



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**EL PERSONAJE ARREDONDIANO:
DE LA COTIDIANIDAD A LA EXPERIENCIA LÍMITE**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

**NADIA MÓNICA CORTÉS MOSQUEIRA
ASESORA: DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE**

JUNIO 2009



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 Diego Aire Rodríguez y Fernando Aire Cortés

A Isabel, Blanca y Rocío, Mosqueira

Mi agradecimiento a Diego Aire Rodríguez por su invaluable y persistente apoyo, a Felipe Cortés y Yolanda Mosqueira por su gran ejemplo, a Rodrigo Cortés por su camaradería y buen humor, y a Fernando Aire Cortés por su maravillosa existencia.

Agradezco a la Dra. Graciela Martínez-Zalce la orientación y atenciones brindadas para el desarrollo de esta tesis.

Deseo agradecer también a mi querida UNAM; y a mis compañeros de carrera por su grata amistad.

Índice

A manera de prólogo, 4

Introducción, 6

1. Semblanza de Arredondo, 12

 Su vida, 14

 El dorado, 19

2. El personaje arredondiano, 22

2.1 El nombre en la construcción del personaje arredondiano. Estudio en cuatro cuentos, 27

2.2 La identidad como construcción simbólica en “La sunamita”, 35

2.3 La irrupción de lo sagrado como elemento transgresor en “Estío”, 45

2.4 La alteridad y el erotismo como principios modificadores de la cotidianidad en “La señal”, 56

2.5 La concepción de lo sagrado y del erotismo en “El árbol”, 78

Conclusiones, 91

Bibliografía consultada, 99

A manera de prólogo

¡Y cómo te amó la pena, Inés Arredondo! Cómo te invistió de sus pesados ropajes que tan pocos saben portar y que a ti te convirtieron en la criatura excepcional que fuiste, niña mimada del infortunio, desde donde sabías emitir tus asombrosos fervores...

Juan Carvajal¹

El dos de noviembre, fecha de las celebraciones del Día de Muertos en México, muere Inés Arredondo. Hay quien dice que ella escogió ese día. Ciertamente aquel día los recintos en donde se venera a los muertos estaban vestidos de colores y la gente imprimía animación y alegría; y su cortejo fúnebre, en el año de 1989, se vio recibido entre esta algazara.

Su vida y más que nada su obra causaron siempre cierta controversia, sin excluir a amistades y conocidos oriundos de Culiacán que se vieron retratados en sus cuentos. Cuenta Claudia Albarrán que cuando el primer libro de Arredondo, *La señal*, llegó a la ciudad natal de la escritora produjo una reacción desatada; algunas de las historias que la cuentista narra las había escuchado de boca de su madre y tenían que ver con la vida íntima de reconocidas familias sinaloenses:

La lectura provocó que las preguntas volaran de voz en voz en busca de las personas 'de carne y hueso' que habían dado pie a las historias; que las mujeres que habían servido de 'modelo' para crear algunos personajes como Olga, la Sunamita o Mariana se encerraran en sus casas a piedra y lodo y que la mitad de la sociedad de Culiacán se viera envuelta en una madeja de dudas, rumores y sospechas.²

Los temas que trata en sus cuentos, como la perversión, la maldad, el erotismo, nunca han sido aplaudidos, pero la maestría de su cuentística fue reconocida en vida de Arredondo; mencionemos, por ejemplo, el premio Villaurrutia que ganó por *Río Subterráneo*.

¹Líneas escritas por Juan Carvajal, íntimo amigo y compañero de generación, *in memoriam* de Arredondo publicado en el suplemento *Sábado* a la semana de la muerte de Arredondo. Citado por Albarrán, Claudia. *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. México, Juan Pablos, 2000 p. 27

² Albarrán, Claudia. *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. México, Juan Pablos, 2000, p.152.

Arredondo se reveló como una gran cuentista y su labor fue elogiada constantemente por sus compañeros de generación. En lo personal lo que más me sorprende de la cuentística de Arredondo es la maestría con que logra plasmar en sus cuentos la llamada ambigüedad de la existencia que, en su breve autobiografía titulada “La verdad o el presentimiento de la verdad”, menciona como su quehacer en su labor literaria: “Quisiera llevar el hacer, el hacer literatura a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia”.³

Esta ambigüedad plasmada en la cuentística de Arredondo es la que encuentro directamente ligada con el proceso que involucra la ruptura de la cotidianidad del personaje. Así el estudio de esta tesis, el eje central, girará en torno al estudio del personaje con referencia al enfrentamiento con un universo que rompe con sus habituales parámetros: de la cotidianidad a la experiencia límite.

Arredondo fue una escritora meticulosa que cuidaba cada detalle de sus cuentos, todo en su obra está exactamente dispuesto para lograr un efecto de sentido escurridizo, inaprensible. En su cuentística todo atiende a una cuidadosa disposición de la autora, en el universo de sus cuentos nada está fuera de lugar, quizá por esto alguien pensó que el día de su muerte fue también dispuesto por ella: el dos de noviembre, día de venerar a los muertos con colores, flores y ofrendas.

Ese día de 1989 Arredondo fue encontrada por su esposo cómodamente sentada en la cama de su alcoba en la Ciudad de México, en donde vivió desde su juventud cuando se vino de Culiacán para continuar con sus estudios en nuestra Universidad, la Universidad Nacional Autónoma de México.

³ Arredondo, Inés. *Obras completas*. México, Siglo XXI, 2002, p.4.

Introducción

Al acercarnos a la obra de Arredondo nos hallamos ante una literatura sublime, compleja y perfectamente redondeada, los cuentos resultan tan bien estructurados que todo resulta cautivante en el análisis de su obra. Pero creo que si podemos observar el dramatismo de su obra es por el impacto o impresión que sucede en el personaje. Los personajes se encuentran repentinamente ante una situación inesperada que los lleva a mudar su perspectiva, de pronto parecen despertar, encontrarse con algo que quizá los enfrenta con ellos mismos, con su existencia. En la mayoría de sus cuentos el personaje sufre una alteración que lo lleva de la cotidianidad a la experiencia límite y esto es lo que motiva la trama del cuento, esto es lo que finalmente imprime la ambigüedad en el universo del cuento, de aquí surge mi interés por estudiar al personaje arredondiano.

El presente estudio pretende responder qué factores intervienen en el proceso que sufre el personaje de lo cotidiano a la experiencia límite. La identificación de estos factores nos permitirá observar al personaje en el proceso de su ruptura, en el momento en que su perspectiva habitual se ve alterada, pero sobre todo nos dará luces para entender el sentido último del texto.

Nuestra investigación estará enfocada al estudio de los personajes de cuatro cuentos de Inés Arredondo comprendidos en su primera publicación titulada *La señal*, estos cuentos son: "La sunamita", "Estío", "La señal" y "El árbol"; en ellos encuentro plasmado con mayor claridad esta experiencia a la que está sometido el personaje.

Enmarcaremos el estudio del personaje en el enfoque narratológico que Pimentel desarrolla en *El relato en perspectiva*, este será nuestro eje rector, desarrollaremos los aspectos que nos interesa observar a partir de algunos fundamentos que considera pertinentes en el estudio del personaje. Acudiremos también a otros autores que han estudiado aspectos del ámbito humano ciertamente no desde una orientación literaria, como Bataille en *El erotismo* o Alfie, Rueda y Serret en *Identidad femenina y religión*, pero que por estar estos estudios enfocados en lo humano nos conciernen en cuanto a que

el personaje es una construcción humana dotada de un sentido que nos interesa estudiar.

Nuestro primer apartado lo hemos dedicado a la revisión rápida de la vida de Arredondo, nos hemos apoyado en la labor biográfica que ha realizado Claudia Albarrán que publica con el nombre de *Luna Menguante. Vida y Obra de Inés Arredondo*. En este apartado hemos destacado algunos aspectos de la vida de Arredondo que nos ha parecido que se alcanzan a reflejar en los ambientes de sus cuentos: costumbres, deberes sociales, espacios. Cerramos este apartado con la revisión de Eldorado el lugar mítico recurrente en su obra.

En nuestra tesis hemos partido de la premisa de que la construcción de los personajes de Arredondo en los cuentos seleccionados contiene elementos estructuralmente coherentes con el discurso del cuento, así hemos identificado algunos de los elementos concernientes a la construcción del personaje que apoyan el efecto de sentido del texto. Nuestro estudio parte primeramente de la exposición de la construcción del personaje en la que, apoyándonos en los aspectos que resalta Pimentel en las funciones caracterizadoras de éste, estudiamos el nombre de los protagonistas de los cuentos que nos interesan.

Nuestro primer apartado, propiamente dedicado al estudio del personaje arredondiano, titulado “El nombre en la construcción del personaje arredondiano. Estudio en cuatro cuentos” lo hemos dedicado a la revisión del nombre de los protagonistas de los cuentos que nos interesan. El nombre es para Pimentel uno de los aspectos fundamentales en la función caracterizadora del personaje pues es el punto de partida para la individuación y la permanencia de éste, la revisión del nombre nos ha permitido observar un elemento esencial en el personaje arredondiano con el que nuestra autora alcanza ciertos efectos de sentido.

El segundo aspecto que hemos considerado pertinente para el desarrollo de nuestra tesis ha sido el estudio de la identidad. No olvidamos que el marco teórico de nuestra tesis, el enfoque narratológico del personaje de Pimentel, nos define el personaje como “efecto de sentido” el cual es logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas, mas Pimentel agrega que los personajes de un relato mantienen conductas humanas puesto que son la proyección de un mundo de acción humana, en este sentido consideramos pertinente acercarnos al estudio desarrollado por Alfie, Rueda y Serret en

Identidad femenina y religión con el objeto de observar algunas características del personaje arredondiano. Los conceptos desarrollados en este estudio los hemos revisado en “La sunamita” a partir del discurso que refiere la propia protagonista, así nos hemos acercado al sentido del texto partiendo siempre desde un enfoque narratológico pero con el uso auxiliar de otras disciplinas que nos hablan de lo humano. De esta manera hemos titulado este apartado “La identidad como construcción simbólica en “La sunamita” y hemos identificado aspectos que conforman la carga semántica del personaje de Luisa, la protagonista, que revelan rasgos de su “personalidad”. Estos rasgos que configuran al personaje expuestos en la situación que se desarrolla en la trama lo llevarán a una situación límite.

En los siguientes apartados hemos entrado ya directamente al estudio de los elementos transgresores identificados en nuestro estudio. Dentro de los elementos que establece Arredondo en los cuentos seleccionados hemos identificado tres factores que transgreden el ambiente cotidiano del personaje: lo sagrado, la alteridad, y lo erótico, como mecanismos que provocan el efecto de quebrantamiento de lo cotidiano en el personaje llevándolo a la experiencia límite.

Así nuestro siguiente apartado lo hemos dedicado al estudio de lo sagrado en “Estío” y lo hemos titulado: “La irrupción de lo sagrado como elemento transgresor en ‘Estío’”. La presencia de lo sagrado, factor que a menudo se ha establecido como recurrente en el discurso de la obra de Arredondo, es desde nuestra perspectiva un elemento que interviene en la ruptura de la perspectiva habitual del personaje. Nos orientamos así hacia la postura de Albarrán en la que expone que la cuentística de Arredondo gira en torno al momento de revelación de lo sagrado, el cual ve relacionado con temas que tocan la experiencia límite⁴. Hemos apoyado la disertación de lo sagrado en la cuentística de Arredondo en algunos conceptos que desarrolla George Bataille en la obra intitulada *El erotismo* en donde ha identificado lo sagrado como fin postrero del erotismo, así desarrolla de manera extensa el tema que nos interesa. Lo sagrado, acorde a su postura, se opone a lo profano, de esta suerte abre a unas transgresiones ilimitadas, en esta dinámica se encuentra la prohibición y la transgresión. El personaje arredondiano a menudo se ubica en

⁴ Albarrán. *Op.cit.* p.159

el momento en que las prohibiciones del mundo profano se ven desplazadas por su transfiguración, encontrándose así con la fascinación que causa la posibilidad de vislumbrar lo sagrado; esto se traducirá en la experiencia límite.

En este apartado estudiaremos la presencia de lo sagrado a partir de las observaciones de la protagonista de “Estío”, así identificaremos cómo la contemplación que percibe en un tiempo que se aleja de lo profano le desplaza en una moción que despierta su fascinación. Será a partir de la prohibición transfigurada que su alma se verá envuelta en la fascinación de lo sagrado.

Los siguientes dos factores, la alteridad y el erotismo, los hemos estudiado en un mismo cuento, “La señal”, así desarrollaremos estos temas en el apartado que hemos titulado “La alteridad y el erotismo como principios modificadores de la cotidianidad en “La señal””. En este punto de nuestra tesis, para poder continuar con el desarrollo de la hipótesis central –la identificación de los elementos transgresores de la cotidianidad–, nuestro estudio nos llevó a considerar pertinente una rápida revisión del aspecto espacial.

El universo de los cuentos de Arredondo, como nos lo hace ver Graciela Martínez-Zalce a lo largo de su obra *Una poética de lo subterráneo. La narrativa de Inés Arredondo*, se encuentra preconfigurado en los términos con que Arredondo se refiere a Eldorado⁵. El espacio llama al personaje, lo envuelve, lo sacude, hablamos de un espacio que hechiza, que fascina. En este sentido consideramos importante detenernos a observar algunos aspectos de éste, qué características tiene, cómo es que afecta al personaje. Así el estudio del espacio en este apartado nos ha permitido continuar con el desarrollo de nuestros siguientes factores.

La alteridad, identificada en nuestra tesis como elemento transgresor de la cotidianidad del personaje, es dentro de este apartado, nuestro siguiente factor a estudiar. La figura del otro aparece como aspecto substancial en el universo del personaje arredondiano, la situación que vive a partir de la irrupción del otro frecuentemente lo lleva al cuestionamiento. En nuestro estudio nos hemos encontrado con la perspectiva de Inés Arredondo referente a la trascendencia del “otro” en la configuración de la identidad, hemos contemplado este nuestro punto de partida con el objeto de encontrar una orientación en nuestro camino,

⁵ Cfr. Graciela Martínez-Zalce *Una poética de los Subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*. México, Tierra Adentro, 1996

a partir de aquí mencionaremos algún concepto referido en los estudios de teoría cultural en el que encontramos similitud con la perspectiva de Arredondo, dentro de estos estudios se refiere como fuente primaria de posteriores disertaciones los conceptos desarrollados por G.W.F. Hegel en *La fenomenología del espíritu* por lo que hemos decidido retomar con cautela algunos aspectos referidos en esta obra que desarrollan el concepto de la alteridad.

Hemos dedicado el estudio de este tema a “La señal” debido a que en este cuento hemos podido observar con mayor claridad la trascendencia que tiene la figura del otro ante el personaje arredondiano pues aquí se desarrolla el trance que vive el protagonista a partir de la irrupción del otro. La figura del otro juega un papel primordial en este cuento, a partir del otro, de cuestionarse cómo es percibido por él y qué significado tiene su acto, es que Pedro es llevado a la situación límite.

El tercer factor que hemos identificado como transgresor de la cotidianidad es el erotismo. Partimos de la hipótesis de que la sensualidad induce en el personaje una ruptura que trascenderá en el cuestionamiento de su realidad, en este proceso interviene de manera inherente el erotismo. Para desarrollar este tema nos hemos apoyado nuevamente en la obra de Bataille *El erotismo* ya que acorde a su postura lo sagrado está vinculado a lo erótico, así lo revisado sobre este tema sirve de apoyo al tratar la temática del erotismo.

Acorde a los estudios de Bataille el erotismo es por principio un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo conscientemente. En el universo arredondiano es frecuente ver al personaje ante el cuestionamiento, lo trascendental parece surgir en el momento en que esta interrogante es antepuesta, y es que en la naturaleza del cuento de Arredondo el personaje es enfrentado a una realidad inaprensible, el cuestionamiento, de esta forma, se da de manera natural.

Observaremos este tema nuevamente en “La señal” porque además de que el erotismo está estrechamente relacionado con la alteridad en este cuento, que da nombre a la primera recopilación de cuentos de Arredondo, aquí se observan algunos elementos que podemos considerar constantes en su obra. En “La señal” se observa en la acción del antagonista hacia Pedro una moción que tiene que ver con el erotismo, se trata de un sentimiento de gran

conmoción que encontramos ligado con el terreno de lo sagrado. En el momento en que el obrero besa los pies de Pedro el primer individuo ha logrado tal contacto con Pedro que podemos percibir un trance que desencadena en un sentimiento de profunda continuidad.

Nuestro último apartado lo hemos dedicado al estudio de “El árbol”. La razón que nos lleva a incluir este cuento en nuestra selección es la relación intratextual que mantiene con el cuento de “Estío”. En “El árbol” aparentemente son pocos los datos que se nos dan de los personajes pero el nombre de uno de ellos, Román, devela toda una carga semántica que los personajes traen consigo. Así, en este apartado hemos estudiado primeramente la relación que tiene este cuento con el primer cuento de la recopilación: “Estío”, hemos identificado coincidencias en los espacios descritos y en las situaciones narradas; posteriormente hemos observado aspectos de lo sagrado y del erotismo en la temática del cuento. En este apartado hemos recurrido a algún aspecto mencionado por Frazer en *La rama dorada* en la que encontramos la temática de lo sagrado en los árboles, esta referencia junto con lo estudiado por Bataille nos ha servido de apoyo para acercarnos al sentido del texto

Por último debo mencionar que en las conclusiones retomaremos brevemente lo estudiado en cada apartado para revisarlo en los restantes tres cuentos, de esta manera observaremos nuestros tres elementos identificados como transgresores de la cotidianidad en los cuatro cuentos que seleccionamos de “La señal”.

1.Semblanza de Arredondo.

La vida de Arredondo no ha sido muy estudiada y poco se encuentra sobre ella, es gracias a la gran labor de Claudia Albarrán como biógrafa de Arredondo que ahora en esta tesis podemos tener conocimiento de los sucesos, triunfos y dolores que pasó Arredondo en vida.

Esta labor biográfica en la que Albarrán invirtió alrededor de seis años llega a su culminación en el texto que titula *Luna Menguante. Vida y Obra de Inés Arredondo*. El presente apartado se apoya en esta obra biográfica, aunque no dejan de estar presentes las consultas a otros textos.

Los primeros años de Arredondo parecen ser de gran importancia para su muy posterior labor creativa, es aquí donde se va formando la concepción de lo que subsecuentemente en su obra cuentística será el lugar mítico recurrente: Eldorado. Será en su infancia en donde a través de las historias de su abuelo y apoyándose en las ruinas de la casa-hacienda del ingenio azucarero Inés conforme el espacio mítico presente en sus obras. Ambientes y formas de vida que observó en su ciudad natal están presentes de una manera importante en su labor cuentística, en este apartado expongo de manera somera algunos aspectos de la vida de Arredondo.

* * *

En la época en que nació Arredondo el estado de Culiacán era un estado con gran prosperidad; hacia finales de los años veinte vivía tiempos de bonanza gracias al trabajo de campesinos, ganaderos y agricultores que con dedicación y tenacidad alcanzaron riqueza económica y seguridad social. Las familias acomodadas, propietarias de la gran mayoría de las tierras productivas de la zona, hicieron de su ciudad un estrecho centro de convivencia con todos los servicios requeridos para ello: casas, escuelas, iglesias, campos deportivos, parques.

Aunque como sucede frecuentemente entre diferentes clases sociales, entre los patrones y los trabajadores existían claros contrastes que marcaban un abismo entre las costumbres de ambos grupos. Aunado a esto la sociedad

sinaloense en general mantuvo una concepción tradicional y conservadora respecto a los roles masculinos y femeninos de sus habitantes. En las familias acomodadas, como la de Arredondo, los nacidos varones eran educados física y académicamente para en el futuro hacerse cargo del negocio familiar y responder adecuadamente a las necesidades de su esposa e hijos. Las hijas de las familias adineradas eran, por su parte, educadas hasta la secundaria en escuelas católicas o a lo sumo estudiaban una carrera corta en escuelas exclusivas para señoritas, siempre con el objeto de desempeñar mejor las actividades “propias de su sexo”.

Fuera de los deberes, el principal centro “recreativo” era la Iglesia, allí era donde las familias de Culiacán tenían contacto social entre ellas, se enteraban de noticias, conversaban y hacían amistades. Los demás sitios como los clubes, las asociaciones sociales y religiosas parecían sólo una extensión de ésta pues siempre se regían en torno a los valores morales más tradicionales de la comunidad. El Culiacán de esa época, a grandes rasgos, se conformó por una sociedad con patrones de conducta rígidos y celosamente vigilados por sus habitantes.

Sin embargo, como suele suceder en ámbitos tan restringidos, alternamente a la religiosidad y a la moral existían otros espacios por muchos frecuentados donde la rigidez de sus costumbres era liberada. La sociedad de Culiacán, pues, mantenía una doble moral, de frente sus habitantes vigilaban los valores morales y convivían dentro de estos, pero de espaldas las críticas y los secretos hacían de sus habitantes objeto de chismes e intrigas.

* * *

Su vida

Inés Amelia Camelo Arredondo nació el 20 de marzo de 1928 en el Culiacán que ha quedado esbozado en las líneas anteriores. Inés fue la primogénita de nueve hijos del matrimonio Camelo Arredondo.

Cuando Arredondo llegó al mundo sus padres contaban con una situación económica resuelta en el que las labores de la pareja comenzaban a rendir frutos. Además, contaron desde un principio con el apoyo económico y moral de los padres de ella: papá Pancho y mamá Nina, con quienes Inés Arredondo pasara agradables y valiosos momentos y conociera el antiguo ingenio azucarero Eldorado. El prestigio de su padre, el médico militar Mario Camelo Vega, y la dedicación de su madre, Inés Arredondo Cevallos, en el sanatorio que establecieron, el Sanatorio Redo, les habían llevado a consolidar una situación estable y próspera que no dejaba de darles reconocimientos y satisfacciones.

Esta situación próspera y reconocida de la familia incidió en todos los aspectos de la familia, incluyendo a Arredondo que, como primogénita, era centro de atención de padres y conocidos. Los primeros años de vida de Inés Arredondo transcurrieron entre un sinfín de exigencias y expectativas por parte del matrimonio a su primogénita; después de ella los padres tuvieron otro hijo que murió tan solo al año de haber nacido, y posteriormente perdieron otro que falleció al momento de nacer, así entre ella y el siguiente hermano había una diferencia de diez años. Estas muertes prematuras parecen haber incidido en las esperanzas, anhelos y miedos que vertieron sobre su primer hija.

