matrimonio.

En éste al igual que en otros relatos como “Las mariposas nocturnas” o “Sombra entre sombras”, la mujer tiene que ser bella para el hombre, vivir en un lujo en el que ella es sólo una parte, y, además, pulirse y cultivarse de acuerdo a los gustos y conocimientos de él, quien la construye a partir de lo que debe leer o conocer, pero también —y aquí aparece la primera intromisión de un elemento que rompe o imposibilita la armonía— en lo que debe sentir.

Paula, la protagonista de “Atrapada”, es recién casada y tiene que hacerse a la idea y ser ella misma a los modos de Ismael, su “moderno” y “libre” marido, y a los de las “amistades” de éste. Le dice, por ejemplo, cuando ella usa frases convencionales como “mi amor”: “tú has ido al cine, has hablado con tus amigas, oído a gente cursi, pero tú y yo somos diferentes. Los motes, las palabras dizque cariñosas que usan todos, están gastadas, no sirve, ‘mi vida’, ‘amor’, todo eso... ¿comprendes?” [p. 169].

Paula tiene un aborto sin que supiera siquiera que estaba embarazada, y es en este punto que entran estas ideas tan en boga en la generación de Arredondo, puestas en boca de Ismael, acerca de un amor que busca explorar libremente el erotismo sin la atadura de un hijo. Le dice: “Pero ha sido mejor así, no estamos preparados, y un niño... en fin, ya te dije que somos diferentes; procrear es simple,

⁶ Incluso el tema del incesto toma presencia, como en el cuento “Estío”.

puede hacerlo cualquiera, y en cambio buscar y encontrar la forma última del amor es solamente para nosotros” [p. 171]. Luego de esto, a Paula sólo le queda llorar y el silencio. Sólo Federico, amigo tanto de ella como de Ismael, la acompaña en una larga convalecencia, tras de la que pierde también a su marido, porque él se aleja y ella sabe que la engaña. Federico no comprende la actitud que Paula ha tenido que adoptar: una espera y un autosacrificio en el que se anula a sí misma y se va desintegrando espiritualmente para ser como Ismael la querría sin conseguirlo, tratando de anular el daño que le hace su marido, luchando con ella misma, envolviendo dentro de sí el mal que Ismael le provoca para intentar anularlo. Y en este intento Paula va perdiéndose a sí misma y su identidad, la que pareciera que sólo puede darle su esposo a través del reconocimiento; hasta que, en el momento más difícil, aparece Marcos, su antiguo novio.

Se encuentran un día por casualidad y él logra que ella olvide su sufrimiento, y como si resucitara, vuelve a experimentar el sentirse libre y deseada. Tienen relaciones sexuales, pero cuando Paula miente por teléfono acerca de su paradero, él la cuestiona y ella le contesta como en su momento le hablara Ismael. Finalmente, Paula interioriza, hace suyo lo que su esposo le ha intentado enseñar, porque lo ha experimentado con Marcos: el vivir para uno mismo, el ser libre en el amor y también egoísta:

La plenitud del deseo y del placer me han dado una realidad que no he tenido nunca, pero por eso mismo precisamente soy dueña en este momento de toda mi historia. He llegado a una realización y eso es como llegar a una cima desde la que se ve mejor y se ve todo. No soy la niña que conociste, y ahora, aunque sea feliz, soy culpable. Somos amantes y cómplices y me gusta que sea así [p. 186].

Al fin Paula toma las riendas de su vida, aunque paradójicamente sea para regresar a su esposo, y como él con ella, atropellar a alguien que la ama, que es Marcos. Queda la culpa, sin embargo, pero una culpa que la libera, porque la ha hecho sentir, revivir.

Lo que vemos hasta ahora es cómo Arredondo parece tomar los temas de su generación —la libertad y trasgresión sexual—, pero presentando la otra parte, que es precisamente la que no responde a planteamientos teóricos, la de estos

seres distintos que se pierden en la búsqueda de sí mismos y que pretenden encontrarse en otra mirada, cuando, finalmente, los ojos que se miran muchas veces no responden, están vacíos o no reconocen.

En *Acercamiento a Jorge Cuesta*, Arredondo habla de los ojos como “el hueco que se apodera del mundo circundante” [p. 273]. La mirada es un elemento primordial en los cuentos de la sinaloense, como ya han expuesto varios críticos;⁷ sin embargo, en la forma como ella la define hay una relación problemática: el que mira proyecta su interior hacia fuera a través de sus ojos, lo que mira es lo que lleva dentro, pero no puede ver lo que hay dentro de la otra persona, puesto que en esta relación hay un elemento extraño: el hueco. Quien mira un hueco mira la ausencia, el vacío. En la concepción de mirada de Arredondo no cabe la idea de que “los ojos son el espejo del alma”. Lo que se mira es una imposibilidad de conocer, una resquebrajadura.

La única verdadera mirada se da un instante, o bien, casi está a punto de suceder. Es ese momento en el que todo se detiene, en el que por fin se encuentra el sentido y se intuye y adivina algo que parece permitir la trascendencia. A veces sucede que hay total identificación, aunque sea por un instante, en cuentos como “Londres”, “Año nuevo” y “Lo que no se comprende”. Pero sobre todo es el lector quien debe experimentar ese instante eterno y absoluto de la revelación poética, cuando percibe lo que realmente pasa en los relatos y se da cuenta de que aquello de lo que se habla es algo inextricable, pero real.

A los personajes sólo les queda añorar este momento. Buscarlo en el amado, en la naturaleza, en el arte, y casi nunca encontrarlo, por eso siempre son seres arruinados, con deseos sin esperanzas.

El aspecto sagrado, que Rose Corral destacó en los cuentos de Arredondo,⁸ puede relacionarse, en última instancia, con los textos de Bataille, pero también tiene otras implicaciones: los personajes, en apariencia, anodinos,

⁷ Cf. Ana BUNGÁRD, “La esquizia ojo-mirada en *Río subterráneo*”, en Aralia LÓPEZ *et. al.* (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, t. 2, pp. 49-56, y Rogelio ARENAS MONREAL en “La pareja y la mirada transgredida en ‘Mariana’ de Inés Arredondo”, en ARREDONDO, *Obras completas*, pp. xvi-xxii.

⁸ Cf. Rose CORRAL, “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, en ARREDONDO, *Obras completas*, pp. ix-xv.

tienen una señal, un estigma; están marcados porque son como elegidos, seres de otro ámbito cuyo destino es el sacrificio.

El artista también se encuentra del lado de este tipo de personajes, porque son distintos a las demás personas; su quehacer los aleja, los aísla. En “Río subterráneo” es la construcción de una casa desproporcionada, absurda, pero que guarda un orden misterioso, lo que salvará a los hermanos presos en la locura.

Ellos viven en otro cosmos, en un espacio que es símbolo del arte y que se materializa en una casa que el hermano mayor ha construido, pero al mismo tiempo lo que son y lo que crean los convierte en relegados a cuyo mundo no se debe entrar porque está plagado de lo prohibido, de lo que se calla, de la “crueldad” de una vida que no se parece a la de los demás.

Todo lo que no se explica y todo lo que da vergüenza —porque es lo otro— es resguardado por una persona que escribe: en el caso de este cuento, la hermana menor que protege la casa y a sus habitantes mientras aleja a su sobrino de esa obra que sus hermanos construyeron para dar forma y cauce a la demencia. Ella le escribe narrándole la historia, dándole a su vez forma, y esa tarea es igualmente la del artista; por lo que locura y escritura se funden en una misma cosa: ambas tocan regiones que no se comprenden, pero que pueden mostrar el sentido, y ambas dan forma a un universo.

Lo que referí antes, en el apartado acerca de *Acercamiento a Jorge Cuesta*, sobre la concepción que Arredondo plantea del arte como lo siniestro, encarna en este relato, pues en él dice: “Siento que me tocó vivir más allá de la ruptura, del límite, de ese lado donde todo parece, pero no es, un atentado contra la naturaleza. Si dejara de hacerlo [escribir], cometería un crimen” [p. 125]. El acto creativo es siempre un acto que se enfrenta a lo natural y por tanto a Dios, por lo que es también una temeridad, que, muchas veces, tiene consecuencias terribles que deben pagarse.

Lo que parece sólo producto de la locura, lo que es locura, se vuelve la representación del arte, porque busca la belleza y la proporción en esa casa que salva a los hermanos de la destrucción que su propia condición les impone; por eso se puede concluir que es el arte lo que salva.

La locura y esa forma de vida, que es representación del arte, es la herencia de una familia, cuya vida al límite, construida para y por otra realidad —la de la creación y la locura—, no tiene salvación, pues todo lo consume. Ésa es la advertencia que le da la “guardiana” de esta historia a su sobrino.

Esta familia corresponde a un mundo aparte. Pertenece a otra esfera, a otro orden que sólo el arte nos permite tocar y comprender, porque tal parece que representa, en verdad, lo realmente profundo y verdadero.

El arte es la mirada que recrea el mundo, que lo refunde a través del proceso creativo, y es el artista quien mira y traspasa hasta lo más profundo las cosas. Pero la mirada también escinde. Reconozco lo que miro, pero al hacer esto se crea una distancia que me separa de todo y de todos. Es el reconocimiento, entonces, el que salva: el artista queda libre de lo que lo rodea, pero también lo condena a ser distinto, a quedar excluido, a tener siempre que tocar aquellas partes que constituyen esencias, sitios recónditos, que al revelarse, destapan algo que también desgarran: la verdad. Y como vimos, es la distancia estética la que salva, y en este caso es la ironía romántica que revela, que muestra, sin dar juicios contundentes, sin entregarse a *una, única*, verdad, sino dejando abiertas todas las posibilidades de un mundo que se refunde en el acto de escritura.

Por otro lado, lo que casi todos los personajes de estos relatos buscan es reconocerse en el que aman. En el cuento “En la sombra”, la protagonista, con un dolor inmenso, desesperada y sola en una noche en la que espera la llegada de su marido, que sabe que está con otra, dice: “No, no quería morir, lo que deseaba con todas mis fuerzas era ser, vivir en una mirada ajena, reconocirme” [p. 141]. Ella, al igual que otros personajes de Arredondo, piensa que a través de la mirada podrá conformarse. Se trata de la anagnórisis. En la tragedia griega, ésta representa el momento en que los que son de la misma sangre, es decir, los que son iguales, se reconocen. En los cuentos de Arredondo, los personajes cifran en la esperanza de encontrarse y *con-formarse* en el otro todo su mundo. Buscan a quien comparte con ellos la marca, esa señal que los desvincula con el común de los hombres; la anagnórisis que los hace saberse miembros de una misma raza de gente que está

más allá de lo que viven los demás. Seres únicos, especiales porque viven en el límite, en el exceso que los hace partícipes de algo así como divino.

Por eso, en el cuento “En la sombra”, cuando la protagonista decide pasar por el parque y se sienta en una banca, ve a tres pepenadores que la observan y le hacen insinuaciones sexuales, ella se reconoce y reconoce su deseo en ellos. Afirma: “Entre ellos y yo, en ese momento eterno, existía la comprensión contaminada y carnal que yo anhelaba” [p. 146].

Las respuestas que persiguen personajes como la protagonista de “En la sombra” se encuentran en el vértigo de una mirada, y a veces ésta termina estando vacía, extraña. Por eso, el mundo interior de los personajes centrales, que se desborda hacia nosotros, es el verdadero espacio sagrado,⁹ que al final se desintegra.

Ese reconocimiento que los protagonistas buscan en el ser amado, ese punto de conexión que se busca sin limitaciones, debería darse a través de la mirada; en la cual se supone que uno y otro deberían reconocerse.¹⁰ Pero la unión que es entre iguales sólo es absoluta en el incesto y por eso es prohibida. En el mito, Narciso, quien se enamora de sí mismo —el incesto perfecto, pero imposible—, al transgredir las reglas naturales sufre un castigo, porque ese amor no fructifica (él rechaza a las ninfas que podrían darle hijos), y al saberlo imposible muere de amor, por lo cual también es la imagen de la melancolía.

En cuentos como “Estío”, “La sunamita” o “Apunte gótico” está presente la idea del incesto; por ejemplo, en el último de ellos presenciamos una escena en la que una voz narradora, sin que sepamos a ciencia cierta su edad o su sexo, presenta una situación confusa, en la cual parece que el hombre que yace dormido en la cama de una habitación podría estar también muerto, pero la presencia de la muerte sólo significa la posible consumación de una relación

⁹ Cf. CORRAL, *op. cit.*, pp. ix-xv.

