

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

**LA BÚSQUEDA DE SENTIDO A TRAVÉS DE LA
CREACIÓN LITERARIA:
LA REVELACIÓN DE UNA EXPERIENCIA LÍMITE EN
DOS CUENTOS DE INÉS ARREDONDO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS PRESENTA:

Carolina Mercedes Arenas Fernández de Gamboa

Asesora:

Dra. Raquel Mosqueda Rivera

México, D.F.

2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 Toni,
mi compañero de viaje.*

*A Malen,
la luz de mi vida.*

*A mis papás, Mario y Marian,
quienes nunca dejaron de creer en mí.*

*A mis hermanas, Lu y Ale,
por su amistad y complicidad.*

Agradecimientos:

Mi eterno agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México, institución a la que le debo en gran medida mi formación académica y de la cual me enorgullece formar parte.

Agradezco por siempre a mi asesora, la Dra. Raquel Mosqueda, quien desde la distancia estuvo siempre presente con sus puntuales comentarios, sus alentadoras observaciones y su enorme confianza. De igual manera, quiero agradecer especial y profundamente la atenta lectura de mis sinodales, quienes también en la distancia me brindaron un gran apoyo para que este trabajo finalizara de la mejor manera: el Dr. Juan Coronado, el Dr. Eduardo Casar, el Dr. Miguel Rodríguez Lozano y la Dra. Ana Laura Zavala. Sin la ayuda y orientación de todos ellos hubiera sido imposible la feliz conclusión de esta tesis.

Asimismo, quiero agradecer enormemente a los afectos que me acompañaron siempre con su incondicional ayuda en los ires y venires de la carrera, y de la investigación: a mi hermana de la vida, Alejandra Amatto, quien me ayudó a iluminar el paso del día a día cuando todo estaba oscuro. A mi hermano de corazón, Andrés Villavicencio, por enseñarme siempre la nobleza de la amistad. A mi querida Raquel Barragán, por enseñarme el valor del respeto mutuo y la sinceridad.

A mis afectos de toda la vida: a mi hermana cubana Mariana Fiordeliso, eternamente agradecida por su enorme corazón. A mis hermanas mexicanas Ligia Pintado y Frida Jacobo, por estar siempre presentes sin importar distancias físicas, ni temporales. Al querido Alejandro Gerber, por tantos años de genialidad y cercanía. A mi hermano Mariano Sena, Negro querido, por hacer de los mutuos afectos un espacio de risas y alegrías. A mi querida tía Dorys, por ser un gran referente de vida.

A los amigos que con los años nos fuimos encontrando: a César Núñez, gracias totales por tanto vermouth con papas fritas. A Marina Ubaldini, por su mágica amistad. A Salvador y Ana Clara Saulés, por el afecto de siempre. A Cecilia Belej, por su constante empuje. A Olga Stylvi y Julian Reingold, por el cariño compartido. A Javi Figueras, por los mates de los domingos. A Florencia Montuori, por su incesante presencia. A Sofia Löbbe, por ser ejemplo de tenacidad. A Nora Sara, por su gran incentivo en momentos de incertidumbre. A Montserrat Cayuela, Mariana Granados y Carolina Arias, por el flamenco.

A la familia mexicana: “Luisiñe” García Vallarta, Alejandra Iglesias, Luis García Vallarta, Lourdes Borja, Yaundé y Oskar García Vallarta, y mi sobrina Mía, por el invaluable aprecio de siempre.

A todos muchas gracias por tanta buena onda.

Índice:

Introducción

Inés Arredondo, *guardiana de lo prohibido*6

I. Inés Arredondo y la generación de medio siglo

I.1 La duda existencial 11

I.2 La generación de medio siglo y la cultura mexicana de aquellos años 19

I.3 Un oficio adquirido28

II. La revelación de una experiencia límite a través de dos cuentos

II.1 “Estío”, la revelación del abismo del incesto37

II.2 “En la sombra”, la revelación de la impureza57

III. La narrativa arredondeana como configuración de un nuevo ámbito

III.1 La búsqueda de sentido como un acto de creación77

III.2 Una escritura *que ronda las cosas del otro lado*.....90

Conclusión

Palabras tibias que calientan la herida 105

Bibliohemerografía 109

Introducción:

Inés Arredondo, *guardiana de lo prohibido*¹

Acceder a la narrativa de Inés Arredondo implica una aguda sensibilidad del lector para comprender el sentido oculto que subyace en cada relato. Para ella la escritura era una búsqueda ontológica en la que hurgaba, con palabras sutiles, el secreto de la desgarradura de cada personaje. El vacío, la culpa y el dolor de los seres que se entregan fascinados ante el vértigo de sentimientos que lindan con el abismo. Inés Arredondo es esa clase de escritores que penetran los acontecimientos de la realidad para dar testimonio del misterio de la existencia. Como Juan García Ponce escribió en 1965: “Inés Arredondo no se limita a contarnos historias; quiere transmitirnos a través de ellas un determinado *sentido de la realidad*, una auténtica concepción de mundo, un conocimiento secreto de la relación entre los seres consigo mismos, con los demás y con las cosas.”²

Desde una posición aislada, mediante una mirada atenta, la escritora logró captar tanto los procesos de los acontecimientos en devenir como los modos que tienen los seres de darse en el mundo, hasta llegar, en algunos casos, a ver ese

¹ Frase tomada del cuento “Río subterráneo”, *Obras completas*, Siglo XXI Editores, México, 2002, p. 125.

² Juan García Ponce, *Trazos*, Nueva Imagen, México, 2001, p. 33. Las cursivas son mías.

instante esencial que se escapa apenas logramos alcanzarlo. De ahí el interés por investigar y reflexionar cómo la escritura de Inés Arredondo conforma como un ámbito narrativo que revela un nuevo sentido de ser, al explorar el instante que transforma la existencia.

Para dar cuenta de lo anterior, el siguiente trabajo inicia con la presentación de Inés Arredondo, un ser en duda, que ante la pérdida de fe y la consecuente ausencia de Dios, toma conciencia de la escritura como oficio para liberar obsesiones y preocupaciones orientadas a la búsqueda de sentido, a la búsqueda de una verdad, y al encuentro de sí misma en la literatura. Asimismo, se habla de su participación activa dentro de una de las agrupaciones literarias de México más importante del siglo xx: “la generación de medio siglo”, y se explica cómo la idea de la “creación de un nuevo sagrado” dentro de la poesía moderna, aporte fundamental de Octavio Paz con su libro *El arco y la lira* (1956) —en especial el capítulo “La revelación poética”—, fue esencial en todos ellos a la hora de redescubrir en palabras un nuevo significado de mundo. Particularmente en la escritora, se intenta justificar cómo la creación de un nuevo ámbito sagrado complementó un espacio de connotaciones de un lenguaje propio, —naciones claves de su narrativa, que bien supo comprender el teórico y compañero de generación Huberto Batis—, como lo es “el momento central” o “la señal”, título también de su primer libro de cuentos *La señal* (1965), y que en conjunto resumió su anhelo poético: hacer ver al lector el

momento central en que sus personajes alcanzan un sentido existencial diferente.

A partir de lo expuesto, en el siguiente capítulo se analiza la revelación de una experiencia límite, en dos cuentos nacidos de forma independiente en la primera etapa de su vida como escritora: “Estío”, publicado en *La señal* (1965) y “En la sombra”, publicado en *Río subterráneo* (1979).³ En ellos existe la fascinación por una escritura de excesos, de *hybris*, concepto griego que alude a la desmesura, a lo que uno se adjudica “por encima de la parte debida”,⁴ caracterizada por la falta de control sobre los propios impulsos y los sentimientos violentos inspirados por las pasiones exageradas.⁵ De esta forma, los personajes de Arredondo al transgredir sus propios límites pretenden salvar las vallas de un deseo prohibido: en “Estío”, esta búsqueda por comprender el propio mundo interior llevará a la narradora al encuentro de una verdad que, por salirse del lugar adecuado, discurrirá en la revelación de un saber difícil de

³ Aunque el último es un cuento editado posteriormente, ya existía en 1965. Según explica Claudia Albarrán, Arredondo no quiso incluirlo en su primer libro porque dudaba de su calidad literaria. Gracias al rescate de Juan García Ponce, quien se lo pidió como regalo antes de verlo destruido, fue publicado por primera vez en la revista *Universidad de México* en mayo de 1968. (Cf. *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, Ediciones Casa Juan Pablos, México, 2000, p. 193).

⁴ Martín Nilsson, *Historia de la religión griega*, Editorial Gredos, Madrid, 1953, p. 69.

⁵ En la antigua Grecia, quien cometía *hybris* era culpable de querer más de la parte que le era asignada por los dioses: “Heródoto (I 207, 2) habla de una rotación en las vicisitudes de la vida humana, por la cual no es posible a un hombre ser constantemente feliz. La causa de esta alternativa entre felicidad e infortunio se creyó verla en la *hybris* de los hombres [...]”. Los dioses, al enviar el destino a los hombres, limitan su deseo por salirse del lugar apropiado y castigan la voluntad de querer más “de la parte debida”. *Ibid.*, p. 70.

soportar: el deseo sexual de una madre hacia su hijo. En “En la sombra”, la búsqueda de una existencia verdadera conducirá a la narradora a resistir la *nada* como vía de acceso al encuentro del no ser y a indagar “por encima de la parte que le es debida” el sentido de la experiencia del mal. A partir de conceptos tomados de teóricos como Rudolf Otto, Roger Caillois y Georges Bataille, en ambos cuentos se estudia cómo “la señal” o “las señales” originan indefectiblemente un proceso de transformación hacia una verdad personal, otorgándoles un nuevo sentido de existencia.

Para finalizar, en el tercer capítulo se intenta explicar, a partir de la teórica Luz Aurora Pimentel, la conformación de un nuevo ámbito narrativo como un acto consecuente de la búsqueda de sentido de una verdad o, en palabras de la escritora, de un “presentimiento de una verdad” personal, en el que se configuran los personajes arredondeados para ser llevados a su máxima expresión en el texto literario. Seguidamente, se estudia cómo Arredondo construye narrativamente el instante que transforma la existencia de las agonistas a partir del análisis comparativo de los monólogos interiores de los mismos cuentos, y así, comprender cómo logra hacer sentir al lector la visión total de la revelación del abismo del incesto o de la revelación de la impureza.

De esta manera, esta investigación es un intento por explicar cómo la indagación constante llevó a la escritora, una vez comprendida la ausencia de Dios, a testimoniar lo tremendo de la existencia desde la creación de un ámbito

poético donde revelar aquello que se percibe, se siente y no se nombra, aquello que “ronda las cosas del otro lado”.

“Mi compromiso es sólo con la literatura”.
Inés Arredondo en “El México utópico que soñé es pesadilla”

I. Inés Arredondo y la generación de medio siglo

*“Es, la búsqueda de sentido, a partir y a través de la creación.
Inés Arredondo siguió un transcurso que ella misma explicó,
y que puede sintetizarse: de la búsqueda de Dios
(y el consecuente y amargo reconocimiento de su ausencia eterna),
a la búsqueda del amor y al encuentro de la literatura”*
Juan José Reyes, “La verdad en oscilación”

I.1 La duda existencial

Inés Amelia Camelo Arredondo nace en Culiacán, Sinaloa en 1928. Sus estudios primarios y secundarios los realizó en una escuela católica, junto a las monjas del Montferrant, donde recibió una educación de formación religiosa y moral típica de una señorita de provincia. En una carta que hoy forma parte de los archivos del Centro Mexicano de Escritores, dirigida a Margaret Shedd⁶ en 1961, junto con un plan de trabajo y cinco cuentos que más tarde formarían parte de lo que sería su primer libro, *La señal*, Inés Arredondo deja constancia de su vida: “Durante la época en que estudiaba la secundaria adquirí la costumbre de la lectura y mis inquietudes y necesidades encontraron los planteamientos y sobre todo el clima adecuado en un autor: Miguel de

⁶ Escritora norteamericana, fundadora del Centro Mexicano de Escritores.