Inés Arredondo fue ingresada en el más prestigioso colegio conocido por la comunidad, el Colegio Montferrant, de monjas, donde Inés Arredondo hizo gala de sus capacidades intelectuales y de sus dotes artísticas; pronto sus grandes cualidades hicieron de ella una niña ejemplar. Entre otros atributos, la excelente memoria y el desempeño escénico que la niña mostraba le habían valido el título de “recitadora oficial” tanto en la escuela como en la familia. Así, en cada acto que la escuela efectuaba, en cada fiesta que sus padres realizaban, Inés recogía los aplausos y el reconocimiento del público.

Esto tenía un gran peso en el reconocimiento que la familia Camelo Arredondo tenía ante la sociedad de Culiacán. Para su familia, y especialmente

para su madre, este reconocimiento tenía un gran valor, era su madre quien meticulosamente la entrenaba para todos estos actos públicos, ella le seleccionaba los poemas, le enseñaba los gestos y movimientos corporales, le escogía la ropa que debía usar; Inés era la imagen de la niña perfecta.

Pero dentro de la familia las cosas no eran tan maravillosas; por un lado había conflictos conyugales entre los padres, por otro, la distancia y las diferencias entre Inés y sus hermanos aumentaron con el paso del tiempo. Para Inés estos conflictos y el peso de representar la imagen perfecta comenzaron a hacer mella en su sensibilidad.

Frente a la imagen pública perfecta Arredondo encontró refugio en la lectura, de la que ya tenía costumbre y pronto tendría hábito, pero también lo encontró en las enfermedades. En ellas encontró una segunda opción para apartarse del ruido y de los problemas familiares. Durante esta época padeció diversas enfermedades, muchas de ellas reales, aunque algunas otras inventadas. Era el motivo perfecto para permanecer en su cuarto sin ser molestada, rodeada de atenciones. Las enfermedades la acompañaron hasta el final de su vida.

Inés siempre fue un alma sensible, anhelante de conocimiento, e hizo uso de sus capacidades intelectuales y artísticas procurando persistentemente el cultivo de su alma. Al terminar la secundaria Arredondo decidió continuar sus estudios fuera de su ciudad natal, en Guadalajara. Esta decisión representaba la posibilidad de dar respuesta a una serie de inquietudes, preguntas y aspiraciones intelectuales, pero sobre todo la posibilidad de realizarse profesionalmente en el futuro.

La idea no fue muy bien aceptada por su padre, quien pretextaba falta de poder económico, pero afortunadamente contaba con el apoyo de su abuelo, papá Pancho, quien representaba una autoridad moral y gozaba además de una economía holgada.

Se aprovechó además la situación de que la madre de Arredondo tenía conocidos en Guadalajara. Entró entonces al Colegio Aquiles Serdán, laico, a cargo de unas señoritas seculares. Esta etapa reveló a Arredondo una perspectiva diferente, tenía amistades, lecturas y materias que en el Colegio Montferrant no había tenido. Su anhelo de conocimiento le dictaría seguir

buscando la educación; pronto seguiría con un proyecto más grande, la licenciatura en Filosofía en la ciudad de México.

En 1947 Arredondo llegó a la ciudad de México para estudiar en la Universidad Nacional Autónoma de México la carrera de Filosofía. Las clases de filosofía se impartían en el edificio de Mascarones, el cual era al mismo tiempo centro de reunión de intelectuales, filósofos y escritores. Además de la pluralidad de estudiantes que llegaban de diferentes lugares de la República, se encontraban profesores como Carlos Pellicer, Antonio Castro Leal, Samuel Ramos o Julio Torri.

Contaban también, por aquel entonces, con la presencia de exiliados españoles, los cuales traían consigo una perspectiva distinta que contribuyó a enriquecer la visión de los jóvenes de esas generaciones. Su contribución ayudó a relegar posturas especialmente nacionalistas promoviendo obras de distintos autores europeos antes desconocidos.

En esta etapa Arredondo se encontró en una definitiva crisis religiosa que ya había comenzado en Guadalajara. En su primera infancia la escuela de monjas, las costumbres, o mejor, las creencias de su ciudad natal, y su madre, le habían inculcado cierta perspectiva religiosa; en Mascarones, las reflexiones y los postulados de filósofos como Nietzsche y los existencialistas franceses, le hicieron dudar seriamente de su educación religiosa y, finalmente, acabó por afirmarse que Dios no existía.

Albarran nos recuerda cómo en la gran mayoría de sus cuentos se ponen en duda ciertas nociones fundamentales como la pureza y la impureza, la inocencia y la culpa, el bien y el mal, lo prohibido y lo permitido, lo espiritual y lo carnal, en fin, la visión maniqueísta y simplista.

Luego decidió cambiarse de Filosofía a Lengua y literatura hispánica. Aunque su obra la comenzó mucho después de terminada la carrera, ya desde la adolescencia daba claras muestras del interés que sentía con lo relacionado al acto de escribir.

Su labor cuentística se encuentra en tres libros: *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1988). Escribió también *Historia de una verdadera princesa*, literatura infantil. Además participó con textos en diversas revistas del país como "Cuadernos del Viento", "La palabra y el hombre" y

S.Nob; y en los suplementos culturales de Unomásuno y de la revista Siempre! "La Cultura en México".

Inés Arredondo pertenece al grupo literario que se reunía en torno a los proyectos de la *Revista Mexicana de Literatura* también conocido como Generación de medio siglo. A este grupo pertenecen otros escritores como Juan García Ponce, Huberto Batis y Juan Vicente Melo –a quienes dedica *Los espejos*, su último libro de cuentos.

La Generación de medio siglo, fue nombrada así, según afirma Armando Pereira, por el historiador Wigberto Jiménez Moreno debido a que sus integrantes, nacidos entre 1921 y 1935, comenzaron su quehacer cultural en la década de los cincuenta.⁶ Esta generación tuvo gran preocupación por los conflictos de la época y así lo expresaron en su labor crítica. Sus cuestionamientos iban dirigidos a los presupuestos de la época, al nacionalismo, a la Revolución Mexicana, a las promesas del gobierno.

En términos generales la generación a la que Arredondo perteneció puede describirse a partir de los siguientes aspectos: la adopción de una postura que iba en contra de las actitudes nacionalistas que habían presidido la década anterior -los años cuarenta- esta nueva postura se apoyaba en el cuestionamiento de los presupuestos de la Revolución Mexicana y denunciaba las promesas incumplidas por parte del gobierno mexicano; el cosmopolitismo, por el cual se fomentó y enriqueció en gran medida la labor cultural, el pluralismo que implicó que los miembros de esta generación lograran abrirse camino en el quehacer cultural y literario de otros países; el apoyo de sus integrantes a otros jóvenes intelectuales que pudieron mostrar a la sociedad mexicana de aquella época otros rumbos y puntos de vista sobre el quehacer literario y cultural de México.

Esta generación no sólo se desarrolló en su propia área, la literatura, sino además desplegaron una labor crítica sobre distintos campos artísticos: teatro, cine, pintura, música. Su labor creadora y crítica abrió nuevos caminos a la literatura mexicana, a sus posibilidades estilísticas y temáticas.

La generación ayudó en gran medida a enriquecer el campo cultural en México gracias al fomento y apoyo de escritores tanto mexicanos como

⁶ Cfr. Armando Pereira *et.al. Diccionario de literatura mexicana siglo XX*. México, UNAM-Ediciones Coyoacán, 2004, p.207-208.

extranjeros, y es que siempre procuraron la difusión de la cultura, por esto, se toma el cosmopolitismo y el pluralismo como unas de sus características.

En el ámbito literario su participación fue importante en diversas instituciones culturales, como el Centro Mexicano de Escritores, algunas dependencias de la Universidad Nacional Autónoma de México como la Coordinación de Difusión Cultural UNAM, en la "Revista Mexicana de Literatura", Cuadernos del Viento, S.Nob y La palabra y el hombre; y en los suplementos "México en la Cultura" (del periódico Novedades) y "La Cultura en México" (de la revista Siempre!).

Concluamos esta semblanza recordando que apenas hacía pocos años habían pasado las dos Guerras Mundiales por lo que reinaba un ambiente de incertidumbre e incredulidad. En la época estaba en boga la filosofía existencialista y la fenomenología, que algunos miembros de la generación adoptaron, así abordaban temas referentes al escepticismo, a la fatalidad, al desasosiego.

Eldorado

Eldorado fue el nombre de un ingenio azucarero cuya fundación dio inicio a principios del siglo XX, su construcción nació de la ilusión de la familia Redo de La Vega de hacer realidad un gran proyecto que satisficiera sus sueños y anhelos. Para la construcción del ingenio requirieron de la colaboración de diversos hombres, pero especialmente hubo un hombre que participó animosamente: don Francisco Arredondo, abuelo materno de nuestra escritora, Inés Amelia Camelo Arredondo, y del cual, en honor a él, tomó su segundo apellido para quedar simplemente en Inés Arredondo.

Albarrán recoge la descripción de don Francisco Arredondo como la de un hombre humilde, trabajador y observador sensible de todo lo relacionado con la siembra, que desde su llegada a Eldorado mostró una rectitud, una fidelidad y un sentido de la responsabilidad en el trabajo que le valieron el reconocimiento de los Redo.⁷

Cuenta Albarrán que Eldorado fue concebido y creado como una réplica del paraíso; describe que la infinidad de hectáreas del terreno estaban sembradas de árboles frutales de todo tipo: lichis, cuadrados, caimitos, nísperos, guayabas y mangos de diversas clases. Y, rodeada de árboles, plantas y el cantar de las aves, estaba la casa hacienda, lugar de descanso de los Redo.⁸

Pero la biógrafa afirma que, contrario a lo que uno podría creer, Inés no vivió el esplendor y el auge de Eldorado, sólo tuvo conocimiento de ese paraíso por la visión de las ruinas de la casa-hacienda y por las historias que contaba su abuelo.⁹ El ingenio azucarero Eldorado desapareció después de severos conflictos políticos, pero dejó su nombre al pueblo en el que todavía Inés apreció los hermosos caminos bordeados de árboles y las fructíferas huertas de lo que fue parte de la hacienda.

Durante su infancia Arredondo junto con sus hermanos pasaban sus vacaciones en la casa de sus abuelos maternos quienes los dotaban de toda clase de cuidados y mimos, en las mañanas paseaban luengamente a caballo, al regresar se encontraban con un fresco desayuno preparado por la abuela, el

⁷ Cfr. Albarrán, *op.cit.*, p.65.

⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁹ *Ibid.*, p.67.

medio día lo dedicaban a jugar en el traspatio o a trepar en los árboles, después, comer y seguir jugando, y, llegada la noche, el abuelo les narraba algún cuento de Andersen, Hoffmann o Salgari, entre otros, al que agregaba o quitaba pasajes ingeniosamente.

Albarrán explica que para Inés Eldorado era un verdadero paraíso terrenal:

Un mundo abierto y libre, sin reglas, en el que estaba permitido ser niño realmente, jugar, abandonarse a la aventura, correr, pasear, escuchar por la noche el sonido de los grillos, atrapar insectos, oír el canto de las aves, cortar la fruta, devorarla con las manos y dejar que su jugo corriera libremente por la comisura de la boca, leer, conversar con su abuelo y escuchar sus historias.¹⁰

Fue sobre estas vivencias sobre las que Arredondo posteriormente conformaría el lugar mítico recurrente en sus obras: Eldorado. En “La verdad o el presentimiento de la verdad” lo refiere como el lugar donde “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.”¹¹

Los espacios que por excelencia se plasman en sus cuentos están enmarcados en los términos con que Arredondo se refiere a Eldorado. Albarrán recoge en la reconstrucción biográfica de Inés Arredondo que el lugar mítico de muchos de los cuentos de nuestra autora es la reconfiguración de un espacio que Arredondo dotó de fascinación y genialidad.

En su autobiografía Arredondo refiere su historia como la elegida y configurada por ella:

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.

¹⁰ *Ibid.*,p.,73.

¹¹ Arredondo, *Op.cit.*,p.3.

Elegir la infancia es, en nuestra época, una manera de buscar la verdad, por lo menos una verdad parcial [...] al interpretar, inventar y mitificar nuestra infancia hacemos un esfuerzo, entre los posibles, para comprender el mundo en que habitamos y buscar un orden dentro del cual acomodar nuestra historia y nuestras vivencias.¹²

Eldorado, pues, es el espacio que aparecerá también en sus obras, el universo de sus cuentos se encontrará enmarcado en Eldorado que referimos en este apartado y lo veremos reconfigurado a partir de lo sagrado, del erotismo, y de la alteridad como aspectos decisivos en la noción de sí mismo del personaje.

¹² *Ibid.*, p.3.

2. El personaje arredondiano

Los personajes contenidos en los cuentos de *La señal* son casi todos actores muy jóvenes, algunos apenas han dejado atrás la infancia, otros son un poco mayores, pero todos están retratados en la trama en un momento en el que una situación los hace enfrentarse con su verdad, reinterpretar su historia, comprender su mundo, como suele suceder en el despertar de la adolescencia cuando hay una revaloración de la existencia. En la breve autobiografía que Inés Arredondo titula “La verdad o el presentimiento de la verdad” expresa: “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.”¹³ Los personajes de esta primera publicación de Arredondo se ubican en un momento en el que se hace necesario interpretar, comprender su mundo para encontrar un sentido en su historia.

El personaje arredondiano está llamado a la búsqueda de esa verdad que Arredondo presiente más cercana en la infancia. Son personajes francos, abiertos, propensos a mirar el mundo sin rígidos esquemas. En los relatos Arredondo los enfrenta con una situación inesperada, Albarrán al referirse a este momento explica:

Al principio la vida de los protagonistas transcurre apacible, tranquila, en un mundo sensible, ordenado. No obstante en un determinado momento de la historia los personajes se ven obligados a vivir una experiencia reveladora que no sólo funciona como un parte aguas en su conducta, sino que las más de las veces, los deja manchados, marcados, marginados de ese mundo que acostumbraban habitar.¹⁴

Los cuentos de Arredondo exponen una situación en la que el personaje se encuentra compelido a la transmutación de su ser: a modificar su perspectiva, a cuestionar su entorno y a sí mismo, a dudar de lo hasta ese momento consideraban como una verdad. Este momento en específico es el que nos interesa estudiar en los cuentos seleccionados, Albarrán se refiere a él como el

¹³ Arredondo. *Op. cit.*, p.3.

¹⁴ Albarrán. *Op cit.* p. 160

“momento de revelación de lo sagrado” que ve relacionado con experiencias límite que se desarrollan en la trama del cuento: “La cuentística de Arredondo gira en torno al momento de revelación de lo sagrado, el cual se halla directamente relacionado a una serie de temas que las más de las veces se relacionan con experiencias límite, como la pasión amorosa, la perversión, la contaminación por el mal, el incesto, la homosexualidad, la locura la muerte.”¹⁵

En esta misma perspectiva se encuentra Rose Corral que al referirse a la poética de Arredondo señala: “En una cotidianidad anodina, sin relieve, surgen el signo o la ‘señal’ que nos colocan en otra dimensión de la anécdota, convirtiéndola a veces en una situación o experiencia límite.”¹⁶

El personaje arredondiano frecuentemente está viviendo en una cotidianidad que lo mantiene en una perspectiva unilateral, mas cuando el factor límite surge su perspectiva se ve cuestionada, se hace necesaria una revaloración de su entorno, de sus creencias, de su existencia. El signo o la señal al que se refiere Corral se enmarca en esta situación límite, la señal surge trastocando la cotidianidad anodina y su significado se enmarca al límite de lo habitual.

Ahora bien, nuestro estudio parte del presupuesto de que la construcción de los personajes de Arredondo en los cuentos seleccionados contiene elementos estructuralmente coherentes con el discurso del cuento, los personajes están estructurados de manera que contribuyen a la construcción de la trama. Nuestro objetivo en este apartado es identificar algunos elementos estructurales concernientes a la construcción del personaje que apoyan el efecto de sentido del texto.

El estudio del personaje de un texto narrativo frecuentemente representa una dificultad para el análisis con una perspectiva literaria, Pimentel afirma que es frecuente el enfoque que se aleja del ámbito discursivo para dar lugar al estudio desde una panorámica que bien se puede aplicar a un ser vivo, y es que tenemos que tener en cuenta que lo que analizamos en el texto literario no son personas como las que quedan definidas, por ejemplo, por Locke, en su concepto de persona:

¹⁵ Albarrán. *Op. cit.* p.159

¹⁶ *Ibid.* p.xi.

Es un ser pensante inteligente dotado de razón y de reflexión y que puede considerarse a sí mismo como el mismo, como una misma cosa pensante en diferentes tiempos y lugares.¹⁷

Queda claro que el personaje se aleja esencialmente de la significación que puede tener el término persona al referirse primeramente a ésta como ser pensante.

Para acercarnos a una definición de personaje podemos acudir de primera mano al *Diccionario de retórica y poética* de Beristáin, donde la entrada de personaje nos envía a la de actor:

ACTOR (y personaje, “dramatis personae”, horizonte, entorno del personaje). Personaje individual que representa o actúa en los dramas. Se dice también de los personajes de los relatos narrados. El estatuto de cada personaje depende de sus atributos y circunstancias, tales como su aspecto exterior, sus actos gestuales y actos de habla, su entrada en escena, su hábitat y la nomenclatura que lo designa.¹⁸

La definición queda enmarcada a grandes rasgos dentro de los términos que podemos ubicar en la ficción. Este será nuestro primer aspecto a considerar en el estudio del personaje: se trata de una entidad ficticia, creada.

Para emprender el estudio del personaje en los cuentos que hemos seleccionado me apoyaré en el enfoque narratológico que Luz Aurora Pimentel desarrolla en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*.

Inicia Pimentel con unas reflexiones en torno al estudio del personaje que señalan la complejidad que representa el estudio de la dimensión actorial. Pimentel afirma, ya lo mencionamos, que el personaje ha sido un elemento de la obra literaria poco estudiado dentro de una organización estrictamente discursiva y narrativa. Su estudio frecuentemente se ha hecho considerándolo no como entidad “construida” sino como un ser vivo, la autora asevera que es indudable que los personajes de un relato mantendrán conductas humanas puesto que son la proyección de un mundo de acción humana, pero –y aquí la autora cita a Foster para dejar en claro la equivocación de esta forma de

¹⁷ Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Libro II, Cap. 27, Parr. 9, México, FCE, 2002, p.318.

¹⁸ “Actor”. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª edición, 2000.

estudiar al personaje- “no se puede sacar a la gente de la vida cotidiana para ponerla en un libro, ni viceversa”¹⁹

Así, lo primero que nos aclara la autora para enmarcar el estudio del personaje desde un principio narratológico es que el personaje debe ser visto como un “efecto de sentido” el cual es logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas.

Ahora bien, este efecto de sentido ha sido estudiado desde diversas perspectivas, algunas a partir de un alto grado de abstracción, otras, desde una perspectiva semántica que consideran al personaje no como una persona sino como una “figura”.

Pero aunque el estudio del personaje como efecto de sentido se realice desde diversas perspectivas, Pimentel nos deja ver que todas surgen “bajo la incesante denominación durante el proceso de lectura”, proceso que conlleva una “semántica de las expansiones”.²⁰

Para aclararnos esto, Pimentel menciona que la semántica de las expansiones es aquel proceso que permite al lector la formación de una imagen de los personajes, ya sea física, moral, etc.; dicho proceso hace un abstracto de toda una cadena de acciones enunciadas en el discurso.

Con lo anterior queda manifiesta la dimensión constructiva de la lectura y por lo tanto la cualidad del personaje como “entidad construida” por lo que el personaje se constituye como una figura narrativa más. Ahora bien, Pimentel hace una aclaración importante:

Los seres que ahí actúan son entidades verbales [...], no obstante lo que importa en términos de la significación, es el mundo de acción humana que toda narración proyecta²¹.

Aunque el personaje se produce por medios discursivos y lingüísticos y en este sentido estamos ante entidades verbales, Pimentel revela como eminente la proyección de la esfera humana para el sentido último del texto.

El texto literario lleva a cabo una proyección de mundos que involucra un “contrato de inteligibilidad”, anota Pimentel invocando a Culler. La discusión gira, pues, en torno a las diversas formas de articulación ideológica con el

¹⁹ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-S.XXI, 2002, p.59.

²⁰ Pimentel, *op. cit.*, p.60.

²¹ *Ibid.*,p.62.

personaje como gozne de esa proyección. Y ésta será precisamente nuestra labor en la tesis, observar el sentido del texto a partir del personaje.

En torno a lo que concierne al personaje Pimentel analiza los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen el efecto de sentido de este que llamamos personaje. El primero de estos factores es el nombre que describe como el punto de partida para la conformación a lo largo del relato para su individuación y permanencia. Este factor es el que nos interesa estudiar en este apartado pues veremos que nos permitirá comprender cómo Arredondo logra mediante él configurar y caracterizar al personaje de tal manera que logra un efecto de significación.

2.1 El nombre en la construcción del personaje arredondiano. Estudio en cuatro cuentos.

Yo iba dándoles nombres al pasar
Y comprendía su naturaleza;
De tal ciencia Dios había dotado
Mi ágil percepción.
John Milton, *El paraíso perdido*

Uno de los aspectos que Pimentel menciona como importante en la función caracterizadora es el nombre; éste es “el punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato”²²; el nombre permite reconocer al personaje a través del relato ya que alrededor de él se van acumulando sus actos y atributos, es por esto que Pimentel lo llama “centro de imantación semántica”, así nos dice que el nombre es el principio de identidad del personaje.

Ahora bien, para comenzar a estudiar este principio de identidad nos explica que la forma de nombrar al personaje puede remitir a cierta idea, con lo cual ya habría una carga semántica, o ser un nombre vacío de significado; por esto les llama, respectivamente, nombre referencial y no referencial. Así cuando la forma de denominar al personaje contiene cierta carga de significado hay, de entrada, una gran aportación en cuanto a la identidad de éste, por el contrario, cuando el nombre en sí no contiene una idea dirigida, el relato es el que irá construyendo plenamente al personaje alrededor del nombre.

En cuanto a la función del nombre observamos algunos aspectos en los cuentos de *La Señal* que nos interesa estudiar.

²² Pimentel, *op. cit.*, p 63.

“Estío”

“Estío” se compone de breves relatos en los que la protagonista va narrando diferentes momentos que se han dado desde la llegada de Julio, amigo de su hijo, de nombre Román, a la casa. La narración revela hacia el final que la mujer se encuentra contenida en el “conflicto de Yocasta”: el incesto. La mujer, como narrador autodiegético, comienza a contarnos su historia y aunque nos da ciertos indicios de su identidad ésta no queda clara hasta que el personaje no es nombrado. La denominación “madre” como nombre referencial conlleva en sí una carga semántica que permite caracterizar al personaje e incluso, en este caso, no sólo lo caracteriza sino además lo ubica en un rol específico. El relato nos permite ir conociendo la subjetividad del personaje, pero sólo al ser nombrado, su discurso cobra *sentido* pues la relación que tiene con los demás personajes se nos muestra ahora de forma clara. La temática del incesto se expone de manera velada hasta el momento en que la protagonista es nombrada “madre”.