¹⁰ También podría darse de otras maneras; por ejemplo, en “Opus 123” los dos protagonistas se relacionan a través de su música y su talento privilegiado.

incestuosa; sin embargo, la voz narradora habla de amor, como una esperanza de lo que ocurre ahí no sea perverso.¹¹

Es imposible la unión en muchos relatos; es la culpa que los mismos personajes sienten, la sociedad, el destino que sin reservas asumen, entregándose siempre al sacrificio. La mirada, donde se encuentra la señal que identifica a estos seres entre sí, está vacía; el sujeto no logra entrar en la persona a través de los ojos, o a éstos no puede ascender el alma.

En el cuento “Mariana”, la protagonista se encuentra en un orden distinto, en una plenitud que no le es dado compartir y en la que no pueden entrar los demás. Por eso su mirada está vacía, pero en realidad está colmada de algo que los otros no pueden ver. Es atrayente, desquiciante, por lo menos eso ve Fernando, su novio desde la infancia: “Fue ella la que me mostró sus ojos en un acto inocente, impúdico. Otra vez sin mirada, sin fondo, incapaces de ser espejos, totalmente vacíos de mí” [p. 103].

Contada en tercera persona, la historia empieza con Mariana en sexto año de primaria; sus amigas comentan lo que ella hace con Fernando —un elemento inquietante más que se encuentra en otros cuentos como “Los hermanos” es el despertar sexual a temprana edad—. Ambos crecen, pero sus relaciones se tornan perturbadoras, pues ella presenta muestras en su cuerpo de mordidas y moretones. Al mismo tiempo su padre se opone a ese noviazgo, aunque después de que los jóvenes huyen juntos la boda se realiza y es en este momento que aparece la parte sustancial del relato: los ojos del padre de Mariana están vacíos y son incomprensibles: “Oscuro está en la boda de su hija, que se casa con un buen muchacho, hijo de familia amiga —y recibe con una sonrisa los buenos augurios— pero tiene en el fondo de sus ojos un vacío amargo. No es cólera ni despecho, es un vacío” [p. 100].

La mirada comunica, hace iguales, conocidos a los que miran —como en cuentos como “Año nuevo”, “En Londres” o al final de “Lo que no se

¹¹ Ver más adelante el apartado “La inexplicable ambigüedad de la existencia”, en el que analizo con más detalle este cuento.

comprende”—, pero cuando en el otro la mirada es distinta, no expone lo que hay dentro y no crea un canal de comunicación, empieza lo terrible, porque significa que el otro es en verdad es ajeno y distante. Mariana tiene los ojos de su padre, y ambos son impenetrables e incomprensibles por ese vacío que hay en su mirada. Pero lo que realmente ha pasado es que en un instante único e impenetrable, Mariana encontró para sí misma la plenitud, que no puede transmitir a los otros porque los demás no están ni remotamente cerca de entender aquello, de compartirlo. Su interior está pleno y por eso no cabe nada ni nadie más en esos ojos que no reflejan a los que los miran. Por eso Fernando tiene celos y envidia de ese momento no compartido, que sin embargo sí tiene con ella en el momento de la intimidad sexual. La ira lo lleva a maltratarla, a intentar encontrar la respuesta de esa forma de mirar, pero Mariana ni siquiera se inmuta, sólo lo mira tiernamente porque lo ama. Al final, lo único absoluto que alcanza Fernando de ella es su muerte:

Furor y celos inmensos que me hicieron golpearla, meterla al agua, estrangularla, buscando siempre para mí la mirada que no era mía [...] 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 y no tuviera otro remedio que mirarme como a su muerte. Quería su muerte [p. 103].

Todo ese mundo de esperanzas y totalidad que promete una mirada que corresponde se hace trizas, porque los ojos están vacíos —o colmados y por eso no puede entrar el otro, como quiera vérselo—. Dice Fernando que esa mirada: “es todo el silencio, la imposibilidad, la eternidad, donde ya no somos, donde jamás volveré a encontrarla” [p. 104].

Los túneles deberían comunicarse en el momento de la entrega amorosa, de los amantes que se miran, pero el túnel sólo existe de un solo lado, y, por tanto, de ninguno. Las miradas no se encuentran; la fusión no se da porque los mundos de cada uno son irreconciliables; la pasión se vuelve *pathos*; la relación sexual, desgarre; el mundo familiar es una escisión. El universo se quiebra. Después, no queda nada.

Sin embargo, en “Año nuevo”, célebre por su breve extensión, hay un atisbo de comunicación a través de la mirada, pero es sólo un instante y el otro es un desconocido al que nunca se volverá a ver: “Me miraba. Era un negro. Íbamos los dos colgados, frente a frente. Me miraba con ternura. 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” [p. 135].

En “Lo que no se comprende”, la forma que la pequeña Teresa tiene de mirar a su hermano deforme la separa, la aleja infinitamente de ese otro ser, y ver esa mirada saca de quicio a la madre, la hace ver de la forma más cruda la terrible condición de su hijo y el contraste que hay entre ellos. Al mismo tiempo, el padre y Teresa se unen y se comunican absolutamente con los ojos, por lo que se reconocen como iguales:

El 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 trasformando en algo profundamente hermoso y triste, una fuerza extraña 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 en la luz difusa del atardecer sin hablar más, temblorosos, tomados de la mano [p. 226].

La mirada da el ser. No mirar es no reconocerse y en última instancia dejar de ser al no existir para alguien más, para esa persona que cuenta. Dice Fabienne Bradu en “La escritura subterránea de Inés Arredondo”: “El tiempo de la mirada es un tiempo suspendido, a la vez eterno y fulgural, que concentra una idea de perfección, de armonía, de serenidad, de plenitud del ser”.¹²

Queda sólo la idea de que hay algo soterrado, interno, en algunos seres; algo complejo, casi inexpugnable, que los convierte en seres marcados con una señal que los lleva al límite y que los deja excluidos. Es éste el verdadero

¹² Fabienne BRADU, “La escritura subterránea de Inés Arredondo”, en *Señas particulares: escritora*, p. 31.

estigma de todos ellos, que no es religioso, sino vital, y cuyo significado nunca se podrá penetrar, mucho menos si se intenta desde el otro lado de la mirada.

Sin embargo, a pesar de que los protagonistas fracasan en su intento de realizarse en el amor, sobrevive en los relatos de Inés Arredondo la esperanza de la identificación completa. Quizá dure un instante, pero ese instante significará la eternidad.

De eso se trata el arte, porque es la mirada plena entre autor y lector, la que llena el vacío y no excluye; la que crea la realidad y la hace desaparecer cuando se cierran los párpados o el libro. Y los ojos que al mirarse se identifican son los de la obra y los del espectador que reconoce, que da y recibe el sentido, como Arredondo lo refiere en "Atrapada":

Hay una alegría de vida en el espejo roto que recoge en sus fragmentos respiraciones de dos tiempos diferentes, queda esperar el milagro de que en un ángulo destrozado coincidan por un momento dos atmósferas que se identifican, que son una sola, hincada en el tiempo para que la respiren dos niños que se reconocen [p. 172].

Lugar de la trascendencia y del sentido, del reconocimiento y de la libertad, el arte es el éxtasis místico que revela un mundo pleno, nunca más impenetrable. Es la mirada que abre el ser al significado verdadero.

3.2 LA INEXPLICABLE AMBIGÜEDAD DE LA EXISTENCIA

Se puede ser irónico de modo que todo el mundo se dé cuenta, pero la noción de ironía que he venido abordando sólo se muestra a algunos. En el momento en que el escritor no deja claro cuál es su postura, convirtiendo a la indeterminación en parte intrínseca del relato, asume una manera de ser que excluye cualquier juicio tajante, unívoco de su escritura y de su voz como narrador. "La relatividad que toda ironía impone a un enunciado es el trasunto verbal de la máxima según la cual la verdad es una mentira que aún no ha sido descubierta".¹³

¹³ BALLART, p. 23.

Esta manera de ver las cosas abre al mismo tiempo que cierra mundos interpretativos en una escritura como la de Inés Arredondo, porque si bien podemos determinar temas, tratamientos, posturas frente a la realidad, también tenemos que tener presente la relatividad que pueden tener estas apreciaciones dentro de su obra; de hecho, sólo con pocos cuentos se pueden hacer afirmaciones tajantes, porque siempre queda presente cierta indeterminación.

La ironía produce en el relato dos posibles niveles de interpretación: uno literal, digamos inocente, y el irónico, difícil de abordar algunas veces y más cuando se relaciona con la ironía romántica. Luego, para que esto sea posible, la autora deja en la obra muchos lugares de indeterminación; momentos, puntos de vista y opiniones cuya naturaleza no es unívoca. La ambigüedad que se produce hace muchas veces difícil abordar este tipo de obras irónicas, y esto es lo que hace que la lectura de los relatos de Arredondo sea complicada y que no podamos asegurar tajantemente lo que sucede; lo cual tiene relación con esta idea de la autora de querer que sus narraciones sean parecidas a la vida, y que sean en este sentido verdaderas.

Por eso, queda la impresión de estar leyendo una escritura extraordinaria pero difícil de aprehender, que no se revela sino que se mantiene en el misterio y al mismo tiempo toca una parte interna que nos abre una forma nueva de captar lo que sucede y a las personas, todo a través de personajes casi anodinos, intrascendentes, pero que al mismo tiempo se revelan como seres únicos, atrapados en un mundo rutinario, y que al final tienen un momento de revelación, que podría liberarlos, pero que muchas veces sólo les muestra, como en un espejo cóncavo, la pérdida de su vida interior.

En el texto autobiográfico “La verdad o el presentimiento de la verdad”, Arredondo refiere algo que ya he citado. Ella apunta acerca de su obra: “Y no solamente quiero *tener* para *hacer* [aquí habla del lujo, el lujo de poder escribir, de poder crear], 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 inexplicable ambigüedad de la existencia” [p. 4].

Arredondo apunta en estas reveladoras frases que en su obra, más que pensar en la historia, en la anécdota, lo que busca es dar *vida*, conseguir la sensación de existencia, y para ello recurre a la ambigüedad. Lo que pasa en el vivir no es claro y muchas veces no responde a razonamientos lógicos; tampoco se puede saber con seguridad en qué dirección apuntan los actos de los hombres.

La sensación de algo velado, que no se comprende, del mismo modo que muchas cosas suceden en la vida, es lo que ella crea en sus cuentos.

En el párrafo final, muchas veces citado, de “La verdad o el presentimiento de la verdad”, escribe:

Si creo que en la vida es posible escoger del total informe de sucesos y actos que vivimos, aquellos pocos e insustituibles con los cuales se puede interpretar y dar sentido a la vida, creo también que ordenar unos hechos en el terreno literario es una disciplina que viene de otra más profunda en la cual también lo fundamental es la *búsqueda de sentido*. No sentido como anhelo o dirección, o meta, sino como *verdad o presentimiento de una verdad* [p. 7, el subrayado es mío].

Al usar la palabra “presentimiento” en este párrafo, Arredondo alude a algo que no está denotado en la obra literaria, que no llega a nosotros a través de mecanismos lógico-rationales sino de una manera soterrada. Casi lo entendemos, como si sólo fuera la intuición la que nos lo muestra o nos lo da a conocer, sin haber pasado por la razón, de modo que nos damos cuenta de algo que no se puede decir palabra por palabra, pero que nos hace recordar lo que sucede en la vida, algo que ya hemos presenciado, oído o vivido.

La estrategia es la de decir lo menos, la de aludir a situaciones sin esclarecer la verdadera naturaleza de lo que sucede; ni esto ni aquello, ni negro ni blanco, ni bueno ni malo. Luego, a través del lenguaje poético, de la obra literaria, llegará el momento de la revelación. Algo se descubre y algo cambia también en la percepción. Hemos dado un salto, como lo señala Octavio Paz en *El arco y la lira*, ese libro que resultaría determinante para los compañeros de generación de Arredondo. Escribe Paz: “Mas la ‘otra orilla’ está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos

echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros”.¹⁴

La ambigüedad es siempre esa zona de indeterminación, de confluencia en la que los opuestos se funden y confluyen; donde no se sabe cuál de los polos de una misma cosa es lo que se presencia, produciendo esa sensación de desasosiego que provoca la incertidumbre.