Unamuno”.⁷ Iris Zavala explica en el libro *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, que Unamuno era un escritor preocupado por la religión angustiada ante el hombre que sufre, ante el hombre desgraciado.⁸ Para él, la angustia era producto de la existencia misma que jamás podría ser colmada, siempre queriendo ser, pero sólo manifestada en ausencia. Dice el pensador:

No es, pues, necesidad racional, sino *angustia vital*, lo que nos lleva a creer en Dios. Y creer en Dios es ante todo y sobre todo, he de repetirlo, *sentir hambre de Dios*, hambre de divinidad, sentir su ausencia y vacío, *querer que Dios exista*. [...] Creer en Dios es *anhelar que le haya* y es además conducirse como si le hubiera; es vivir de ese anhelo y hacer de él nuestro íntimo resorte de acción.⁹

Así, el hombre ausente de sí mismo y de Dios sufrirá por no poder poseerse y por no poder poseer a los otros. Dice Zavala: “Vemos un hombre acosado. Y está acosado porque es el ser que no coincide consigo mismo, con sus propios límites. Es tensión permanente hacia su plenitud y, por tanto, *necesaria actitud de búsqueda*. El hombre va en búsqueda de una existencia auténtica”.¹⁰ En el caso de Unamuno, la búsqueda se manifestará en el anhelo de que haya un Dios, en su creación y en su creatividad. Pero en Arredondo,

⁷ Inés Arredondo, “Inés Arredondo: un mundo más profundo y verdadero”, en *Tierra Adentro*, núm.84, febrero-marzo de 1997, p. 4.

⁸ Cf. Iris Zavala, *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1965, p. 17.

⁹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Akar Editor, Madrid, 1983, p. 226. Las cursivas son mías.

¹⁰ I. Zavala, *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, p. 20. Las cursivas son mías.

una vez aceptado el dolor de la ausencia divina, el no poder vivir del deseo de que Dios exista, sólo quedará plasmada la idea de una necesaria actitud de búsqueda en la literatura. Sin embargo, en su juventud el tema de la existencia de Dios era aún algo incuestionable que no cabía dentro de los parámetros de su conciencia. Ella tenía una enorme fe¹¹ tanto que, inmersa en los valores católicos, enseñaba el catecismo a niños de escasos recursos, y además:

asistía a misa casi todos los días a las seis de la mañana, se confesaba regularmente, rezaba, pedía por los enfermos y en su diario hay distintas expresiones de tipo religioso, como “¡Que Dios le dé siempre satisfacciones!”, “¡Dios, que él me perdone!”. [...] la presencia de Dios en su vida fue constante y su pensamiento y acciones cotidianas estaban, en gran parte, dedicadas a la práctica de la caridad y otras virtudes religiosas.¹²

Con el afán de seguir estudiando, y en contraposición a los valores establecidos por la sociedad sinaloense, Inés concluye sus estudios de bachillerato en un colegio laico del Estado de Jalisco: “Con cierta dificultad logré que me enviaran a estudiar la preparatoria a Guadalajara y cursé el bachillerato en Ciencias Políticas y Sociales en el Colegio Aquiles Serdán”.¹³ Allí establece lazos con un mundo nuevo y diferente que abre su pensamiento a nuevas realidades. Durante esta época sufre una gran *crisis religiosa* que cambia

¹¹ Entrevista Claudia Albarrán/Carlos Ruiz, México, junio, 1997: “Pero en esa época [Ruiz habla de Inés cuando ella aún estaba con las monjas del Montferrant] creía profundamente en Dios”, en *Luna menguante...*, p. 54.

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ I. Arredondo, “Inés Arredondo: un mundo...”, p. 4.

el sentido de su vida e inicia una etapa de angustia producida por la falta de certidumbre frente a Dios. En una entrevista dada poco antes de morir, Inés cuenta el porqué de su conflicto cuando comprendió que su camino no era el típico de una niña pudiente de provincia, sino el de una persona con un gran deseo de conocimiento para resolver los problemas producidos por el descreimiento en Dios:

[...] *tuve problemas con Dios*. Por eso quise estudiar filosofía para tratar de esclarecerlos, de clarificar mi pensamiento. [...] Empecé por problemas como el de que la justicia y la misericordia no se llevan. Problemas muy primarios pero muy importantes para mí. Y seguí hasta llegar a preguntarme sobre la existencia de Dios, y el día en que me convencí de que no existía, me iba a suicidar [...] Porque pensé que *la vida sin dios no tiene sentido*. Y lo sigo pensando.¹⁴

A los diecinueve años Inés llega a la ciudad de México para estudiar en la Universidad. Con el apoyo económico de su abuelo materno, Francisco Arredondo —de quien tiempo más tarde escogerá en agradecimiento usar su apellido—, continúa con los estudios superiores hasta terminar la carrera de Letras, opción por la que optó al dejar Filosofía, ya que no encontró solución a su profunda crisis religiosa. Dice en la misma carta citada anteriormente:

Creendo que en la filosofía encontraría solución a mis dudas, conseguí, tras muchos esfuerzos, que me mandaran a esta ciudad de México a estudiar. Me inscribí en el primer año de la carrera de Filosofía en la UNAM y lo cursé con buenas calificaciones y una mención honorífica en

¹⁴ Mauricio Carrera, “Me apasiona la inteligencia”, en *Universidad de México*, núm. 467, diciembre de 1989, p. 69. Las cursivas son mías.

Ética. Pero no encontré solución, antes al contrario, se agravaron mis problemas personales, así que pedí mi cambio a la carrera de Letras [...].¹⁵

Y enfatiza más adelante la importancia de lo aprendido durante esos años sobre el conocimiento de los presocráticos, Nietzsche, la existencia y distinción de los dos mundos representados por lo apolíneo y lo dionisiaco, Dionisios y la liga con el Oriente. Para esta etapa Dios ya no existía como instancia superior, como algo que la trascendiera: “Pensé en suicidarme porque sin Dios la vida no tiene sentido. *Del deseo, de la necesidad de morir me libré gracias a la literatura, el más inteligente amor...*”.¹⁶ La pérdida de Dios dejó un gran vacío que con el tiempo pudo llenar con la literatura. Pero para ese entonces, si Dios era la verdad elemental que fundamentaba la realidad personal, con su ausencia fue necesario redescubrir su entorno nuevamente. Dice Leopoldo Zea en *Introducción a la filosofía*:

Toda religión, si ha de ser auténtica, debe partir del supuesto de la existencia de un ente que trasciende al hombre, que está más allá de su voluntad. El hombre moderno ha puesto en crisis esta idea: nada hay que trascienda al hombre. La religión no es sino una justificación de impotencias. El cristianismo es una religión de esclavos. Nietzsche pide al hombre acepte su inmanencia. [...] [y cita al mismo filósofo] “*Vivir de un modo peligroso es sacar el mayor placer que puede dar la existencia*”.

¹⁵ I. Arredondo, “Inés Arredondo: un mundo...”, p. 4.

¹⁶ Juan José Reyes, “La verdad en oscilación”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, núm. 395, 12 de noviembre de 1989, p. 4. Las cursivas son mías.

No hay más allá. [...] Toda moral y toda religión no hacen sino limitar al hombre.¹⁷

“Dios ha muerto”, y con ello, el vacío de encontrarse sola con la responsabilidad que implica una vida asentada en la libertad individual y sin un Dios que hable por el mundo y por los propios actos. De esta manera, la idea de la muerte de Dios no deja otra opción que aceptar la responsabilidad del propio destino, la responsabilidad de una vida donde no hay quien responda por uno más que uno mismo. Idea que también se encuentra claramente en el existencialismo de Sartre, cuando éste afirma que aunque Dios existiera, no respondería por nuestros actos. Somos nosotros los únicos responsables: “El existencialismo no es un ateísmo en el sentido de que se extenuaría en demostrar que Dios no existe. Más bien declara: aunque Dios existiera esto no cambiaría”.¹⁸ Es decir, que aunque Dios existiera, no habría una trascendencia más allá del hombre. Esto marca el fin de una forma de pensar y el comienzo de una nueva conciencia o fe que Arredondo encuentra en la literatura, como dice más arriba. La crisis que implica la pérdida de fe se traduce en la transformación del pensamiento: primero surge la inseguridad de estar solo en el mundo, y luego, la conciencia de una nueva fe que se consolidará cuando, ya

¹⁷ Leopoldo Zea, *Introducción a la filosofía*, Dirección General de Publicaciones UNAM, México, 1983, p. 252.

¹⁸ Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1998, p. 45.

divorciada y con tres hijos, forme parte de la redacción de la *Revista Mexicana de Literatura*.

En la misma carta mencionada anteriormente, dirigida a Margaret Shedd en 1961, Arredondo cuenta la sorpresa que fue para ella reencontrarse en la Universidad con la lectura de Lope y de Góngora, y hace hincapié en que los libros *La montaña mágica* de Thomas Mann y *Doctor Faustus* de Goethe fueron definitivos para su formación. Habla con mucha pasión de su interés por el Teatro, de una truncada tesis de investigación sobre el teatro mexicano contemporáneo y de sus días de actriz en el TEA (Teatro Estudiantil Autónomo), cuando representó varias obras en una gira. Para 1952 llevaba dos años de dirección del Teatro Estudiantil Universitario de Sinaloa, y de un par de cursos aplicados siempre al teatro dados en la misma Universidad. Cuenta que para 1954, ya establecida en la ciudad de México, estaba casada con el poeta Tomás Segovia; había nacido una niña, la primera de sus tres hijos, y que trabajaba como clasificadora en el departamento de literatura de la Biblioteca Nacional. Durante esa época y hasta 1960, año en que se dedicó a hacer fichas para el *Diccionario de Literatura Latinoamericana*, fichas para el diccionario de la Librería Porrúa y del *Diccionario de historia y biografía mexicanas* de la UNAM, trabajó en el INBA sustituyendo a Emilio Carballido en su clase de Historia del Arte en la Escuela de Arte Dramático, hizo biografías para la serie

“Forjadores del mundo moderno” de Editorial Grijalbo, mientras, por necesidad económica, era encargada de una papelería, y más tarde de una tienda de artículos para señora: “Por esa época leía a los cuentistas y novelistas italianos, sobre todo a Moravia, Piovene y Pavese, que han tenido gran influencia sobre mí”.¹⁹

Para 1963, Inés —divorciada de Tomás Segovia y con la responsabilidad de mantener a sus tres hijos—, ya formaba parte de la redacción de la *Revista Mexicana de Literatura*: “Pertenezco a una generación de escritores más jóvenes que yo, porque, como dije, empecé tarde. Pero todo ha sido como debía de ser, porque precisamente es con esta generación con la que puedo entenderme, con la que tengo intereses comunes, en la que he puesto fe”.²⁰

Se refiere a José de la Colina, Juan Vicente Melo, Huberto Batis y Juan García Ponce —quien dirigía la Revista cuando ella ingresó— como “su generación”, con quienes compartió una vocación crítica, un gran deseo de rigor, una voluntad de claridad, un compromiso con el arte, lecturas, intereses y, por sobre todo, la concepción del hacer literatura.

¹⁹ I. Arredondo, “Inés Arredondo: un mundo...”, p. 5.

²⁰ Inés Arredondo, “Dos textos desconocidos: Autobiografía”, en *Sábado* (suplemento cultural del periódico *Unomásuno*), núm. 409, 17 de agosto de 1985, p. 9.