Este es el personaje central, sobre el cual se va a construir la trama, pero tal vez sea interesante observar qué sucede con los otros dos personajes.

En el caso de Julio y Román la carga semántica parecería ser nula pero no olvidemos el nombre del cuento: estío. El estío principia en el solsticio de verano y termina en el equinoccio de otoño, julio es el nombre de un mes del año ubicado en este periodo, es el inicio del verano. Quizá julio pueda de entrada remitirnos a parajes soleados y calurosos, con abundante vegetación en donde ya asoman frutos tiernos y prometedores; y es que recordemos que la atmósfera desempeña en la narrativa de Arredondo un papel fundamental para el desarrollo de las acciones. Consideremos entonces a Julio como un nombre referencial, aunque sólo una relación de éste con el título nos lo haga ver así.

En cuanto a Román, el nombre funcionaría más bien como no referencial, pues Román no nos dice nada²³.

²³ Quizá pudiéramos considerar que este nombre también ha sido utilizado para denominar aquellos relatos de la Edad Media en donde el protagonista tenía que superar una serie de pruebas para lograr su perfeccionamiento; y aunque Román, el personaje, no se podría ubicar como enfrentado a una prueba, podría pensarse en una difícil prueba para la madre. De cualquier forma, creo que en el caso del nombre Román aunque pueda existir una referencia, el nombre funcionaría más bien como no referencial, pues de entrada Román no nos dice nada, es sólo al final de la lectura cuando podríamos pensar en un significado.

Ahora bien, este nombre también aparecerá en otro de los cuentos que nos dimos a la tarea de analizar: “El árbol”. Y será en este cuento donde “Román” aparezca como un nombre con una carga semántica intratextual. A partir de esta carga se va a construir una especial significación en este texto y a su vez aportará información para reconstruir momentos en la historia de “Estío”. Román en el caso de “El árbol” será un nombre referencial que hará alusión al personaje de “Estío” que lleva el mismo nombre pero que ya es un joven, y será a partir de esta relación intratextual que cobrará sentido la imposibilidad del narrador de mirar el árbol. Lo estudiaremos con detenimiento más adelante.

En este mismo cuento hay otra mención al nombre: “el nombre sagrado”, que tiene una función primordial pues además de que este momento representa el clímax del relato, es aquí cuando se hace patente la problemática de la protagonista que, como afirma Graciela Martínez-Zalce²⁴, se inserta dentro del conflicto de Yocasta.

El nombre Román que fue pronunciado por la madre en el gran momento de tensión, ahora, en retrospectiva, no puede ser enunciado dentro de su narración -quizá el que así lo hiciera equivaldría a un distanciamiento emocional y tal vez pasional con respecto a lo sucedido, lo que sería incoherente con el tono que ha llevado su discurso-, de cualquier forma, hace la sustitución y esto es lo que importa, así en lugar del nombre del hijo prefiere decir “el nombre sagrado”, lo cual, además, nos lleva a otros terrenos, al de la concepción de lo sacro en la protagonista, y es que por qué utiliza “sagrado” y no “prohibido” por ejemplo. El que hiciera dicha sustitución necesariamente agrega información sobre su identidad, sobre la forma en como ve su entorno y en específico su conflicto. En el apartado “La irrupción de lo sagrado como elemento transgresor en ‘Estío’” profundizamos en este aspecto.

²⁴ Martínez-Zalce, *Op.cit.*, p. 75.

“La señal”

En “La señal”, Pedro, el protagonista, se encuentra en una iglesia cuando un sujeto desconocido se acerca a hacerle una petición desconcertante: dejarse besar los pies. El nombre de Pedro es no referencial, aunque habría que recordar que los sucesos dentro del cuento se desarrollan en una iglesia y que, en nuestra realidad, el que se dice piedra angular de esta institución es llamado precisamente Pedro. Pero dentro del universo del cuento este nombre aparece vacío de significado.

Es de notar que el otro personaje, el que llega a hacer la petición a Pedro, no tiene nombre, sólo sabemos que es un obrero, y su identidad nos es desconocida al igual que lo es para Pedro, sin embargo esto es precisamente lo que le da fuerza a su acción, lo que deja una marca en el protagonista es precisamente la acción de aquella identidad que desconoce, de aquel que podemos denominar “el otro”.

Este personaje sin nombre aparece como la configuración que puede encarnar a todos los demás, a toda esa masa viviente de la que formo parte pero que no soy yo: este, manifiestamente separado de mí, y por esto, ajeno y desconocido, “otro”. Es claro en Arredondo que el que haya dejado a este personaje sin nombre no es fortuito, un personaje sin nombre en el universo que se plantea en “La señal” es un espacio en blanco para ser llenado por todas las especulaciones o imaginaciones posibles. Es exactamente el espacio que se abre al buscar la referencia del término señal. La señal está en sustitución de algo que está ausente, y es que enunciar “la señal” sin más, nos abre un universo ilimitado de “ausentes” por lo que estamos ante un infinito de posibilidades.

“La sunamita”

En “La sunamita” la protagonista, de nombre Luisa, refiere los sucesos vividos a partir de su regreso al pueblo de la infancia donde su tío Apolonio, quien la cuidó en aquella época, se moría. Conforme se va construyendo el relato se va develando que la diégesis del texto gira en torno a la degradación de la protagonista. Luisa relata cómo es que van sucediendo los hechos que la

han llevado al sentimiento de profunda infamia que siente hacia el final de su historia, a partir de su inesperado matrimonio con su tío.

Con “la sunamita” estamos ante un fenómeno que podríamos calificar de suplantación del nombre. Luisa es el personaje de la protagonista pero el título nos lleva a que configuremos al personaje a partir de la referencia bíblica de la sunamita, la cita que antecede al texto nos permite ubicar este personaje bíblico: la mujer joven que fue llevada al viejo rey para calentarlo. Al comenzar la lectura, el nombre de Luisa, que carece de significado, será llenado a partir de la carga semántica que contiene esta referencia. Así, es a partir del título que el personaje ocupe ese blanco semántico.

Uno de los efectos que se logra con esta suplantación es la atemporalidad. El personaje ya puede ser ésta, aquella de la Biblia o cualquiera a lo largo de este lapso, en realidad la lectura lleva inserta una denuncia que expone lo que podríamos calificar del conflicto de las “sunamitas”.

“ El árbol”

El cuento de “El árbol” es un tanto oscuro y su temática no es fácil de catalogar. En un primer momento se refiere el sentimiento que una “voz” tiene con respecto a “el árbol”, en un segundo momento se refiere el día en que el árbol fue sembrado por Lucano Armenta en presencia de su esposa, sin nombre, e hijo, de nombre Román; y en un tercer y último momento se refiere el día de la muerte de Armenta.

Ya mencionamos atrás el caso del nombre de Román, faltaría el de los dos personajes que aparecen ahora.

En el caso del tercer momento identificamos a partir del nombre de Román que el personaje que narra es la madre del niño. El texto refiere al personaje solamente como madre del niño y tampoco sabemos, al igual que en “Estío”, cómo se llama, pero acá en “El árbol” la perspectiva está focalizada en el papel de esposa. Esta focalización permite además que el texto mantenga cierta autonomía en su diégesis, “El árbol” podría ser leído como un texto independiente sin ser forzosa su relación con “Estío”, pero si lo relacionamos surge un sentido más coherente con el texto. En sí el cuento que ahora nos ocupa parece provocar cierto desafío en el lector, en un primer momento se

puede interpretar que la primera línea, en donde se refiere la imposibilidad de alguien a mirar el árbol, da cuenta simplemente del dolor de la mujer que ha quedado viuda y el árbol le recuerda al fallecido, pero el texto deja infiltrar un dejo de inverosimilitud, en entrelíneas se imprime otro sentido: ¿Verdaderamente es el dolor lo que la imposibilita? El nombre de Román es demasiado sugerente. Así se insinúa que el lector deberá encontrar el sentido ligándolo con el texto de “Estío”. Este nombre nos dará la clave, pero no sólo esto se repetirá en el cuento también algunos aspectos del espacio que en esta tesis hemos revisado y que más adelante serán expuestos.

En cuanto a Lucano Armenta se trata de un nombre no referencial en el que Arredondo establece, al igual que lo hace con “La sunamita”, una relación del personaje con el título. Armenta en sí carece de significado, será la diégesis del texto la que llene este espacio semántico pero solamente será a través del vínculo con el árbol. En este caso Armenta es un personaje ausente, es un personaje aludido que ya no está más en este universo ficticio y en el ahora del texto el árbol está en sustitución de su presencia. El momento en que Lucano Armenta toma lugar en las acciones ha quedado en el pasado y sólo queda hacer referencia a esto en los tiempos del pretérito. La presencia del árbol que él mismo ha plantado adquiere el conjunto de atributos de Lucano Armenta, el árbol adquiere las propiedades que constituyeron el contenido o los rasgos de éste personaje.

* * *

La revisión del nombre del personaje en los cuentos que hemos elegido resulta de interés en el estudio de la dimensión actorial en cuanto a que nos muestra que es un elemento primario en la caracterización del personaje con el cual Arredondo pretende alcanzar ciertos efectos de sentido.

El nombre puede adelantar o incluso suplir mediante su mención la enunciación de los atributos del personaje. Así, en “Estío” el acto de nombrar a la protagonista “mamá” bien suple toda caracterización y nos revela un sentido en el texto: el incesto. La personalización de la protagonista se conforma principalmente mediante los atributos que implica la denominación madre, el universo que se establece y el sentido que se desprende del texto parte de esta configuración.

En “La señal” el personaje que no tiene nombre ejerce un impulso que deja una impresión en el protagonista. Su fuerza se apoya precisamente en el escaso conocimiento que se tiene de él. La carencia de mayores atributos que los que aparecen a simple vista se logra enfatizar con una falta de nombre, se trata simplemente de un desconocido. La petición de un personaje de esta condición, de besar los pies del protagonista, genera un cuestionamiento que lleva a buscar la significación de su acción. Esto concede un peculiar sentido al texto: la apertura de interrogantes. A partir de esto el protagonista podrá verse inmerso en un sinnúmero de interrogantes que quedarán solamente en la reflexión. De esta manera la diégesis del texto queda enlazada con el título “La señal” y, a su vez, con el sentido del texto mismo.

En “La sunamita” la caracterización parte desde la referencia bíblica. Este hecho permite que la esencia de este personaje tenga una acepción que se desplaza a través del lapso comprendido entre la sunamita bíblica y la de nuestros tiempos. La función caracterizadora del nombre junto con la cita bíblica del comienzo enfatizan que los hechos relatados en la narración no son privativos de nuestros tiempos. La denuncia que se encuentra en el sentido profundo del texto se hace extensiva así a toda situación con rasgos similares a los expuestos en la diégesis de este texto.

En el caso de “El árbol” la función del nombre como principio de identidad se hace patente mediante la relación intratextual que hay entre este relato y el de “Estío”. El nombre de Román que aparentemente se presenta como vacío de significado llena su espacio semántico partiendo desde este

último texto. Esto da lugar a algo más trascendente en “El árbol”: un sentido alterno. Y es que Román nos lleva a identificar la identidad de otro personaje, así la caracterización del personaje principal, la madre, termina por configurar un universo cargado de sensualidad y referencias a lo sagrado; el texto adquiere una compleja dimensión que más adelante estudiaremos. Por el momento baste ver que es a partir del nombre, y así de la identificación del personaje, que se logra conformar el universo de un texto con elementos de otro texto.

Con los aspectos que revisamos en este apartado adelantamos en el estudio del personaje en cuanto a la construcción de la identidad: el nombre como centro donde se van acumulando actos y atributos funciona como primer elemento caracterizador del personaje. Ahora, para seguir adentrándonos en la dimensión ideológica del universo actorial en los cuentos de Arredondo pasemos a nuestro siguiente apartado en donde se pretende realizar el estudio del personaje a partir de un aspecto temático: la identidad.

2.2 La identidad como construcción simbólica en “La sunamita”

¡No hay nada más sombrío que este infinito que el hombre lleva dentro de sí, y con el cual trata desesperadamente de regular las voluntades de su cerebro y las acciones de su vida!

Los miserables. Victor Hugo

En nuestro recorrido por el estudio del personaje llegamos a preguntarnos cómo es que el personaje llega a ser una “entidad” que queda plasmada en el universo del cuento con rasgos y características peculiares que lo definen. En el apartado anterior observamos que, de acuerdo a Pimentel, esta carga semántica que va caracterizando al personaje se va construyendo alrededor del nombre. Ahora bien, con base en lo anterior ¿se puede hablar de una “identidad” en el personaje? Y ¿tendrían los personajes de Arredondo ciertas características que los hicieran propensos a padecer la situación límite? Si esto es así entonces tendría que existir una relación entre el elemento transgresor y la identidad del personaje, es decir, que la situación límite lo es para el personaje en la medida en que éste es susceptible del elemento transgresor, ya sea lo sagrado, la noción de la alteridad, o el erotismo, acorde a nuestro estudio.

Desde esta perspectiva consideramos pertinente acercarnos primeramente a estudiar algunos aspectos sobre la identidad; así en este apartado me apoyaré en la obra *Identidad femenina y religión* de Alfie, Rueda y Serret, para acercarme a estudiar esto que determina al personaje -especialmente al femenino- e identificar algunas características y peculiaridades del personaje arredoniano que lo puedan hacer propenso a la situación límite.

No olvidamos que el personaje es una entidad construida, como lo señala Pimentel, y su estudio debe hacerse desde una organización discursiva. Antes vimos que el proceso que permite la formación de una imagen de los personajes (física, moral, psicológica...) se hace mediante la abstracción de una cadena de acciones enunciadas en el discurso; el estudio de estos actos expuestos (incluido el acto de enunciar algún pensamiento) nos permitirán

observar al personaje remitiéndonos a aspectos de su mundo interior. Así, en este apartado, revisaremos los conceptos desarrollados por las autoras de *Identidad femenina...*²⁵ en el cuento de “La sunamita” a partir del discurso que refiere la propia protagonista.

Comencemos entonces con la revisión de algunos aspectos expuestos en el libro mencionado que consideramos reveladores en la configuración de la identidad del personaje de “La sunamita”.

Para hablar de la identidad femenina, las autoras del libro en que nos apoyamos parten del concepto de “lo femenino”. Nos explican que en el desarrollo de su tesis lo femenino es una “construcción simbólica” y nos aclaran que su estudio se aleja de concepciones esencialistas -en donde el concepto se refiere a una sustancia inherente a las mujeres- para considerar, en cambio, que las identidades son construcciones conformadas por símbolos; de esta forma sus reflexiones se ubican en el nivel teórico del análisis de lo femenino.²⁶

Las identidades, nos explican, son construcciones simbólicas que están insertas en un ordenador de significados que demarca espacios de constitución produciendo un sentido. Estas construcciones al estar insertas en un marco de estructuras que producen sentido, organizan y dan sentido a lo real.

Se habla de una construcción ordenadora que fija las características del sujeto social dictando cómo se debe de constituir, y es que al producir un sentido, estas construcciones dictan un modo particular de entender una cosa, pero aún van más allá: “revelan un deber ser socialmente producido, un ideal asumido tendencialmente por la colectividad, con la fuerza de una evidencia ideológica.”²⁷

La ideología, así, tiene un papel fundamental en el sostenimiento de la subjetividad y no es que las acciones del individuo sean idénticas a esta construcción simbólica, pero sí puede producir una gran tensión entre el deber ser que expresa el imaginario del individuo y las acciones del sujeto.

Ahora bien, la tendencia principal en el mundo occidental para la construcción de la identidad femenina está representada por un “orden simbólico religioso” pues durante siglos el imaginario femenino ha estado referido a símbolos de las religiones judía y cristiana.

²⁵ Miriam Alfie. *et.al. Identidad femenina y religión*. México, UAM. 1997

²⁶ *Ibidem* p.17.

²⁷ Cfr. *Ibidem*

Para estudiar la formación cultural de lo femenino, las autoras parten del supuesto de que “las religiones son fuentes primarias de organización social en tanto que construyen un *Nomos* integrador que ordena y da sentido a todo lo existente”²⁸

El orden social, así, parte de un sistema simbólico de apariencia sobrenatural con gran eficacia para “normar conductas y producir identidades”. Los mitos y las religiones son considerados ordenadores simbólicos “omniinclusivos” debido a que son reguladores de la vida social realmente eficaces. Desde estos el sujeto encuentra una respuesta a todo el mecanismo de vida pues el ordenamiento religioso trata de explicar la realidad humana en los límites del sinsentido.

Las religiones parten de mitos fundadores que “abordan principalmente dos temas: para qué fue creado el ser humano y las diferencias entre los géneros”.²⁹ Por esto la religión es una forma de enfrentar la angustia del caos, cobrando así el mundo un orden impuesto por un poder superior: por lo sagrado.

Las religiones fijan roles para cada sujeto eliminando en buena medida la posibilidad de la angustia existencial. Las construcciones simbólicas religiosas son inclusivas y ofrecen cierta sensación de certidumbre pues traen en sí la obligación de cumplir alguna cosa.

Ahora bien, para estudiar la simbología de lo femenino las autoras abordan los elementos centrales de la ideología judía y cristiana identificando la idea nuclear de lo femenino en estas religiones. Para este trabajo me pareció importante observar el concepto cristiano de femineidad, no sin tener en consideración que nace del judaísmo, pero sí observando que algunos de los personajes que nos interesan parecen estar inmersos en una ideología básicamente católica -en cuanto a religión se refiere.

Dentro de la concepción cristiana lo femenino está determinado por dos figuras que se oponen: Eva, en el Antiguo Testamento, y María en el Nuevo Testamento. Eva simbolizaría a la mujer “real, de carne y hueso”; María a la mujer idealizada.³⁰ Se trataría, en la concepción cristiana, del *ser* femenino contrastando con el *deber ser*.

²⁸ *Ibid.*, p.19.

²⁹ *Ibid.*, p.20.

³⁰ Cfr. Alfie, *et. al. Op.cit.* p.113

Eva ha sido representada e interpretada como un ser ambicioso, curioso y perverso, de naturaleza débil y propensa al mal.

Es importante notar que el cristianismo construye una idea del mal que se opone al bien absoluto, que es representado por la figura de Dios; así, hay dos fuerzas opuestas que se van a complementar: el demonio y Dios; el bien absoluto y el mal absoluto; símbolos que funcionan desde el maniqueísmo.

Para la construcción de los referentes femeninos, la religión cristiana se ha apoyado preferentemente en los símbolos del mal, asociándosele con lo demoníaco, con lo terrible, con lo desconocido.³¹

De esta forma Eva queda definida fundamentalmente como un ser propenso al mal. La tradición cristiana ha fomentado la identificación de la mujer con la figura de Eva imputándole, de esta forma, las características de Eva como parte de su naturaleza.

Opuesta a esta figura aparece María como figura que contiene todas las cualidades que se esperan de la femineidad. María es la madre virgen, entregada a los designios de Dios, atenta al bienestar del hijo y buena esposa. Pero algo fundamental es la característica de ser “madre virgen”; asociado el cuerpo con el mal, se tendrá que recalcar la cualidad virginal de María, distanciándola entonces de lo voluptuoso, del deseo, y por lo tanto del pecado.³²

Así el ideal representado por María en la concepción cristiana sería la búsqueda de la castidad, la humildad, la obediencia y la virtud, y el máximo alejamiento del pecado de la carne; la mujer buena será entonces madre pero carecerá de instintos sexuales.

* * *

Con el personaje de Luisa estamos en primera instancia ante el narrador homodiegético que a la vez que narra participa en los hechos como personaje; esta focalización nos permite una visión interna de la situación. Luisa, la sunamita, es un personaje que construye a través de su relato la diégesis del

³¹ *Ibid.* p.114

³² *Ibid.* p.115

texto, se trata del relato, *su* relato, de la corrupción de *su* cuerpo, de *su* visión de la degradación de su alma. En una categoría actancial, será el “objeto”, lo buscado o deseado por el sujeto. Su esfera de acción es estrecha, gramaticalmente la identificaríamos como el objeto directo, es sólo el que recibe directamente la acción.

Ahora bien, es claro que Luisa se encuentra inmersa en un contexto religioso que pertenece a la tradición católica. Abisag Sunamita en el Antiguo Testamento aparece como la moza que servía y calentaba a un viejo rey; Luisa, en un contexto actual, repetirá la labor de la sunamita considerando, entre otras cosas, la ideología de la religión católica.

Será un sacerdote el que dé a conocer a Luisa la última voluntad de su tío Apolonio: casarse *in articulo mortis* con ella con la intención de que herede sus bienes. Luisa acepta aconsejada por parientes y conocidos aunque al hacerlo sienta que estrecha un vínculo con la muerte. Su nueva situación de esposa “ante Dios y ante los hombres”, como lo expresa el tío Apolonio, autoriza a éste a disponer de su sobrina como lo dicta su capricho. Luisa queda por todas las de la ley a la disposición de su tío y su voluntad queda suspendida en espera de un cambio y confiada en el que hemos mencionado como máximo símbolo del bien dentro de la tradición católica: “ ‘Esto no puede continuar, no puede continuar.’ Creí que Dios no podría permitir aquello, que lo impediría de alguna manera, Él, personalmente”³³

Recordemos aquí lo antes señalado en *Identidad femenina...*, las autoras han mencionado que las religiones ofrecen cierta sensación de certidumbre eliminando en buena medida la posibilidad de la angustia existencial. El hecho de que Luisa dejara la situación a cargo del máximo símbolo del bien ciertamente la mantenía sujeta dentro de la misma situación y a la espera del ansiado cambio; de alguna manera el enfrentamiento con su angustia por los sucesos estaba atenuado.

Cuando por fin decide irse la llaman a los tres días avisándole que su marido se estaba muriendo, en su desasosiego acude al confesor declarándole que lo que hace vivir al tío es la lujuria. “-Comprendo, pero si no vas será un asesinato. Procura no dar ocasión, encomiéndate a la Virgen, y piensa que tus

³³ Arredondo. *op.cit.* p.96. A partir de aquí, puesto que en esta obra se encuentra nuestro objeto de estudio, pondré las paginas correspondientes entre paréntesis a un lado de la cita.

deberes...”(p.96) responde el sacerdote señalando el camino que ha de seguir Luisa en adelante.