Podemos entender, desde esta perspectiva, la importancia de la ambigüedad en la obra de la escritora. Representa la manera de poderse acercar a lo vívido, es decir, a lo que no siendo real da esa sensación. De ese modo, quiere dejar en el lector la idea de que los acontecimientos que narra suceden en el mundo, pero no como en el realismo, sino de una manera menos objetiva — precisamente, de lo que se trata es de la subjetividad, de las impresiones y sensaciones; de las elecciones tanto del autor como del lector—. Los sucesos de la vida real no son claros ni siempre tiene una explicación fácil de determinar; no responden a un parámetro de conducta a pesar de lo que a veces se cree, porque la realidad —por lo menos la plena de significado— se encarga de desmentir los lugares comunes, los estereotipos, los prejuicios que hacemos de las personas y sus actos.

La ambigüedad presente en la narrativa de Arredondo logra crear un efecto que muchas veces nos deja extrañados y, sin embargo, sabemos que en ellos pasa algo tangible, algo misterioso que nos lleva a creer que efectivamente la sinaloense puede plasmar en sus cuentos verdades diciendo las cosas sin nombrarlas, lo cual efectivamente equipara su narrativa con las impresiones que ciertos acontecimientos de la vida real dejan en nosotros. En cuentos como “Apunte gótico”, por ejemplo.¹⁵ Narrado en primera persona, el texto empieza con el despertar de alguien que ve los ojos de otro. Inmediatamente aparece el adjetivo ‘mansos’ para calificar a los ojos, palabra que puede remitirnos a lo

¹⁴ Octavio PAZ, *El arco y la lira*, pp. 116-117. En este libro, el autor aborda el tema de lo que da carácter y significación a la poesía; para él, ella es un espacio sagrado que lleva al hombre a un más allá de sí mismo. Poesía —y, por extensión, el arte en general— es, como la religión, *revelación* que consiste en cambiarnos, en hacernos otros.

¹⁵ Confróntese con el análisis de Lilian VON DER WALDE, “‘Apunte gótico’, de Inés Arredondo”, en *Te lo Cuento otra vez. (La ficción en México)*, pp. 109-119.

sosegado, de modo que el hecho de ver a la persona que despierta no es algo inquietante.¹⁶

La persona de ojos mansos no se mueve, a pesar de haber visto que la voz narradora despierta. Luego se nos descubren las circunstancias espaciales y temporales: una misma habitación, una cama, una vela encendida en una mesa, por lo cual suponemos que es de noche o se trata de una habitación cerrada a la que no puede entrar la luz. Tenemos las palabras ‘cuerpo desnudo’, ‘sábana’ y ‘cama’, que pueden ser indicios de lo que significa la situación narrada. Pero aún no descubrimos quiénes son los que participan, su edad, sexo y condición, por lo cual aún no podemos determinar lo que sucede.

“Su cuerpo desnudo, medio cubierto por la sábana, se veía inmenso” [p. 123], puede crear la sensación de que, en la comparación, el personaje que mira inexorable es grande junto al que despertó. Además, la palabra ‘desnudo’ crea un fuerte efecto, pues la desnudez en presencia de otro en una habitación en la cama está determinada a ciertas circunstancias: la intimidad del acto sexual, una enfermedad o la muerte, y cualquiera de ellas puede estar sucediendo sin que, como lectores, podamos aún saberlo.

La habitación está en semipenumbras por efecto de la vela, lo cual hace ver todo confuso por la luz parpadeante que produce un efecto de penumbra pero también de movimiento cuando la luz crepita, lo que produce un mundo de apariencias, en el que no hay algo seguro: “Su luz hacía difusos los cabellos de la cabeza vuelta hacia mí. Pero a pesar de la sombra sus ojos resplandecían en la cara” [p. 123]. Esto último da vitalidad a la mirada, y la hace un elemento que sobresale en la poca claridad de la habitación. Esa mirada que ‘resplandece’ jala toda la atención del narrador, pues incluso sus cabellos son difusos. Solamente existe la mirada del otro, la cual despide rayos de luz, que contrastan con la oscuridad de la habitación, pero es la luz de la vela la que le da vida a esos ojos, pero no sabemos si éstos pueden ver.

¹⁶ Me detengo un poco más en el análisis de este cuento para mostrar cómo funciona en él el juego de la ambigüedad.

“La claridad amarillenta acariciaba el vello de la cóncava axila y la suave piel del costado izquierdo”. Estos enunciados crean una sensación de sensualidad; sin embargo, la que acaricia es la luz de la vela, no la persona que narra. Esto contrasta con el “bulto de los pies envueltos en la tela blanca” que podrían parecer los de un cadáver. Se refuerza así la idea que aparece desde el principio con la inmovilidad del personaje, que tiene los ojos abiertos, que parece que ve, pero que no se mueve, y que podría estar muerto, ya que también está desnudo, pero sigue la indeterminación, porque la narradora no se expresa como si se tratara de alguien que yace muerto, al contrario, la expresión, a pesar de la oscuridad (y de ahí el nombre del cuento que remite a los ambientes lúgubres de la novela gótica), crea una sensación de tranquilidad [p. 123]. No sabemos, por tanto, qué está pasando en esa habitación.

La voz narradora continúa: “La tormenta había pasado”. ¿Cómo podríamos interpretar la idea de tormenta en este contexto? Podría ser que ya haya sucedido algo y que este momento, en la noche, en el que la protagonista despierta, sea después de otra cosa que pasó, y eso tiene que ver con la inmovilidad, con la calma después de la tormenta; pero esa misma tranquilidad también puede anunciar la venida de otra cosa [p. 123].

“Él hubiera podido apagar la vela y enviarme a dormir a mi cama, pero no lo hacía”. Este enunciado aclara varias cosas: primero, el que es de noche, segundo, que no se trata de alguien que yace muerto; tercero, que ambos personajes comparten el lecho; idea que pudo aparecer en nosotros desde el principio: el narrador debería estar durmiendo en otra cama dentro de la misma casa, lo cual hace cercanos a los personajes porque viven juntos, e incluso nos permite pensar que pueden ser familiares, sin poderlo, en este punto, asegurar del todo. Por tanto, la habitación en que se lleva a cabo el cuento pertenece al personaje de la mirada. De la misma manera, el enunciado esclarece el sexo de este personaje: es ‘él’. Además, establece que existe una relación de autoridad, puesto que él puede darle órdenes y enviar al narrador a su cama. Algo más que podemos sobreentender —y aclaro: no es algo que se pueda asegurar tajantemente, pues no hay que olvidar que estamos tratando con

sobrentendidos, cosas que el narrador no dice— es que se trata de un menor, pues es a quien se le enviaría a la cama [p. 123].

Pero el hombre que yace no le ordena, no se mueve. Sigue reteniendo al protagonista con su mirada y con su postura que invita a la sensualidad.

“Mi madre dormía en alguna de las abismales habitaciones de aquella casa”. Esto último refuerza que se trata de donde vive el personaje protagonista y que es una casa familiar, puesto que ahí habita también la madre, la cual se encuentra en alguna parte de la vivienda formada por ‘habitaciones abismales’, adjetivo que puede significar no sólo profundidad, sino lo insondable e incomprensible; es decir, aquellas habitaciones producen sensaciones negativas, porque el tamaño de éstas puede motivar el efecto de soledad. Así, la madre parece sola, “o no, más bien había muerto”; extraña oración en la que no sabe si la madre se encuentra en alguna habitación de la casa o está muerta. ¿Por qué rectifica?; ¿por qué no sabe si su madre vive o no y si está en su casa? Quizá, lo que puede significar es que ha muerto para la voz narradora como madre. “Pero muerta o no, él tenía una mujer, otra, eso era lo cierto”. ¿De qué mujer habla? ¿Significa que ese hombre que yace era la pareja de su madre y que ya no lo es más? ¿Acaso podría ser que ella, la que narra, sea esa otra mujer que ahora tiene? Si esto es así, podría significar que, finalmente, podemos establecer que la voz narradora es un personaje femenino, aunque sea menor de edad, y que efectivamente hay una relación entre la protagonista y el hombre que inmóvil mira, lo cual la convierte en su “otra mujer”. Ahora bien, podríamos establecer como hipótesis que este hombre es el esposo de la madre de la narradora, lo cual lo convierte en su padrastro o en su padre, pero eso no lo sabremos con seguridad sino hasta el final del cuento. Ésa podría ser la razón de que su madre haya enloquecido. El párrafo termina con el enunciado: “Yo nunca la he visto”, que es lo suficientemente ambiguo para no saber si habla de su madre o de la otra mujer del hombre que yace en la cama, lo cual también puede ser interpretado como: “yo nunca la he visto como madre”, “nunca la he visto loca”, “nunca la he visto en la casa o en ninguna otra parte” o “nunca me he visto a mí misma como la otra” [p. 123].

“Vi la blanca carne del brazo tendido hacia mí, tersa, sin un pelo, dulce y palpitando con el vaivén de la flama [...] hubiera querido poner un pedacito de mi lengua sobre la piel blanca, en el antebrazo”. Ya habíamos tenido noticias de esas partes del cuerpo que eran acariciadas por la luz de la vela. Lo que establece en este punto la voz narradora es que tiene un deseo erótico: “hubiera querido poner un pedacito de mi lengua sobre la piel blanca”. La idea de la inmovilidad producida por la muerte sugerida en algún momento párrafos arriba contrasta, como ya dijimos, con la sensualidad de enunciados como éstos. Aun así, los únicos indicios de vida en el que yace los da la luz de la vela, que hace parecer que hay movimiento, que la persona vive, pero es sólo una ilusión. La muerte está presente en la escena y puede significar lo abyecto, la pobredumbre de lo que está sucediendo ahí; es decir, una posible relación de un hombre con una menor de edad o de un incesto; al mismo tiempo, parece también que la hija no hace más que velar el cuerpo sin vida de su padre y que por eso hay una vela [p. 123].

Tenemos, en este punto, una gradación de sensaciones: primero, la pasión, el deseo por esa piel y ese cuerpo, que en el padre está presente cuando la protagonista dice que “estaba todo él fijo en algo mío. Es ese algo que me impedía moverme, hablar, respirar. Algo dulce y espeso”. Sin embargo, estas sensaciones vitales se convierten en algo tanático. Ese algo que atrae y que a ella la dejan sin aliento, sin poderse mover: “Ese algo que podría ser la muerte”. Así, la pasión se vuelve muerte en el momento de ser una relación trasgresora, aunque después ella misma niegue que se trate de eso, que es en realidad otra cosa lo que están compartiendo, y esa otra cosa puede ser amor. Tenemos así la idea de la muerte como símbolo de lo prohibido, pero en ese acto perverso aparece, sorpresivamente, la palabra “amor” [p. 123].

“Pero sí lo es. Las ratas la huelen, las ratas la rodean” [p. 123]. Estas ratas vienen a reforzar la idea de suciedad, de abyección en la escena. Recordemos que también se alude en cierta medida al ambiente de un velorio y las ratas podrían salir atraídas por el cadáver. Lo que el hombre le ofrece con la mano extendida no es más que muerte: la perversión.

Y aparece una rata cuyos adjetivos se relacionan con lo sucio: “prieta, mugrosa, costrosa, Adelina, la hija de la fregona se trepa con gestos astutos y ojos fijos en los míos. Tiene siete años pero acaba de salir del caño, es una rata que va tras de su presa” [p. 124]. Una interpretación de esta parte es que se trata del *alter ego* de la propia protagonista en su faceta de descarnada sexualidad. Esa rata, que acaba de salir del caño, va tras su presa, que es el hombre desnudo, por lo que puede ser el símbolo del deseo de la que narra.

“Con sus uñas sucias se aferra al flanco blando, sus rodillas raspadas se hincan en la ingle, metiéndose bajo la sábana. Manotea, abre la bocaza, su garganta gotea sonidos que no conozco” [p. 124]. Quizá esto último refiera a un desdoblamiento. La rata toca el cuerpo del hombre, hace ruidos. Pero el deseo que siente por ese cuerpo es algo sucio y por eso aparece ese ser despreciable que es la rata. Luego, ella, la que narra, en contraposición a su otra parte perversa, la que desea ese cuerpo, es inocente, pues no conoce los sonidos de lo que está pasando. Al mismo tiempo, simplemente es el cuerpo muerto que se vela es que ha podido atraer a la rata que intenta comérselo, aunque al mismo tiempo esa rata tenga nombre y sea la hija de la fregona.

“Ahora sí creo que mi padre está muerto. Pero no, en este preciso instante, dulcemente sonrío, complacido. O me lo ha hecho creer la oscilación de la vela” [p. 124]. Es hasta ahora que aparece la palabra ‘padre’, algo que ya habíamos intuido desde antes, pero quizá no es hasta este momento que nos percatamos de lo que puede estar pasando y esta revelación provoca un gran choque emocional, puesto que hasta antes la ambigüedad iba creando confusión: muchas cosas podrían estar pasando. La atmósfera del cuento crea sensaciones de irrealidad, de sueño. Pero aparece, en este punto, la posibilidad de que se nos presente la escena de una relación incestuosa.