*“México tenía la más rica, diversa y estimulante
de sus promociones literarias”.*
Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del
siglo XX*

I.2 La generación de medio siglo y la cultura mexicana de aquellos años

La generación de medio siglo fue el punto de unión de grandes personalidades que constituyeron una de las agrupaciones culturales más importantes de la literatura mexicana del siglo XX. Conformada por jóvenes que en su mayoría, como Inés Arredondo, venían de la provincia a la ciudad de México con la ambición de encontrar nuevas posibilidades y perspectivas literarias. Postula Salvador Saulés que 1958 fue el año que marcó el inicio oficial de esta conjunción de afinidades cuando “uno de sus integrantes, Juan García Ponce, ganó en la Ciudad de México el primero de una larga serie de premios literarios”.²¹

En el ensayo *La generación de medio siglo*, Armando Pereira opina que el de ellos fue un encuentro por pura necesidad. Al compartir tantos intereses intelectuales, no pudieron mantenerse ajenos a tal coyuntura.²² Y por lo mismo, la coincidencia de trabajar en varias instituciones como: el Centro Mexicano de

²¹ Salvador Saulés Estrada, *Mujeres: el elogio de la...*, p. 18.

²² Armando Pereira, *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, México, 1997, p. 28.

Escritores —fundado en 1951 y del cual Inés Arredondo, como comenté anteriormente, fue becaria en el periodo 1961-1962—; y la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM —a cargo de García Terrés desde 1953, quien fomentó la fundación de La Casa del Lago, la edición de la revista *Punto de Partida*, la colección de discos Voz Viva de México, y la reanimación de la revista *Universidad de México*, en la cual Inés trabajó en la Dirección de Prensa.

Durante los años cincuenta la “Revolución Mexicana” como tema había perdido terreno dentro del ambiente cultural.²³ Carlos Monsiváis, en “Notas sobre la cultura mexicana del siglo xx”, cuenta que el auge de las clases medias y su terror ante la perspectiva de identificarse con el “folclore indígena” institucionalizado décadas anteriores, disponía un terreno favorable al “desarrollismo” que se venía fraguando desde las políticas presidenciales de desnacionalización económica y ejercicio antiagrarista de Miguel Alemán (1946-1952), que continuaría Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), y se atenuaría progresivamente con Adolfo López Mateos (1958-1964) y la política represiva de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Cuenta Inés al respecto: “Por esa época pasé una larga temporada en la ciudad de México. Vi la Exposición de pintura

²³ Con la publicación del libro *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, se inaugura la novela urbana en la ciudad de México consagrando la modernidad literaria, mediante la construcción de voces que se apoyan en la “voluntad de forma” y en la “perfección de la página”. Cf. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana del siglo xx”, en *Historia General de México*, Tomo 2, El Colegio de México, México, 1981, p. 1450.

francesa contemporánea, el Ballet de Montecarlo, fui a los conciertos y *me convencí de que había un mundo diferente al de las apariencias, un mundo más profundo y verdadero que yo quería conocer*".²⁴

Para Monsiváis, esta *otra realidad*, que Arredondo menciona como otro mundo más profundo y verdadero, era el de la Cultura: "Para evadir el fáctum triturador hay que denunciar exasperadamente esa realidad oculta que nos marca y devela, explicar con acento candente y metafísico los días enmascarados de México. Frente a la Historia, la alternativa es otra suprema totalizadora entidad, la Cultura".²⁵

Y por supuesto, esta generación de jóvenes, que conformó un grupo destacado por su producción literaria, fue de gran importancia dentro del campo de la cultura mexicana de aquellos años. Prueba de esto es también el trabajo paralelo en diferentes revistas y suplementos culturales del país como *Cuadernos del Viento*, *La Palabra y el Hombre*, la *Revista de Bellas Artes* y el *summum* que les otorgó la cohesión de "generación": la *Revista Mexicana de Literatura* fundada y dirigida en su primera etapa por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo (1955-1958); posteriormente, por Antonio Alatorre y

²⁴ I. Arredondo, "Inés Arredondo: un mundo...", p. 4. Las cursivas son mías.

²⁵ C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 1497.

Tomás Segovia (1959-1962) —época en la que ingresa Inés a la redacción—; y finalmente dirigida por Juan García Ponce (1963-1965).

El espíritu que promovió la revista, en palabras de Pereira, fue:

el de abrir su páginas tanto a manifestaciones literarias nacionales como extranjeras, con el objeto de contrarrestar la tendencia nacionalista que todavía subsistía con fuerza en la cultura mexicana. [...] no sólo publicó traducciones de autores europeos y norteamericanos (Pavese, Joyce, Mann, Musil, Miller, Barthes, Camus, Bonnefoy, Auden, entre otros), o antologías de poesía y narrativa de distintas latitudes, sino que promovió a muchos escritores latinoamericanos que más tarde alcanzarían prestigio y reconocimiento internacional, como Cortázar, Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Fernando Charry Lara, García Márquez, Álvaro Mutis, Cintio Vitier, etc.). Pero sobre todo se abocó a la tarea de reunir en sus páginas tanto a autores mexicanos consagrados como a aquellos que comenzaban a estrenar sus plumas por ese entonces.²⁶

Dice Inés en una entrevista publicada días después de su muerte:

Nuestra generación, la de la *Revista Mexicana de Literatura*, tuvo semejanzas con la de Contemporáneos. Se sabe que el juicio literario, la propia creación literaria, fue mucho más severo entonces y con nosotros. Se impuso el rigor. Nosotros publicábamos a todo el que tuviera un valor, tal como nosotros entendíamos el valor, y nos acusaban de elitistas. Curiosamente muchos de los que nos acusaban publicaron en la *Revista*, porque nosotros no actuábamos con prejuicios sino según la calidad de cada texto. No publicábamos lo que no nos parecía y aunque se tratara de textos de autores de nombre... *En mi generación está viva la preocupación moral. No somos moralistas sino que nos interesa desentrañar los grandes problemas del sentido del mundo.*²⁷

²⁶ A. Pereira, *op. cit.*, p. 38.

²⁷ J. J. Reyes, “La verdad en oscilación”, p. 4. Las cursivas son mías.

La postura estética que tomaron ante la comunidad cultural de aquellos años en México aspiraba a la independencia del arte con el fin de liberarlo de todo límite. Como afirma Martínez-Zalce en el ensayo *Una narrativa de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, “tanto su vocabulario como su concepción estética se fundaron en la cancelación de las relaciones entre lo artístico, lo político y la búsqueda de un arte nacional”.²⁸ Y es eso mismo lo que los identifica con la generación de los Contemporáneos, ya sea por afinidades literarias, por un acceso a un ámbito cosmopolita o por la necesidad de trascender el ámbito nacional en pos de la literatura universal y contemporánea. La definición de una identidad de lo mexicano no era ya asunto por resolver a través de relatos. Por otra parte, no hay que olvidar que unos años antes Octavio Paz había publicado un libro esencial para todos ellos: *El arco y la lira* (1956). Como afirman Pereira y Albarrán, este libro, y en particular el capítulo “La revelación poética”, marcó de manera axial la concepción del hacer literatura.²⁹ Dice Paz: “[...] creo que la empresa prometeica de la poesía moderna consiste en su beligerancia frente a la religión, fuente de su deliberada voluntad por crear un nuevo ‘sagrado’”.³⁰

²⁸ Graciela Martínez-Zalce, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1996, p. 123.

²⁹ Cf. A. Pereira, *op. cit.*, p. 28 y C. Albarrán, *op. cit.*, p. 136.

³⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, p. 118. Las cursivas son mías.

La generación de medio siglo compartió la concepción del hacer literatura al formular artísticamente un nuevo espacio de lo sagrado como un combate contra ese mundo divino ofrecido desde siglos. Paz explica que en la sociedad existen dos mundos opuestos: lo profano y lo sagrado. Y que entre ambos, la línea de separación o límite es el tabú, es decir, que cada espacio está ordenado según un sistema de reglas y prohibiciones. Lo admitido en uno, no lo es en otro: “Nociones como la pureza y el sacrilegio arrancarían de esta división”.³¹ Pero, ¿cómo acceder a la zona sagrada si ésta forma parte de otro mundo?, ¿qué nos sucede cuando accedemos? Penetrar la zona sagrada, dice Paz, implica dar “el salto mortal” y hace referencia a las palabras de Hui-neng, patriarca chino del siglo VII: “Al desprendernos del mundo objetivo [es decir, el mundo profano] no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: *la otra orilla*”,³² es decir, a la otra orilla, que está en nosotros mismos, se ingresa mediante un salto mortal. Y este salto mortal, el cual “no sabemos si somos nosotros o lo sobrenatural quien nos lanza”, no es otra cosa que la representación de un rito (puede ser algún sacramento u otro rito de iniciación o tránsito), con la finalidad de hacernos “otros”: puede arrojarnos al vacío o puede arrojarnos al pleno ser.

³¹ *Ibid.*, p. 121.

³² *Ibid.*, p. 122. Las cursivas son mías.

El acceso a esta zona caracterizada por la ambigüedad de los sentimientos y sensaciones, explica el pensador, sucede en un instante. En ella las nociones del bien y del mal, derivadas de todo acto humano, adquieren un nuevo sentido ya que es un mundo ajeno a la moral. De esta manera, la generación de medio siglo proyecta un nuevo espacio de lo sagrado en la literatura, donde el rito de tránsito de un mundo a otro es a través de la escritura. Así, dar el salto mortal, definido por Paz como la sensación de estar frente a lo sobrenatural, punto de partida de toda experiencia religiosa, será la vivencia que nos traslade a la otra orilla mediante el rito de la lectura. Particularmente, en Arredondo hay un claro objetivo dentro de este nuevo espacio. Dice en un texto llamado “La verdad o el presentimiento de la verdad”, que formó parte del ciclo de conferencias “Nuevos narradores mexicanos presentados por sí mismos”: “[...] 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.*”³³ Y será en esa ambigüedad de la existencia, desde “el hacer literatura”, en la cual se develará “la parte nocturna del ser” de la que Paz habla: “El hombre moderno ha descubierto modos de pensar y de sentir que no están lejos de lo que llamamos *la parte nocturna de nuestro ser*. Todo lo que la razón,

³³ Inés Arredondo, “La verdad o el presentimiento de la verdad”, en *Obras completas*, Siglo XXI Editores, México, 2002, p. 4. Las cursivas son mías.

la moral o las costumbres modernas nos hacen ocultar o despreciar constituye para los llamados primitivos la única actitud posible ante la realidad”.³⁴

La parte nocturna de nuestro ser es todo lo que el hombre de las sociedades modernas, el hombre que vive en un mundo desacralizado “oculta o desprecia” rechazando a aquella forma de vivir del mundo de las sociedades arcaicas en que, como explica María Zambrano en su libro *El hombre y lo divino* (1939), el sentimiento de lo sagrado no era una creencia o fórmula cristalizada, sino “viviente, hálito que en múltiples formas indefinibles, incaptables ante la razón, levantaba la vida humana”.³⁵ Explica Zambrano que esta parte nocturna de nuestro ser, la cual el hombre moderno experimenta como una nostalgia, “es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamados ‘sagrado’. La realidad es lo sagrado y sólo lo sagrado la tiene y la otorga”.³⁶

Para la generación de medio siglo, en especial para Arredondo, la preocupación moral —una preocupación ajena a toda doctrina que precisa las acciones rectas³⁷—, el interés por desentrañar los grandes problemas del sentido

³⁴ O. Paz, *op. cit.*, p. 117. Las cursivas son mías.

³⁵ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 13.