La religión como ordenador simbólico ciertamente regula y norma su conducta: el consejo del sacerdote lleva implícitas algunas de las cualidades que se esperan de la femineidad en la tradición católica: la búsqueda de la castidad (“procura no dar ocasión”), la humildad (“encomiéndate a la Virgen”), la obediencia(“piensa que tus deberes...”). El rol señalado desde un ordenamiento religioso indica que Luisa deberá mantenerse en esa situación atendiendo la vida de su prójimo y ocupando la suya para estos fines.

Su identidad como construcción simbólica se sostiene en el “deber ser” religioso. Aunque para convencerla todos le hablan de las riquezas y los bienes del futuro difunto, no se puede afirmar que esto es lo que determina a Luisa en su decisión pues ya antes, al saber el deseo de su tío, había reflexionado: “Heredarme, sí, pero no los bienes solamente, las historias, la vida....Yo no quería nada, su vida, su muerte. No quería.”(p.91)

La idea que parece determinarla es un comentario que lleva implícito algunos preceptos católicos: “Pensándolo bien, el no aceptar, es una falta de caridad y de humildad” afirma alguno, y Luisa piensa “Eso es verdad, eso sí que es verdad”.(p.92)

La obligación de cumplir marca en Luisa el camino que debe seguir y la lucha se hace consigo misma: “Luchando, luchando sin tregua, pude vencer al cabo de los años, vencer mi odio...” (p.96) la lucha dirigida contra su odio la mantiene dentro de la situación aborrecida.

Paradójicamente Luisa podría ser calificada como “buena esposa”: atenta al bienestar del esposo, entregada a los designios de la vida, humilde y obediente.

Ahora bien, en cuanto a nuestro estudio sobre el personaje arredondiano observamos que Luisa es *llamada* de su cotidianidad en el momento en que recibe el telegrama con la noticia de su tío en agonía. Para contrastar con la situación límite que posteriormente vivirá, el relato de su historia comienza con la visión que de sí misma tenía antes de los sucesos, en su cotidianidad:

Aquel fue un verano abrasador. El último de mi juventud. Tensa concentrada en el desafío que precede a la combustión la ciudad

ardía en una sola llama reseca y deslumbrante. 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)

La situación límite comienza a perfilarse desde el momento en que el tío lanza la propuesta del matrimonio *in articulo mortis*, es a partir de aquí que Luisa será expulsada de su cotidianidad para adentrarse en una situación de la cual no atina a salir. Presionada o no por los que la rodean, Luisa ha tomado una decisión: “Desperté como de un sopor hipnótico cuando me obligaron a tomar la mano cubierta de sudor frío. Me vino otra arcada, pero dije ‘Sí’”.(p.92)

Será a partir de entonces que nuevas vivencias la alejen rotundamente de su cotidianidad, la concepción que de sí ha tenido se verá modificada categóricamente. Mas el contraer nupcias con el tío político que agoniza no es el punto culminante de la experiencia límite, en el relato podemos identificar una moción erótica que será la que principie propiamente la degradación del personaje, esto es en el momento en el que ella se une a la respiración del moribundo:

Y el horror contra el que nada pude me conquisto: empecé a respirar al ritmo entrecortado de los estertores, respirar, cortar de pronto, ahogarme, respirar, ahogarme...sin poderme ya detener, hasta que me di cuenta de que me había engañado en cuanto al sentido que tenía el juego, porque lo que en realidad sentía era el sufrimiento y la asfixia de un moribundo.(p.93)

Este momento marca el trance entre la pureza y la corrupción. Como figura metafórica en la escena descrita aparece una rosa que hacia el comienzo se describe como “plena, igual a sí misma” e “intacta” y que posteriormente, al amanecer, no goza de estas cualidades y simplemente se señala que se ha marchitado. El relato de Luisa de este trance está realmente cercano a la aseveración de Bataille sobre el erotismo en el que menciona:

Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la continuidad.³⁴

Este momento de participación íntima anticipa el destino de Luisa, será a partir de aquí que se dé la transgresión en su ser; la situación límite se ha establecido por completo y el personaje es enfrentado llanamente ante ésta. Luisa, ante la situación, se adentra. Seguido de las líneas citadas atrás sobre la respiración, Luisa continúa en su relato:

De todos modos, seguí, seguí, hasta que no quedó más que un solo respirar, un solo aliento inhumano, una sola agonía. Me sentí más tranquila, aterrada pero tranquila: había quitado la barrera, podía abandonarme simplemente y esperar el final común.(p.94)

Como la “sunamita”, citada en el epígrafe del texto, que “calentaba al rey, y le servía”, Luisa se ve inmersa en similar situación, pero en el relato de Arredondo la mirada que observa los hechos permite ver la experiencia desde una perspectiva interna, la situación la ha degradado y hacia el final de su historia afirma:

Pero yo no pude volver a ser la que fui. Ahora la vileza y la malicia 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.(p.96)

La perspectiva que Luisa tenía de sí misma se ve modificada a través de la experiencia límite la cual identificamos en su relato con la moción erótica de la respiración. Este momento que marca el trance entre la pureza y la

³⁴ Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2002, p.22

corrupción de Luisa es el que determina el cambio en la perspectiva que tiene de sí misma antes, en la cotidianidad, y después de la experiencia límite.

*

*

*

Respecto a la significación que podemos identificar en el relato saltan algunos aspectos que parecen provocar en Luisa el sentimiento de degradación y que conforman lo que en el sentido profundo del texto identificamos como una denuncia. Ahora bien, la crítica que hace Arredondo no está expuesta burdamente, aparece velada, el texto incluso podría permitir otras interpretaciones; lo cierto es que dentro de la trama únicamente se van exponiendo diversos factores que terminarán por dejar en el personaje un sentimiento de degradación, esto es todo, en el texto no se expone ninguna postura por la visión omnisciente, por ejemplo, de un narrador extradiegético, ya que la exposición de los hechos los hace la propia protagonista y los juicios son sólo los de ella.

De esta manera parece que Arredondo hace, por un lado, una fuerte denuncia: el personaje que se ha degradado en el cumplimiento del “deber ser” se muestra ofuscado y sin cabal conciencia de su situación. Luisa, llevada a una situación límite por la presión social y controlada desde su imaginario por un orden simbólico impuesto por la religión, se muestra carente de un juicio crítico, e imposibilitada para actuar se somete a la situación en que las circunstancias la ponen. Ahora bien, consideramos que por otro lado se puede observar un guiño de la escritora hacia el lector en cuanto a su recriminación: Luisa es entre sus personajes uno que especialmente nunca se permite cuestionarse su mundo abiertamente, se ha apoyado primeramente en familiares y vecinos para aceptar la decisión de su tío de casarse *in artículo mortis*, y al pedir auxilio ha acatado hasta el final la orden del sacerdote, a la

postre se percibe degradada pero aunque intuía en todo este proceso que nos relata que las cosas no iban bien para ella, durante él nunca acepta abiertamente su cuestionamiento, se sabe inconforme pero prefiere acallar este sentimiento “luchando, luchando sin tregua”. Desde esta perspectiva creemos que la crítica de Arredondo concierne al individuo como entidad que se construye no sólo socialmente sino individualmente y que en este sentido es responsable de cuestionarse él mismo y modificarse.

2.3 La irrupción de lo sagrado como elemento transgresor en “Estío”

La temática de lo sagrado es un factor recurrente en la obra de Arredondo, los espacios que invitan a disfrutar de los sentidos alejando el letargo cotidiano, el tiempo calmoso que precede a la euforia de la fiesta, las sensaciones avivadas que transgreden la norma; el ambiente en general parece trasladar a un mundo sagrado que deja muy atrás al mundo cotidiano. La presencia de lo sagrado en el universo de su cuentística es desde nuestra perspectiva uno de los elementos que intervienen en la ruptura de la perspectiva habitual del personaje fracturando su cotidianidad. Nos orientamos así hacia la postura de Albarrán, mencionada al inicio de nuestro estudio del personaje, en la que afirma que la cuentística de Arredondo gira en torno al momento de revelación de lo sagrado, Albarrán encuentra esta revelación directamente relacionada con temas que tocan la experiencia límite como la pasión amorosa, la perversión, el incesto, etc.³⁵.

Así partimos de la hipótesis de que la revelación de lo sagrado en el universo del cuento rompe el orden anterior a través de la experiencia límite. En esta postura encontramos apoyo también en lo que Rose Corral desarrolla en “La dialéctica de lo sagrado”, aquí señala que el sentido global de la narrativa de Arredondo apunta hacia lo sagrado y explica que en ocasiones será un signo o una señal la que conviertan la cotidianidad en una situación límite.³⁶ Desde su perspectiva lo sagrado se encuentra en su cuentística como una forma de aprehender el mundo y de revelarlo.

Corral identifica en las historias de los cuentos de Arredondo la polaridad de sentimientos que señala ser característica de lo sagrado, y es que explica que lo sagrado puede encarnar simultáneamente lo puro y lo impuro, lo que atrae y lo que repele, lo prohibido y la transgresión de lo prohibido, la plenitud y el vacío, la vida y la muerte, por esto explica que estos extremos configuran lo que se considera la “dialéctica de lo sagrado”. Así señala que esta polaridad de sentimientos propia de lo sagrado aparecerá de manera nítida en algunos cuentos de *La señal* y menciona tres: La sunamita, La señal y Estío.

³⁵ Albarrán. *Op.cit.* p. 159

³⁶ Arredondo, Inés. *Op. cit.* p.xi

En este apartado nos hemos propuesto identificar primeramente qué es lo sagrado para después poder estudiar en “Estío” este factor que identificamos como transgresor en la cotidianidad del personaje. Hemos elegido este cuento debido a que es la propia protagonista la que en su narración hace mención a lo sagrado al referirse al nombre de su hijo como el nombre sagrado.

Como primera fuente traeremos a colación la definición que da el *Diccionario de filosofía* de Nicola Abbagnano en la entrada “sagrado”:

El objeto religioso en general o sea todo lo que es objeto de una garantía sobrenatural o que concierne a tal garantía. Como esta garantía puede ser a veces negativa o prohibitiva, lo sagrado tiene el doble carácter de lo santo y de lo sacrílego, o sea de lo que es sagrado por estar prescrito por la garantía divina o de lo que es sagrado por hallarse prohibido o condenado por la misma garantía.³⁷

A partir de esta definición comprendemos el énfasis que Corral pone al mencionar el carácter simultáneo en lo sagrado de dos contrarios como lo puro y lo impuro, el doble carácter contenido en lo sagrado le confiere una polaridad implícita.

Como fuente de la definición Abbagnano refiere la obra de Emile Durkheim *Las formas elementales de la vida religiosa*, a la que nos acercamos en busca de alguna otra información sobre lo sagrado. Durkheim explica aquí que todas las creencias religiosas suponen una clasificación de cosas que se presentan los hombres, en dos géneros opuestos, designados generalmente por dos términos distintos que traducen bastante bien las palabras *profano* y *sagrado*. El autor asevera que:

La noción de lo sagrado está en el pensamiento de los hombres, siempre y en todas partes, separada de la noción de lo profano, porque concebimos entre ellas una especie de vacío lógico, el espíritu rechaza invenciblemente que las cosas correspondientes sean confundidas o simplemente puestas en contacto.³⁸

³⁷ Abbagnano, *Op. cit.* México. F.C.E. 2001. p.1030

³⁸ Durkheim, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. México, Colofón. p.80

Y más adelante aclara “la cosa sagrada es por excelencia, aquella que el profano no debe, no puede tocar impunemente”.

A partir de estas definiciones podemos señalar primeramente que lo sagrado se opone invariablemente a lo profano, que en su esencia lo sagrado tiene un doble carácter comprendido por lo santo y por lo sacrílego, y que todo esto está en el pensamiento de los hombres.

Ahora bien, con estos conceptos como antecedentes, en este apartado nos acercaremos al estudio de lo sagrado apoyándonos en la obra que George Bataille ha intitulado *El erotismo*, comenzaremos nuestro recorrido con algunos conceptos que Bataille desarrolla en su obra y después señalaremos en el cuento que hemos elegido de *La señal*, algunos aspectos que nos revelan la temática de lo sagrado.

Para explicar lo sagrado Bataille parte de que la sociedad humana está compuesta por dos mundos que se complementan: el mundo de lo profano y el mundo de lo sagrado.³⁹ “El mundo profano es el de las prohibiciones. El mundo sagrado se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses.”⁴⁰

En esta afirmación encontramos dos aspectos de los cuales parte la conformación de dichos mundos: la prohibición y la transgresión. La prohibición está inserta en el mundo de lo profano, es la que norma, la que restringe y regula; ésta configura la sociedad humana que, a decir de Bataille, está fundada en el trabajo. La prohibición, pues, orienta hacia el trabajo, dispone pautas y paradigmas que moderan los instintos del individuo encauzándolo hacia la laboriosidad; la razón se hace presente así y los impulsos se contienen. La sociedad humana y su mundo profano es, desde esta perspectiva, ciertamente fruto de la prohibición.

Pero la prohibición está también presente en el mundo de lo sagrado mas imaginémosla en el umbral, pues una vez que hemos transgredido la prohibición, hemos atravesado a su ámbito. La transgresión quebranta la prohibición y se abre un espacio donde se encuentra lo lúdico, lo divino y la reminiscencia de lo que nos ha trastocado. La transgresión, pues, es la prohibición derribada que nos coloca en el mundo de lo sagrado. Bataille

³⁹ Esta clasificación la encontramos desarrollada ampliamente en los estudios de Durkheim. *Op. cit.* p.75

⁴⁰ Bataille. *Op. cit.* p.72

afirma que fundamentalmente es “sagrado” lo que es objeto de una prohibición, y es que ésta señala negativamente lo que es sagrado y así encamina a la vez hacia el trabajo, ciñendo los impulsos; pero la transgresión traspasa la prohibición liberando las pasiones. La fiesta resulta entonces el espacio ideal del mundo de lo sagrado, afirma Bataille: “Por excelencia el tiempo *sagrado* es la fiesta”⁴¹.

Lo que habitualmente está prohibido, en tiempos de fiesta está permitido e incluso puede ser exigido. “Hay entre el tiempo ordinario y la fiesta una subversión de valores.”⁴² Las normas que ciñen el comportamiento en el mundo profano no son acá válidas, se han infringido una serie de preceptos y se han transmutado ciertos valores.

Así el mundo profano se rige por las prohibiciones, ya que sin ellas, la colectividad humana no habría llegado a ser ese mundo del trabajo que es esencialmente. Y es que, como hemos mencionado, el trabajo introduce la razón para refrenar los impulsos, estos movimientos tumultuosos que, en cambio, se liberan en la fiesta o en el juego.

Ahora bien, los hombres están sometidos a dos impulsos que giran básicamente en torno a la transgresión:

Uno de terror que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación. La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce.⁴³

La prohibición aleja de la transgresión a través del temor y encauza y dirige hacia puntos que constriñen, que limitan los impulsos; la fascinación, en cambio, atrae hacia la transgresión invitando a derribar los límites. La prohibición y la fascinación son propias del humano y casi podríamos entender que la prohibición causa por sí misma fascinación, pero la fascinación está relacionada no con el terreno finito del hombre, sino que liga al hombre con lo

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibid.*, p.72.

⁴³ *Ibid.*, p.73.

divino, con las deidades y sus terrenos infinitos; por esto esta atracción se gobierna por un respeto. Hablamos, por un lado, de un mundo de límites, de reglas, de normas que limitan, que confinan a un espacio delimitado: es el mundo de lo profano; frente a otro mundo sin fronteras, sin delimitaciones, propio de las deidades y, por esto, insubordinado, y libre: es el mundo de lo sagrado.

Lo divino es el aspecto fascinante de lo prohibido, es la prohibición transfigurada, afirma Bataille. La fascinación en la transgresión pertenece a las deidades y por esto preside el respeto, el terreno es el de los dioses y ha dejado de ser conocido y delimitado para convertirse en inconmensurable e insondable.

Bataille afirma también que además de la fascinación que se desprende de la prohibición, la prohibición en sí tiene poder para producirnos un sentimiento de temblor que en su límite llega a transformarse en devoción; lo que nuevamente nos ligaría a terrenos sacros, pues atravesado el "límite" nos encontraríamos en el mundo de lo sagrado.

Ahora bien, revisado lo anterior, dediquémonos a observar la presencia de lo sagrado en "Estío" a partir de un marco narratológico. Será a partir de las impresiones de la protagonista, es decir, del relato que refiere, que podamos observar algunos aspectos concernientes a lo sagrado.

"Estío" se compone de breves relatos en los que la protagonista va narrando diferentes momentos que se han dado desde la llegada de Julio, amigo de su hijo, a la casa. La narración revela hacia el final que estamos ante el conflicto de Yocasta: el incesto. La historia de "Estío" es enunciada por un narrador homodiegético, a la vez que narra participa en los hechos como personaje; en una categoría actancial será el sujeto, el agente que desea, ama o busca el objeto. El personaje carece de nombre y sólo es denominado "madre", por lo que nos da una información importante para caracterizar al personaje, pero además lo ubica en un rol específico que revelará el conflicto en el que se encuentra.

En la trama se puede identificar un acercamiento al tiempo de lo sagrado por parte de la mujer que narra. La revisión de la percepción del tiempo y del espacio desde la perspectiva de la madre de Román nos servirá como método

inductivo pues es a partir de esto que el texto nos da señales de que la protagonista se va internando en el mundo de lo sagrado.

Observemos algunos detalles sobre el ambiente que impregna las situaciones que se desarrollan en el cuento. La configuración de éste aparece como coadyuvante en la disposición del ánimo de la protagonista, el relato comienza dando la impresión de que los personajes están en el transcurso de unas vacaciones “de verano” puesto que es en esta etapa cuando el espacio cotidiano, por ser vacaciones, se cubre especialmente de un aspecto lúdico y calmoso a la vez, y, por ser verano, es bastante caluroso.

Estaba sentada en una silla de extensión a la sombra del amate, mirando a Román y Julio practicar el volley-ball a poca distancia. Empezaba a hacer bastante calor y la calma se extendía por la huerta. (p.11)

En general las acciones se ubican en un período que podría percibirse como vacacional (aunque por un diálogo nos enteremos que los muchachos preparan una tarea, indicando así que están todavía en clases). Y es que la llegada de Julio al espacio que madre e hijo comparten parece modificar el ambiente dándole un tinte festivo. El ambiente, el espacio y el tiempo han sufrido una modificación que altera el orden de las cosas desplazando así las actividades y las sensaciones habituales:

Nunca se me hubiera ocurrido bajar a bañarme al río, aunque mi propia huerta era un pedazo de margen. Nos pasamos la mañana dentro del agua, y allí, metidos hasta la cintura, comimos nuestra sandía y escupimos las pepitas hacia la corriente...(p.12)

El hospedaje que se le brinda a Julio introduce un aspecto diferente a la cotidianidad que viven Román y su madre, introduce una alteración en el ambiente y añade un toque lúdico.

Recordemos, además, que antes mencionamos que el nombre de Julio podía hacer referencia a la llegada del verano con los diversos factores que esto conlleva. Esto puede no ser así, pero lo cierto es que al ser introducido Julio al espacio que madre e hijo comparten el ambiente se altera y se condiciona para que se configure el tiempo sagrado.

El ambiente de “Estío” no es el de la fiesta exactamente –que es el ideal del tiempo sagrado– pero sí se encuentra cercano a ella; hay un factor lúdico que fija impresiones en la madre y así comienza una alteración en el tiempo profano que la dispondrá hacia el tiempo de lo sagrado. Observemos pues el aspecto temporal a través de la percepción de la madre.

Hacia el comienzo del relato y después de verlos jugar comenta:

-Mientras jugaban estaba pensando en qué había empleado mi tiempo desde que Román tenía cuatro años... No lo he sentido pasar, ¿no es raro? (p. 11)

El tiempo profano, el cotidiano, ha pasado casi sin ser percibido por la madre en un gran lapso, pues Román ya estaría alrededor de los veinte años, ¿qué ha pasado en ese periodo?, no lo sabemos, lo cierto es que no podemos dejar de notar aquí que en “El árbol” el niño, también de nombre Román, tenía cuatro años exactamente cuando el padre muere y deja a la madre sola, a partir de entonces en este relato sólo sabemos que la madre lloraba aferrada al niño, pero ¿hasta cuándo?, no nos lo dice. La relación intratextual no cierra este vacío que representa este período el cual ha pasado inadvertidamente en la conciencia de la madre.

Pero ahora, en “Estío” y desde que la llegada de Julio cambia la situación cotidiana alterando el ambiente, el tiempo parece sufrir una ralentización en la percepción de la madre. Gradualmente la madre se va acercando al mundo de lo sagrado, su percepción se hace considerablemente sensual y el tiempo sufre una alteración. Notemos por ejemplo cómo describe el salto que Román da en la playa brincando a Julio como obstáculo:

Lo vi contraerse y lanzarse al aire vibrante, con las manos extendidas hacia delante y la cara oculta entre los brazos. Su cuerpo se estiró infinitamente y quedó suspendido en el salto que era un vuelo. Dorado en el sol, tersa su sombra sobre la arena. El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo [...] No sé cuándo, cuando Román cayó al fin sobre la arena, me levanté sin decir nada, me encaminé hacia el mar, me fui entrando en él paso a paso, segura contra la resaca. (p.15)

Hay una pausa en los detalles, los sentidos parecen sensibilizarse al extremo y progresivamente la madre se ve inmersa en un tiempo insondable porque, como ella afirma hacia el clímax del cuento, “es a otra profundidad a la que pertenece”(p.17)

García Barrientos afirma que la ralentización provoca un efecto de distanciamiento, una quiebra de la ilusión de realidad.⁴⁴ La ralentización en “Estío” refleja una ruptura en la ilusión de realidad del mundo profano de la madre, hay un distanciamiento con respecto a éste y entrevemos que ha visualizado por unos instantes el mundo sagrado y se ha fascinado, en los términos que ya hemos explicado. El estado en el que se encuentra la madre podría calificarse de extático pues sus sentidos se encuentran embargados por la fascinación.

Bataille afirmaba que fundamentalmente es “sagrado” lo que es objeto de una prohibición, y Román por estar señalado negativamente (es decir, prohibido) para la madre, se fija, acorde a esta aseveración, en la categoría de sagrado. Román representa lo prohibido en el mundo profano de la madre, y sometida a los movimientos que en torno a la prohibición y a la transgresión sufre todo ser humano -acorde a la tesis de Bataille- la madre se encuentra ante la prohibición pero también ante la fascinación. En ese mismo salto que la madre observa del hijo se pueden observar ambos movimientos, la prohibición es el cuerpo del hijo, ya lo hemos dicho, pero la fascinación va más allá del objeto vedado, en este caso creo que tiene que ver con que la madre ha vislumbrado algo así como la totalidad:

No se entendía para qué estaba Julio ahí, abajo, porque no había necesidad alguna de salvar nada, no se trataba de un ejercicio: volar, tenderse en el tiempo de la armonía como en el propio lecho, estar en el ambiente de la plenitud, eso era todo.
(p.15)

Se trata, al parecer, de la contemplación de lo divino; “el tiempo de la armonía”, “el ambiente de la plenitud”, parecen ser percibidas a partir de la contemplación del ágil movimiento del objeto prohibido, en éste último se ha

⁴⁴ Cfr. García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis, 2001. p. 106

encontrado una moción que fascina. Hablamos ya de la prohibición transfigurada.