Afirma la narradora, en este último párrafo, que su padre ha dejado de serlo, pues, al igual que con lo que refiere antes con su madre, ya no puede verlo como tal; lo que han compartido es algo sucio, y ella es ahora su mujer o su otra mujer. Sin embargo, aún conserva la esperanza, producida por la luz de la vela, de que hay vida, de que no hay nada turbio. Él aún está vivo para ella, aunque no

puede dejar de pensar que se trata sólo de una ilusión producida por la luz parpadeante, o en última instancia, por el amor.

Así, amor y muerte se funden en este relato. Contrastes que se superponen y no se pueden discernir: la luz hace vívida la escena mientras que la relación que comparte es como la muerte y su personificación es una rata sucia y costrosa.

En el cuento lo poco que sucede se encuentra al nivel de las sensaciones, de las emociones, de lo que se intuye. Es una escritura sentida, pre-sentida, en el sentido de en que Arredondo nos habla acerca de la verdad que busca en la obra de arte. Hay algo intangible que parece crudamente real, y esa crudeza no se da en el momento de decir llanamente las cosas tal y como son, sino que aparece cuando se dicen entrecortadamente, casi sin nombrar lo que sucede; cuando se sugiere algo que nuestro inconsciente casi nos anuncia, nos lo hace presentir y que parece sórdido, aberrante, pero nunca sabremos exactamente lo que pasa porque en realidad la autora no lo dice; queda, así, la interrogación: ¿soy yo la que lo imagino?, ¿está pasando esto terrible o sólo es una ilusión?

En un cuento como éste, no se puede decir, con toda certeza, que se esté tratando un tema como el incesto porque lo que Arredondo hace es aludir a algo que podría estar pasando y al mismo tiempo referirse a otra cosa: una persona a quien se vela; una pareja que son un padre y su “otra mujer” que es su hija. “Apunte gótico” representa una escena de oscuridad tanto en la atmósfera cerrada que alumbra una vela crepitante como en la de una escena indescifrable de perversión.

Otro cuento de gran ambigüedad en el que el silencio es el lenguaje de la revelación, del conocimiento intuitivo y verdadero es “Olga”:¹⁷ “Central silencio que no alcanza a remover el viento, respiración vegetal, quietud viva, secreto transparente por el que se filtran las tormentas y los retumbos del mar” [p. 31]. La narración, que se centra en el personaje de Manuel, empieza diciendo que “no podía creer que así terminaran los vagabundeos por las huertas, el echar chinitas en el río y los primeros besos [...] A todos les parecía explicable, pero él no

¹⁷ Cf. Brianda DOMEQ, “La callada subversión”, en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, pp. 241-265.

comprendía” [p. 25]. Esta falta de entendimiento, que es como una visión parcial de los hechos, aparece en otros relatos en los que el narrador o el personaje no sabe a ciencia cierta lo que sucede, o más bien, no lo comprende —como “El membrillo”, “Canción de cuna”, “Mariana”, “Las mariposas nocturnas”, “Lo que no se comprende”, “Los hermanos”, entre otros—. Manuel y Olga se conocen desde la infancia; han crecido como hermanos, hasta que un día ella se pone un traje de baño que hace que él la vea de un modo diferente, con vergüenza, y ella se da cuenta de ello. Este “darse cuenta” de Olga va a significar una diferencia muy importante entre ella y Manuel, pues posee una manera distinta de sentir y de actuar que se verá reflejada en su mirada: “Cuando en medio del bullicio y la música, Olga vino directamente hacia él, con su paso ágil y firme, y lo miró un instante antes de sonreír, estuvo seguro de que en el fondo de aquella mirada había el mismo misterio poderoso que él delectaba junto al mar y el silencio de las huertas” [p. 31].

Manuel representa una manera más convencional de ser, en la que es axial el deseo sexual y de posesión que él empieza a sentir por Olga y que lo avergüenza; luego será Flavio, que llega de la ciudad y es médico, y con quien los padres de ella la obligan a casarse, quien encarna estos sentimientos que en Manuel apenas se asoman y que tomarán fuerza cuando, después de la boda de Olga y Flavio, en esa convalecencia por el dolor que esto le causa, escucha que Olga no ha permitido que Flavio la toque, por lo que él lleva varios días en el prostíbulo del pueblo. Manuel va entonces en busca de Olga, sin que se admita a sí mismo —y quizá sin que lo sepa del todo— cuáles son sus verdaderas intenciones, las que son como de otro, otro que está dentro de él y que es él mismo, al que de pronto reconoce, porque él y Flavio son iguales, tienen las mismas intenciones —sin que esto sea dicho de manera totalmente explícita en el texto—, ambos quieren poseer a Olga, a pesar de la voluntad de ella; convirtiéndose por un instante en un deseo de asesinarla. Manuel la encuentra en el porche de su casa y ella voltea a verlo como el día de su boda lo vio, con unos ojos: “negros y sin amor, sin llanto, firmes como los de un condenado que no se arrepiente, sin piedad de sí misma ni de él” [p. 33].

La explicación de la actitud de ella podría encontrarse en la renuncia: Olga renunció a Manuel al casarse, pero no se entregó a Flavio —los dos podrían asesinarla, pero no violarla—, y al final, Manuel tiene también una revelación —“lo doble, lo múltiple, lo ambiguo”—: tomar el lugar de Flavio en el prostíbulo, final que queda abierto y que parece no aclarar lo que ha sucedido. Quizá lo que explica este silencio es que Manuel ha entendido por fin algo más allá de lo dicho que no nos es dado conocer una cosa; tal vez que él ha sido como Flavio y que su lugar es ése, y el de Flavio es estar con su esposa, por lo que se sacrifica, como Olga a su destino, porque es a través suyo que uno se entrega al amor, no al carnal, sino el más verdadero. Pero aun así esto es lo no dicho, lo que está más allá de lo expresado por el cuento.

En el cuento “Las palabras silenciosas”, el verdadero significado no necesita expresarse a través de la lengua. El silencio es con lo que habla lo otro: la tierra que prodiga flores y verduras y con quien se comunica Manuel, el chino, para que florezca, sin palabras que ya no puede pronunciar en su idioma materno, por estar tan lejos de su patria, ni en el otro idioma con el que casi no se da a entender. Lo que él hace nacer de la tierra es el verdadero sentido y el fin de su mundo viene a ser la llegada de sus hijos, que son en realidad extraños, que no son *suyos* en el mismo sentido en que es suya la tierra, aunque pertenezca de hecho a don Hernán, el hacendado. Al final del cuento, nada tiene sentido a partir del reclamo de la tierra de esos hijos extraños que nada tienen de él por el desarraigo que ellos representan.

Es este cuento en el que se expresa claramente que los significados profundos, los que se entienden desde otra parte que no es la racional, existen más allá de las palabras. Los sentidos profundos están en lo que se intuye, en lo que llega a saberse no con la razón sino con otros mecanismos de nuestra percepción. Por eso a veces es tan terrible el presentimiento de lo que casi sabemos que sucede, porque la certeza es mucho mayor y viene de algo que no comprendemos.

En otro cuento, “Los hermanos”, nos encontramos otra vez en el reino de la ambigüedad. Otra vez aparecen signos oscuros que remiten a algo siniestro en un

terreno de indeterminación. Arredondo en este relato es deliberadamente ambigua y, por lo mismo, la interpretación no queda más que en un acercamiento un tanto inseguro. Otra vez en primera persona, la narración abre con una retrospectiva:

Cuando yo era chica, caminaba casi a ciegas sobre el sol muy alto. De pronto, sobre la acera angosta, veía sus botas cortas que me cerraban el paso. Levantaba los párpados, y ahí estaban sus ojos como brazos de miel. No se explicaba: yo no era una mujer brava, sino casi una niña sin formas, y tímida. Pero los dos sentíamos la electricidad que nos pegaba, como dos láminas, uno contra el otro. Aunque no había impedimento, sabíamos que aquello olía a sangre y muerte, y no era cosa de noviazgos y azahares, pero tampoco me hizo un hijo porque se apiadó de mí [p. 227].

Descubrimos que hay una relación entre el muchacho de las botas y la voz narradora, que, como habla de sus recuerdos, dice que ni ella misma sabe lo que sucedía; para las relaciones que había entre ellos no había impedimento, ¿pero qué significa? Aunque apunta que éstas pudieron afianzarse, lo que había era “sangre y muerte” y no queda claro lo que impidió que continuaran.

El relato sigue: “no era cosa de noviazgo y azahares”, que acaso refiera que no se trata de una relación que terminará en boda, como debía ser natural en determinada época y lugar, o que ella llegara virgen —lo que se simboliza con las flores de azahar— al altar. Lo que no es normal, entonces, es que ella da a entender que era casi una niña, lo cual hace extraña o por lo menos sórdida la pasión que había entre ellos, pues hubo un acercamiento sexual entre ellos o, por lo menos, pudo haberlo.

Luego, un espacio en blanco indica un cambio de lugar y de tiempo: “en otro pueblo crecí y me desarrollé”. Entonces: “El mayor de mis hermanos me regaló un pequeño lagarto disecado. Poco más de medio metro. Era hermoso verlo y pensar en el gran cariño de mi hermano” [p. 227].

Ella se enamora de otro muchacho “hermoso y bien plantado”, “como debe ser”. Así, se casa, pero al volver de la iglesia, su hermano la lleva a donde está el lagarto que le había regalado: “tenía levantada la parte derecha de la cara, desorbitado el ojo hasta le frente y ese gesto depravaba todo su aspecto, desde la frente hasta el hocico” [p. 227].

No se sabemos por qué el lagarto sufre esta transformación. Ella, al verlo, sin saber por qué y sin que haya relación aparente, se acuerda del muchacho de las botas. ¿Será que el lagarto es símbolo de estas relaciones o un signo que desapruueba que ella se casara a pesar de ellas? La novia tiritaba de miedo. Entonces llegan los invitados y se dan cuenta del gesto del lagarto. Ella lo toma envuelto en una colcha y lo lleva ante el cura. Y entonces entra el hermano menor del muchacho de las botas (hay que recordar que se trata de otro pueblo distinto). Pone la mano en el hombro de la joven y la mira. Después se acerca al lagarto y empieza a acariciarlo: “sus manos sobre el animal muerto y encolerizado”. Un animal que se encolerizó, quizá, por lo que ella vivió en el pasado o porque en el presente se casa. Ella se queda ahí, hipnotizada, mientras los invitados que la habían seguido regresan a la fiesta.

Después de estar acariciando al lagarto durante tres horas, finalmente vuelve a su aspecto normal. Y después, el hermano del de las botas se acerca a ella para murmurarle que no habrá sangre y el cuento termina. ¿Es que se refiere a que no habrá sangre porque ya no es virgen o se refiere a la sangre de esa relación que mantenía cuando niña con el muchacho de las botas, o bien a la sangre de un enfrentamiento? Arredondo no lo aclara y deja el cuento así, sin decir más y dejando una gran interrogación.

Sólo algunos símbolos nos hacen pensar que algo inquietante pasó cuando el lagarto toma ese gesto deforme, que podría ser la relación entre una niña y un muchacho mayor, una boda “sin sangre” a la que llega el hermano de ese muchacho cuando intentan “suavizar” la faz del lagarto como si entre ellos hubiera relación; todo eso contribuye a la intriga, pero no se aclara nada, y sólo podemos quedarnos con las sensaciones que el relato despertó en nosotros.

Así, en la narrativa de Inés Arredondo hay cosas indecibles, inenarrables, y la mejor manera de decirlas es no diciéndolas, sino sólo sugerirlas, haciendo que tomen proporciones misteriosas y profundas. Es por eso que Evodio Escalante¹⁸ la relaciona con el arte puro. Una afirmación extraña, porque ¿qué relación cabe entre el esteticismo que pugnaba por un arte incontaminado de cualquier

¹⁸ Cf. Evodio ESCALANTE, “La poética de lo siniestro en Inés Arredondo”, en ZAMUDIO, pp. 73-80.

referencia que no fuera sólo el arte en sí mismo y para sí mismo, y la narrativa de Arredondo plagada de sensaciones?

Por supuesto se puede entender tal afirmación en el sentido de las atmósferas cargada de significaciones que crea la escritora, pero también porque ella en su obra es un demiurgo que revela la *verdad*, que crea el sentido a través de la obra de arte.