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

³⁷ Cf. Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades UNAM, México, 2005, p. 539.

del mundo, la “parte nocturna del ser”, como una forma de ausencia que rescata una posibilidad siempre presente en la naturaleza humana, fueron conocimientos revelados a partir de la creación literaria en la búsqueda de sentido y de los secretos del hombre. Por todo lo anterior, la presencia de Paz, entre otros, influyó de manera radical no sólo colaborando en las distintas revistas de las que el grupo participaba, sino en la toma de posición ante este nuevo universo sagrado, la literatura, que se manifiesta como entidad cerrada y única volviéndonos distintos a quienes éramos minutos antes luego de dar el “salto mortal”, salto en el que el lector experimentará esa sensación de lo sobrenatural, ese estado de radical extrañeza ante una realidad cotidiana.

La generación de medio siglo quiso develar un particular sentido de la realidad percibido en la indagación de la existencia individual oculta a la vista de los demás. Nos legaron una nueva concepción del acto poético como vía de conocimiento interior en la creación literaria y en un intento por hacer de la existencia otra, y unirse a este nuevo espacio sagrado mediante una religiosidad única, transmutaron la realidad redescubierta en palabras que generaron un nuevo significado de mundo. Baste leer a unos pocos —ya sea el caso de Arredondo con García Ponce, o Melo— para encontrar “vasos comunicantes” entre sus narrativas y corroborar lo dicho.

*“Después del **dolor** sí hay un consuelo en la escritura.
[...] Porque hacer literatura, a pesar de todos los dolores,
es muy satisfactorio.
Acabas el cuento y dices ‘ya me libré de esta historia’
[...] cuando uno termina siente que ha **creado un nuevo ámbito.**”*
“Inés Arredondo ante la señal”, entrevista de Juan José Reyes

I.3 Un oficio adquirido

La señal (1965), primer libro de cuentos de Arredondo, está compuesto por catorce relatos contruidos durante diez años de “esfuerzo y dedicación”.³⁸

Como cuenta la propia escritora en un artículo publicado años después de su muerte, *La señal* es el libro que la incursiona en el mundo de la literatura como “escritor” y la compromete definitivamente con la literatura:

Creo que puedo precisar más o menos el momento en que comencé a escribir: mi segundo hijo había muerto, y por más que esto entristeciera a todos, mi dolor era mío únicamente. Sólo yo sentía mis entrañas vacías [...] entre el mundo y yo había como un cristal que apenas me permitía hacer las cosas más rutinarias. [...] Era algo más grave que el dolor y el estupor del primer momento. Yo estaba francamente mal. Para abstraerme, que no para distraerme, me puse a traducir, con mucha dificultad, creo que un cuento de Flaubert, y de pronto me encontré a mí misma escribiendo otra cosa que no tenía que ver con la traducción [estaba construyendo el cuento “El membrillo”]. [...] seguí escribiendo cuentos que destruía sin piedad [...] hasta que llegó “La señal”, el cuento

³⁸ C. Albarrán, *op. cit.*, p. 147.

que luego dio nombre a mi primer libro de relatos. [...] *ese cuento me hizo escritor, si puedo llamarme así.*³⁹

También con este cuento Arredondo abre camino y da paso a lo que paulatinamente habrá de conformar la poética arredondeana con sus preocupaciones, temas, obsesiones, estilo, voz, tono, lenguaje:

*el tema [del cuento “La señal”] era apasionante y absolutamente trascendente para mí. Lo que yo quería decir no era fácil ni lo era buscar la forma de decirlo: un ateo entra a una iglesia sólo para rehuir del sol aniquilante de la calle, tiene envidia del que se sienta habitualmente en el lugar que él ahora ocupa, con la fe indispensable para vivir. Está solo en la iglesia cuando un hombre desconocido, que a él le parece un obrero, le pide que le permita besarle los pies, hasta quitarle los calcetines sudorosos para hacerlo. No hay nada que lo obligue a ello, pero cumple con el deseo de su prójimo. La vergüenza que el personaje siente es enorme. Su desconcierto llega casi a la desesperación. Otro hombre le ha besado los pies, con unción, sin vacilar. ¿Qué quiere decir esto? La pregunta queda en el aire para el protagonista: únicamente sabe que ha recibido la señal. ¿De redención?, ¿humillante humanidad? Lo único cierto es que tiene pies con estigma, pero no atina a interpretar lo que eso quiere decir. Lo humano y lo divino y aun lo demoníaco no son a veces fácilmente discernibles.*⁴⁰

A partir del dolor, Arredondo descubre el consuelo de la escritura en la creación de nuevos ámbitos dentro de la literatura que ayudarán a liberar las obsesiones y las preocupaciones orientadas a la búsqueda de sentido. Así, con el cuento que la hizo “escritor” comienza a delimitar un espacio de connotaciones de un

³⁹ Inés Arredondo, “La cocina del escritor”, en *Sábado* (suplemento cultural del periódico *Unomásuno*), núm. 1017, 29 de marzo de 1997, p. 1. Las cursivas son mías.

⁴⁰ *Idem*. Las cursivas son mías.

lenguaje propio que caracterizará su obra al crear un significado estético, no siempre fácil de interpretar. En la solapa de la primera edición de *La señal*, Huberto Batis marca lo central entorno a toda su obra: *La señal*, título de los cuentos reunidos e importante noción que no implica el descubrimiento por los personajes del significado de la o las señales que se les presenten, “lo cual sería *clave* [...] No siempre son reconocidas las señales, y *también no siempre, aunque las reconozcamos, sabemos qué quieren decir* [...] Inés no vende la anécdota, sino que la ofrece como un *enigma* cerrado en sí mismo; antes que nada le interesa que sea capaz de hacer ver al lector *el momento central*”.⁴¹

Ésta es la intención poética de Arredondo: hacer ver al lector *el instante en que esa señal aparece* frente a los personajes, el instante en que esa señal, que en ocasiones como una grieta recién aparecida, comienza a quebrarse. Para ello, los personajes viven una experiencia límite que los marca. Y como explica Albarrán, ninguno evita lo que tiene que suceder, “la mayoría se lanza a la aventura como si fuera ése el último acto de su vida. [...] En ellos no caben las dudas ni las vacilaciones y *pasan de la inocencia o de la mediocridad que los caracterizaba, a la culpa o al éxtasis como si no mediaran fronteras*. Una vez inmersos en *la nueva experiencia*, son más apasionados que las pasiones.”⁴²

⁴¹ Huberto Batis en C. Albarrán, *op. cit.*, p. 153. Las cursivas son mías.

⁴² C. Albarrán, *op. cit.*, p. 161. Las cursivas son mías.

Este acto de libertad es un acto de transgresión, y parece el último de sus vidas, porque los personajes, antes de descubrir un *nuevo sentido de ser* que colmará un vacío desconocido hasta entonces, viven en una cotidianidad chata y acartonada. En ellos no caben las dudas, porque encuentran en ese instante, en ese “momento central” en que se lanzan a la aventura, una zona prohibida en la cual la existencia alcanza su máximo apogeo.

Lo mencionado en el párrafo anterior es analizado por Rose Corral en el artículo “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, en el cual la reflexión se centra en cómo la búsqueda de lo sagrado es esencial en la obra de Arredondo para indagar y revelar esas dimensiones o zonas prohibidas de la experiencia humana.⁴³ Para ello, aborda un elemento fundamental que ilumina de manera considerativa “el momento central de la experiencia límite” de los personajes: la trascendencia del ser que se transforma y se revela en un “momento privilegiado”, es decir, el instante furtivo, el “momento central” en que cada historia se centra como momento revelador y transformador de una realidad cotidiana a una realidad trascendente:

Ese *momento privilegiado* puede revelarse a través de un simple gesto o de una mirada, realidades de naturaleza fugaz, evanescente, *que sin*

⁴³ Rose Corral, “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, en Inés Arredondo, *Obras completas*, Siglo XXI Editores, México, 2002, p. x.

*embargo logran imponerse, modificar el rumbo de una existencia, de una relación, e incluso, invalidar o desmentir los hechos.*⁴⁴

Esta “señal” que ilumina y da sentido a la “anodina realidad”, como Corral menciona, coloca a los personajes en una realidad paralela, en “otra dimensión”, al hacer de la circunstancia “una experiencia límite”,⁴⁵ en la cual es el ser trascendido el que se revela como fundamento de una “verdad” personal en una realidad absoluta.

En los años que sucedieron entre *La señal* y la publicación de su siguiente libro, Arredondo trabaja en diferentes proyectos, entre los que se destacan: la colaboración en el ciclo de conferencias “Nuevos narradores mexicanos presentados por sí mismos” —que más tarde se publica bajo el título *Narradores ante el público*—, en el que la escritora participa con un texto que hoy forma parte imprescindible de su obra: “La verdad o el presentimiento de la verdad”; la adaptación para cine de dos relatos del volumen *La señal*: “La Sunamita” y “Mariana”, estrenadas en 1966 y 1967, respectivamente; y la redacción de su tesis: “Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta”, con la que opta por el título de maestra en letras españolas en 1981. Para esta época, como explica Albarrán, Inés ya había escrito todos los cuentos de su segundo libro, *Río subterráneo* (Premio Villaurrutia, 1979), definido por la

⁴⁴ *Idem*. Las cursivas son mías.

⁴⁵ *Ibid.*, p. xi.

propia escritora como “un libro de una loca, para locos”.⁴⁶ Del mismo modo que lo había hecho con *La señal*, Huberto Batis fue quien se encargó de la cuarta de forro. En ella, el crítico destaca que lo que se profundiza en esta nueva publicación es el problema metafísico del mal “como no-ser, en esa dialéctica amorosa en que el romanticismo centró la cuestión: la lucha del Espíritu con la Naturaleza, y del iracundo deseo de plenitud con el amor de iguales que renuncian a su ser para olvidarse en el otro y reencontrarse en la posesión perfecta.”⁴⁷

Entre *Río subterráneo* y su última publicación, *Los espejos* (1988), Inés vivió varias operaciones de columna que la fueron recluyendo paulatinamente a su recámara. Sin embargo, durante este encierro, Inés consiguió hacer que su oficio de escritora se amoldara a la limitada situación en la que se encontraba, ya que como comenta Albarrán,⁴⁸ tanto *Río subterráneo* como *Los espejos* los escribió en la cama haciendo anotaciones sobre una tablita en la que apoyaba varias hojas de papel revolución y luego su hija Ana o su segundo esposo, Carlos Ruiz, transcribían a máquina de escribir lo poco o mucho que hubiese escrito a mano para que pronto ella lo leyera y corrigiera.

⁴⁶ C. Albarrán, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁷ Inés Arredondo, *Río subterráneo*, Editorial Joaquín Mortiz, 1979.

⁴⁸ Cf. C. Albarrán, *op. cit.*, p. 220.

Durante estos años, Arredondo fue galardonada con la medalla Fray Bernardo de Balbuena (1986) y el doctorado *Honoris Causa* por parte de la Universidad Autónoma de Sinaloa (1988). Unos meses después la misma Universidad le realiza un segundo homenaje por sus méritos literarios —el primero había sido en 1987—, en el marco del II Festival Cultural de Sinaloa.

Un año antes de su muerte, Inés publica su último libro de cuentos *Los espejos* (1988), una obra que, como ella misma confiesa, “cierra un ciclo que empezó con un gesto inocente de una muchacha provinciana a quien le van a quitar el novio [refiriéndose al cuento “El membrillo”⁴⁹]. Esto empezaba en mi primer cuento, porque yo siempre quise saber qué era la pureza y qué era la prostitución”.⁵⁰ Un tema apasionante de indagación interior que toca los confines más ocultos de la naturaleza humana, y que culmina con su último cuento “Sombra entre sombras”, en el cual la prostitución, asumida con responsabilidad, deviene en un proceso de purificación.⁵¹

El libro está conformado por ocho relatos que se caracterizan, como dice Corral, por una “voz otra”, “una voz distinta, más sosegada y equilibrada, que tal vez tentativamente podríamos definir [...] como una voz de *sabiduría*.”