Lo divino es el aspecto fascinante de lo prohibido, afirmaba Bataille, es la prohibición transfigurada. La impresión que a la madre ha estremecido causa en ella la fascinación que invita a la transgresión de la prohibición. El espacio, los sentidos sensibilizados, el ambiente que se ha configurado, y, por último, la fascinación van envolviendo a la madre sumergiéndola en el tiempo sagrado.

Como mundo insondable, inconmensurable, la madre no tiene parámetros para describir, para definir, hacia el clímax del cuento, lo que en el umbral del mundo de lo sagrado percibe:

Creo que no respiraba, al menos no lo recuerdo; tampoco tenía necesidad alguna. Estar así no puede describirse porque casi no se está, ni medirse en el tiempo porque es a otra profundidad a la que pertenece.(p.17)

Y es tras estos momentos cuando, después de haber escuchado que los muchachos llegaban a la casa, relata lo que sucede, aunque lo hace en términos confusos, pues, quizá, sin proporción con el mundo conocido y fascinada por vislumbrar el mundo de lo sagrado, la madre no puede describir lo que sucede en términos precisos, y lo hace, en cambio, acorde con la agitación y fascinación que en su alma ha impreso el transcurrir hacia el tiempo de lo sagrado. Así después de escuchar un levísimo ruido detrás de la puerta relata:

De pie a la orilla de la cama levanté los brazos anhelantes y cerré los ojos. Ahora sabía quién estaba del otro lado de la puerta. No caminé para abrirla; cuando puse la mano en la perilla no había dado un paso. Tampoco lo di hacia él, simplemente nos encontramos, del otro lado de la puerta.(p.17)

Después, en el encuentro, ha pronunciado el “nombre sagrado” y el amigo de su hijo la ha repelido violentamente. Pero, según lo refieren las líneas anteriores, ¿ha sucedido realmente el encuentro?, en términos reales no nos

interesa: la madre de Román ha vislumbrado el mundo de lo sagrado y esto es lo significativo.

Habíamos comenzado observando que se ubica como una transgresora pues quebranta el ideal de la madre en el imaginario occidental: se encuentra sumergida en un mundo sensual, percibe sus impulsos y además desea.

Pero es a partir de la prohibición transfigurada que su alma se ha visto envuelta en la fascinación de lo sagrado, sus sentidos se han exaltado y su espacio se ha alterado abrasándola en un tiempo insondable; así que esto es lo que trasciende en su imaginario. De aquí la sustitución del nombre de Román por el término “nombre sagrado”.

El encuentro con lo sagrado y la posibilidad de la transgresión de lo prohibido han modificado su percepción, y en su mundo profano se ha inserto la posibilidad de vislumbrar lo sagrado.

*

*

*

El papel de la madre en “Estío” resulta de gran trascendencia en el desarrollo de la diégesis del texto, es a partir del rol que se le atribuye a este personaje que se devela la problemática en el que se encuentra. La protagonista muestra su ser con toda sensualidad aunque subyacemente está presente el *deber ser* materno. Este conflicto es el que aparecerá veladamente en la trama: el *ser* versus el *deber ser*. El asunto desarrollado es de una intensidad vehemente: el deseo de una madre por su descendiente.

El nombre sagrado, el del hijo, pudo haber sido descrito como prohibido, o simplemente como Román, mas el que utilizara este calificativo nos habla de la percepción de la protagonista con respecto a esta figura. Bataille afirma que fundamentalmente es “sagrado” lo que es objeto de una prohibición, y es que la prohibición ejerce dos movimientos encontrados en el hombre, uno de estremecimiento y otro de fascinación, el estremecimiento lo lleva a la devoción, la fascinación a la prohibición transfigurada. En “Estío” a partir de la descripción que hace la protagonista de Román dando el salto para brincar a Julio como obstáculo identifico el momento en el que se observa la fascinación por el objeto prohibido.

Así concluimos que en “Estío” se fractura la cotidianidad del personaje a través de la presencia de lo sagrado. La transgresión en su cotidianidad comienza en el aspecto temporal, la protagonista va adentrándose en el tiempo sagrado mientras su percepción habitual se ve desplazada por una que privilegia los sentidos, a partir de esto encontrará una moción que fascina revelándole lo sagrado.

2.4 La alteridad y el erotismo como principios modificadores de la cotidianidad en “La señal”

“La señal” es el cuento que da nombre a la recopilación de cuentos de Arredondo, y, en su estructura, en la temática, en el sentido profundo del texto, nos encontramos con elementos peculiares de la cuentística de Arredondo. Rose Corral al referirse a este cuento afirma: “‘La señal’, el cuento que otorga el título a todo el volumen, es el cuento fundador, en buena medida, de su postura estética.”⁴⁵ Y es que en este cuento nos encontramos con la temática de la soledad, lo sagrado, el erotismo, la alteridad, que la autora plasma en su narrativa con una de sus grandes características: la ausencia de un “juicio” omnisciente que guíe al lector en el recorrido de sus cuentos.

Huberto Batis en un artículo publicado con motivo de la muerte de Arredondo comentó:

En el relato que da nombre al libro [...] no significa de ninguna manera que el agonista logre descubrir el significado de la señal, lo cual precisamente podría ser la clave para que nos expliquemos por qué ha sido escogido ese relato para llevar el nombre del libro, o para darle su nombre, que es lo mismo. No siempre son reconocidas las señales, y también no siempre, aunque las reconozcamos sabemos qué quieren decir. Pero una cosa está clara: hay hombres escogidos para ser marcados por la señal.⁴⁶

La señal como representación de algo que no está presente se encuentra ligada, en su obra, a lo que en su quehacer literario mencionaba como “la ambigüedad de la existencia”. Así este cuento es una especie de clave central en la narrativa que compone su primera recopilación para acercarse al cuestionamiento del sentido profundo de su obra.

Desde esta perspectiva hemos decidido estudiar dos de los tres elementos identificados en nuestro estudio como transgresores de la

⁴⁵ Arredondo. *Op. cit.* p.xii

⁴⁶ Citado por Albarrán. *Op. cit.* p.153

cotidianidad, la alteridad y el erotismo, en este cuento representativo de su postura estética.

Ahora bien, antes de comenzar revisaremos rápidamente el aspecto espacial. Y es que nuestro recorrido por el estudio del personaje arredondiano en el trance de su cotidianidad a la experiencia límite nos ha llevado a reparar en este aspecto que resulta fundamental en su obra.

El espacio en la cuentística de Arredondo es un aspecto determinante en la configuración del universo del cuento que afecta notoriamente al personaje. El espacio llama al personaje, lo envuelve, lo sacude, hablamos de un espacio que hechiza, que fascina. En este sentido consideramos importante detenernos a observar algunos aspectos de éste, qué características tiene, cómo es que afecta al personaje.

Así revisaremos primeramente algunos aspectos teóricos para poder tratar el tema de la espacialidad en la cuentística de Arredondo. Con este objeto traeremos a colación algunos conceptos de *El espacio en la ficción* de Pimentel. Pero partamos primero de la definición que Beristáin nos da de espacialidad en su *Diccionario...:*

la espacialidad es una instancia en que se desarrolla el discurso conforme a dos modalidades. Por una parte, en el discurso ocurre la representación de un espacio, aquél donde se realizan los acontecimientos relatados. Por otra parte los elementos de la lengua construyen el discurso al ser dispuestos conforme a un ordenamiento espacial.⁴⁷

La modalidad que aquí nos interesa estudiar es aquella en donde surge la representación de un espacio, en donde se realizan los acontecimientos relatados. La importancia del estudio de esta instancia salta fácilmente a la vista cuando revisamos la afirmación de Pimentel de que “no se concibe un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio *descrito*”.⁴⁸ Y es que, como más adelante explica, un texto narrativo no sólo se presenta como una organización significativa, sino como la creación de un mundo humano

⁴⁷ “Espacialidad”. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª edición, 2000, p. 197

⁴⁸ Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México, UNAM-Siglo XXI, 2001, p.7.

cargado de sentido, ya que el acuerdo implícito que preside al texto lo constituye la expectativa de un mundo que el relato se encarga de producir.

La ilusión de realidad en el texto narrativo es una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto indiferente, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto, origen de la ilusión.

En este sentido la descripción es la responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un relato. Para Pimentel la descripción es pues, además de la responsable de esta dimensión espacial, el lugar donde convergen e incluso donde se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato; es el lugar donde se concretan y aun especializan los modelos de significación humana propuestos.

De manera general Pimentel define la descripción como “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo”.⁴⁹ La descripción se opone a la narración, que se encarga de los sucesos y no de los espacios del universo diegético. Y es que “La descripción consiste en poner un objeto a la vista, y darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes”.⁵⁰ Es una suerte de fe en las palabras para reproducir el objeto ausente.

Pimentel, citando a Hammon, recalca que “con frecuencia y más allá de significar el mundo con un simple marco para la acción, la descripción es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato.”⁵¹

En la descripción intervienen elementos simbólico-ideológicos: “el adjetivo, el adverbio y toda clase de frases cuya función sea calificativa, constituyen los elementos lingüísticos privilegiados para dar cuenta de todas las propiedades que el objeto posee morfológicamente o por atribución.”⁵² Pues no puede decirse que estos calificativos nos den cuenta de las propiedades del objeto, sino más bien dan cuenta de una reacción subjetiva por parte del espectador-descriptor.

⁴⁹ *Ibid.*,p.8.

⁵⁰ *Ibid.*,p.17.

⁵¹ *Ibid.*,p.28.

⁵² *Ibid.*,p.26.

Ahora bien, estos calificativos actúan como “operadores tonales”. Gracias a estos operadores la descripción adquiere una dimensión de sentido que rebasa el simple propósito de ‘pintar’ para articularse con los significados ideológicos del texto. La significación ideológica de la descripción no se circunscribe a la descripción en sí, sino que se proyecta a través de la redundancia semántica, ésta va construyendo una dimensión de ideas de un relato.

Estos elementos con función calificativa u operadores tonales servirán a esta tesis para permitir conocer algunos aspectos del personaje.

En “La señal”, cuento que da título a la recopilación, Pedro, el protagonista, se encuentra en una iglesia cuando un sujeto desconocido se acerca a hacerle una petición desconcertante: dejarse besar los pies.

En el universo del cuento, la petición hecha a Pedro y más que nada la realización de la acción solicitada, por el ambiente, por la mirada del que lo solicita, por la disposición en que se encuentra Pedro, cobra un carácter altamente significativo en el ánimo de éste. Este momento significativo es el que nos ha interesado estudiar, es aquí en donde se fractura la cotidianidad. Este momento, que coincide con el clímax de este cuento, revela el encuentro de su personaje con él mismo, como si en este momento se diera la certeza de sí mismo que lo llevará a un cuestionamiento que trasciende en su existencia.

El comienzo de “La señal” parte de la descripción del ambiente que va a envolver las acciones que se van a desarrollar. Desde el primer momento el narrador parece privilegiar el espacio y el peculiar ambiente en el que Pedro se encuentra ubicado: “El sol denso, inmóvil, imponía su presencia; la realidad estaba paralizada bajo su crueldad sin tregua. Flotaba el anuncio de una muerte suspensa, ardiente, sin podredumbre pero también sin ternura. Eran las tres de la tarde”.(p.40)

Entre el espacio que lo envuelve y el ánimo de Pedro se halla una correspondencia que intensifica el ambiente descrito: “Pedro, aplastado, casi vencido, caminaba bajo el sol. Las calles vacías perdían su sentido en el deslumbramiento. El calor, seco y terrible como un castigo sin verdugo, le cortaba la respiración.”(p.40)

Los calificativos utilizados, tanto para la descripción del espacio como la del ánimo de Pedro, dan el efecto de ralentización del tiempo: denso, inmóvil [el

sol], aplastado, vencido [Pedro]. Vimos antes con García Barrientos que la ralentización provoca un efecto de distanciamiento de la cotidianeidad que va a inducir un quebrantamiento en *nuestra* realidad. Esto parece suceder en el caso de Pedro.

El curso de la narración revela que el ambiente que envuelve al protagonista ejerce una moción en éste y provoca una ligera alteración en su perspectiva habitual:

Llegó a la placita y se sentó debajo del gran laurel de la India. El silencio hacía un hueco alrededor del pensamiento. Era necesario estirar las piernas, mover un brazo, para no prolongar en uno mismo la quietud de las plantas y del aire. Se levantó y dando vueltas alrededor del árbol se quedó mirando la catedral. Siempre había estado ahí, pero sólo ahora veía que estaba en otro clima, en un clima fresco que comprendía su aspecto ausente de adolescente que sueña. (p.40)

El personaje advierte su espacio desde una perspectiva un tanto ajena a la cotidiana, esto parece ser el principio de toda transformación posterior; la mirada ordinaria, la acostumbrada, se ha desplazado por este aire que encuentra en la catedral, que parece haber conocido siempre mas no haber considerado. La mirada que atiende al espacio establece nuevos parámetros en la perspectiva del personaje, éste ya no se encuentra en el ensimismamiento cotidiano que concede al espacio una apreciación distraída y ligera.

El calor parece ser el aspecto preliminar por el cual la percepción se ve modificada de su habitual postura, el calor ha trastocado los sentidos. Pedro atiende a las sensaciones percibidas y será así como, atraído por el aire fresco de la catedral del pueblo, entrará en la iglesia, un espacio templado que contrastará con la situación anterior no sólo en cuanto a las condiciones atmosféricas, sino también en el sentir íntimo del protagonista. Porque mientras que en las calles vacías el calor seco destacaba en el alma de Pedro un sentimiento desapacible: "...dentro de sí hallaba siempre un lugar agudo, helado, mortificante que era peor que el sol pero también un refugio, una especie de venganza contra él"; el clima de la catedral le permitirá "estar sin pensar, descansar de sí mismo, de la desesperación y de la esperanza." (p.40)

Una vez que se ha “sacudido” al protagonista éste parece estar preparado para encontrarse con algún aspecto que terminará por quebrantar su cómoda perspectiva.

“-¿Me permite besarle los pies?” le ha preguntado el obrero, y Pedro será estremecido alejándose definitivamente de su habitual modo de ver.

Aquí viene bien recordar lo que Albarrán en *Luna menguante* afirma, y es que muchos de los personajes en Arredondo “son elegidos, empujados, expulsados, casi obligados a distanciarse de su cómodo mundo par ver, actuar, sentir de otra manera y experimentar una situación inesperada.”⁵³ En “La señal” Pedro encaja perfectamente en esta afirmación.

-¿Me permite besarle los pies?

Lo repitió implacable. En su voz había algo tenso, pero la sostenía con decisión; había asumido su parte plenamente y esperaba que él estuviera a la altura, sin explicaciones. No estaba bien, no tenía por qué mezclarlo, ¡no podía ser! Era todo tan inesperado, tan absurdo...(p.41)

En la narración la frase “había aceptado su parte plenamente” es coincidente con lo que Arredondo menciona en “La verdad o el presentimiento de la verdad”: “...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.”(p.3.)

Asumir su parte plenamente es aceptar ese orden y por tanto ser un elemento armónico. En “La señal” el obrero ha aceptado ese orden y así es un elemento integrado.

Graciela Martínez-Zalce en *Una poética de lo subterráneo...* señala que los espacios de los cuentos de Arredondo parecen estar preconfigurados en la descripción que Arredondo hace de Eldorado.⁵⁴ Parece en ellos regir la misma filosofía que, según la descripción de la cuentista, dictaba la existencia en aquella hacienda. Muchos espacios dentro de la obra cuentística de Arredondo recuerdan a Eldorado, el lugar paradisiaco, el lugar creado, donde se transparentaba la “existencia de un orden básico”.

Ahora de Pedro se esperaba que “estuviera a la altura”:

⁵³ Albarrán, *op.cit.*,p.154.

⁵⁴ Martínez-Zalce, *Op.cit.* p.120

Pedro balbuceó algo para excusarse. El hombre volvió a mirarlo.

Sus ojos podían obligar a cualquier cosa, pero sólo pedían.

-Perdóneme usted. Para mí también es penoso, pero tengo que hacerlo.

[...] [Pedro] tuvo piedad de él. (p.41)

Lo que sigue en la narración da cuenta de lo experimentado por Pedro durante el acto piadoso, pero después de esto su perspectiva no va a ser igual de ningún modo: “Solamente sabía que tenía que aceptar que un hombre le había besado los pies y eso lo cambiaba todo, que era, para siempre, lo más importante y lo más entrañable de su vida, pero que nunca sabría, en ningún sentido, lo que significaba”(p.42)

“La inexpresable ambigüedad de la existencia”, mencionada por Arredondo en “La verdad o el presentimiento de la verdad” como sustancia a plasmar en su quehacer literario, queda irrefutablemente patente en el universo del cuento de “La señal”.

Los “juicios” se muestran evidentemente parciales y de pronto toda nuestra realidad se hace manifiestamente *nuestra*; pero ¿qué hay de *la* realidad? Es éste quizá el principio del cuestionamiento arredondiano. En el universo de sus cuentos, Arredondo parece enfrentar al personaje a verificar la certeza de sus juicios, el personaje, sustancia integrante de este universo, se ve inmerso en el “ámbito de la posibilidad infinita” como Martínez-Zalce ha llamado al espacio mítico recurrente en los cuentos de Arredondo: Eldorado.

Las palabras, el espacio que las rodea, las acciones, en este cuento, -y en general en los cuentos de Arredondo-, parecen encontrarse íntimamente ligadas, o más bien parecen corresponderse: una oración cobra un carácter revelador y encuentra en el ambiente que se ha configurado su sentido, el espacio cobra una dimensión sensible y significativa en la palabra pronunciada, las acciones así aparecen dotadas de un sentido que se corresponde con espacio y verbo revelando un universo elemental.

La noción de sí mismo que tendrá el personaje en el momento significativo ha comenzado desde la atención que éste presta a su espacio, desde la consideración del entorno que le permitirá adentrarse en cuestiones que atañen al espíritu, al ser humano en su compleja dimensión: es a partir de esta atención que el personaje parece percibir de manera sensible su

existencia interior, como si encontrara un reflejo de este ambiente en sí mismo. Quizá esto refleja el orden básico del universo arredondiano, pues se revela una perfecta sincronía, un extraordinario entendimiento corporal que une el alma del personaje a su espacio.

La mirada del personaje arredondiano permitirá el cambio de toda perspectiva en la forma de apreciación de su mundo; su postura, su vida, se verá modificada por este desplazamiento que percibe. Y es este cambio y no la nueva perspectiva en sí la que permite ampliar la visión de su mundo, el cambio revela una mutación de una perspectiva sí, pero también devela una gama infinita de posibilidades.

Esta mirada, después del momento significativo, será una mirada abierta, es decir, atenta, una mirada que permite a la conciencia la percepción de un mundo inaprensible, de carácter irreductible, que lleva al cuestionamiento de nuestros juicios, de nuestra persona, a la re-consideración de nuestra perspectiva.

La alteridad

Qué doloroso ser recordado, mitigado, adulterado el propio yo, mezclado, convertido en parte de otra persona. Al aproximarse me convierto no en mí mismo, sino en Neville mezclado con alguien, ¿con quién?, ¿con Bernard? Sí, es Bernard, y es a Bernard a quien le haré la pregunta: ¿Quién soy?

Neville

Las olas, Virginia Woolf

Ahora bien, después de nuestra revisión del aspecto espacial, revisemos un elemento que resulta trascendental dentro de la conformación del personaje arredondiano: la figura de “el otro”.

La figura del otro aparece como aspecto substancial en la identidad del personaje arredondiano y es que parece ser que la conciencia de sí mismo del personaje arredondiano se estructura, una vez despierta la percepción, a través de la relación con los otros.

Dentro de los estudios de “teoría cultural” encontramos algunos conceptos que afirman que en la formación de la conciencia de sí mismo interviene fuertemente la figura del otro, dentro de tales opiniones se encuentra por ejemplo la de George Herbert Mead quien afirma que el sí mismo y la conciencia de sí mismo permanece en la internalización del punto de vista de los otros: *“The ‘I’ become self-conscious only in so far as it can imagine how it is seen by others, and responds accordingly”*⁵⁵

La postura de Herbert Mead resulta fundamental, según Andrew y Sedwick, en estudios de interacciones realizados por la sociología, mas afirman que el concepto de sí mismo y del otro puede ser rastreado desde las ideas de Hegel, quien aborda cuestiones de la identidad.

Quisiera recordar en este punto las palabras de Arredondo en una entrevista con Elena Urrutia que a propósito de la mirada trae a colación Hernández Escobar en su tesis sobre su poética; la figura del otro aparece como fundamental en la existencia del individuo según palabras de Arredondo:

La necesidad de ser en la mirada del otro yo creo que no es otra cosa que la necesidad de ser simplemente, de existir, porque no se puede ser a solas se necesita un reconocimiento. El

⁵⁵ Andrew, Edgar y Peter Sedgwick. *Key Concepts in Cultural Theory*. London, Routledge, 2006, p. 185

conocimiento ya lo tienes, pero necesitas que alguien te reconozca, si no, no existes, ni eres tú, ni nadie.⁵⁶

El otro parece tener un papel fundamental en la existencia del individuo desde la perspectiva de Arredondo.

En Hegel encontramos una teoría que podría explicar la perspectiva de Arredondo expresada en la entrevista, pero quizá, más que nada, podríamos observar desde esta perspectiva el comportamiento del personaje.

En la *Fenomenología del espíritu* Hegel afirma que “la autoconciencia es ‘en sí y para sí’ sólo en cuanto se la reconoce”⁵⁷

Me sorprende la cercanía de lo dicho por Arredondo en cuanto a la afirmación de Hegel, por esto quisiera ahondar un poco más en los estudios que Hegel hizo de la identidad pues podrían darnos luz en cuanto a la construcción de la identidad del personaje arredondiano.

Para hablar de la certeza de sí mismo, en el apartado titulado “Autoconciencia” Hegel explica que la autoconciencia es la reflexión que “desde el mundo sensible y percibido, es esencialmente el retorno desde el ‘ser’ otro”. (p.108)

La conciencia es lo que llama particularmente el “en sí”, el reconocimiento de uno mismo, pero, en este proceso, el individuo no está solo pues interviene también la figura del otro: “el ‘en sí’ es la conciencia, pero es también aquello para lo que es otro” (p.107).