En sus relatos, la ambigüedad muestra sin nombrar, por ejemplo, que en la naturaleza humana hay claros y oscuros y momentos inenarrables; no hay sólo negro o sólo blanco, ni una fórmula que explique de una vez y para siempre por qué pasó tal cosa o por qué tal persona se comportó así; sino que, como en la realidad, no hay explicaciones unívocas, ni sentidos transparentes. La literatura de Inés Arredondo es una literatura de sensaciones porque es más importante lo que experimentan interiormente los personajes que las acciones.

Inés Arredondo busca igualar su narrativa con la existencia a través de la ambigüedad, de las sensaciones que plasma en sus relatos y, finalmente, de una postura frente a los acontecimientos que es la irónica.

Frente a esto, la ironía adquiere una presencia importante en su obra, pues crea una ruptura, produce el desconcierto frente a las acciones, las situaciones, los personajes que pudieran verse de modo habitual, dentro de lo cotidiano, y que ocasiona que se perciba lo otro, que salga a la luz el sentido oculto o el torcido. Es por eso que Arredondo no emplea grandes innovaciones estructurales en sus relatos. Lo que le interesa es contar una historia y mostrar lo que aparece debajo de lo cotidiano, de lo sórdido a lo que puede llegar el deseo, las ganas de sentir no sólo con el otro, sino en el otro, de los personajes anodinos que no parecen tener ni vivir nada de interés, y que en realidad revelan un mundo contradictorio, incongruente y que, al final de todo, apunta al mito.

La sinaloense logra crear una escritura vívida, diciendo poco y sugiriendo mucho. Escribe Escalante que Arredondo logra: “Dar a entender lo más con lo menos. Horror a la verborrea y a toda suerte de alardes artificiales. El verdadero fuego quema sin anunciarse”.¹⁹

¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

La ironía provee un camino desviado a la verdad, pero que la hace aparecer con un impulso más determinante, más acuciante: “oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de la negación que hay en toda afirmación”.²⁰ Se trata de la sombra que aparece en el momento de luz; un gesto grotesco en un rostro perfecto, o un acto perverso en un ambiente en apariencia apacible.

La ironía se presenta, así, en la narrativa de Inés Arredondo de la mano de la ambigüedad; ésta es el vehículo que lleva a presentar, o mostrar un poco de lo que hay en lo otro, en los que son distintos, en los que están al margen, en los que callan, en los que viven en un mundo mítico.

La ambigüedad es la combustión interna de una obra que devela la que está a punto de consumir a las personas. No hay que decirlo, es demasiado fuerte, no se puede ni mirar directamente. Realidad-medusa que sólo puede mirarse a través del espejo-cuento, del espejo del arte.

3.3 EL HÉROE IRÓNICO

Soy el hazmerreír de mis enemigos,
objeto de burla de mis vecinos,
horror de quienes me conocen.
¡Huyen de mí cuantos me ven en la calle!
Me han olvidado por completo,
como si ya estuviera muerto.
Soy como un jarro hecho pedazos.
Puedo oír que la gente cuchichea:
“Hay terror por todas partes”,
Como un solo hombre hacen planes para mí;
¡hacen planes para quitarme la vida!

Salmos 31, 11-13.

En el segundo tomo de *Tiempo y narración*, en el capítulo “Las metamorfosis de la trama”, Paul Ricoeur hace referencia a la novela para reflexionar acerca de la permanencia del *mythos* aristotélico y su composición desde la antigüedad a

²⁰ Lauro ZAVALA, *Humor, ironía y lectura. Las transformaciones de la escritura literaria*, p. 35.

nuestros días, centrándose en la cuestión de si los conceptos que él extrae de la *Poética* siguen teniendo validez en este género literario proteiforme y de experimentación formal por excelencia. Hace así un recuento de la evolución del género, puesto que ha habido cambios respecto a las nociones de Aristóteles. La trama, que debía encontrarse por sobre los personajes, ha dejado su lugar al carácter, en detrimento de las acciones en la anécdota. Esta idea lleva a Ricoeur a preguntarse si las nociones tomadas de la *Poética* son o no aplicables a la literatura moderna. Para saberlo hace un pequeño recorrido en lo que es la historia de la novela.

De este modo, advierte que a lo largo de la historia de la literatura encontramos el paso de un héroe que representa a la colectividad a otro que no encarna a nadie más que a sí mismo. Tenemos también el descenso de un protagonista sobrehumano hacia uno que podría ser cualquiera de nosotros, y que, incluso, puede ser visto como de menor condición que la mayoría de las personas. Por último, el énfasis en la acción va a dar paso a mostrar los procesos dentro del o los personajes y su evolución interna. Tres son los tipos de novela que sirven para ejemplificar la evolución que ha tenido el género y su paso por cada uno de los estadios antes mencionados: la novela picaresca, la de aprendizaje y la de flujo de conciencia.²¹

En este punto, Ricoeur va a hacer referencia a Northrop Frye y su libro *Anatomía de la crítica* para hacer mayor énfasis en la manera en que ha evolucionado la narrativa, su representación y configuración.

Así, Frye se refiere en esta obra, en el apartado “Modos de ficción”, a la evolución del relato dentro de la tradición occidental a través de la figura del héroe. Lo que clasifica es su poder de acción, que puede ser mayor, menor o el mismo que el de una persona común, distinguiendo a aquel que se aleja o se incorpora a la sociedad en dos categorías: lo trágico y lo cómico, respectivamente.

Frye parte de las consideraciones del héroe que hace Aristóteles en la *Poética*. Así, las diferencias entre las obras de ficción estriban en los distintos niveles que tienen los personajes; es decir, si son peores, mejores o iguales que

²¹ Cf. RICOEUR, pp. 384-394.

nosotros. La relación estriba en su bondad o maldad, aunque las palabras que Aristóteles utiliza son *spoudaiois*, ligero, y *phaulos*, pesado, por lo que no necesariamente se pueden interpretar, según aclara Frye, en relación a lo ético.

Los héroes que el canadiense identifica en la historia de las tramas de la tradición de Occidente son, primero, el que es superior tanto a los hombres como al medio ambiente y es casi equiparable a los dioses, por lo que en ese caso se trata de un ser divino y su historia un mito.

Otro puede ser superior sólo en grado al hombre y al medio ambiente, es el héroe típico del romance que realiza acciones maravillosas o prodigios: las leyes de la naturaleza quedan suspendidas y aparecen armas encantadas, animales que hablan, brujas, etcétera. Se trata del héroe propio de la leyenda y del cuento popular.

Cuando es superior a los demás hombres, pero no al medio ambiente, tenemos el caso del jefe. "Tiene autoridad, pasiones y poderes de expresión mucho mayores que los nuestros, pero lo que hace está sujeto a la crítica social como al orden de la naturaleza".²² Es el héroe de la épica y la tragedia, así como del drama nacional.

Acercándonos a la literatura moderna, el héroe es como uno de nosotros, ni superior al medio ambiente ni al común de los hombres, y lo rigen los mismos cánones de probabilidad de la vida cotidiana que nos rigen a todos. Se encuentra en la comedia y la ficción realistas.

Por último, "si inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración y absurdo, el héroe pertenece al modo *irónico*",²³ que es el que me interesa para el desarrollo de esta tesis.

Frye considera que la literatura de Occidente a lo largo de su historia ha ido recorriendo estas fases del héroe, pasando de la del mito a la de la leyenda; de la de la tragedia y el drama nacional al realismo, para llegar al héroe irónico. Señala el crítico: "Durante los últimos cien años, la mayor parte de la ficción sería ha

²² Northrop FRYE, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, p. 54.

²³ *Ibid.*, pp. 54-55.

tendido cada vez más a ser irónica a su modo”.²⁴ La cuestión a tratar es, en este punto, la razón por la cual tomar el término ironía para caracterizar a este personaje: ¿qué lo hace irónico? Evidentemente, la respuesta tiene relación con su condición de inferioridad.

Si pensamos esta noción en términos retóricos, tenemos que la propia definición del concepto no alcanza a explicar su uso para este héroe, pero no así la ironía romántica; y es en relación a ella que Frye lo formula: “el término ironía indica una técnica de parecer menos de lo que se es, que, en literatura, se convierte, por lo común, en una técnica de decir lo menos y significar lo más posible o, de modo más general, en un patrón de palabras que se aparta de la afirmación o de su propio significado evidente”.²⁵

Lo que el crítico canadiense destaca es cómo el ironista se “menoscaba a sí mismo”,²⁶ presentándose como si no supiera nada, ni siquiera que es irónico; es objetivo y no expone reflexiones morales, a pesar de ponerlas en tela de juicio. De este modo, lo irónico viene a ser únicamente: “la construcción desapasionada de una forma literaria cuyos elementos aseverativos, implícitos o expresos, han sido todos eliminados”.²⁷ De tal modo, encontramos en esta noción de Frye la impostura de no querer ser transparente; de no decir sino sólo sugerir, refugiándose detrás de las palabras. En esta mascarada, la ironía se encuentra precisamente en el juego del escondite: el no saber dónde y qué piensa el autor al mismo tiempo que no se sabe qué pensar acerca de los personajes que crea: seres que son representados por sus errores e incongruencias, pero sobre todo como las víctimas de una situación en la que no interviene el azar o el destino ineludible del héroe trágico, sino su condición de marginalidad, ya sea porque se trata de un excluido de la sociedad o porque se encuentra en la cúspide de ella. De cualquier modo, lo que sale a flote es su condición de ser demasiado humano.

La ironía toca y transfigura, vuelve bajo lo alto, o por lo menos lo hace sospechoso de su prístina o impoluta nobleza.

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ *Loc. cit.*

Así, el héroe que se va a cristalizar en este nivel de la evolución de la trama será, entonces, la víctima que se relaciona con el *pharmakos* griego o chivo expiatorio. El héroe menoscabado no tiene ya, en apariencia, nada de heroico, aunque siempre realizará un sacrificio que lo distinguirá de los otros.

Simplemente es heroico por sobrevivir y ser en una sociedad que lo rechaza o excluye. Es la imagen de Job que se rasca las pústulas con un pedazo de barro en el suelo. En muchos relatos se trata de un personaje al que se le ha quitado su dignidad, pero no con la burla, pues la distancia del narrador en el discurso muestra —sin simpatías ni consideraciones hacia el personaje, pero tampoco con animadversión o vacilación— sus errores y faltas, así como sus debilidades humanas y sus sentimientos, pero sobre todo, ese carácter de ser otra cosa, de no ser como los demás, o serlo tan profundamente que en otro tipo de relato no se consideraría su historia como digna de contarse.

El autor muestra sin juzgar —de ninguna manera tomaría el lugar del fiscal acusador—, tampoco se pone de una parte, porque lo que resultaría sería un discurso patético y el ironista tampoco pretende eso.

La ironía representa la libertad de no comprometerse con la escena que se narra, mantenerse al margen y libre, porque hay algo más: el chivo expiatorio sigue un camino, el que marca “la ruta antigua de los hombres perversos”,²⁸ la cual lo llevará a la perdición, a la desgracia, porque él representa para los otros la suma de todos los crímenes más aberrantes: incestos, parricidios, infanticidios, que le son adjudicados o que en verdad comete. Por eso, el autor sólo muestra lo que pasa, sin señalar: “éste es un perverso” o “ésta es una víctima”, porque existe la paradoja de que el chivo expiatorio es a la vez inocente y culpable. Es por eso que la ironía se encuentra en la distancia estética, pero también en el acto de descender los velos en ciertos actos.

Finalmente, la ironía se encuentra en la elección que el autor hace del protagonista: sin heroísmos, podría ser el que parece más vil sin serlo, porque siempre habrá una vuelta de tuerca: ni la perversidad es tal en el caso del chivo

²⁸ Tomo esta frase de René GIRARD, quien la sacó a su vez del Libro de Job y con la que titula uno de sus libros.

expiatorio, ni el que parece más anodino resulta ser tan insignificante, porque podría terminar siendo en realidad un ser único, especial.

Así, la ironía cierra el ciclo de la evolución de la trama en la literatura, o mejor, lo abre de nueva cuenta. La hace efectivamente circular pues este héroe, anodino o marginado, toca lo divino porque sus actos o sus defectos podrían hacerlo blanco de la violencia colectiva —o bien, de sí mismo, empujado por la culpa a condenarse— convirtiéndose en la víctima a la que hay que sacrificar en un momento de crisis, por lo que quedará imbuido del poder para liberar a los demás.

La misma palabra *pharmakos* señala esta dualidad: en la antigua Grecia era a este personaje al que se le achacaban la desgracia de todo el pueblo por sus actos criminales o por sus deformidades físicas, lo cual lo convertía en un paria, pero al mismo tiempo en el que sanaba, el que devolvía a la sociedad el orden esperado, porque con su sacrificio los libraba a todos. Sus actos quedaban envueltos, entonces, del aura de lo sagrado.