⁴⁹ Cf. I. Arredondo, “La cocina del escritor”, p. 1.

⁵⁰ Javier Molina, “Un gran amor salva todos los avatares: Inés Arredondo”, en *La Jornada*, núm. 1453, 30 de septiembre de 1988, p. 15.

⁵¹ Cf. Evodio Escalante, “Inés Arredondo: entre la pureza y la pornografía”, en *Texto Crítico*, vol. 4, núm. 7, verano de 1998, pp. 9-24.

Sabiduría, en algunos casos casi ancestral”.⁵² *Los espejos*, producto de la adultez de la voz narrativa, es la metáfora perfecta de la imagen que se recibe de un espejo como la negación del yo y la afirmación de la otredad, que se vuelve otro sin ser ajeno, arrojado en el tiempo de la contemplación; contemplación también de la “voz otra”, herencia “ancestral” del riguroso crecimiento de la escritora transmitida a lo largo de treinta y dos años de oficio en el que logró la conformación de un nuevo ámbito, al transformar sus historias, más allá de toda interpretación, en *existencia*, en una “*inexpresable ambigüedad de la existencia*”.

De esta forma, la voluntad por transmitir un determinado sentido de la realidad, una auténtica concepción de mundo, será analizada en el siguiente capítulo a través del reconocimiento de “la o las señales”, a decir de Batis, que consiguen revelar la condición oculta de las protagonistas de los relatos “Estío” y “En la sombra”, en el mismo instante en que son lanzadas a vivenciar una experiencia límite, ya sea desde el vacío existencial o desde el pleno ser, volviéndolas otras. Por lo anterior, es importante dar cuenta de cómo esta “única actitud posible ante la realidad” corresponde, recordando las palabras de Zambrano, “a lo que hoy llamamos ‘sagrado’”: una zona caracterizada por la

⁵² R. Corral, “Sobre *Los espejos*”, en *Casa del Tiempo*, junio de 1989, p. 48. Las cursivas son mías.

naturaleza equívoca de los sentimientos y las sensaciones, en la que las nociones del bien y del mal alcanzan un nuevo sentido de ser.

II. La revelación de una experiencia límite a través de dos cuentos

“Hay actos que no pueden ser juzgados por la moral de los hombres: los actos sagrados”.

Octavio Paz, *El arco y la lira*

II.1 “Estío”, la revelación del abismo del incesto

La experiencia de lo sagrado, dice Octavio Paz, es una experiencia revulsiva que echa afuera lo interior y secreto: nos revela lo escondido mostrándonos las entrañas. Es una aparición que “implica una ruptura del tiempo o del espacio: la tierra se abre, el tiempo se escinde; por la herida o abertura vemos ‘el otro lado’ del ser. El vértigo brota de este abrirse del mundo en dos y enseñarnos que la creación se sustenta en un abismo.”⁵³ “Estío” es una historia sobre la experiencia de lo sagrado que se manifiesta en la protagonista como algo que emerge del fondo de una herida, rompiendo un mundo aparentemente inocente al revelar el “otro lado del ser”: el deseo sexual de una madre hacia su hijo.⁵⁴

⁵³ O. Paz, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁴ Existe en *La señal* dos cuentos que guardan un parentesco del que la escritora llegó a pensar alguna vez en términos de novela: “Estío” y “El árbol”. Dice Arredondo: “[...] en el orden del libro no los acomodé cronológicamente para que no resultara obvia la continuidad temporal que los une. En “El árbol” la mujer recientemente viuda de Lucano Armenta ha quedado suspendida en su dolor con su hijo Román de cuatro años, fecha significativa que será retomada al inicio del cuento titulado “Estío”, cuando su hijo Román ya entrada la adolescencia comparte su amistad con Julio, un amigo con el que se establece una tensión erótica en la que se mira el abismo del incesto, y Julio, que en verdad la desea, no es más que el reflejo de ese hijo que ella quiere demasiado cerca.” (Miguel Ángel Quemain, “Inés Arredondo: a treinta años de *La señal*”, en *El Nacional, Revista Mexicana de Cultura*, núm. 30, 25 de agosto de 1996, p. 14).

Para Fabienne Bradu, “Estío”, el cuento inicial del libro *La señal*,⁵⁵ forma parte del núcleo de las “relaciones familiares” que lindan los límites de una compleja red de vínculos e identidades fluctuantes entre la normalidad y la insania.⁵⁶ En él, como afirma Bradu, Arredondo logra crear la contingencia anecdótica de un tema que, sin llevarlo a cabo completamente, lo torna evidente: el incesto. En este relato el personaje se adentra en el misterio de algo tan desconocido para sí mismo, pero a la vez tan real, que le permite comprender lo que ignoraba del propio mundo interior en sus infinitas posibilidades. De esta forma, conocemos y reconocemos la identidad del personaje principal, quien a su vez irá narrando la historia desde el recuerdo del verano en que la verdad personal se hizo evidente: “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.*”⁵⁷ Este inicio de aparente *calma* dibuja temporalmente la imagen del espacio canicular caracterizando simbólicamente a la historia a partir del título: *estío*. La palabra *estío* proviene del adjetivo latino *aestivus*, *-a*, *-um* “veraniego”, derivado de *aestas*, *-atis* “verano”. La base etimológica es *aestus*, *-us* que según el Diccionario de Latín Vox significa, en todas sus variantes semánticas, “gran

⁵⁵ Inés Arredondo, *Obras completas*, edición Siglo XXI Editores, la cual utilizaré en este trabajo.

⁵⁶ Fabienne Bradu, “La escritura subterránea...”, en *Señas particulares: escritora...*, p. 36.

⁵⁷ I. Arredondo, *op. cit.*, p. 11. Las cursivas son mías. A partir de aquí las páginas referidas a los relatos estarán entre paréntesis.

calor, mar bravío, fogosidad, fluctuación”⁵⁸ —de donde también proviene la palabra castellana *estuario* que según la Real Academia Española es la “desembocadura de un río caudaloso en el mar”. La raíz indoeuropea de *estío* es *aidh* que significa “quemar”, presente también en el griego αἶθω “enciendo” y en el latín *aedes*, *-is* “templo”, y luego “edificio”, partiendo de un sentido inicial de “fuego sagrado”.⁵⁹

Explica Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, que para *significar* los lugares del relato el narrador-descriptor recurre a un cúmulo de efectos de sentido. Describir un espacio es significar lo simultáneo, lo sensorial y lo visual con medios temporales que sólo se pueden limitar con el desarrollo de los sistemas descriptivos, es decir, “de una red significativa de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización— los que como una criba seleccionan, organizan y limitan la cantidad de detalles que habrá de incluirse”.⁶⁰ En el relato, si en algo hará hincapié la narradora será en la rigurosidad de la selección léxica para construir en un tono candente y apacible el ambiente “estival”, colmado de una sensualidad que irá abriendo el abismo del incesto, insospechado para el lector por la presencia de un tercero,

⁵⁸ Diccionario Ilustrado Vox latino-español, español-latino.

⁵⁹ <http://etimologias.dechile.net/?esti.o> En sus inicios en el castellano *estío* significaba “el verano más cálido”, ya que *verano* se refería a “primavera-verano”. Cuando ambas palabras tuvieron el mismo sentido, *estío* dejó de usarse.

⁶⁰ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores, México, 2010, p. 25.

Julio, quien rompe la habitual relación madre-hijo durante las vacaciones, y de quien se intuye despierta en la narradora un fogoso deseo: “—Ya muchachos. Si no, se va a calentar el refresco. Con un acuerdo perfecto y silencioso, dejaron de jugar. *Julio atrapó la bola en el aire y se la puso bajo el brazo. El crujir de la grava bajo sus pies se fue acercando mientras yo llenaba los vasos*” (p. 11, las cursivas son mías).

En este reconocimiento del cuerpo del joven, primero visual y luego auditivo, se advierte cómo la narradora tiene puestos todos sus sentidos en los movimientos y en la presencia, ¿pero de quién?, ¿de Julio? La suposición inicial recae en que efectivamente es Julio, ya que al comenzar la lectura no existe sospecha alguna de incesto y la atención de la narradora se focaliza en la rara tensión que se va generando tras enterarse por su hijo Román de que la familia de su amigo ya no le enviará más dinero para que siga estudiando el primer año de su carrera: “—... yo quería preguntarte si no podría vivir aquí, con nosotros. Sobra lugar y... —Por supuesto; es lo más natural. Vayan ahora mismo a recoger sus cosas: llévate el auto para traerlas.” (p. 12). La narradora acepta con mucha determinación que Julio se quede en su casa y comparta el cuarto con su hijo. Sin embargo, a partir de este hecho ella comenzará a observar un incómodo descontento en cada *mirada* del joven, como si éste le echara algo en cara por haberlo aceptado en la casa: “Julio no despegó los labios, siguió en la misma actitud de antes y sólo me dedicó *una mirada* que no traía nada de

agradecimiento, que era más bien *un reproche*” (p. 12, las cursivas son mías).
O más adelante, cuando la mirada, según la narradora, realmente se vuelve “de indefinible reproche”, cuando los tres luego de pasar toda una mañana en el río se acuestan a tomar una siesta a la sombra de los mangos:

Abrí los ojos cuando estaba cayendo la tarde. *Me encontré con la mirada de indefinible reproche de Julio*. Román seguía durmiendo.

—¿Qué te pasa? —dije en voz baja.

—¿De qué?

—De nada —sentí un poco de vergüenza.

Julio se incorporó y vino a sentarse a mi lado. Sin alzar los ojos me dijo:

—Quisiera irme de la casa.

Me turbé, no supe por qué, y sólo pude responderle con una frase convencional.

—¿No estás contento con nosotros?

—No se trata de eso, es que...

Román se movió y Julio me susurró apresurado.

—Por favor, no le diga nada de esto (p. 13, las cursivas son mías).

Esta mirada de “indefinible reproche” que provoca el desconcierto es una de las primeras señales textuales del cambio de estado aparentemente apacible de la narradora. Como expliqué en el capítulo anterior, esta “señal”, que bien supo visualizar Batis como una noción *clave* en la narrativa de Arredondo, no significa que sea reconocible para el personaje; en caso de reconocerla, no significa que sepa qué quiere decir. Observa Corral: “El incesto, o mejor dicho, la revelación del deseo por el hijo (pues no se consuma el incesto), no puede existir, es obvio, en un plano consciente. Lo que leemos entonces en ‘Estío’ es el lento surgir en la conciencia de la narradora y, paralelamente en la escritura,

del deseo inconsciente por el hijo”.⁶¹ A partir de esta escena comenzará el movimiento oculto de transformación interna que la llevará a la revelación de su más íntimo deseo, el cual se irá amalgamando perfectamente con el ingreso del verano:

El calor se metía al cuerpo por cada poro; la humedad era un vapor quemante que envolvía y aprisionaba, uniendo y aislando a la vez cada objeto sobre la tierra, una tierra que no se podía pisar con el pie desnudo. Aun las baldosas entre el baño y mi recámara estaban tibias. Llegué a mi cuarto y dejé caer la toalla; frente al espejo me desaté los cabellos y dejé que se deslizaran libres sobre los hombros, húmedos por la espalda húmeda. Me sonreí en la imagen. Luego me tendí boca abajo sobre el cemento helado y me apreté contra él: la sien, la mejilla, los pechos, el vientre, los muslos. Me estiré con un suspiro y me quedé adormilada, oyendo como fondo a mi entresueño el bordoneo vibrante y perezoso de los insectos en la huerta. (p. 13, las cursivas son mías).