La autoconciencia parte, sí, desde la percepción de un individuo de su mundo y de sí mismo, pero para que se dé propiamente la autoconciencia, es necesario que haya una reflexión, es decir un reflejo desde el otro.

Hegel observa que la autoconciencia comienza viéndose como un “yo puro” que se irá enriqueciendo a lo largo de la vida pero al encontrarse con el otro, al que observa como vida independiente, necesita superarlo para reafirmar la certeza de sí mismo, para reafirmarse mediante la nulidad del otro:

La autoconciencia sólo está cierta de sí misma mediante la superación de este otro, que aparece ante ella como vida

⁵⁶ Entrevista con Elena Urrutia en “Sábado”, Unomásuno. 29 Dic.1997. Hernández Escobar, Maria Cristina. “Una poética de la pureza”. Tesis de licenciatura, México, UNAM, 2005.

⁵⁷ En lo sucesivo sólo anoto entre paréntesis la pag. correspondiente a Hegel. *La Fenomenología del espíritu*. México, F.C.E,2003. Esta cita p.113

independiente [...]Cierta de la nulidad de este otro, pone “para sí” esta nulidad como su verdad, aniquila el objeto independiente y se da con ello la certeza de sí misma como verdadera certeza, como una certeza que ha devenido para ella misma de modo objetivo. (p.111)

Cuando una autoconciencia se encuentra con otra autoconciencia, “cada una de ellas está bien cierta de sí misma pero no de la otra, por lo que su propia certeza de sí no tiene todavía ninguna verdad. Por consiguiente, el comportamiento de las dos autoconciencias se halla determinado de tal modo que se comprueban por sí mismas la una a la otra mediante la lucha... Y deben entablar esta lucha, pues deben elevar la certeza de sí misma de ‘ser para sí’ a la verdad en la otra y en ella misma”(p.116)

La figura del otro entonces, resulta fundamental en el proceso de la certeza de sí mismo para Hegel. Quizá esta teoría esté en consonancia con el universo del cuento en lo que se refiere al encuentro que se da en “La señal” del protagonista y el desconocido.

Revisemos este otro factor que interviene en el momento significativo del cuento: el encuentro de Pedro con el otro. Pedro, dentro de la catedral, inmerso en el ambiente que ahora es fresco y sosegante, se encuentra ya apartado de su visión ordinaria, ahora el encuentro con el otro, por su petición ineluctable, por el acto en sí, lo llevará a la búsqueda del significado, de sí mismo, del otro: de la existencia.

La figura del otro juega un papel primordial en este cuento; sin más datos que apenas la inferencia de su oficio, Pedro percibe al otro simple y llanamente como otro ser que se ha acercado con una petición ineludible, pero es el otro el que lleva un papel activo, es él el que ha causado una alteración en el mundo de Pedro.

La solicitud es en gran medida inesperada e inusual y provoca, de entrada, cierto rompimiento con la realidad cotidiana; pero la solicitud es sólo el preámbulo, el acto de dejarse besar y ser besado fractura definitivamente esta realidad e introduce a Pedro en un estado capaz de modificar su percepción y replantear su pensamiento.

El obrero, el desconocido, altera la representación del rol individual en la sociedad presentándose con una petición que frecuentemente se considera

como símbolo de humildad. Y hablo de una alteración porque es la norma que el individuo no haga ninguna petición de ese tipo, es lo normal que cada ser humano se oponga al otro en un afán de reafirmar la certeza de sí mismo. Hemos visto con Hegel que la autoconciencia es primeramente un ser para sí, igual a sí, y su esencia y su objeto son el “yo”, así al encontrarse con el otro se encuentra con otra autoconciencia la cual tratará de anular en un afán de reafirmarse.

El acto de besar los pies no sólo descubre la intención de mostrarse humilde, además refleja un espíritu que transgrede ciertas normas sociales— nunca claramente definidas pero sí sobreentendidas— donde cada individuo delimita rotundamente su espacio y al mismo tiempo lucha afanosamente por imponerse al mundo. El transgresor se ubica como un individuo que altera la cómoda convivencia social.

Decía atrás que la petición es ineluctable, y es que si consideramos la teoría de que en el encuentro de dos individuos se da una lucha de anulación del otro para reafirmarse uno mismo, veremos que esta petición es, desde este punto de vista, verdaderamente ineluctable. ¿Cómo se puede combatir al otro cuando se presenta inerme?

Pero la lucha se da para “elevar la certeza de sí mismo” y, sin embargo, aunque sin combate, aquí efectivamente sucede o parece suceder esto: el desconocido necesita elevar la certeza de sí mediante el acto de besar los pies del otro. Lo curioso es que se ha presentado ante el otro sin buscar la negación de éste, sino, antes bien, reconociéndolo y dándole un lugar privilegiado.

El papel de otro en la construcción de la identidad de Pedro salta como trascendental para que éste reafirme la certeza de sí mismo. El otro irrumpe en su tranquilo pensar, de forma que inevitablemente delimita la individualidad de Pedro; y aunque Pedro pudiera sentirse en unidad con el espacio, el otro le recuerda que es un ente constituido “discontinualemente”, utilizando los términos de Bataille.

El papel del obrero aparece en este cuento como el otro por excelencia, el sujeto que por su individualidad se muestra claramente discontinuo, claramente separado de mí mismo; qué mejor forma de plantear esta distancia, este abismo entre un ser y otro que con un personaje que aparece ante el protagonista como un completo desconocido. Arredondo una vez más, al igual

que en “Estío” suplanta el nombre por un rol, en “Estío” el de una madre, en este caso el de un obrero, un sujeto que se define por la labor que cumple, el narrador decide hacer saber, por medio de la perspectiva de Pedro, que probablemente se trata de un obrero, no un jefe⁵⁸. A partir de este rol, se construirá por sus actos, por sus palabras, la identidad del “otro”.

El otro es el sujeto aquel del que en nuestro ensimismamiento, en nuestro egoísmo innato, no sabemos nada, y el que en el cuento Pedro identificará simplemente como el que también *existe*. El acto con el que se presenta el otro resulta fundamental para sacudir a Pedro de una visión posiblemente cerrada, pero una vez que el espacio ha jugado su papel -abrir la percepción- el desconocido se muestra como otro ser que opuesto igualmente a la naturaleza, existe individualmente. Es significativo en este proceso de observación del otro, en cuanto a existencia, que éste se presente en el cuento como un completo desconocido, del que sólo se deduce alguna información, pues de ninguna manera tendría el mismo significado si el antagonista fuera un conocido, esto alteraría el sentido y lo dotaría de un aspecto que sólo nos lo podría aclarar el tipo de relación que llevaran los personajes. Pero siendo un desconocido, el significado se vuelve difícil de asir, de interpretar. Explicarse al otro siempre ha sido algo que nos deja un tanto perplejos, mas el acercamiento frecuente nos hace pensar que lo conocemos un poco, pero con el desconocido nuestra afirmación de incertidumbre es completa, se nos muestra como un *signo* del que tenemos que estar atentos para posteriormente y con el trato poder tranquilizarnos con la creencia de que lo comprendemos. Para Pedro el desconocido se plantará eternamente en esta fase en el que el otro, con su visión particular representa un mundo incognoscible. El obrero aparece ante Pedro como un signo del que no hay interpretación previa, es un trabajador, es cierto, pero esta información no es suficiente en sí para poder hacer una aseveración, pero descarta, eso sí, la posibilidad de una crisis en la que el que “capitanea” desea sentirse humilde. Es un trabajador, pero su actividad en la sociedad nos habla poco de su ser íntimo, quizá nos hable de una perspectiva social, pero como ser humano, como existencia nos queda oculta su identidad.

⁵⁸ Es sustancial que no se trate de una figura en la que pudiera suponerse cierta soberbia, esto modificaría toda perspectiva y la pregunta se dirigiría a resolver otra cuestión.

En el cuento el personaje desconocido revela un signo que antes estaba velado para Pedro. Pedro mismo no sabe el significado de este signo, lo único en lo que está cierto es en que otra forma de percibir se le ha hecho patente: “Solamente sabía que tenía que aceptar que un hombre le había besado los pies y que eso lo cambiaba todo, que era para siempre lo más importante y lo más entrañable de su vida, pero que nunca sabría, en ningún sentido lo que significaba.” (p.42)

El otro enfrenta a Pedro (una autoconciencia) con otra autoconciencia justo cuando su visión se ha desplazado de una perspectiva habitual en la que su mirada estaba sólo ensimismada, cerrada al espacio, cerrada al otro, al reconocimiento de sí mismo con el otro. El obrero, mediante su acto, termina por fragmentar la realidad cotidiana y unilateral de Pedro para hacerle evidente una realidad inaprensible, incognoscible, revelando de repente un universo humano complejo. Así, de improviso, se le han mostrado las posibilidades del significado irreductibles.

Podría pensarse que el desconocido antes que buscar anular al otro intenta integrarlo, antes que combatir parece afirmar la aceptación del otro. Este acto nos remite a observar lo que sobre la individualidad se afirma, y es: que ésta niega por sí misma la continuidad con la sustancia universal, pues no ha sido disuelta en ella⁵⁹; ahora bien, ¿no estamos hablando de una transgresión cuando se pretende lo contrario?, ¿no podríamos pensar que el antagonista busca disolverse en el universal, mediante el reconocimiento y la integración del otro? Creo que estas cuestiones nos ligan ya con el erotismo en la poética de Arredondo.

⁵⁹ Cfr.Hegel.*op.cit.*, p. 110.

El erotismo

“La vida discontinua no está condenada a desaparecer: sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada al máximo.” (p.23)

Bataille, *El erotismo*

El universo del cuento arredondiano frecuentemente refleja un orden erótico; los espacios, los ambientes, y las situaciones que se crean a partir de ellos, parecen estar contruidos con la promesa del deleite erótico. Nos encontramos ante paraísos llenos de vegetación donde los sentidos son sobrecogidos por la exuberancia de una naturaleza exótica, o con espacios -o mejor ambientes- tan hostiles que orillan a la internalización de uno mismo; pero en ambos casos los sentidos se sensibilizan y provocan una transgresión en el personaje que repercutirá en la noción de su realidad.

La sensualidad y el fervor son factores de gran importancia en el universo arredondiano pues será a partir de estos que se dé la intemperancia y entonces cierta alteración en la percepción del personaje arredondiano. La sensualidad juega un papel fundamental pues el erotismo presente en los cuentos surge a partir de la clara percepción de los sentidos, y son los sentidos los que parecen revelarle al personaje la certeza de una realidad compleja, ambigua.

El erotismo es un tema tan insistente en el universo de los cuentos de “La señal” que podríamos afirmar que todo cuanto se desarrolla en ellos tiene algo que ver con él. En este apartado partiremos de la hipótesis de que la sensualidad induce en el personaje una ruptura que trascenderá en el cuestionamiento de su realidad, en este proceso interviene de manera inherente el erotismo. Lo explicaremos.

Hablar de erotismo es muy complejo y es inútil tratar de delimitarlo en una definición; en este sentido salta a la vista que es quehacer fundamental prestarle atención al tema del erotismo. Nos apoyaremos para este apartado nuevamente en *El erotismo* de George Bataille.

Comencemos para el estudio de este concepto por observar junto con Bataille que

...el erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser. Por sí misma, la sexualidad animal introduce un desequilibrio, y ese desequilibrio amenaza la vida; pero eso el animal no lo sabe. En él no se abre nada parecido a una interrogante.⁶⁰

A partir de esta afirmación observamos que la diferencia entre la actividad sexual y el erotismo es la apertura de una interrogante, esto es importante para el estudio de los textos de Arredondo.

Más adelante Bataille explica que “el erotismo [...] es un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente”.(p34) En el universo arredondiano es frecuente ver al personaje ante el cuestionamiento, lo trascendental parece surgir en el momento en que esta interrogante es antepuesta. ¿Y es que no podemos pensar que el cuestionar es el principio de toda emancipación ideológica? En la naturaleza del cuento de Arredondo el personaje es enfrentado a una realidad inaprensible, el cuestionamiento, de esta forma, se da de manera natural.

Después de que la realidad muestra otro aspecto el personaje se siente incómodo, se le encuentra ofuscado, esto sucede especialmente si entre lo nuevo se encuentra lo prohibido y por consiguiente lo sagrado. Hemos mencionado anteriormente la importancia de la prohibición, ésta es la que nos distingue fundamentalmente de los animales: “Los hombres se distinguieron de los animales por el trabajo. Paralelamente se impusieron unas restricciones conocidas bajo el nombre de interdictos o prohibiciones.” (p.34)

Para Bataille lo prohibido juega un papel muy importante en la formación de la sociedad. “Sin lo prohibido, sin la primacía de la prohibición, el hombre no habría podido alcanzar la conciencia clara y distinta sobre la cual se fundó la ciencia.” (p.42)

Pero la prohibición no nos viene de fuera, no es una imposición externa, al contrario, la prohibición es un mecanismo interno que elimina la violencia y sin la cual la convivencia no hubiera podido ser alcanzada. Este proceso aparece mediante la angustia. La angustia da vida a lo prohibido y afirma

⁶⁰ Bataille. *Op.cit.*,p.33. En lo sucesivo, al citar de esta obra, anoto la página correspondiente entre paréntesis al final de lo citado.

Bataille que esto no existiría sin este sentimiento pues ésta es la experiencia del pecado. Para Bataille “La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición.” (p.43)

Y esto es precisamente la “sensibilidad religiosa” la cual vincula fuertemente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia. Ahora bien, esta experiencia, este encuentro con lo que más tarde tiene relación con lo sagrado, es para Bataille la *experiencia interior*. El hombre que se encuentra con fuertes sentimientos de angustia, con la náusea, con el horror, y toma conciencia de desgarrarse él mismo, es el que puede superar la conciencia objetiva. Todo este proceso está vinculado a la transformación.

El desgarre de sí mismo en el hombre está relacionado con lo que Bataille nombra “discontinuidad del ser” y que hace referencia a la individualidad. Para Bataille los seres son discontinuos por las mismas razones que vimos en Hegel, porque se oponen a la sustancia universal, y se hayan separados por un abismo que en cierto sentido es la muerte. La muerte, en esta perspectiva, tiene para los seres, discontinuos en sí, el sentido de la continuidad del ser; y el hombre connaturalmente aspira a esta continuidad. Esto resulta trascendental en el terreno del erotismo pues para Bataille “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”.(p.15)

La muerte, por lo tanto, está íntimamente relacionada con la continuidad, pues estando esta continuidad en el origen de los seres, se hace manifiesta a través de la muerte ya que ésta regresa al individuo a su origen.

El erotismo en el sentido de aprobación hasta en la muerte tiene que ver con el anhelo de la continuidad, se trata esto de “una sustitución del aislamiento del ser –su discontinuidad– por un sentimiento de profunda continuidad”.(p.20) En este movimiento, que tiene relación con la muerte, tiene lugar la violencia.

Bataille explica que “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación”(p.21) Lo que está en juego en el paso de la discontinuidad a la continuidad es, en su integridad, el ser elemental: “Sin una violación del ser constituido- constituido como tal en la discontinuidad- no podemos representarnos el pasaje desde un estado hasta otro que es esencialmente distinto”(p.21)

El intento del ser constituido discontinuamente por integrarse a la continuidad es forzosamente un acto violento; es por esto que toda la operación erótica es violenta pues tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es.

Explica Bataille que “lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas” (p.23), se trata de un acto en el que el individuo busca disolverse en el universal, de aquí la violencia al ser constituido discontinuamente.

Y es que Bataille advierte que “Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad perecedera que somos [...] nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general” (p.19) De esta manera sostiene que toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento, por eso aclara que “el paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la continuidad” (p.22)

De esta manera en la búsqueda de la continuidad siempre se pasa por un movimiento violento, y es que la disolución de las formas constituidas como individuales, como discontinuas, conlleva una violencia en sí que ve vinculado a la muerte: “el arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre de lo más violento. Lo más violento para nosotros es la muerte...” por esto Bataille afirma que el erotismo “es la aprobación de la vida hasta en la muerte”. (p.29)

Ahora bien, el secreto del erotismo es la continuidad, de esta manera Bataille concluye que “Luego [...] nos es dado el poder de abordar la muerte cara a cara y de ver en ella por fin la abertura a la continuidad imposible de entender y de conocer, que es el secreto del erotismo y cuyo secreto sólo el erotismo aporta” (p.29)

Observemos ahora con base en estas nociones expuestas en *El erotismo* la moción erótica que se desarrolla en “La señal”.

Habíamos concluido el apartado sobre la alteridad mencionando que el acto solicitado por el obrero de besar los pies de Pedro pudiera tener que ver

con la búsqueda de la continuidad, con el deseo de disolverse en el universal. Pues bien, el obrero llega a Pedro con una petición que nos habla de una alteración en la estructura social: una autoconciencia, un ser cerrado, discontinuo, solicita a otro que se deje besar los pies. En el momento en que sucede el hecho se desata una emoción intensa, con su acto el primer individuo ha logrado tal contacto con Pedro que podemos percibir un trance que desencadena en un sentimiento de profunda continuidad: “Un escalofrío lo recorrió y cerró lo ojos...Pero los labios calientes lo tocaron, se pegaron a su piel...Era amor, un amor expresado de carne a carne, de hombre a hombre...”(p.41)

El amor expresado de “carne a carne, de hombre a hombre” es una moción erótica en cuanto a que va más allá del mundo de lo profano, a partir de un acto la imagen del hombre se desvanece para dar lugar a la contemplación de un aspecto del mundo de lo sagrado: “se había arrodillado con un respeto tal que lo hizo pensar que en ese momento, para ese ser, había dejado de ser un hombre y era la imagen de algo más sagrado.” (p.41)

El amor y la visión de lo sagrado inscriben el acto del obrero en un trance erótico; en este sentido estaremos ante una transgresión a la individualidad en la que surge la búsqueda de la continuidad.⁶¹ Podemos adivinar un desprecio a la forma constituida como discontinua en el deseo del obrero.

El encuentro de estas dos existencias se da en términos en que Pedro sufría su aislamiento en la individualidad, recordemos que al entrar a la catedral el narrador refiere que “Se podía estar sin pensar, descansar de sí mismo”, acciones que aluden a cierto sentimiento de aflicción que se reserva en la intimidad, lo que coincide con lo que Bataille afirma: “Sufrimos nuestro aislamiento en la individualidad discontinua”(p.25)

El acto del beso en los pies como movimiento erótico y en su búsqueda de la continuidad, acorde a la teoría de Bataille, tiene que ver con la violencia. Apoyémonos en alguna definición. Una de las acepciones del DRAE nos define el término “violentar” como “Vencer uno su repugnancia a hacer alguna cosa”, y en el término “violencia” encontramos “Acción violenta o contra el natural modo

⁶¹ Recordemos aquí lo que sobre la individualidad se afirma, y es que ésta niega por sí misma la continuidad con la sustancia universal, pues no ha sido disuelta en ella. El amor, acorde a Bataille, es una búsqueda de esa continuidad.

de proceder”.⁶² Según la teoría hegeliana de la autoconciencia el acto no está inscrito en el proceder normal del individuo, ya que naturalmente se da una lucha para superar al otro; ya de entrada vemos una transgresión, el acto realizado de besar y dejarse besar los pies en las circunstancias que se dan en “La señal” sufre en sí cierta violencia.

El narrador nos lo deja ver, en el texto se refiere la violencia de los sentimientos que puede llevar consigo un acto así, la narración nos muestra que en el fondo se da un violento encuentro de dos existencias: “Estar descalzo así, como él, inerme y humillado, aceptando ser fuente de humillación para otro...nadie sabía nunca lo que eso era...era como morir en la ignominia, algo eternamente cruel. (p.41)

Podemos afirmar que efectivamente se da un acto violento entre estas dos existencias. En el obrero parece imprimirse un deseo que puede superar las reacciones fisiológicas de asco que están en un nivel primitivo. “No miró al obrero pero sintió su asco, asco de sus pies y de él, de todos los hombres, Y aún así se había arrodillado con un respeto tal que lo hizo pensar que en ese momento, para ese ser, había dejado de ser un hombre y era la imagen de algo más sagrado.” (p.41)

El hombre como ser discontinuo es sustituido con la imagen de lo sagrado. Lo sagrado según Bataille tiene que ver con la transgresión de los valores vigentes en el mundo de lo profano, el acto del beso en los pies de Pedro por el obrero es una transgresión social que implica cierta violencia, pero que además según lo percibe Pedro y lo relata el narrador, transmuta en “algo más sagrado”. El significado de este acto, de *la señal*, Pedro no lo sabe.

¿No es, pues, “La señal”, desde la perspectiva de Bataille, un cuento eminentemente erótico? Recordemos que el erotismo, según afirma, es un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona conscientemente.

Para terminar viene bien recordar la afirmación de Bataille sobre el tema: “La vida discontinua no está condenada a desaparecer: sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada al máximo.” (p.23); y pienso que esto es lo que sucede en “La señal”, un cuestionamiento de la vida discontinua, una viva alteración. Besar los pies del otro quebranta íntimamente la individualidad,

⁶² “Violentar” y “Violencia” respectivamente. *Diccionario de la Real Academia Española*. 21ª edición, 1998.

cuestiona la discontinuidad, transgrede la vida constituida individualmente. A través del universo de “La señal” Arredondo logra plasmar un gesto profundamente erótico que mediante una embestida a la vida constituida individualmente incita al personaje y al lector a un eterno cuestionamiento sobre el significado y el sentido de esta señal.

* * *

“La señal” parece contener varios factores que encontramos como constantes en su obra, por principio mencionaremos la noción de una existencia inaprensible que se plasma en el significado que tiene lo que Pedro considera “la señal”. El significado que contiene el acto del otro se torna un signo de significados irreductibles, la cotidianidad se ve alterada en este sentido para dar paso a un aspecto: la apertura del cuestionamiento.

Como primer aspecto hemos señalado el espacio, éste juega un papel determinante pues envuelve el ánimo del protagonista y lo dispone de manera que los sucesos que surgen posteriormente repercuten inexorablemente en su estado anímico. El espacio se hace presente de forma palmaria, casi se impone al personaje, lo envuelve, lo llama para revelar un aspecto que trascenderá en él significativamente, hablamos de una alteración en su perspectiva que trascenderá en su existencia. Así, el espacio parece ser precedente para que se dé cierto encuentro del personaje con una situación que lo marcará. De esta manera podemos afirmar que en el universo de los cuentos de Arredondo el espacio juega un papel fundamental en la configuración de la situación límite en la que se ha de encontrar el personaje.