De este modo, el héroe irónico se convierte en el héroe del mito, regresando otra vez al primer estadio de la evolución de la trama: es el relato mítico que señala el camino a la trascendencia a través de un héroe con aura sagrada que salva a un pueblo.

Los personajes de Inés Arredondo, anodinos en apariencia y, al final, trasgresores, pueden ser vistos, así, como héroes irónicos, chivos expiatorios que se encuentran al margen de la sociedad.

Arredondo da voz y presencia a personajes que a veces pasan desapercibidos, y cuya historia no se cuenta, o, por lo menos, no desde su perspectiva, desde su lugar en el mundo, desde su forma de sentir la vida. En este espacio donde habitan confluyen el bien y el mal, la pureza y la perversión, la locura y la lucidez. Ella abre un espacio que es el del mito en una realidad que es la de un día cualquiera en la vida de alguien que se encuentra en un límite, ya moral, ya espiritual. Es un más allá mítico que pueden vivir algunos que se encuentran relegados porque no se comprende lo que son y lo que hacen. A estos personajes Arredondo les devuelve la humanidad y relata su historia.

Estas ideas del chivo expiatorio fueron estudiadas por el antropólogo René Girard, que trata en su obra textos que él llama de persecución, los cuales son “relatos de violencias reales, frecuentemente colectivas, redactados desde la violencia de los perseguidores, y aquejados, por consiguiente, de características distorsiones”.²⁹ Estas narraciones están escritas desde la perspectiva de los perseguidores: las verdaderas víctimas propiciatorias no tienen voz, ha sido acallada en un acto de violencia y su muerte ha dejado sólo un silencio en el que pueden oírse ciertas alusiones a este hecho. Girard las encuentra en los mitos y en algunos relatos que parecen no tratar de manera central estos acontecimientos, como es el *Libro de Job* o la mismísima pasión de Cristo.

Las víctimas tienen en común muchas veces no ser parte integral de la sociedad, sino estar más bien al margen por su pobreza, por defectos físicos o mentales, por ser extranjeros, por sus preferencias sexuales o sus creencias religiosas; también por su carácter de indefensión, como en el caso de mujeres y niños. En ciertas circunstancias, se les acusa de ser los causantes de las desgracias que aquejan a la comunidad. Por ejemplo, tenemos el caso de los judíos durante la Edad Media, a quienes se les acusaba de sacrificar a infantes, o a las brujas que en aquelarres mantenía relaciones sexuales con bestias en las que se transformaba el Diablo. En realidad, se les temía por ser distintos o estar relegados, y ese temor se justificaba haciéndolos responsables de los peores actos, por eso se les castigaba de la manera más cruel.

Estos seres excluidos, que en un momento dado son víctimas de la violencia colectiva, se encuentran, de pronto, en el otro lado de la balanza, porque en la inmolación de la que son objeto se convierten, a su vez, en los que salvan al pueblo. Así, son vistos como seres con un poder sobrehumano, ya sea para causar el mal o para devolver el orden. Poseen, así, una naturaleza doble que los ubica en un nivel distinto de acción del de las demás personas.

Ellos representan, por tanto, una paradoja, porque, por un lado, son individuos que debido a su condición de marginalidad son tomados como los chivos expiatorios por la turba, pero al mismo tiempo se mueven en un espacio

²⁹ René GIRARD, *La ruta antigua de los hombres perversos*, p. 18.

alterno que acerca sus actos a lo mítico. Las perversiones sexuales, el incesto, el infanticidio y muchos otros actos condenados por la sociedad como los crímenes más perversos, en el mundo del mito son parte de las acciones de los seres divinos, a quienes no rigen nuestras normas morales, y de estos mismos crímenes son acusados y por eso la ira se cierne sobre ellos.

Así, las víctimas propiciatorias suben al nivel de lo sagrado. Su voz aparece, entonces, en los mitos, en las leyendas y supersticiones, aunque sea de manera velada, porque ellos mueren y sólo se conoce el crimen que se les atribuye y su sacrificio.

Sin embargo, Inés Arredondo nos cuenta de alguna manera sus historias. No se trata, por supuesto, de las víctimas de la turba iracunda (aunque en algunos relatos es evidente el rechazo y la exclusión de la que son víctimas algunos personajes), pero sí se trata de héroes que se mueven en otros espacios en los que la moral común o las convenciones salen sobrando; no importan porque de lo que se trata es de otro orden de cosas en el que debe aflorar la trascendencia de la carne, de la comunión, del espíritu, y donde contemplamos, también, su fracaso personal.

Los personajes de la narrativa de Arredondo son precisamente como los chivos expiatorios de la tradición: extranjeros, individuos con defectos físicos, locos, homosexuales, algunos que se sienten atraídos por prácticas sexuales condenadas. Pero no sólo es eso, también estos personajes se encuentran al margen de lo humano y lo mítico: sus actos van más allá, a una región que pretende alcanzar lo trascendente. A veces no lo entienden, como en el cuento "La señal", pero han tocado un tipo de vida que va hacia el sacrificio, hacia lo *numinoso* de Rudolf Otto³⁰ y *el salto mortal* del que habla Octavio Paz en *El arco y la lira*.

Sus actos, sin embargo, los descubren. Todos ellos llevan consigo la señal, el signo fatídico que los llevará al sacrificio, así sea autoimpuesto, y se entregarán a la fiebre mística de la aniquilación para intentar el más allá que los libere de la condena que viven.

³⁰ Cf. Rudolf OTTO, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*.

Por su parte, los extranjeros son siempre las primeras personas en una comunidad a las que se les teme o se les culpa de que vayan mal las cosas, porque representan el peligro de lo otro, de lo que no se conoce. Ignorados, temidos, no tomados en cuenta, de ellos habla Inés Arredondo en algunos relatos como “La extranjera”, “Canción de cuna”, “Las palabras silenciosas” o “En Londres”. En estos relatos, ser extranjero representa ser incomprendido y marginado, en principio porque las palabras traducidas a otro idioma que no es el materno no dicen lo que se piensa, los demás no las comprenden del todo o por lo menos no en lo que de verdad significan, y esa falta de comunicación los deja fuera de los otros. Sin embargo, lo que sienten y viven es lo que Arredondo traduce en su escritura, dándoles presencia desde el interior de ellos hasta nosotros.

También los deformes o retrasados son parte de esta galería de héroes irónicos, como en “Orfandad”, en el que una niña sueña que tiene los brazos y las piernas cortadas, pero el despertar es de una condición peor para ella; en “Lo que no se comprende”, la pequeña Teresa no puede dejar de mirar a su hermano deforme pues no comprende qué es y qué hace en su hogar, haciendo patente con su mirada la diferencia infranqueable que hay entre ellos; en “Los espejos”, Mina es retrasada mental pero tan hermosa y parecida a la difunta esposa de Rodrigo, su hermano, que éste la toma como si fuera ella, embarazándola.

En un cuento como “Sombra entre sombras”, el héroe irónico tiene un nivel social superior a los otros, pero sus prácticas sexuales lo estigmatizan. El argumento podría ser resumido de la siguiente manera: Ermilo Paredes, de 47 años, con fama de sátiro y depravado, consigue casarse con Laura que apenas ha cumplido 15 y quien ha sido prácticamente vendida por su madre. Laura accede a casarse con él por el *status* que le ofrece una boda con un hombre rico como Ermilo. Así se convierte en una mujer envidiada, admirada y respetada pese a las andanzas del marido, con quien comparte extraños y violentos ritos sexuales, a los que ella accede a pesar del dolor y la humillación. Así pasan los años sin que la rutina sufra grandes transformaciones, hasta que conoce a Samuel Simpson, de quien se enamora y quien es en realidad amante de Ermilo. Por fin, un día, Laura no se resiste a bajar a la habitación de Samuel y al abrir la puerta descubre con

sorprende que Ermilo y él están teniendo relaciones sexuales. Sin darse cuenta, ella termina siendo parte de la escena, en la que por fin su deseo por el hombre que ama se ve satisfecho aunque tenga que ser compartida al mismo tiempo con Ermilo, viéndose prisionera de ese torbellino que la aprisiona cada vez más hasta que es imposible escapar, pero, además, sin que lo desee. Pasan los años, hasta que Ermilo muere. Laura tiene 55 años y parece que por fin puede disfrutar del amor con Samuel sin la presencia y participación constante del que fuera su esposo. Sin embargo, a Samuel le hace falta un tercero, por lo que empieza una interminable procesión de "Ermilos" que comparten el lecho con ellos dos. Laura va, simultáneamente, envejeciendo, perdiendo todo rastro de belleza y de nobleza, pero satisfecha de seguir poseyendo el amor de Samuel.

Refería párrafos arriba que una característica importante de los chivos expiatorios es que se les relaciona siempre con los peores crímenes, inculcando generalmente a aquellos individuos marginados, acusándolos de parricidios o infanticidios, o de faltas de orden sexual, como podría ser la ninfomanía, el incesto o el bestialismo; o bien de delitos de corte religioso. En cualquier caso, se trata de trasgresiones que sólo les es permitido cometer a los seres que se encuentran en una escala superior, o sea, a los dioses, cuyos actos nosotros conocemos a través de los mitos que no están supeditados a la moral por la que se rigen los seres humanos. Así, por supuesto, todas estas acciones son condenadas en las personas, provocando la ira divina en el momento en que son cometidos por un ser humano. Claro está, la mayoría de las veces lo que sucede es que estos crímenes son imputados a las víctimas para que el acto violento que se cierne sobre ellas quede exculpado. Es por eso que estos personajes son perseguidos, aunque al mismo tiempo sean investidos con un aura sagrada debido a que sus actos tienen un parangón con los de los dioses en los mitos, y después, cuando ya hayan sido convertidos en las víctimas propiciatorias que devolverán el orden perdido, serán elevados a la categoría de divinidad.

En "Sombra entre sombras", las prácticas sexuales a las que Ermilo introduce a Laura la alejan de los otros; sus actos son vistos con censura por los demás; incluso la misma Laura es sacrificada cuando su madre la entrega para

casarse. Luego, ella vivirá sus propias experiencias sexuales de un modo diferente, pero condenado, sintiéndose culpable y al mismo tiempo satisfecha.

Culpa e inocencia se enlazan y contraponen. Son las caras de una misma moneda, ya que los prejuicios compartidos con los otros crean la culpa propia, como en el linchamiento en el que la multitud hace culpable al inocente que reúne las condiciones para recibir sobre sí la responsabilidad de todos los males, lo que puede suceder por el hecho de ser vulnerable, pero también por tratarse de un líder que la envidia quiere ver caer y en el que la turba ceba todas sus frustraciones. Así, el inicio de "Sombra entre sombras" es muy ilustrativo: "Antes de conocer a Samuel era una mujer inocente, pero ¿pura? No lo sé [...] Quizá de haberlo sido nunca hubiera brotado en mí esta pasión insensata por Samuel, que sólo ha de morir cuando yo muera. También podría ser que por esa pasión me haya purificado" [p. 250]. La inocencia y la impureza aparecen mezcladas en la figura de la protagonista, quien vive aislada de la sociedad en una casa que alguna vez estuvo llena de tesoros, entre los que estaba ella misma.

Desde este primer párrafo, entonces, nos encontramos con la voz de un chivo expiatorio que disfrutó de prestigio y que ahora sólo es objeto del escarnio: "ellos saben quién soy y por eso me tratan como lo hacen si intento salir a comprar aunque sea una cebolla, para oler a calle, a aire" [p. 250]. Se trata, también, de un personaje que tuvo un lugar de honor en su sociedad; dechado de perfecciones: era bella, rica y buena (hay una escena en la que ella cura a un peón con sus propias manos), y que al final se despeña siendo víctima de la furia de la multitud que de pronto ve en ella sólo una perversa que mata a su propia madre con sus actos, por lo cual está a punto de ser linchada, y que recuerda la escena del Evangelio de San Juan en la que los fariseos llevan ante Jesús a una mujer adúltera diciéndole que la ley les manda apedrearla, a lo que él les responde: "El que esté libre de pecado que arroje la primera piedra".³¹

En el momento que su cadáver descendía por la fosa, alguien gritó:
—¡Asesina!
Y a continuación una piedra me abrió la frente.

³¹ *Evangelio según San Juan*, 8, 1-11.

Ermilo gritó: ¡Alto! Ya te vi Ascencio Rodríguez arrojar la piedra. Esta misma tarde te verás con mis abogados, y a todo aquél que de algún modo u otro ofenda a mi esposa, se le cobrará el adeudo total de su cuenta en el almacén so pena de embargo inmediato [pp. 266-267].