El calor ardiente del verano comienza a acompasarse con la agitación erótica de una pasión que sólo se aquieta con el frío del cemento y la entrega del cuerpo al ritmo del bordoneo de los insectos. Como analiza Alberto Paredes en el artículo “Inés Arredondo”, los protagonistas de los cuentos están solos y viven sus experiencias atentos, silenciosos, casi observadores de sí mismos: “El asunto del cuento-modelo de esta escritora es *el acallado escándalo que algún suceso más o menos traumático produce dentro del protagonista*. Este se define

⁶¹ R. Corral, “Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado”, p. xiii.

por su vida psíquica, y ésta tiene dos facetas: *vivir* (o muchas veces dejarse vivir) *el acontecimiento anómalo y observar el sismo privado que provoca*".⁶²

Como un río caudaloso, pareciera oírse la sensualidad antes de verla y buscar por donde desembocar sin salirse de cauce. Liberar la corriente del deseo arrastraría la destrucción de la vida propia y la ajena, de ahí la necesidad de mantenerse aislada con su propio placer. Por lo mismo, como explica Martínez-Zalce, "el deseo se sitúa en un nivel distinto al de la realidad y confiere un peso distinto a sus actos",⁶³ dándole un tono íntimo y gozoso a la sensación y a la contemplación de su cuerpo desnudo. Así, concentrada en la propia voluptuosidad y en la intuición de su "sismo privado" se observa una excitación enmudecida provocada por lo que sólo el personaje sabe es su objeto de deseo:

Más tarde me levanté, *me eché encima una bata corta, y sin calzarme ni recogerme el pelo fui a la cocina*, abrí el refrigerador y saqué tres mangos gordos, duros. Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a la huerta. Cogí uno y *lo pelé con los dientes*, luego *lo mordí con toda la boca*, hasta el hueso; *arranqué un trozo grande*, que apenas me cabía y *sentí la pulpa aplastarse y al jugo correr por mi garganta, por las comisuras de la boca, por mi barbilla, después por entre los dedos y a lo largo de los antebrazos*. Con impaciencia pelé el segundo. Y más calmada, casi satisfecha ya, empecé a comer el tercero. Un chancleteo me hizo levantar la cabeza. Era la Toña que se acercaba. Me quedé con el mango entre las manos, *torpe, inmóvil*, y el jugo sobre la piel empezó a secarse rápidamente y *a ser incómodo, a ser una porquería* (p. 14, las cursivas son mías).

⁶² Alberto Paredes, "Inés Arredondo", en *La Jornada*, núm. 1453, 30 de septiembre de 1988, p. 15. Las cursivas son mías.

⁶³ G. Martínez-Zalce, *op. cit.*, p. 77.

Con una magnífica habilidad, Arredondo logra encauzar narrativamente en la propia descripción que hace de sí el personaje un “acallado escándalo” vivido en privado, pero desde el placer, hasta que aparece la Toña. Por lo mismo, en absoluta coincidencia con Bradu, éste es uno de los mejores cuadros logrados en su obra: “Con esta sola escena, Inés Arredondo logra sugerir una *saturación de sensualidad en la mujer; de gozosa sensualidad y de abandono al placer*, que prefiguran la entrega ciega y desprovista de culpa al cuerpo joven del que cree ser su hijo”.⁶⁴

En este estado de entrega a la voluptuosidad aparece también el cuerpo, el límite con el mundo, pero también el nexo con lo que se siente y se percibe de uno mismo y de los otros: “El mundo es cuerpo en esta obra. No sólo existir, *ser es cuerpo*. **Desear, añorar, enloquecer, aislarse, languidecer** —actos básicos de los agonistas de Arredondo—: todo ello dentro del **castillo de un cuerpo**. Y el cuerpo, para mortificación cristiana y beneficio literario, **es pecado**”.⁶⁵ Como menciona Paredes, si el mundo es cuerpo en la obra, esta historia habla del cuerpo de una madre que peca y se corrompe por el sólo hecho de ser carne que desea transgredir una prohibición religiosa como lo es la ley del incesto.

⁶⁴ F. Bradu, *op. cit.*, p. 37. Las cursivas son mías.

⁶⁵ A. Paredes, *op. cit.*, p. 15. Las negritas son mías.

Desde el origen de la cultura las prohibiciones fueron un mecanismo para expulsar del curso habitual de las cosas la *violencia*, “que da pavor, pero fascina”⁶⁶ y el incesto es una de las violencias universalmente prohibidas en la historia de la cultura del hombre, el cual forma parte del comportamiento erótico del ser: “[...] el hombre se define por una conducta sexual sometida a reglas, a restricciones definidas. [...] ante la muerte y ante la unión sexual se queda desconcertado, sobrecogido.”⁶⁷ Explica Georges Bataille en *El erotismo* que la unión física entre parientes próximos es una de las grandes prohibiciones que aterroriza al espíritu humano, por los movimientos eróticos que despierta: “El incesto es el primer testimonio de la conexión fundamental entre el hombre y la negación de la sensualidad”.⁶⁸ Hay una necesidad de impedir el “desorden de los sentidos”, simulando que éstos no existen:

Un sábado fuimos los tres al mar. Escogí una playa desierta porque *me daba vergüenza* que me vieran ir de paseo con los muchachos como si tuviéramos la misma edad. [...] En el macizo de palmeras dejamos el bastimento y luego cada uno eligió una duna para desvestirse.

El retumbo del mar caía sordo en el aire pesado del sol.

Untándome con el aceite me acerqué hasta *la línea húmeda* que la marea deja en la arena. *Me senté sobre la costra dura, casi seca, que las olas no tocan.*

Lejos, oí los gritos de los muchachos; me volví para verlos: no estaban separados de mí más que por unos metros, pero el mar y el sol dan otro sentido a las distancias. (p. 14, las cursivas son mías).

⁶⁶ Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets Editores, Buenos Aires, 2006, p. 55.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 222.

Otra vez, el ambiente vuelve a abstraerla en una decantación de más significados del estado *estival* fundidos ya en la narradora: el *mar* con su sonido estruendoso y la atmósfera densa consumada en la *luz solar* que quema en la humedad del aire. En este espacio las *distancias* cobran otro sentido, porque el cuerpo percibe distinto su entorno y la siguiente señal que iluminará este acrecentamiento del deseo comenzará con el preludio de los muchachos corriendo en la playa:

Vinieron corriendo hacia donde yo estaba y pareció que iban a atropellarme [...] *Se quedaron quietos, con los ojos cerrados; los flancos de ambos palpitaban, brillantes por el sudor. A pesar del mar podía escuchar el jadeo de sus respiraciones. Sin dejar de mirarlos me fui sacudiendo la arena que habían echado sobre mí. [...]*

Román levantó la cabeza.

—¡Qué bruto eres, mano, por poco le caes encima!

Julio ni se movió.

—¿Y tú? Mira cómo la dejaste de arena.

Seguía con los ojos cerrados, o eso parecía; tal vez me observaba así siempre, sin que me diera cuenta.

—Te vamos a enseñar unos ejercicios del pentatlón ¿eh? —Román se levantó y al pasar junto a Julio le puso un pie en las costillas y brincó por encima de él. *Vi aquel pie desmesurado y tosco sobre el torso delgado* (p. 15, las cursivas son mías).

El pie, una señal más del texto que surge, a decir de Corral, como testimonio “de un simple gesto” que, sin embargo “modifica el rumbo de una existencia”, cobra sentido en el ámbito antes marcado. En la simulación del deseo, la narradora lo observa como fuera de lo común: todos sus sentidos se detienen en una pequeña parte de su objeto de deseo. Un pie desmesurado, excesivo, tosco, en su estado más natural contraponiéndose a un torso delgado, casi delicado

frente a una parte del cuerpo de Román que absorbe todo el interés de la madre. Como observa Cristina Mugica, el señalamiento de la señal se sitúa en el momento inaugural del quehacer arredondiano: “Los relatos de Inés Arredondo son producto de una pesquisa ontológica, pesquisa que da razón de la condición fenoménica de éstos: la posibilidad de construirse a partir de aquellos intervalos de realidad en que asoma el fundamento, para que de esta manera resulten patencia de lo oculto”.⁶⁹ En la constante búsqueda de sentido dentro de una historia, Arredondo nos transmite un sentido preciso, un sentido oculto esencial que a través de la voz interior de la narradora manifestará el tema del relato:

Corrieron, lucharon, los miembros esbeltos confundidos en un haz nervioso y lleno de gracia. Luego Julio se arrodilló y se dobló sobre sí mismo haciendo un obstáculo compacto mientras Román se alejaba.

—Ahora vas a ver el salto del tigre —me gritó Román antes de iniciar la carrera tendida hacia donde estábamos Julio y yo.

Lo vi contraerse y lanzarse al aire vibrante, con las manos extendidas hacia adelante 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 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.

No sé cuándo, cuando Román cayó al fin sobre la arena, me levanté sin decir nada, me encaminé hacia el mar, fui entrando en él paso a paso, segura contra la resaca (p. 15, las cursivas son mías).

⁶⁹ Cristina Mugica, “Alegoría de la llaga y del espíritu”, en *Sábado* (suplemento cultural del periódico *Unomásuno*), núm. 581, 19 de noviembre de 1988, p. 7.

Rendida al olvido de sí misma, la narradora se entrega a la sola imagen de la figura esbelta de su hijo suspendido en el “salto del tigre”. Toda su atención se reduce al acto fugaz del vuelo del cuerpo, que lanzado al “aire vibrante”, pareciera suspenderse eternamente en la duración del instante. Sin duda, asistimos como lectores a uno de los momentos centrales de la historia en que surge la revelación de lo oculto: “el tiempo se escinde; por la herida o abertura vemos ‘el otro lado’ del ser”, dice Octavio Paz.⁷⁰ En esa realidad que se manifiesta como fuera del tiempo surge también lo que García Ponce definió como “*símbolos de la existencia* y del maravilloso drama de estar vivo”, siendo “víctima y héroe de las *fuerzas ocultas que hacen posible el milagro* y le dan su verdadero sentido.”⁷¹ Ante esta inasibilidad de la existencia, ante este “maravilloso drama de estar vivo y ser víctima” de aquello oculto ante los ojos de los demás, la narradora advierte el cuerpo del hijo, esencialmente hermoso, “dorado en el sol”. Pero sólo puede observarlo, percibirlo, contemplarlo “en el tiempo de la armonía”, nunca tocarlo, porque comprometería el mundo propio y el ajeno. De esta forma, consciente de la ley que podría violar y una vez Román caído en la arena, la narradora se encamina sin palabras y segura hacia al mar:

El mar copiaba la redondez de mi brazo, respondía al ritmo de mis movimientos, respiraba. Me abandoné de espaldas y el sol quemó mi

⁷⁰ O. Paz, *op. cit.*, p. 139.

⁷¹ Juan García Ponce, *Trazos*, Nueva Imagen, México, 2001, p. 35. Las cursivas son mías.

cara mientras el mar helado me sostenía entre la tierra y el cielo. Las auras planeaban lentas en el mediodía; una gran dignidad aplastaba cualquier pensamiento; lejos, algún grito de pájaro y el retumbar de las olas.

Salí del agua aturdida. Me gustó no ver a nadie. Encontré mis sandalias, las calcé y caminé sobre la playa que quemaba como si fuera un rescoldo. Otra vez mi cuerpo, mi caminar pesado que deja huella.

Bajo las palmeras recogí la toalla y comencé a secarme. Al quedar descalza, el contacto con la arena fría de la sombra me produjo una sensación discordante; me volví a mirar el mar; pero de todas maneras un enojo pequeño, casi un destello de angustia, me siguió molestando (p. 16, las cursivas son mías).