El siguiente aspecto trascendental identificado en “La señal” es la alteridad o noción del otro que hemos referido como con gran inferencia en la fractura de la cotidianidad de Pedro. Hemos visto que la perspectiva habitual del protagonista de “la señal” se ve fracturada a partir de la irrupción del otro en su individualidad, el acto del beso a sus pies lo ha llevado al cuestionamiento que será lo que trascenderá en su ser. A partir del otro y de cuestionarse cómo es percibido por él y qué significado tiene su acto, es que Pedro es llevado a la situación límite. El obrero, mediante su acto, termina por fragmentar la realidad cotidiana y unilateral de Pedro para hacerle evidente una realidad inaprensible, incognoscible, revelándole un universo humano complejo, para revelar la ambigüedad de la existencia.

El tercer elemento estudiado en este apartado ha sido el erotismo, hemos identificado en el acto del desconocido hacia Pedro, que se refiere en el texto como un “ amor expresado de carne a carne, de hombre a hombre”, una moción erótica que va más allá del mundo de lo profano, será a partir del beso que la imagen del hombre se desvanece para dar lugar, acorde a lo referido, a la contemplación de un aspecto del mundo de lo sagrado, este será el tercer aspecto que terminará por fragmentar la cotidianidad de Pedro llevándolo a la situación límite.

2.5 La concepción de lo sagrado y del erotismo en “El árbol”

“El árbol” es un cuento oscuro, difícil de asir, de temática enmarañada. Nos encontramos primeramente con una estructura que apoyándose en el narrador desplaza la focalización del relato, así hay una diferente ubicación de la mirada que observa los hechos. Después, los primeros párrafos en cursivas parecen tener una temática que varía del texto posterior que aparece sin cursivas: el árbol que aparecía en estos primeros párrafos está ausente en los posteriores párrafos. De tal manera que al final de la lectura emergen diversas preguntas sobre el texto, cuál es el tema central, por qué ese título, cómo se relacionan los párrafos en cursivas con el resto del texto, por qué parece haber un cambio en la temática del cuento, pero sobre todo qué sentido tiene la primera frase: *Hay un gran árbol, pero no puedo mirarlo, y he dicho que mañana lo vengán a cortar.*⁶³

Uno de los hilos conductores que nos da rumbo para acercarnos al sentido del texto tiene que ver con la intratextualidad. Es el nombre de uno de los personajes el que de primera instancia nos dará pistas para completar la información que está presentada de manera velada. Será en la parte del texto que no tiene cursivas en la que aparezca nuevamente, dentro de la recopilación de cuentos de *La señal*, el nombre de Román, este nombre se presenta en “Estío”, el primer cuento de esta recopilación.

Con fines analíticos dividiremos el texto en tres partes: como primera parte consideraremos esta primera frase que aparece en cursivas y que se presenta como párrafo (por el punto y aparte), en el que se presenta la problemática del árbol: “no puedo mirarlo”; la segunda parte corresponderá al segundo párrafo, también en cursivas, en el que se refiere propiamente la historia del árbol, de cómo y por quién fue plantado; y consideraremos como tercera parte el resto del texto, que se presenta ya sin cursivas, en donde se narra el día de la muerte de Lucano Armenta.

Las tres diferentes partes del cuento tienen una situación narrativa diferente: en la primera parte lo relatado está referido en primera persona, en la

⁶³ Arredondo. *op.cit.*,p.43.Con cursivas en el original.

segunda parte una primera persona describe los hechos que suceden a terceras personas, y en la tercera parte se describe el día de la muerte de Armenta nuevamente desde una primera persona. Esta mirada narrativa nos habla de la relación existente entre el narrador y los hechos narrados y nos permite observar diferentes focalizaciones de la situación.⁶⁴

Mientras que en la primera parte podemos ubicar al narrador como autodiegético porque comienza con la narración de su propia historia, en la segunda parte hay un desplazamiento de la focalización y el narrador permanece dentro de la historia sin desempeñar otro papel que el de cronista, se trata así del narrador intradiegético pues su presencia se constituye como testigo que no interviene; en la tercera parte, la más extensa del cuento, el narrador es homodiegético, a la vez que narra participa de los hechos.⁶⁵

Observamos que las tres partes coinciden con un narrador que permanece dentro de la historia, pero ¿se trata del mismo narrador? Estudiemos para empezar las dos primeras partes del texto que al estar ambas en cursivas sugieren una unidad. En estas dos partes estamos ante el mismo relator, pero la focalización de los hechos se desplaza, mientras que en la primera frase, que hemos citado atrás, estamos ante la descripción interior del personaje, en el segundo párrafo el narrador nos ofrece una visión externa de los hechos:

Vi el día en que lo plantó Lucano Armenta. La mujer que llevaba en brazos al recién nacido tendría dieciocho años cuando mucho y no dejaba de mirar a Lucano mientras él paleaba y sudaba. El árbol era para el niño, pero la que lo tenía en brazos miraba al padre de una manera que borraba esa intención. Parecía que el hombre removía la tierra de un lado a otro, rítmicamente, sólo para que ella lo viera, para que ella disfrutara a sus anchas mirando el juego de los músculos y adivinando las gotas de sudor que corrían como un cosquilleo entre la piel y la camisa. Lucano sonrió dichoso al sentir esa mirada en sus espaldas. Se volvió y caminó hacia la mujer como en un sueño –iluminado y joven,

⁶⁴ Al hablar de focalización nos apegamos a la acepción que desarrolla Beristáin dentro de la entrada “Narrador” en la que básicamente define el término como “ubicación de la mirada que observó los hechos” Cfr. “Narrador” *Diccionario de retórica y poética*.1ª ed.,1985.p.355

⁶⁵ *Ibidem*.

hermoso Lucano Armenta. La abrazó con fuerza y la besó en la boca. El chiquilín lloró porque lo apretaban, y ellos se rieron a carcajadas del llanto, del olvido, del niño. Se miraron como si la sola mirada pudiera fundirlos. Luego Lucano la dejó y plantó el árbol.

Las afirmaciones “No puedo mirarlo” en el primer párrafo y “vi el día en que lo plantó” en el segundo párrafo son enunciadas por la misma persona, pero la postura que guarda el narrador en la frase del primer párrafo contra lo relatado en el segundo párrafo marca una distancia respecto al sentimiento que despierta el árbol; en la primera frase el árbol genera un fuerte sentimiento, en la segunda el árbol sólo es un elemento a describir, observamos además que el narrador del primer párrafo se refiere en la segunda parte a “la mujer de Lucano Armenta”, es decir esa mujer que no soy yo, esto genera cierto desconcierto. Superficialmente se pudiera decir que el narrador y la mujer de Lucano Armenta son diferentes personas, sin embargo esto resulta confuso en un nivel semántico, de sentido: ya que por qué una persona tendría especial necesidad de destruir un árbol que parece no tener que ver con su vida. La primera frase contiene una carga dramática que sólo sería coherente en una persona cercana al simbolismo del árbol.

El cambio de focalización con respecto al árbol que sucede en las dos primeras partes del cuento acentúa la distancia que existe entre la persona que desea cortar el árbol, y la mujer de Lucano Armenta, sin embargo, en un afán interpretativo, probemos a pensar que se trata de la misma persona. De ser así, en un sentido más prolongado que el literalmente enunciado, esta distancia se haría coherente al considerar que la misma mujer al relatar *su* historia marca una distancia entre su presente y su pasado, su visión de la situación en uno y otro momento se ve revaluado por el tiempo y por su actual realidad, así teorizamos que ella misma se considera distanciada de esa mujer que fue, la mujer de Lucano Armenta, la mujer enamorada de su esposo. Acorde a esta postura, en la cual nos vamos a apoyar en esta tesis, una y otra persona son una sola, la que desea cortar el árbol y la mujer de Lucano Armenta son la misma persona; sin embargo la problemática sigue velada hasta esta segunda parte del texto: ¿por qué la imposibilidad de mirarlo? y, dado que no se refiere un obstáculo físico, ¿qué puede simbolizar el árbol para la mujer?

El árbol comienza a construir su significado en el texto –en el sentido de acumulación de atributos– desde la primera frase, pero es a partir de este segundo párrafo que tenemos una visión externa de los hechos, el narrador en esta segunda parte relata distantemente el momento en que fue plantado, pero refiere en él toda la carga emocional implicada entre una joven pareja: Lucano Armenta y su joven esposa. El breve relato deja traslucir los ininteligibles sentimientos de una pareja como amantes, como nueva familia.

Lucano Armenta es el hombre que siembra el árbol, y a lo largo del texto su figura se presenta como ausente: aunque en la segunda parte del texto tiene una presencia fuerte dentro del relato en el sentido de que lo narrado gira en torno a las acciones que él ejecutó, su existencia se sustenta en las alusiones del narrador. García Barrientos en el apartado que le dedica al personaje explica que hay diferentes grados de representación de éste, nos apoyaremos en el concepto que tiene de personaje “ausente” aunque su estudio verse sobre una “entidad” teatral pues no se opone al presupuesto del que partimos, apoyándonos en Beristáin, de que en el discurso ocurre la representación de un espacio.

Para Barrientos los personajes ausentes son simplemente los que están meramente “aludidos”⁶⁶, como ejemplo menciona justamente a un marido muerto que nunca aparece en la “acción dramática”, pero que genera un espacio que denomina autónomo, pues sólo puede significarse verbalmente, es decir que sólo otros personajes pueden representarlo en su discurso, por esto afirma que se aleja del núcleo central de la representación teatral para aproximarse al modo verbal de representación⁶⁷.

Esta característica nos lleva a percatarnos de un aspecto significativo y es que este personaje en el que queda enmarcado Armenta sustenta su existencia en las alusiones del narrador. Ahora bien, hemos planteado en esta tesis que el narrador encarna en una misma persona a la esposa de Armenta y a la madre de Román, pues bien, será a partir de la visión de este personaje que dotemos de atributos y cualidades el espacio semántico de Armenta.

Lucano Armenta quedará definido en los términos del narrador que lo describe, así para estudiar cómo éste personaje ha quedado construido en el

⁶⁶ Cfr. García Barrientos. *Op.cit.*,p.162

⁶⁷ *Idid.* p. 140

imaginario de quien lo refiere abstraeremos las características en las que queda enmarcado: hombre fuerte, orgulloso, “iluminado y fuerte”, “hermoso Lucano Armenta”.

Así podemos especular que la simbología que la mujer atribuye al árbol es la que representa la figura de Lucano Armenta, y aún más, además de las características anteriores, la simbología con la cual está cargada el árbol abarca todo ese conjunto de pasiones que despierta en ella Armenta, expresadas en las líneas que clasificamos como segunda parte del texto, de la que podemos extraer esta reveladora frase: “*El árbol era para el niño, pero la que lo tenía en brazos miraba al padre de una manera que borraba esa intención.*” El resto del párrafo, que ya citamos atrás, da cuenta de la razón de esta afirmación, dejando ver una gran pasión entre la pareja.

Conforme a lo expuesto, podemos afirmar que en el imaginario de la viuda existe un paralelismo entre Armenta y el árbol. Ahora bien, no es raro encontrar esta correspondencia a lo largo de la historia de la humanidad, en *La rama dorada*, sir James George Frazer dedica un capítulo al “culto de los árboles” en el cual explica que en la historia religiosa de la raza aria de Europa la adoración a los árboles ha jugado un papel importante.⁶⁸ Frazer advierte que la severidad del culto en las primeras épocas puede deducirse de las penas feroces que señalaban las antiguas leyes germánicas para el que se atreviera a descortezar un árbol vivo, dichos castigos tenían la intención de remplazar la corteza muerta por un sustituto vivo tomado del culpable. “Era vida por vida, la vida de un hombre por la de un árbol”.⁶⁹ Frazer explica que la veneración de los árboles no ha sido privativa de Europa, en otras regiones como en la Australia central se consideran sagrados ciertos árboles en los que se supone han tomado su morada los espíritus; en Corea, las almas de las gentes que mueren en una epidemia o por los caminos y las mujeres que mueren de mal parto, invariablemente van a habitar en árboles. El autor explica que en la mayoría de estos casos predomina la idea de que el espíritu se encuentra “como incorporado al árbol: le anima y padecerá y morirá con él.”⁷⁰

Las concepciones sobre los árboles expuestos en los estudios realizados por Frazer nos permiten observar que a largo de la historia no es

⁶⁸ Frazer, James George. *La rama dorada. Magia y religión*. México, F.C.E., 2006. p.142

⁶⁹ *Ibid.* p.143

⁷⁰ *Ibid.* p.149

raro observar una correlación del árbol con lo sagrado. En el cuento de Arredondo que ahora nos ocupa podemos observar cierta correspondencia entre el ser amado muerto y el árbol que él ha sembrado con sus propias manos, esta correspondencia parece cobrar un carácter sagrado en cuanto a que, como lo indica la tercera parte del cuento, Armenta yace muerto.

Observemos pues esta tercera parte la cual aparece sin cursivas. Aquí la narración está en primera persona; este narrador enuncia el discurso desde una mirada “subjetiva” y la focalización se desplaza nuevamente a una perspectiva interna. Al referirse a la focalización interna Beristáin explica: “La mirada es la del personaje cuyo interior queda descrito -motivos, móviles, sentimientos, pensamientos secretos—; se trata de la focalización interna que, cuando pasa, en relevos, de uno a otro personaje, permite ampliar y completar su limitada perspectiva.

Esta sección del cuento es narrada por la mujer de Armenta y desde el primer párrafo de esta parte aparece claramente que esta mujer es la narradora: “En ese portal, hace muchos años, cuando Román tenía cuatro, velamos el cuerpo de Lucano Armenta.”(p.43) Así podemos considerar que el relevo del cual habla Beristáin se hace en este caso dentro de un mismo personaje.

La narración desde esta focalización tiene como tema central la descripción de los momentos vividos durante el funeral de Lucano Armenta. La narradora, madre de un niño llamado Román, al igual que en “Estío”, queda ante el lector sin nombre y su papel en esta ocasión es el de esposa; ahora bien, antes el término madre nos contextualizó las acciones dentro del universo del cuento, revelando el fondo del relato: el incesto; en esta ocasión, el papel de esposa y de madre sí aportan datos significativos al texto, pero el que termina por dirigir el sentido del cuento será el nombre de Román. A partir de esto se deriva que Lucano Armenta, el hombre que ha sembrado el árbol, es el padre de este joven que aparece en “Estío”, y es así esposo de la mujer que será la protagonista en los dos textos.

Será en esta parte del texto en la que tendremos más datos de nuestros protagonistas, después del nombre de Román encontraremos muchas coincidencias que ratificarán que los personajes de “El árbol” son también los

que aparecieron en “Estío”. Así la narradora describe primeramente el espacio en el que velaron el cuerpo de Armenta:

El corredor da hacia el norte; detrás están el jardín con el amate joven y luego se entra en la huerta umbrosa que llega en declive hasta el río. De las columnas y los arcos que separan el portal del jardín, cuelgan las enredaderas de trompeta y veracruzana que defienden del sol que ciega. En ese portal, hace muchos años, cuando Román tenía cuatro, velamos el cuerpo de Lucano Armenta. (p.43)

Esta descripción coincide con los espacios que encontramos en “Estío”. Por ejemplo, la narradora en “Estío” comienza su relato haciendo referencia “al amate”: “Estaba sentada en una silla de extensión a la sombra del amate...”(p. 11) y más adelante relata: “Nunca se me hubiera ocurrido bajar a bañarme al río, aunque mi propia huerta era un pedazo de margen”(p.12), esta huerta y su bajada coincide con lo que en “El árbol” relata: “la huerta umbrosa que llega en declive hasta el río”(p.43).

Y no sólo encontraremos coincidencias espaciales, además, hay coincidencias en las situaciones, en “Estío” la madre comenta: “Mientras jugaban estaba pensando en qué había empleado mi tiempo desde que Román tenía cuatro años...”(p.11) esta edad de Román en “Estío” coincide con los cuatro años que tiene Román en “El árbol” cuando velaron el cuerpo del padre (p.43). Las coincidencias aumentan al avanzar la lectura: la juventud de la esposa viuda, el llanto de la madre en “El árbol” que en “Estío” Román recordará como “arrechuchos”, etc. Estos datos terminan por aportar elementos que contribuyen a su vez a configurar el ambiente de “Estío”. La relación intratextual que se establece entre estos dos textos agrega datos e información de los personajes, ahora sabemos, por ejemplo, que la madre pierde a su esposo muy joven, cerca de los dieciocho años, esto nos hace calcular que en “Estío” la madre es joven aún pues su hijo se encuentra en los estudios de la carrera.

Referente al tema, ya hemos mencionado atrás que la narración tiene como tema central la descripción de los momentos vividos durante el funeral de Lucano Armenta. La focalización de este relato nos muestra la contemplación

de la muerte desde una perspectiva íntima, esta contemplación tiene que ver con lo sagrado.

El proceso que se da aquí, desde la perspectiva erótica que hemos venido manejando con Bataille, tiene que ver con la continuidad. Bataille afirma que la muerte está íntimamente relacionada con la continuidad, y por ende con lo sagrado. Esta manifestación que se da en la muerte es para Bataille la base de la interpretación del sacrificio religioso –del que considera que hay una comparación con la acción erótica.

La muerte de Armenta no fue natural, una bala en un accidente de cacería le habría causado la muerte:

Era imposible que aquella bala de tres centímetros que alguien había vendido sobre un mostrador, que hombres habían fabricado y tocado, una bala como hay millones en el mundo, que aquella bala, aquella, hubiera tenido que buscar un cuerpo, uno sólo, el preciso para derribarlo. Todos dijeron que se trataba de un accidente de cacería, pero no era así.(p.43)

No podemos dejar pasar por alto que en esta muerte violenta la mujer afirma que aunque todos dijeran que se había tratado de un accidente, no era así, todavía más adelante agrega que el dedo del propio Armenta rozó el gatillo:

Vestido de kaqui, con sus ropas de campo, esperaba paciente a que aquel segundo en que tropezó y su dedo rozó el gatillo fuera revocado; estaba seguro él también, de que aquello no era posible, por eso sonreía.

En el desarrollo de esta parte del cuento podría existir una alusión al suicidio, mas pensamos que la temática del cuento no desarrolla la cuestión del suicidio, más bien, empleando los términos de Bataille, la temática girará en torno a la contemplación de la muerte de un ser discontinuo. Es aquí donde retomamos los estudios de Bataille para afirmar que a la protagonista se le revelará lo sagrado.

La mujer comienza por describir el día de la muerte de Armenta como algo fuera de lo posible, algo que está fuera de los límites de lo cotidiano. En su descripción se percibe cómo comienza por adentrarse en un entorno que se aleja de lo profano: “Aquel día nada parecía posible. Imposible era que el sol

estuviera alto, que existieran una hora marcada por un reloj, un pasado, un futuro, que Lucano estuviera ahí, sin moverse.”(p.43)

Desde esta perspectiva la mujer observará a Armenta, el ser amado, en su retorno a la continuidad: a la protagonista se le revelará lo sagrado a través de la muerte del ser amado. Para Bataille la muerte tiene que ver con la continuidad de los seres y con lo sagrado:

“Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la continuidad del ser, a la cual se devuelve a la víctima.” (p.27)

La protagonista es el espectador atento, a ella se le revela este momento del cual habla Bataille en el que la víctima es devuelta a la continuidad.

Después de que le llevan el cuerpo de Armenta, la mujer vela el cuerpo, lo cuida solícitamente, lo observa con toda atención, esperando, porque “aquello no era posible”, así, en el relato prosigue: “Esperé también, acurrucada a sus pies. Esperé la tarde, la noche, y hubiera esperado toda la eternidad a que se levantara”(p.44) Mas aunque se opusiera a su súbita separación la certeza de su partida se manifiesta palmariamente:

Mucho después de la media noche, cuando todos dormitaban, vi cómo su rostro cambió de gesto y estuve segura de que el momento había llegado. Me acerqué a él y pronuncié su nombre por lo bajo para que él supiera que no estaba solo; me quedé muy cerca para ayudarlo. Pasaron los minutos. Sus pestañas se agitaron vivamente, como un parpadeo de velas, y volvió a quedarse quieto. Yo apretaba todos los músculos de mi cuerpo y procuraba no respirar. Así permanecí una hora, dos, no sé cuanto tiempo. Bajo su piel algo como una luces cambiantes se movían, un temblor levísimo corrió por sus labios hasta las comisuras. “Lucano, aquí estoy”, y sabía que no debía tocarlo porque

desvanecería aquellos trabajosos intentos que él hacía. Mi voz debió distraerlo, porque se distendió su cara y ya no hizo ninguna otra tentativa: algo le impedía reunir las fuerzas suficientes para romper la inmovilidad.” (p.44)

En las líneas citadas atrás la protagonista percibe lo que Bataille define como “lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos”, que para él es la continuidad del ser, a la cual es devuelta la víctima.

Este proceso es observado por la protagonista en un lapso que se aleja de lo profano, la viuda de Armenta vive una experiencia límite que la aleja de lo cotidiano. Este tiempo lo llamamos, junto con Bataille, sagrado. La revelación de lo sagrado como experiencia límite fractura los parámetros habituales de la protagonista, lo que en el pasado funcionaba, en su presente ha quedado insostenible. Más adelante la narradora agrega: “Tiempo después volví en mí, en lo que quedaba de mí, y no pude hacer otra cosa que aferrarme a Román y llorar asida a él. Jamás lloré a solas, porque temí olvidar al niño un instante, el preciso para caer en la tentación de abandonarlo yo también.”(p.44)

Relativo al dolor ante la muerte Bataille comenta “La muerte lleva a negar la duración individual. ¿Podríamos, sin violencia interior, asumir la negación que nos conduce hasta el límite de todo lo posible?” (p.29)

La temática en esta tercera parte del texto está vinculada a la revelación de lo sagrado a través de la muerte; la protagonista da el paso de lo cotidiano a la experiencia límite a través de la posibilidad de vislumbrar lo sagrado mediante la contemplación de la muerte. La concepción con la cual la mujer identifica al árbol ha adquirido una simbología compleja, el paralelismo entre Armenta y el árbol se construye a partir de lo sagrado, tema, este último frecuente en la obra de Arredondo. Rose Corral, en la parte introductoria de las obras completas de Arredondo, afirma que la búsqueda de lo sagrado es un factor esencial en su cuentística, y observa que sus personajes entrañan el ritmo natural de una realidad mitificada. En nuestro estudio podemos observar que en la protagonista parece suceder esto de lo cual habla Corral, su realidad ha sido trascendida, mitificada conforme a su imaginario, pero siempre en los confines de lo sagrado.