Laura conjuga la culpabilidad y la inocencia, como el chivo expiatorio que es culpable e inocente al mismo tiempo, el que causa la desgracia y quien la cura. Podemos ver representado al héroe irónico en la figura arquetípica de Edipo, que salva a Tebas de la Esfinge, pero que al matar a su padre y cometer incesto con su madre lleva la peste a la ciudad. Se trata, por tanto, de la “mentira sagrada” que hace divino el sacrificio, real la culpa del que en realidad era inocente —Edipo tiene que pagar su crimen sacándose los ojos y yendo al exilio—; se trata del doble discurso que la ironía pone en juego. Es la violencia que llevará al héroe irónico a conjugar los polos del bien y del mal en sí mismo; violencia que se transforma en epifanía de la divinidad. Apunta Octavio Paz en *El arco y la lira*: “Bien y mal adquieren otro sentido apenas ingresamos en la esfera de lo sagrado. Los criminales se salvan, los justos se pierden. Los actos humanos resultan ambiguos”.³²

En el cuento “Sombra entre sombras”, la perversión de la protagonista y la culpa se hacen reales porque ella se condena a sí misma, porque comparte con los otros los mismos valores morales. Escribe Girard: “Para que la unanimidad sea perfecta, es preciso que la víctima participe en ella. Es preciso que una su voz a la unánime voz que la condena. Lo que transforma la perspectiva de los perseguidores en verdad indiscutible es la sumisión final de Edipo al necio veredicto de la multitud”.³³ Por eso declara Laura: “Me quedo quieta, en una contradicción terrible de sentimientos. Me he portado como una descarada y una mujer sin escrúpulos” [p. 265].

Porque se creen culpables y porque lo son, pues cometen actos que se consideran perversos, todos estos “héroes irónicos” recorren la “ruta antigua de los hombres perversos” hasta el “espanto final”: la turba enloquecida convertida en la mano de Dios que ejecuta a los malévolos. Llegarán a ese desenlace en manos

³² PAZ, p. 119.

³³ GIRARD, *La ruta antigua de los hombres perversos*, p. 50.

de la multitud perseguidora que los destruirá porque en sus manos se encuentra la justicia. Escribe Girard:

La arremolinante jauría es la identidad por excelencia de la venganza divina. Se precipita sobre su víctima y la desgarrar en pequeños trozos; idéntico terrible apetito de violencia en todos los participantes. Ninguno de ellos quiere renunciar a infligir el golpe decisivo. Las imágenes de laceración y fragmentación hacen pensar en los incesantes despedazamientos mitológicos y rituales, en las innumerables variantes del *diasporagmos* dionisiaco.³⁴

Este pasaje hace eco en lo que Laura describe en la última parte de “Sombra entre sombras”: “Después de una bacanal en la que me descuartizan, me hieren, cumplen conmigo sus más abyectas y feroces fantasías, Samuel me mimó y me mete a la cama con una ternura sin límites, me baña y me cuida como una cosa preciosa” [p. 269].

Laura se encuentra en un momento en que es prácticamente injusticiada sin piedad al mismo tiempo que es cuidada y venerada, como si se encontrara en el siguiente estadio del mito, cuando el chivo expiatorio es sacrificado para salvar a la sociedad, por lo que se convierte en un ser benévolo y es adorado.

Pero también, el propio héroe irónico se entrega, despiadado, a un martirio autoinfligido. Es el sacrificio merecido por ser distinto y por ser culpable de amar más allá de la cordura o de no haber comprendido al otro lo suficiente, de haber traspasado un límite, de haberse atrevido a estar en otro nivel que los demás hombres no alcanzan y por ello en él se ceba la desgracia.

Por eso, después de darse cuenta de esa condición que los excluye de los otros, después de dar el salto de la revelación, de cambiar de naturaleza, es

Inútil buscar razones a este fervor sombrío. Librementemente, pero también empujados, arrastrados por un abismo que los llama, en un instante que es todos los instantes, se despeñan. Aunque sus actos son el fruto de una decisión al mismo tiempo instantánea e irrevocable, el poeta los presenta habitados por otras fuerzas, desaforados, salidos de madre.

³⁴ GIRARD, *El chivo expiatorio*, p. 38.

Están poseídos: son 'otros'. Y este ser otros consiste en despeñarse en ellos mismos.³⁵

Ya sean condenados por la turba o por ellos mismos, asumirse como un perverso es ya una desviación, como en el caso de otro cuento de Arredondo, "La sunamita", quien es en realidad algo más que una mujer pura y hermosa a la que su tío corrompe y roba juventud, para ser también una mujer que al pensarse a sí misma como un dechado de perfección y pureza, termina entregándose a la tragedia de la pérdida de aquello que, según ella, la hacía especial, única. Es decir, la Sunamita está pagada de sí misma y, por lo mismo, escoge su propio destino aciago; se convierte a sí misma en el chivo expiatorio, pues ella misma se condena:

Pero yo no pude volver a ser lo que fui. Ahora la malicia y la vileza brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de las prostitutas. Sola, pecadora, consumida totalmente por la llama implacable que nos consume a todos los que, como hormigas, habitamos este verano cruel que no termina nunca [p. 96].

En el cuento, durante un "verano abrasador", Licha llega a la casa de su tío Apolonio porque éste la ha mandando llamar pues está a punto de morir. Ella llega con un luto anticuado y anticipado, y desde el principio del relato, narrado en primera persona, se describe a sí misma como una mujer intocable, "especial", capaz de afrontar y derrotar la impureza y la concupiscencia que despierta en los hombres. Dice: "En el centro de la llama estaba yo, vestida de negro, orgullosa, alimentando el fuego con mis cabellos rubios, sola. Las miradas de los hombres resbalaban por mi cuerpo sin mancharlo y mi altivo recato obligaba al saludo deferente. Estaba segura de tener el poder de domeñar las pasiones, de purificarlo todo en el aire encendido que me cercaba y no me consumía" [p. 88].

Cuando el tío está agonizante, se casa con él para cumplirle su última voluntad y también para que la herencia le corresponda sin que nadie se la dispute, pero el tío no muere, sino que la lujuria lo mantiene vivo, mientras que le va robando a ella su juventud, en una trasfiguración que Luisa tiene que sufrir y

³⁵ PAZ, p. 118.

que la hace impura porque la comunica con la muerte, que es la imagen grotesca de su tío moribundo perpetuo. Y lo que queda de ella para sí misma es una mujer corrompida, consumida por “una llama implacable” que la ha dejado marcada, aunque la señal sólo la vea y la sienta ella misma.

Por otra parte, en el cuento “Opus 123” se nos narra la historia de dos jóvenes con vidas paralelas: Pepe Rojas y Feliciano Larrea, quienes son discriminación por ser afeminados y en última instancia porque los demás creen que son homosexuales, lo cual los convierte en héroes irónicos. A pesar de estudiar en la misma escuela no fueron amigos, sólo se conocían por intermedio de su maestra de música, porque, y esto es lo verdaderamente importante en su historia, compartían un enorme talento musical. Aislados de la sociedad, viven reclusos en sus respectivas casas para no avergonzar a su familia. Pepe Rojas vive con su madre y sus hermanas menores y se dedica al cuidado del hogar, mientras que Feliciano vive con sus dos padres y sus hermanas mayores.

Inculcados por un delito que no comprenden, saben que son distintos, pero no entienden qué es lo que han hecho mal. Ambos tienen que soportar la condena de ser homosexuales sin haber tenido nunca un acercamiento que los hubiera hecho de verdad pecadores, pues, en realidad, nunca se trataron.

Su propia familia los desaprueba, temen de ellos que actúen como algo que nunca llega a ser. En realidad, ellos sí son diferentes, aunque lo que los distingue no es sólo su amaneramiento, sino su sensibilidad, porque, más que otra cosa, son músicos, unos verdaderos artistas. Eso es lo que los hace, más que ninguna otra cosa, iguales.

El sacrificio de ambos de alejarse uno del otro, porque de algún modo están predestinados, los salva mutuamente de los demás y también los deja solos, porque aunque no se conocen, se respetan, se saben semejantes y, por último, se quieren; por eso no se acercan, para no perjudicar al otro que es su igual y cuya cercanía le está prohibida. Sólo después, ya en su madurez, tienen un atisbo de acercamiento: por un instante, al cruzarse en sus caminatas nocturnas y darse las buenas noches.

Pero algo los dejó unidos estrechamente para siempre, más allá de cualquier acercamiento sexual: cuando Pepe Rojas toca en la boda de las hermanas de Feliciano de una manera sublime, y después con los triunfos de Feliciano como músico en el extranjero. Es el arte lo que de verdad los excluye de los otros; lo que los une y lo que los hace iguales. Es su talento musical lo que los equipara en la desgracia de ser diferentes.

Al final de cuentas, ellos sufren, resignados, su condición de ser diferentes, si con ello salvan al otro y por él se sacrifican (Feliciano cree que su madre se ha sacrificado por él al acompañarlo en el extranjero en ese exilio en el que tiene que vivir porque lo creen homosexual; al final descubre que su madre en realidad se ha sacrificado por su padre para que ningún acto suyo lo haga avergonzarse).

Pepe y Feliciano, rechazados y marginados, están dispuestos a pagar el precio de ser diferentes si con ello el otro, el predestinado-negado, se salva.

Chivos expiatorios por sobre todo parecer homosexuales sin que nunca se haya concretado en la carne, aunque tal vez sí en el deseo, en su ser interior que desde niños los marcaba, se sacrifican por el otro que es el igual, el espejo. Feliciano y Pepe se han dado, felices, y sólo les resta saber que el otro existe.

Y es el sacrificio, finalmente, lo que les da sentido a su vida, y que los lleva a lo mítico, a lo espiritual. Por amor se dan, se arrojan al sufrimiento, porque eso les dará la redención. Como Cristo, como todos los demás chivos expiatorios que señala Girard. Y aunque no lo admitan, gozarán en el dolor, porque en el tormento pueden saber que sus actos son y serán trascendentes.

En el mundo aparte de los relatos de Arredondo queda el presentimiento de que esa realidad está presente todo el tiempo en la existencia vivida por todos, pero que, casi siempre, hay un juicio tajante que condena una acción que parece trasgredir las convenciones, y no queda más que la opresión de no poderse liberar de lo que se es y son los otros.

Así, el ironista logra desentrañar de esa realidad que se esconde tras la apariencia del mal la verdadera presencia de una persona aparte, cuyos actos son trascendentes porque se trata de la entrega, del sacrificio, así sea al amor, a la

obra de arte, a la oportunidad de un momento de dicha negada, a la entrega a un destino aunque sea trágico.

Al final de estos relatos, queda la sensación de haber podido oír la voz por mucho tiempo carente de presencia: la de estos personajes victimizados, sacrificados, ya sea por propia mano o por la de una multitud que no duda en condenarlos. Queda la presencia de los que no habían tenido lugar sino contadas veces en la tradición de nuestras narraciones: el relato del que es acribillado, linchado, marginado y olvidado, y cuya experiencia merece ser por fin narrada.

Escribe Paul Ricoeur: “Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de evocar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración”.³⁶

³⁶ RICOEUR, *Tiempo y narración I*, p. 145.

CONCLUSIÓN

La de Inés Arredondo es una obra de regiones misteriosas y profundas. Nunca entendida del todo, entre más se le vincula con una teoría, siempre tendrá un punto de escape con el cual logre salirse de la generalidad, de la reducción a un solo sentido.

La ironía, esa figura que tiene su nacimiento en la antigüedad con Sócrates, es, entonces, la que puede ayudar a aclarar por qué la obra de la sinaloense se aleja de lo unívoco, de lo formulario, aunque no revela lo que profundamente yace en cada cuento de la escritora, porque eso no puede explicarse —aún— de modo puntual y sistemático, pues se trata de lo que en el ser humano no es lógico, de aquello que obedece a otras regiones de nuestra mente que se encuentran aparte de la lógica racionalista y más cerca de la intuición.

Su visión irónica procede del romanticismo y cuando en “La verdad o el presentimiento de la verdad” advierte que su concepción de ironía la vio formulada en Søren Kierkegaard, ella se suma a esta tradición que mantiene una distancia estética frente a la realidad y la propia labor del artista, quien se entrega al arte pero se mantiene a salvo.

La escritura de Arredondo ronda regiones oscuras, donde asoma lo siniestro, el mal, la perversión; pero todo esto no lo toca. Al mostrarlo no lo juzga, sólo descorre el velo que lo cubre. En la vida también nos enfrentamos a todas estas cosas, y lo que las causa no lo podemos comprender, pero está ahí, también nos conforma.