Abandonada de espaldas “entre la tierra y el cielo”, entre la vida y la muerte, y sostenida sólo por el mar helado, la protagonista comienza a experimentar el desprendimiento “del mundo objetivo” que la llevará más tarde a dar el salto a la “otra orilla”, a ese espacio caracterizado por el cambio ambiguo de las sensaciones y los sentimientos, donde cualquier acto humano cobra un sentido diferente. Por lo anterior, la voluptuosidad que en un principio decantaba en placer, se torna paulatinamente en una “sensación discordante”, donde el “acallado escándalo”, que menciona Paredes, también se experimenta en el cuerpo como un “destello de angustia”: el reconocimiento del deseo prohibido es ya patente. Sin embargo, el caudaloso movimiento de la propia sensualidad busca la perdurabilidad del placer, amenazado ya por la culpa, en una de esas noches de verano:

Sola, salí de la casa. Caminé sin prisa por el baldío vecino [...] Seguí hasta encontrar un recodo en donde los árboles permitían ver el río, abajo, blanco. En la penumbra de la huerta ajena me quedé como en un

refugio, mirándolo fluir. Bajo mis pies la espesa capa de hojas, y más abajo la tierra húmeda, olorosa a ese fermento saludable tan cercano sin embargo a la putrefacción. Me apoyé en un árbol *mirando abajo el cauce* que era como el día. *Sin que lo pensara mis manos recorrieron la línea esbelta, voluptuosa y fina, y el áspero ardor de la corteza. Las ranas y la nota sostenida de un grillo, el río y mis manos conociendo el árbol. Caminos todos de la sangre ajena y mía, común y agolpada aquí, a esta hora, en esta margen oscura* (p. 16, las cursivas son mías).

Desde “la penumbra de la huerta ajena”, la privacidad del goce se encuentra protegida por la oscuridad de la noche. Otra vez la soledad necesaria para contemplar el fluir del cauce del río y fundirse con su entorno: fluir en “la línea esbelta, voluptuosa y fina” del “áspero ardor de la corteza”, hasta que la intensidad del placer, con la presencia de un tercero, se vuelva vergüenza al igual que aquella vez con los mangos:

Los pasos en la hojarasca, el murmullo, las risas ahogadas, todo era natural, pero *me sobresalté y me alejé de ahí apresurada.* [...] No pude evitar hacer ruido y cuando huía avergonzada y rápida, oí clara la voz pastosa de la Toña [...] (p. 16, las cursivas son mías).

Los días continuaron iguales exteriormente, “pero se sentía cómo nos internábamos paso a paso en el verano”, (p. 16) dice la narradora en el recuerdo para introducir al lector en la escena culmen de la historia:

Aquella noche el aire era mucho más cargado y completamente diferente a todos los que había conocido hasta entonces. Ahora, *en el recuerdo, vuelvo a respirarlo hondamente.* No tuve fuerzas para salir a pasear ni siquiera para ponerme el camisón; *me quedé desnuda sobre la cama [...] estuve inmóvil durante horas, sin ningún pensamiento,* exactamente como si flotara en el mar bajo ese cielo tan claro. [...] *lo único que subsistía era mi propio peso sobre la tierra o*

sobre el agua; eso era lo que centraba todo aquella noche. [...] (p. 17, las cursivas son mías).

Entregada sólo al reconocimiento del deseo prohibido, pareciera que el cese de los pensamientos sedara la atención de la narradora sobre el objeto que los produce. Únicamente el deseo subsiste. Inmóvil “como si flotara en el mar bajo ese cielo tan claro” encuentra la única satisfacción que la evade “del enojo pequeño”. Sólo así, en el olvido del cuerpo, se puede dominar la negación de la sensualidad aberrante que despierta el deseo por el hijo. Sin embargo, en ese estado de abandono a su propio peso, surge lo que pareciera que hubo estado esperando durante aquel tiempo interminable:

Recuerdo que oí cuando los muchachos entraron, cerraron el zaguán con llave y cuchicheando se dirigieron a su cuarto. Oí muy claros sus pasos, pero tampoco entontes me moví. [...]

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*. 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. [...] *En la oscuridad era imposible mirarlo, pero tampoco hacía falta, sentía su piel muy cerca de la mía*. Nos quedamos frente a frente, como dos ciegos que pretenden mirarse a los ojos. Luego puso sus manos en mi espalda y se estremeció. Lentamente me atrajo hacia él y me envolvió en su gran ansiedad refrenada. *Me empezó a besar, primero apenas, como distraído, y luego su beso se fue haciendo uno solo*. Lo abracé con todas mis fuerzas, y fue entonces cuando sentí contra mis brazos y en mis manos latir los flancos, estremecerse la espalda. (p. 18, las cursivas son mías).

Sumida en el peso de su propio cuerpo, el ruido de alguien detrás de la puerta la estremece “como si aquello hubiera sido lo que había estado esperando durante aquel tiempo interminable”. Ahora la respiración de “alguien”, que el

lector sólo puede sospechar, acompaña la de ella acortando la distancia. Y en la ambigüedad de aquel momento en que todo lo que la razón nos hace ocultar en la cotidianidad se encuentra presente, la narradora da el “salto a la otra orilla” ingresando, a decir de Paz, a un mundo ajeno a la moral “donde no hay muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante”⁷²:

En medio de *aquel beso único en mi soledad*, de aquel vértigo blando, mis dedos tantearon *el torso como árbol*, y aquel cuerpo joven me pareció *un río fluyendo* igualmente secreto bajo *el sol dorado* y en la ceguera de la noche. *Y pronuncié el nombre sagrado*. (p. 18, las cursivas son mías).

En el acto transgresor del pronunciamiento del “nombre sagrado”, la narradora se asoma definitivamente a la frontera marcada por la sociedad: el tabú del incesto, la “otra orilla” en la que se vivencia la experiencia de lo sagrado, donde lo escondido muestra “las entrañas”. Según Bataille, la esencia de la transgresión está en infringir una prohibición con conciencia de tabú, en el cual la relación que existe entre el respeto a la ley y su violación se visualiza profundamente.⁷³ Por lo tanto, el conocimiento del erotismo,⁷⁴ que abstrae al ser de su aislamiento discontinuo y lo adentra en un sentimiento de profunda

⁷² O. Paz, *op. cit.*, p. 122.

⁷³ G. Bataille, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁴ El erotismo es una búsqueda psicológica que nos diferencia de la actividad sexual de los animales porque es independiente del fin natural de la reproducción y del cuidado de los hijos. Se trata de una sensualidad ‘aberrante’ que pone en relación la excitación sexual con la muerte. El terreno del erotismo es el terreno de la violencia, de la violación y lo que está en juego en este espacio es siempre la disolución de las formas constituidas. Es decir, en el erotismo entra en juego la aniquilación de las formas de la vida social que constituyen el orden *discontinuo* de nuestras individualidades —se refiere al mundo más elemental de lo profano— para alcanzar la continuidad del ser en lo más íntimo —dominio de lo sagrado. Cf. G. Bataille, “Introducción”, en *El erotismo*, pp. 15-30.

continuidad es, en la experiencia de la transgresión, la conciliación de aquello que por principio parece irreconciliable —la ley y su violación— donde el *deseo* persiste por ser el sentido profundo de la prohibición. “*La verdad de las prohibiciones es la clave de nuestra actitud humana.*”⁷⁵ Por lo mismo, si el *sentido profundo de la prohibición es la persistencia del deseo*, su violación no se impone desde afuera. En esta historia, que sólo experimentada dentro de la libertad que supondría en la narradora realmente concretar esa transgresión, sólo queda la patencia de su deseo prohibido en el “beso único” de un cuerpo que toma el lugar de otro:

Julio se fue de nuestra casa muy pronto [...] *La humillación de haber sido aceptado en el lugar de otro, y el horror de saber quién era ese otro dentro de mí, lo hicieron rechazarme con violencia en el momento de oír el nombre* [...] le dije que yo ignoraba absolutamente que me sucediera aquello, pero que *no creía que mi ignorancia me hiciera inocente.*
—Lo nuestro era mentira porque aunque se hubiera realizado estaríamos separados. Y sin embargo, *en medio de la angustia y del vacío, siento una gran alegría: me alegro de que sea yo la culpable y de que los seas tú.* Me alegra que tú pagues *la inocencia de mi hijo* aunque eso sea injusto. (p. 18, las cursivas son mías).

El incesto se evita por la presencia de un tercero que toma el lugar de su hijo como sustituto. Y, aunque la relación sexual no se realiza porque la madre irrumpe el instante pronunciando “el nombre sagrado”, la confirmación de quien es el objeto de deseo hace manifiesta la situación. El incesto no se realiza

⁷⁵ G. Bataille, *op. cit.*, p. 43. Las cursivas son mías.

en términos concretos, Julio toma el lugar de Román, pero la mención del nombre prohibido vuelve al hecho algo concreto: “[...] la oposición entre el deseo de incesto y su imposible realización alcanza la afirmación y la negación simultáneas de su tema.”⁷⁶ Existe el culposo sentimiento de incesto y la violación de la ley que lo prohíbe, aunque precisamente no se realice por la presencia de un sustituto. Por esto mismo, el horror sagrado que brota “de este abrirse el mundo en dos y enseñarnos que la creación se sustenta en un abismo” es el reconocerse en ese espanto del sentimiento que lo provoca y no del acto consumado. Como explica Octavio Paz, la revelación de la propia condición es a la vez creación de nosotros mismos, es decir, nuestra condición oculta es algo que continuamente está “haciéndose a sí misma”, siempre desde la soledad “sin importar la forma en que se manifieste”. En “Estío”, la condición de la narradora asume la forma oculta de la transgresión del deseo por el hijo que pasa del desencadenamiento de una sensualidad negada al vacío de la soledad. A decir de Corral, “Estío” presenta la polaridad de sentimientos propia de los extremos que configuran lo que Caillois llamó la *dialéctica de lo sagrado*.⁷⁷ El pensador,

⁷⁶ F. Bradu, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁷ La acción de lo sagrado “desarrolla una acción fasta o nefasta y recibe los calificativos opuestos de puro e impuro, de santo y sacrílego, que definen con sus límites propios las fronteras mismas de la extensión del mundo religioso.

He ahí quizás el movimiento esencial de la dialéctica de lo sagrado. Toda fuerza que lo encarna tiende a disociarse: su ambigüedad primera se resuelve en elementos antagónicos y complementarios con los cuales relacionamos respectivamente los sentimientos de respeto y de aversión, de deseo y de temor, que inspiraba su naturaleza radicalmente equívoca. Pero apenas nacidos estos polos de la distensión de su naturaleza, provocan cada uno por su lado,

tomando la terminología de Rudolf Otto, habla del doble aspecto que la dialéctica conserva en sus límites extremos: el elemento cautivador, el *fascinans* —que corresponde a las *formas embriagadoras de lo sagrado* como el vértigo dionisiaco o el éxtasis—, y el elemento terrible, el *tremendum* —que representa la “santa cólera”, la justicia inexorable de un Dios “celoso”, “ante quien tiembla el pecador humillado, implorando perdón”.⁷⁸ De ahí, como explica Corral, la insistencia en la naturaleza equívoca de la noción de lo sagrado: “Puede encarnar simultáneamente lo puro y lo impuro, lo que atrae y lo que causa repulsión, lo prohibido y la transgresión de lo prohibido, la plenitud y el vacío, el ser y el no ser, la vida y la muerte”,⁷⁹ que en la narradora se consume en el quiebre de un orden sagrado, pasando del estado puro de la maternidad al aislamiento marcado por la culpa del deseo erótico por el hijo.

Con el pronunciamiento del nombre sagrado, la narradora se adentra en un misterio que revela una verdad personal insoportable de llevar. Ante la falta de control sobre los propios impulsos la extensión del “mundo religioso” del relato se ve quebrado en la búsqueda de una existencia auténtica. De esta forma, la moral y la religión no limitan la escritura de Arredondo: “vivir de un modo

porque poseen precisamente el carácter de lo sagrado, esas mismas reacciones ambivalentes que les hicieron aislarse el uno del otro.” (Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 33).