* * *

En resumen el análisis del texto de "El árbol" nos lleva a observar tres aspectos fundamentales en cuanto al sentido de éste. Como primer aspecto observamos que hay una situación narrativa peculiar la cual mediante un mismo narrador permite un desplazamiento en la focalización del relato. Se trata de un único narrador que cambia la ubicación de su mirada mostrando así otra perspectiva de la situación; al exponerse esta otra perspectiva se ofrece un distinto grado de conocimiento de la situación.

Como segundo punto consideramos que, independientemente de la relación intratextual que nuestro texto mantiene con "Estío", "El árbol" tiene un tema que funciona de manera independiente del sentido que surge a partir de dicha relación intratextual. La primera frase, en la que se plantea la problemática, expone que en el imaginario de quien la expresa existe un paralelismo entre Armenta, el ser amado perdido, y el árbol; dicho paralelismo, según hemos expuesto atrás, mantiene un carácter sagrado. Así observamos que la primera frase puede entenderse con la única lectura de "El árbol", en este sentido el texto que ahora nos ocupa mantiene una autonomía, su verosimilitud no se ve sacrificada por la relación intratextual que mantiene con "Estío"; la trama y el sentido de la frase se configuran alrededor de los datos que están expuestos.

Como último punto consideramos que el nombre de Román, el cual establece una relación intratextual, enriquece el sentido de "El árbol", y, a partir de esta relación la información expuesta cobra un sentido más amplio, los datos son más significativos, no obstante, la primera interpretación queda habilitada. La mujer que ha perdido al ser amado, en el texto y en su relación intratextual, continúa viendo en el árbol la representación de una idea, en virtud de los rasgos que asocia con ésta; pero el sentido que devela esta simbología tiene que ver con la transgresión en una moción en la que interviene la fascinación de lo prohibido y a la cual se opone un movimiento de rechazo –

impulsos estos que hemos estudiado a partir de la obra de Bataille, *El erotismo*.

En “Estío” nos encontramos con la fascinación que el objeto prohibido ha ejercido sobre el sujeto, así se despliega la temática del conflicto de Yocasta, en “El árbol”, específicamente en la primera frase, el objeto deseado de “Estío”, es decir Román, se contrapone a la representación de Armenta en la figura del árbol. La perspectiva de la narración de “El árbol” a partir de su relación intratextual nos muestra el impulso de rechazo que Bataille menciona al tratar el tema de la transgresión. En el apartado dedicado a “Estío” mencionábamos que para Bataille los hombres están sometidos a dos impulsos que giran en torno a la transgresión, uno de rechazo y otro de atracción, la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce, pero advierte que estos movimientos son contradictorios.

Hemos visto que en “Estío” la mujer se desplaza en la moción de la fascinación ante el objeto prohibido; ahora en “El árbol” en la mujer gobierna un movimiento de rechazo, la figura del padre se contrapone a la del hijo para hacer de la prohibición un precepto que no se puede desaprobar, sin embargo lo fascinante no invalida lo prohibido y tampoco en sentido inverso, la prohibición aparta la transgresión encauzando hacia puntos que constriñen, que limitan los impulsos, la fascinación, en cambio, atrae hacia la transgresión invitando a derribar los límites, pero ambos movimientos persisten ante la posibilidad de vislumbrar lo sagrado. Así se devela un sentido que está relacionado con el erotismo: la estela del objeto deseado sigue presente pero se contrapone al valor que tiene la figura masculina del padre. El árbol, la transfiguración de Lucano Armenta, hace patente la prohibición, y el rechazo se perfila como el acto humano que mantiene alejado de lo sagrado pero en la seguridad de las normas humanas.

A partir de aquí la relación que se establece entre “Estío” y “El árbol” enriquece el universo de ambos.

Así, la primera línea *“Hay un gran árbol, pero no puedo mirarlo, y he dicho que mañana lo vengán a cortar.”*⁷¹ nos une con toda la carga dramática que en “Estío” se desarrolla, podría muy bien ser una especie de resumen de la tensión conflictiva en la que se encuentra la madre de Román inmersa: la

⁷¹ Arredondo. *op.cit.*, p. 43. Con cursivas en el original.

presencia del árbol *señala* todo un universo que la ubica en un contexto, le habla del padre de Román, de su enamoramiento, de su historia, le contrasta con su situación del conflicto de Yocasta. El sentimiento de la mujer por la figura de Lucano Armenta, transfigurado en “el árbol”, contrasta con la posterior situación en “Estío” donde, la prohibición transfigurada del hijo, transgrede el mundo de lo profano.

Conclusiones

Nuestra investigación ha pretendido identificar los factores que intervienen en el proceso que sufre el personaje de lo cotidiano a la experiencia límite. Hemos partido de la hipótesis de que en el discurso de los cuentos que hemos seleccionado de “La señal” Inés Arredondo introduce elementos que transgreden el ambiente cotidiano del personaje, nuestro objetivo ha sido establecer los mecanismos que yacen en el discurso de los cuentos seleccionados que provocan el efecto de quebrantamiento de lo cotidiano en el personaje.

Nuestra primera premisa ha sido establecer que la construcción de los personajes de Arredondo en los cuentos seleccionados contiene elementos estructuralmente coherentes con el discurso del cuento. Así estudiamos uno de los elementos principales concernientes a la construcción del personaje que apoyan el efecto de sentido del texto: el nombre. Nuestro estudio ha partido de la exposición de la construcción del personaje en la que, apoyándonos en los aspectos que resalta Pimentel en las funciones caracterizadoras de éste, hemos estudiado el nombre de los protagonistas de los cuentos que nos interesan.

Hemos concluido que el nombre cumple la principal función caracterizadora del personaje en términos estructurales, con él Arredondo dota de un peculiar sentido los textos que hemos estudiado. Con el nombre Arredondo ha podido, por ejemplo, suplir la caracterización comúnmente construida mediante adjetivos utilizando en cambio un sustantivo, este es el caso de “Estío” en donde el sustantivo “madre” suple la caracterización adjetival.

La carencia de mayores atributos por parte del narrador se ve compensada en los sustantivos por las funciones que tienen los roles en la sociedad, es aquí en donde interviene el lector para completar los atributos del personaje, en el caso del término madre el sustantivo lleva en sí una carga semántica que permite caracterizar al personaje desde las cualidades esperadas por el rol que tiene que cumplir, pero esta carga la realiza el lector, no el narrador, éste sólo enuncia, relata, pero no califica. El relato se mantiene, de esta manera, expositivo. Esto tiene como consecuencia en el texto el logro de una

perspectiva más objetiva. Esta característica presente en Arredondo dota su obra de una condición coherente con su quehacer literario, en el que expresaba una preocupación por exponer la ambigüedad de la existencia.

Esta carencia de calificativos, o de juicios, se hace evidente también en el siguiente tema que estudiamos, la identidad como construcción simbólica, en donde revisamos el cuento de “La sunamita”. En el cuento no existe la visión de una presencia omnisciente que ubique a los protagonistas en un contexto en específico, no existe una presencia que los califique, el relato lo va construyendo el narrador, que es la misma protagonista y los adjetivos son sólo los utilizados para expresar su estado de ánimo, su perspectiva. Arredondo logra la contextualización del relato mediante el nombre del cuento, la diégesis del discurso queda enmarcada en la cita bíblica con que inicia el texto, de esta manera lo relatado hace referencia al versículo citado.

La construcción del personaje de la sunamita se apoya en un marco religioso que Arredondo señala al lector mediante la cita bíblica; ahora bien, la identidad de la sunamita se va construyendo a través de su discurso, su identidad se va develando en un contexto a través de la percepción que de sí misma manifiesta. El lector entonces la ubica en un contexto en el que rigen las creencias religiosas, varias son sus acciones en las que yace un principio devoto: su obediencia al padre, su permanencia al lado de Apolonio, etc. Indudablemente resulta una construcción simbólica inserta en un ordenador, en su caso, religioso, como expusimos en el apartado correspondiente apoyándonos en los estudios desarrollados en *Identidad femenina y religión*.

Esta revelación de la identidad como construcción simbólica es lo que creo que yace en el personaje arredondiano, esto no es privativo de “La sunamita”, creo que la situación límite a la que somete Arredondo a sus personajes fractura esta construcción forzando al personaje a revalorar los símbolos.

El personaje, como mencionaba Corral, vive en una cotidianidad anodina, insustancial, esta situación la podemos observar fácilmente en “Estío”, el segundo cuento que estudiamos, recordemos que la mujer menciona al principio del relato: “estaba pensando en qué había empleado mi tiempo desde que Román tenía cuatro años... No lo he sentido pasar, ¿no es raro?”(p.11) El personaje sumergido en la cotidianidad transita sin mayores dilemas, en lo que respecta a su identidad -ésta que definimos como construcción simbólica-,

transita sin cuestionarse nada al respecto, mas la situación límite, la revelación de lo sagrado, fractura esta construcción poniendo en duda los símbolos que la construyen. Esta situación lleva a la protagonista a revalorar su perspectiva, a reafirmar algunas posturas y rechazar otras, pero el cuestionamiento se ha producido, esto es lo trascendental.

En nuestro siguiente cuento analizado, “La señal”, nos encontramos con este cuestionamiento más notablemente, Pedro ha entrado a un templo y un extraño le hace la petición de dejarse besar los pies. La realización del acto solicitado lleva a Pedro a cuestionarse sobre el significado de esta señal. El narrador, que en este caso sí es omnisciente, afirma: “[Pedro] Nunca recordaría cabalmente lo que había pensado y sufrido en ese tiempo. Solamente sabía que tenía que aceptar que un hombre le había besado los pies y que eso lo cambiaba todo, que era para siempre, lo más importante y lo más entrañable de su vida, pero que nunca sabría, en ningún sentido, lo que significaba”(p.42) El hecho de que “eso lo cambiaba todo” conlleva un reacomodo de los valores, mas aún va más allá, la frase continúa: Pedro “sabía que tenía que aceptar que un hombre le había besado los pies[...] pero que nunca sabría en ningún sentido, lo que significaba”, el significado es inaprensible, el cuestionamiento se mantiene abierto, y así cobra una presencia actual que modifica la percepción habitual, la certidumbre que yace en la cotidianidad.

En el cuento de “El árbol” la identidad de los personajes se establece mediante la relación que se mantiene con “Estío”, el hecho de que uno de los personajes se llame Román nos ha dado un indicio para identificar otras coincidencias en la historia que develarán finalmente la identidad de los personajes. La trama ubica a los personajes que han aparecido en “Estío” en el mismo espacio pero en un tiempo anterior, así la diégesis de este cuento aporta información que se irá acumulando en el espacio semántico del personaje.

Ahora bien, hemos convenido la tesis de que en el discurso de los cuentos que hemos seleccionado de “La señal” Inés Arredondo introduce elementos que transgreden el ambiente cotidiano del personaje, nuestro objetivo ha sido establecer los mecanismos que yacen en el discurso de estos cuentos que provocan el efecto de quebrantamiento de lo cotidiano en el personaje. Así hemos identificado tres constantes: lo sagrado, la alteridad, y lo erótico, como

mecanismos que provocan el efecto de quebrantamiento de lo cotidiano llevándolo a la experiencia límite.

El cuento en el que hemos estudiado la presencia de lo sagrado directamente es “Estío”. La transgresión en su cotidianidad comienza en el aspecto temporal, la protagonista va adentrándose en el tiempo sagrado mediante cierto aire lúdico que se introduce al tener la presencia de Julio, el amigo de su hijo, en su casa. Su percepción habitual se ve desplazada por una que privilegia los sentidos, las sensaciones, en donde los movimientos de rechazo y de fascinación ante lo sagrado se hacen presentes.

En “El árbol” lo sagrado se le ha revelado a la protagonista de “Estío”, la madre de Román, en una situación límite que se desencadena por razón de la muerte del ser amado, el padre de Román. Hemos advertido que en “El árbol” se construyen a través de un mismo narrador diferentes períodos en la vida de la protagonista, en el relato en donde se narra el día de la muerte de Lucano Armenta la protagonista se aleja de su cotidianidad mediante la contemplación de la muerte como un acto sagrado, en donde, en los términos de Bataille, un ser discontinuo es devuelto al universal o a la continuidad. En el párrafo anterior a este relato se narra brevemente el día en que se plantó el árbol, así se establecerá cierta correspondencia de éste con Lucano Armenta, el hombre que lo ha sembrado, pero el árbol cobrará un carácter sagrado en cuanto Armenta es muerto.

En “La señal” la presencia de lo sagrado la encontramos ligada con el erotismo. Pedro se ha encontrado con otro personaje que le ha llevado a la situación límite mediante un acto profundamente erótico: el beso a sus pies. La narración muestra que en el fondo de esta acción se da un encuentro que transgrede la individualidad trascendiendo en lo sagrado.

En “La sunamita” la presencia de lo sagrado no se hace patente, la situación límite ha sido desencadenada a través de un acto que coarta la libertad de la protagonista, y es más bien otro aspecto que le lleva a la quiebra de su cotidianidad: la alteridad. Este es el segundo aspecto que identificamos como factor que altera la cotidianidad del personaje llevándolo a una situación límite. En Luisa, la sunamita, la figura del otro aparece como un aspecto substancial en las decisiones que decide tomar en un momento crítico: la muerte de su tío Apolonio. Será a partir de los comentarios, decisiones y

posturas de los demás que Luisa vaya tomando un camino que desviará sus expectativas. Su identidad, como construcción simbólica, se ha formado a través de creencias que difícilmente cuestiona, y cuando se ha animado a cuestionarlas acude nuevamente a otro para encontrar respuestas. La situación límite a la que es sometida ha sido factor para fracturar sus creencias sin embargo esto no se extiende a un cuestionamiento que trascienda en su liberación.

En nuestro segundo cuento estudiado, “Estío”, la madre de Román parece despertar del largo letargo en el que ha vivido desde los cuatro años del hijo, a través de la presencia del “otro”, la llegada de Julio altera la configuración cotidiana del hogar favoreciendo el tiempo sagrado en el que la madre se ve inmersa. La noción de sí de la protagonista se despierta a través de la observación atenta del otro, de esta manera su hijo de pronto se proclama ante su mirada como la transfiguración de lo prohibido: lo sagrado.

En “La señal”, el cuento en donde estudiamos directamente el tema de la alteridad, el ingreso del otro fractura la cotidianidad del protagonista. Pedro es sometido a una situación en la que patentemente el otro irrumpe de manera definitiva llevándolo a distanciarse de su cómodo modo de ver habitualmente. El personaje que se le acerca es un desconocido, Pedro apenas logra inferir que se trata de un obrero, acorde a esto en la diégesis del cuento el personaje desconocido llena el espacio semántico alrededor del término “obrero” careciendo de nombre y reforzando así la noción de la alteridad. A partir de esta irrupción del otro en un acto que definimos como erótico, la cotidianidad de Pedro se verá fracturada llevándolo a un cuestionamiento que deja su perspectiva abierta.

En “El árbol” la alteridad se refiere a través de la perspectiva del narrador. La narración comienza haciendo mención a un árbol, en el párrafo siguiente se refiere que fue sembrado por Armenta, y en los posteriores párrafos, se relata el día en que Armenta muere. Entre la figura del árbol y la de Armenta se va conformando un paralelismo que da cuenta del imaginario del narrador. La figura de Lucano Armenta representa el ser “otro” que se opone a la protagonista, la cual hemos convenido que es el narrador. De esta manera la diégesis del texto se va construyendo alrededor de una figura ausente que queda configurada desde la perspectiva de la narradora.

Nuestro tercer elemento identificado como transgresor de la cotidianidad del personaje es el erotismo. En “La Sunamita” podemos identificar una moción erótica en el momento en el que ella se une a la respiración del moribundo: “empecé a respirar al ritmo entrecortado de los estertores, respirar, cortar de pronto, ahogarme, respirar, ahogarme...sin poderme ya detener, hasta que me di cuenta de que me había engañado en cuanto al sentido que tenía el juego, porque lo que en realidad sentía era el sufrimiento y la asfixia de un moribundo”(p.94) Este fragmento pronunciado por Luisa marca el trance entre la pureza y la corrupción. Como figura metafórica en la escena descrita aparece una rosa que hacia el comienzo se describe como “plena, igual a sí misma” e “intacta” y que posteriormente, al amanecer, no goza de estas cualidades y simplemente se señala que se ha marchitado. El relato de Luisa de este trance está realmente cercano a la aseveración de Bataille sobre el erotismo en el que menciona: “Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la continuidad” (p.22) Este momento de participación íntima anticipa el destino de Luisa, será a partir de aquí que se dé la transgresión en su cotidianidad.

En “Estío” la operación erótica, también a través de la respiración, refiere el momento crítico por el que pasa la protagonista. La madre de Román, ya inmersa en el tiempo sagrado, se ha quedado en su cuarto y escucha cómo los muchachos regresan de su paseo; en un estado que describe como de “dulce y extraña gravidez” escucha un levísimo ruido detrás de la puerta y refiere “Afuera, en el pasillo, alguien respiraba, no era posible oírlo, pero estaba ahí, y su pecho agitado subía y bajaba al mismo ritmo que el mío: eso nos igualaba, acortaba cualquier distancia.”(p.17) Después de este momento sucede el encuentro en el que pronunciará el nombre sagrado. En nuestro estudio observamos que los términos del encuentro son confusos –aunque señalamos que la descripción es coherente con el tiempo sagrado en el que la protagonista se encuentra–, ahora, en la respiración encontramos la evidencia de una moción erótica, la disolución relativa del ser que supone Bataille genera igualdad, acorta las distancias, como lo refiere la narradora. Este momento erótico, nuevamente en la cuentística de Arredondo, enmarcará la travesía del

personaje de la cotidianidad a la experiencia límite que culminará, en este cuento, con la pronunciación del nombre sagrado.

En “La señal” hemos identificado claramente el momento en el que se da la operación erótica. Cuando Pedro es besado en los pies se ha trastocado la individualidad en un acto que éste percibe como violento. Ser fuente de humillación para otro desplaza la percepción del protagonista introduciendo un desequilibrio que da lugar a la apertura de un cuestionamiento, condición ésta que caracteriza, según Bataille, al erotismo. A través de esta moción erótica se introduce la situación límite a la que es sometido Pedro.

En “El árbol” el erotismo que vive la pareja se percibe en el relato que la narradora dedica a describir el día que Lucano Armenta siembra el árbol. Podemos observar el fragmento donde la relatora refiere que mientras Armenta paleaba la mujer lo observaba vehementemente y al volverse Lucano hacia ella: “La abrazó con fuerza y la besó en la boca. El chiquilín [en brazos de la mujer] lloró porque lo apretaban, y ellos se rieron a carcajadas del llanto, del olvido, del niño. Se miraron como si la sola mirada pudiera fundirlos. Luego Lucano la dejó y plantó el árbol.” (p.43) Este fragmento da cuenta de la pasión que la pareja vive, se hace patente en la mirada que los pudiera disolver y hacer uno, en el abrazo en que olvidaron todo lo demás. Ahora bien, el erotismo presente en la pareja da lugar a la posterior revelación de lo sagrado a través de la contemplación de la muerte del ser amado. La mujer que ha perdido al ser amado observará impetuosa e incrédula lo que Bataille describe como el retorno de un ser individual a la continuidad. Es el erotismo en este cuento el que, una vez más, enmarca y da condición de que la mujer en el momento de la separación de la vida de Armenta observe expectante y preste atención a lo que Bataille afirma se le muestra a los espíritus ansiosos ante la contemplación de la muerte: la revelación de lo sagrado.

Así hemos revisado dentro de los elementos que establece Arredondo en los cuentos seleccionados tres aspectos que identificamos como transgresores del ambiente cotidiano del personaje: lo sagrado, la alteridad, y lo erótico, que funcionan como mecanismos que provocan el efecto de quebrantamiento de lo cotidiano en el personaje llevándolo a la experiencia límite.

De nuestro estudio queda concluir que la situación límite que sufre el personaje está ligada al término con que Arredondo titula la obra: la señal. La

señal nos habla de un signo que como tal es representación de algo que está ausente, pero también nos apunta una marca que distingue del resto, de esta manera podemos entender que mediante la experiencia límite los personajes de los cuentos estudiados quedan marcados, señalados. La señal funciona, dentro de cada cuento como un elemento estructural en torno al cual Inés Arredondo introduce en el relato una serie de signos sobre los cuales soporta el sentido del texto. La señal es lo que en cada relato se revela a través de la experiencia límite a los personajes: esto que provoca una ruptura en el mundo cotidiano y estrecho de sí mismo, este momento que altera el orden convencional, este encuentro inconcuso con el otro que provoca una fisura en la percepción y lleva al cuestionamiento. La señal es la experiencia límite que fractura la cotidianidad. Su interpretación se torna compleja en cuanto a que para el protagonista, una vez desplazada la cotidianidad, las normas que regían habitualmente se ven obsoletas, las creencias, los valores acostumbrados de pronto se muestran simples, unidimensionales y los juicios se descubren como evidentemente parciales. Sucesivamente esta extrañeza que se encuentra en el protagonista se extiende al lector revelando en el cuento la cualidad deseada por Arredondo: la ambigüedad, el texto simplemente nos incorpora al ejercicio del cuestionamiento.

Bibliografía consultada

- Albarrán, Claudia. *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. México, Juan Pablos, 2000.
- Alfie, Miriam *et al.* *Identidad femenina y religión*. México, UAM, 1997.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1999.
- Andrew, Edgar y Peter Sedgwick. *Key Concepts in Cultural Theory*. Londres, Routledge, 2006.
- Arredondo, Inés. *Obras completas*. México, Siglo XXI, 2002.
- Barthes, Roland, Umberto Eco, *et al.* *Análisis estructural del relato*. México, Ed.Coyoacán, 2002.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2002.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis, 2001.
- Hegel, G.W.F. *La fenomenología del espíritu*. México, F.C.E., 2003.
- Hernández Escobar, María Cristina. "Una poética de la pureza". Tesis de licenciatura, México, UNAM, 2005.
- Locke, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México, F.C.E. 1999
- Martínez-Zalce, Graciela. *Inés Arredondo. Una poética de lo subterráneo*. México, Tierra Adentro, 1996.
- Pereira, Armando. *Diccionario de literatura mexicana siglo XXI*. México, Ediciones Coyoacán-UNAM, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México, UNAM-Siglo XXI, 2001.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, UNAM-Siglo XXI, 2002.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. México, Colofón, 1999
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI, 2003.
- Robles, Martha. *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. Tomo II, México, Diana, 1989.

Skittecate Lucie-Anne. *Los silencios de Yocasta. Ensayo sobre el inconsciente femenino*. México, Siglo XXI, 2005.

Todorov, Tzvetan, comp. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 2002.

Zamudio, Elena, comp. *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*. México, UAM- Juan Pablos, 2005.