Y entonces Arredondo calla, porque con el silencio logra que de pronto la realidad se revele, que quede al descubierto también lo que de oscuro llevamos cada uno dentro. Por eso será la ambigüedad la que logre la sensación de lo vívido, es decir, de lo que es como la vida, de lo que es existencia.

Pero nuestra escritora no sólo presenta este lado de la ironía, sino también el que tiene relación con los personajes que crea: los héroes irónicos. El chivo expiatorio, la víctima propiciatoria, el *pharmakos* griego es el protagonista de sus cuentos, y es a esa persona que la sociedad ha excluido, condenado, castigado

por el sólo hecho de ser distinto, de sentir la realidad desde otras sensaciones y valores, a la que la escritora da voz y presencia en sus cuentos.

Para los héroes irónicos lo trascendente se encuentra en lo cotidiano, porque sus actos buscan el sentido de una vida que parece carente de esperanzas. E intuyen la comunión y la plenitud en la mirada, en el amor, en la carne, en la locura, en el arte y sobre todo en el sacrificio. Saltan al abismo porque en ello se encuentra el sentido. Si lo espiritual ha perdido presencia en este mundo, entonces debemos crearlo, encontrar el significado último en nuestras elecciones. Es el arte, entonces, el lugar que proporciona el sentido de la existencia porque es la realidad que se debe construir, resignificar; en la obra de arte se encuentra la verdad, por lo menos, la que vale la pena creer y vivir.

La ironía arredondiana parte de una reflexión donde también cabe la revelación, la distancia poética, la conformación de un mundo artificial en contraposición del natural; de modo tal que lo que privilegia es un cosmos que se acerca a la existencia, más artístico y, por tanto, más significativo.

Cuando Inés Arredondo afirma en “La verdad o el presentimiento de la verdad” que la ironía es la punta de la intimidad en la obra literaria, se pueden comprender dos direcciones: la primera apunta a esa capacidad de sus cuentos de entrar por la piel, de dejar sensaciones más que certezas, pero también se encuentra en la apariencia de anodinos de sus protagonistas, en realidad no lo son, porque en ellos se muestra la señal de una realidad aparte. La punta de intimidad es lo poco que se asoma de sus vidas y que representa el absoluto en un mundo en el que sólo pueden estar reclusos, quedar al margen. Es también ese acto en el que se revela el verdadero ser extraordinario. Lo que se muestra es sólo la señal, ese signo que lo identifica; lo demás se queda en el silencio, en la ambigüedad, en lo que estamos siempre a punto de presenciar: la revelación de algo trascendental, que quizá no podría ni siquiera nombrarse.

Arredondo logra mostrar de lo cotidiano lo magnífico, lo terrible, lo siniestro, pero sin dar juicios contundentes porque nada es de un modo y para siempre.

Muestra el mundo de las relaciones familiares o de pareja, lo que se oculta, lo que no se dice abiertamente porque es sórdido o perverso, inteligible o inexplicable.

Así, los protagonistas son perversos o anodinos, los actos son y no son comunes, la realidad muestra el otro lado, lo que no se cuenta. Por último, en los relatos también aparece el camino desde lo más bajo hasta aquellos temas que tocan lo sagrado: los actos en realidad llevan a lo mítico y los personajes que se distinguen por su marginalidad son los héroes que se sacrifican para salvar a los otros.

En los cuentos de Arredondo presenciamos la otra cara de la cotidianidad, que es la de la oscuridad, el momento del silencio sagrado, cuando no se puede ver ni oír ni formular una palabra porque se erige el sacramento. Por eso la ambigüedad tiene una presencia muy importante en la obra de la sinaloense, pues con ella puede presentar lo inefable. Paradójicamente, es así como Arredondo regresa a la existencia, pues a partir de lo abyecto se erige lo divino; de lo fútil, lo trascendente; del artificio, lo verdaderamente humano, y con lo que no se dice se expresa un todo.

Los temas que a Arredondo le interesan desde “La verdad o el presentimiento de la verdad” se van acendrando en sus relatos, hasta quedar completamente cuajados, redondos, como es el caso del héroe irónico y la ironía romántica. Aunque la ambigüedad está muy presente en los cuentos de los anteriores libros, es “Los hermanos”, para mi gusto, la narración que queda más abierta y también la que es más difícil de interpretar en un solo sentido.

Al final de esta tesis sólo me resta hacer una confesión: el trabajo de investigación lo emprendí con un poco de temor: el de perder el gusto que sentía al leer los cuentos de Inés Arredondo y dejar de disfrutar un acercamiento un tanto inocente —quizá inconsciente— por adentrarme tanto en los cuentos de Arredondo que viera los pormenores de una vida y de una obra, de modo que todo se redujera a un solo sentido o a lo autobiográfico. No sucedió nada de eso, sin embargo. Su escritura tiene más elementos que revelar cuanto más se adentra

uno en ella, e, incluso, siempre habrá un espacio soterrado, de lo inteligible e inefable que ella nos deja para descubrir.

Lo más significativo del camino que emprendí para llegar a la poética como ironía en la obra de Arredondo fue aprender que en ella se abren nuevos territorios que explorar una y otra vez. Su escritura es breve, pero inmensamente fértil, y sus raíces y ramas crecen y se bifurcan en cada acercamiento, en cada distinto planteamiento. Es una literatura de enormes proporciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN, Claudia. "El huésped de la matrioshka", en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo xx*. México: El Colegio de México, 1995.
- *Luna menguante: Vida y obra de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos, 2000.
- ARENAS MONREAL, Rogelio, "La pareja y la mirada transgredida en 'Mariana' de Inés Arredondo", en Inés ARREDONDO, *Obras completas*, México: Siglo XXI editores, 1991 [2.ª ed.].
- ARREDONDO, Inés, "Arredondo: soy mujer y soy el lado oscuro, es decir: pertenezco a la noche", entrevista, en *La cultura en México*, núm. 214, 23 de marzo de 1966, p. VI.
- *Opus 123*. México: Editorial Oasis, 1983.
- *Obras completas*. México: Siglo XXI editores, 1991 [2.ª ed.].
- "La cocina del escritor"; transcripción, edición y presentación de Claudia ALBARRÁN, en *sábado* (suplemento cultural del periódico *unomásuno*), México, núm. 1017, 29 de marzo de 1997.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994 [Biblioteca general, 18].
- BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal*; traducción Lourdes Munárriz. Madrid: Taurus (Perciles), 1971 [Colección Ser y tiempo; 2ª. edición].
- *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 4ª ed., 2005.
- BATIS, Huberto, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*. México: Conaculta, 1994 [Lecturas Mexicanas, Tercera serie, 71].
- *Palabras al viento*, CD-ROM. México: Radio Educación / UAM-Xochimilco, 2002.
- "Posdata, suplemento de cultura", en *El Independiente*, 10 de enero de 2004.
- BEGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.

- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1989.
- BRADU, Fabienne, “La escritura subterránea de Inés Arredondo”, en *Señas particulares: escritora*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998 [2ª edición].
- BRAVO, Víctor, *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana / Universidad de los Andes / Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico, 1997.
- DE MAN, Paul, “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos / Suplementos. Materiales de Trabajo Intelectual, 1991.
- DOMECQ, Brianda, “La callada subversión”, en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo xx*. México: El Colegio de México, 1995.
- DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires: Edicial, 2001 [3ª. edición].
- CARRERA, Mauricio, “Me apasiona la inteligencia”; entrevista a Inés Arredondo. *Universidad de México*, núm. 467, diciembre de 1989.
- CARVAJAL, Juan, “Arredondo: soy mujer y soy el lado oscuro, es decir: pertenezco a la noche” [entrevista], en *La cultura en México*, núm. 214, 23 de marzo de 1966.
- CONTE, Rafael, “George Bataille: una ceremonia expiatoria”, en Georges BATAILLE, *La literatura y el mal*; trad. Lourdes Munárriz. Madrid: Taurus (Perciles), 1971 [Colección Ser y tiempo; 2ª. edición].
- CORRAL, Rose, “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, en Inés ARREDONDO, *Obras completas*. México: Siglo XXI editores, 1991 [2.ª ed.].
- ELIZONDO, Salvador, *Salvador Elizondo*, México: Empresas Editoriales, 1966 [Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos].
- ESCALANTE, Evodio, “La poética de lo siniestro”, en Luz Elena ZAMUDIO (coord.), *Lo monstruoso es habitar en otro: encuentros con Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos / Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2005.
- FREUD, Sigmund, “El malestar en la cultura”, en Néstor A. Braunstein, *A medio siglo de El malestar en la cultura de Sigmund Freud*. México: Siglo XXI, 1981.

- “Lo ominoso”, en *Obras completas*, t. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*; tr. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila, 1991 [2ª ed.].
- GARCÍA PONCE, Juan, Discurso de recepción del XI premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe “Juan Rulfo”, 2001. www.garciaponce.com/premios/rulfo/entrega/discurgp.htm.
- *Autobiografía precoz*; prólogo de Huberto Batis. México: Océano / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- “Jorge Ibarguengoitia”, *La Jornada semanal*, núm. 78, 1 de septiembre de 1996.
- GIRARD, René, *El chivo expiatorio*; tr. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1986.
- *La ruta antigua de los hombres perversos*; tr. Francisco Díez Corral. Barcelona: Anagrama, 1989.
- GUSDORF, Georges, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos / Suplementos. Materiales de Trabajo Intelectual, 1991.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena, “Malamada-madre: maternidad y renuncia en los cuentos de Inés Arredondo”, en Luz Elena ZAMUDIO (coord.), *Lo monstruoso es habitar en otro: encuentros con Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos / Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2005.
- KIERKEGAARD, Søren, *Escritos de Søren Kierkegaard. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*. Madrid: Editorial Trotta, 2006 [Colección Estructuras y Procesos; Serie Filosofía].
- LEJEUNE, Philippe, “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos / Suplementos. Materiales de Trabajo Intelectual, 1991.
- LOUREIRO, Ángel G., “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos / Suplementos. Materiales de Trabajo Intelectual, 1991.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización: Una investigación filosófica sobre Freud*; trad. Juan García Ponce. México: Joaquín Mortiz, 1965.

- MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, *Una poética de lo subterráneo. La narrativa de Inés Arredondo*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996 [Fondo editorial Tierra adentro, 117].
- MELO, Juan Vicente, *El agua cae en otra fuente*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *La autobiografía: las escrituras del yo*; tr. Hebert Cardoso. Buenos Aires: Nueva visión, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo. Prólogo para alemanes*; ed. Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Tecnos, 2002.
- OTTO, Rudolf, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de dios*. Madrid: Alianza, 2001.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*; postfacio Antony Staton. México: Fondo de Cultura Económica, 2006 [Edición facsimilar de la primera edición; Colec. Tezontle].
- PEREIRA, Armando y Claudia ALBARRÁN, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo (1947-1968)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006.
- PIAZZA, Luis Guillermo, *La mafia*. México: Joaquín Mortiz, 1968 [2ª. ed.].
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato de ficción*; tr. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1998 [2ª ed.].
- *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*; tr. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1998 [2ª ed.].
- SEGOVIA, Tomás, “Entre la gratuidad y el compromiso”, en *Revista mexicana de literatura*, núm. 8, noviembre-diciembre de 1956.
- SCHLEGEL, Federico, *Fragmentos*; “Invitación al romanticismo alemán”, semblanza biográfica y traducción de Emilio Uranga. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Publicaciones, 1958.
- TORNERO, Angélica, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos / Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.
- TORRES SÁNCHEZ, Ma. Ángeles, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cádiz: Universidad de Cádiz / Servicio de Publicación, 1999.
- VON DER WALDE, Lilian, “‘Apunte gótico’, de Inés Arredondo”, en *Te lo Cuento otra vez. (La ficción en México)*; edición de Alfredo Pavón. México: Universidad

Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla, 1991 [Serie Destino Arbitrario, 3]. <http://docencia.izt.uam.mx/walde/Gotico.html>

VV. AA., *Los narradores ante el público. T. I.* México: Joaquín Mortiz / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1966.

——— *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental.* Barcelona: Anthropos / Suplementos. Materiales de Trabajo Intelectual, 1991.

ZAMUDIO, Luz Elena (coord.), *Lo monstruoso es habitar en otro: encuentros con Inés Arredondo.* México: Casa Juan Pablos / Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2005.

ZAVALA, Lauro, *Humor, ironía y lectura. Las transformaciones de la escritura literaria.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.