⁷⁸ R. Caillois, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁹ R. Corral, *op. cit.*, p. xi.

peligroso es sacar el mayor placer que puede dar la existencia”, decía Nietzsche.

Así lo experimenta la protagonista del relato que se analiza a continuación.

“[...] *el amor es simultánea revelación del ser y de la nada. No una revelación pasiva, algo que se hace y deshace ante nuestros ojos, como una representación teatral, sino algo en lo que nosotros participamos, algo que nosotros nos hacemos: el amor es creación del ser. Y ese ser es el nuestro. Nosotros mismos nos aniquilamos al crearnos y nos creamos al aniquilarnos.*”
Octavio Paz, *El arco y la lira*

II.2 “En la sombra”, la revelación de la impureza

“En la sombra” es una historia narrada a partir de la voz interior de un “yo” que se observa a sí mismo durante todo un día, en la necesaria actitud de búsqueda de una existencia auténtica mediante la resistencia de la *nada* como una vía de acceso al encuentro del no ser. Dice Octavio Paz que el ser y la nada no son cosas separadas: “El ser implica el no ser; y a la inversa. Esto es, sin duda, lo que ha querido decir Heidegger al afirmar que *el ser emerge o brota de la experiencia de la nada*”.⁸⁰ Paralelamente, para María Zambrano la nada se abre camino en el ánimo del hombre como un sentir originario que brota de lo más hondo de su interior: “Brotan incesantemente en un fluir manso e implacable *porque una sin fundirlos a los contrarios. Cede y es implacable; es la negación del ser y para quien se deje fascinar por ella, acaba siendo todo el ser en la aniquilación*”.⁸¹ La nada, como otra forma de vértigo “que brota de este abrirse el mundo en dos”, recordando las palabras de Octavio Paz al referirse a la

⁸⁰ O. Paz, *op. cit.*, p. 150. Las cursivas son mías.

⁸¹ M. Zambrano, *op. cit.*, p. 185. Las cursivas son mías.

experiencia de lo sagrado, nos enseña también que en ella la creación se sustenta en un abismo, que para quien “se deje fascinar por ella” acabará destruyendo su existencia. Dice Zambrano que entregarse a la nada es entregarse a la locura, hacerse “otro”, *sombra de sí mismo*. Su acción por lo tanto es viviente, pero es la vida sin textura, nada la sostiene, por eso en ella el silencio se hunde volviéndose pesado.

De esta forma, “En la sombra” es la metáfora de la nada, la aniquilación de la protagonista y su transformación en sombra atrapada en una vida sin textura y sin sentido debido a la infidelidad de su marido. La narradora será quien nos presente el misterio de su mundo interior, recurriendo a un conjunto de efectos de sentido al poner en relación las ideas de falta de luz u oscuridad para significar el universo propuesto en el relato, desde la indagación y el cuestionamiento a partir de la experiencia del adulterio, y el consecuente asolamiento existencial que transformará, desde el inicio de la historia, la percepción de la realidad y del tiempo en la espera de la llegada del adúltero:

Cada vez, un poco antes de que el reloj diera los cuartos, *el silencio se profundizaba, todo se ponía tenso* y en el ámbito vibrante caían al fin las campanadas. Mientras sonaban había unos segundos de aflojamiento: *el tiempo era algo vivo junto a mí, despiadado pero existente, casi una compañía* (p. 141, las cursivas son mías).

La narradora padece física y corporalmente la nada como silencio, porque la nada, en palabras de Zambrano, es la total soledad.⁸² La ausencia del ser amado alimenta la tensión del ambiente, y el tiempo, algo que *constituye al ser* antes de significar una magnitud que se pueda medir fuera de él, es “un ser existente” que se desdobra en compañía, trocando su mundo cotidiano en algo enrarecido. La apreciación de la realidad se vuelve extraña hasta inundar “irracionalmente” el pensamiento habitual como una forma de asumir la necesidad de dar sentido a la experiencia de estar en el mundo, de enfrentar ese instante que sólo el sentimiento de muerte puede revelar:

En la calle se oían pasos... *ahora llegaría... mi carne temblorosa se replegaba en un impulso irracional*, avergonzada de sí misma. *Desaparecer. El impulso suicida que no podía controlar.* Hasta el fondo, en la capa oscura donde no hay pensamientos, en el claustro cenagoso donde la defensa criminal es posible, *yo prefería la muerte a la ignominia. La muerte que recibía y que prefería a otra vida en que pudiera respirar sin que eso fuera una culpa*, pero que estaría vacía. Los pasos seguían en el mismo lugar... no era más que la lluvia... *No, no quería morir, lo que deseaba con todas mis fuerzas era ser, vivir en una mirada ajena, reconocirme* (p. 141, las cursivas son mías).

La narradora es ahora un cuerpo que se refugia en su propia intimidad, vergonzoso ante la expectativa que pueda no producirse. Sólo morir alejaría el sentimiento culposo de la espera de alguien que nunca aparecerá. Por eso es preferible “desaparecer” que caer en la “ignominia” del no ser. Sin embargo, el

⁸²*Ibid.*, p. 182.

paseo por los sentimientos de muerte es interrumpido por falsos anuncios de aquella única persona que le devolvería “el deseo de ser”.

En un artículo mencionado anteriormente, Fabienne Bradu cita una frase clave de Arredondo para la comprensión de lo que en su narrativa significa la *mirada*: “Bien, para mí *una mirada es la expresión más significativa del ser humano*. Casi podría decir que atraparlas, interpretarlas, describirlas, es una de las necesidades básicas de mi temática. No olvides que los ojos son las ventanas del alma. [...] Creo que *si uno no es mirado, es decir, reconocido, no puede tener más que una realidad amorfa*”.⁸³ Presente en este y en otros tantos de sus relatos, la ausencia de la mirada amada, como reconocimiento del otro, es la condición necesaria del personaje para experimentar la nada, el no ser: “Los brazos extendidos, las manos inmóviles, y toda mi fealdad presente. La *fealdad de la desdeñada*” (p. 141, las cursivas son mías). Y así, menospreciada por una desmerecida fealdad, vivencia la falta de reconocimiento desde una realidad monstruosa, sin sentido: “*Ella era hermosa. Él estaba a su lado porque ella era hermosa, y toda su hermosura residía en que él estaba a su lado. Alguna vez también yo había tenido una gran belleza*” (p. 141, las cursivas son mías). El ya no ser hermosa radica en la pérdida de la mirada del otro, haber sido y ya no ser ante el otro, como sí lo es quien ahora se encuentra con su marido. Ella *es*

⁸³ Inés Arredondo citada en F. Bradu, *Señas particulares: escritora...*, Fondo de Cultura Económica, 1987, México, p. 30. Las cursivas son mías.

porque *él* está a su lado *reconociéndola*: “Un ruido, un roce, algo que se movía lejos, tal vez *en casa de ella*, en donde yo estaba ahora sin haberla pisado nunca, condenada a presenciar los ritos y el sueño de los dos. *Necesitaba que su dicha fuera inigualable, para justificar el sórdido tormento mío*” (p. 141, las cursivas son mías). Ahora, desde un cuerpo adolorido ante tanta aniquilación existencial, “sórdido tormento”, se desdobra para presenciar desde un espacio jamás pisado el ritual amoroso entre aquella *otra* mujer y su marido:

Los que duermen y los que velan están en el seno de una *noche distinta* para cada uno que ignora a todos. *Ni una palabra, ni una sonrisa, nada humano para soportar el encarnizamiento de la propia destrucción. ¿Qué significa injusticia cuando se habita la locura?* Enfermizo, anormal... palabras que no quieren decir nada. [...] *toda mi vida arde ahora en una pira inútil, quemado el recuerdo en esta realidad sin redención [...]*

Sin embargo, me rebelo porque sé quién es ella. Ella es... quien sea; el dolor no está allí, no importa quién sea ella y si merezca o no *este holocausto* en que yo soy la víctima; *mi dolor está en él, en el oficiante. La soledad no es nada, un estéril o fértil estar consigo mismo, lo monstruoso es este habitar en otro y ser lanzado hacia la nada.*

Ya no llueve; mi cama, *suspendida en el vacío*, me aísla del mundo.

Caen una, muchas veces las campanadas. Ya no quisiera más que un poco de reposo, *un sueño corto que rompa la continuidad inacabable de este tiempo que ha terminado por detenerse* (p. 142, las cursivas son mías).

¿Cuáles son los límites de la realidad “amorfa”, a decir de Arredondo, cuando se “habita en la locura”? ¿Qué sucede cuando se experimenta la monstruosidad de “habitar en otro”, cuando la mente se establece en la zona que parece un atentado contra la naturaleza siendo la existencia en este espacio de vacuidad la

única forma de darle sentido a la vida? La narradora pasa de la soledad, “un estéril o fértil *estar consigo mismo*”, a experimentar la escisión del “otro”, *sombra de sí mismo*. Según palabras de Zambrano, locura es enajenarse, hacerse “otro” y esta sustitución de la personalidad, sólo vislumbrada en este relato, es la antesala de un desmoronamiento del *ser* en la vida humana: “La locura se llamó ‘mal sagrado’”.⁸⁴ Y así, sin cruzar los límites de la experiencia de la locura, pero padeciendo la suspensión en el vacío de la nada, se va abriendo un nuevo sentido en la narradora que propone un estado de permanente *dolor*, de tal manera que a partir de este punto se distingue su transformación hacia la experiencia del mal. Víctima de un holocausto en que su marido es oficiante, “toda su vida arde ahora en una pira inútil”. Por lo anterior, la búsqueda de Arredondo en su narrativa se encuentra lejos de lo puramente descriptivo, por el contrario, se encuentra precisamente en el centro de sus agonistas: “[...] lo que busco está en el *interior del personaje*, en sus raíces afectivas más profundas. Aun en mis historias infantiles esta búsqueda está presente. Son seres reales y no los presento como categorías abstractas. Si algo significan, es por su *indefectible individualidad*. Las vicisitudes cotidianas y sociales no me importan demasiado”.⁸⁵

⁸⁴ M. Zambrano, *op. cit.*, p. 182.

⁸⁵ I. Arredondo en M. A. Quemain, “*Inés Arredondo: a treinta años...*”, p. 14.

De esta forma, como explica Bradu,⁸⁶ el monólogo inicial de la historia, es decir toda la *noche distinta* que pasa en vela, es la tesis de Arredondo acerca de *la tragedia de la pérdida de la mirada en el ser*, y el siguiente desarrollo de la historia, cuando amanece y la narradora comienza el día con la llegada del marido, la incorporación pragmática de esta hipótesis a la situación anecdótica, para elaborar, desde la “indefectible individualidad”, el mundo impenetrable de la narradora ante la tragedia que significa estar frente al otro sin su reconocimiento:

Amanecía cuando llegó [...]

—Tenía miedo de que te hubiera sucedido algo.

—Pues ya ves que estoy divinamente.

Era verdad. Y lo dijo con inocencia. Yo hubiera preferido que el tono de su voz fuera desafiante o desvergonzado; eso iría conmigo, *sería un reconocimiento*, un ataque, en fin, *me daría un lugar y una posición*; pero no, *él me veía y no me miraba, ni siquiera podía distraerse para darse cuenta de que yo sufría*. Estaba ensimismado, *mirando en su fondo un punto encantado que lo centraba*, le daba sentido al menor de sus gestos y a cuyo rededor giraba armonioso el mundo, *un mundo en el que yo no existía* (p. 142, las cursivas son mías).

Él la ve y no la mira. Él sólo ilumina el “punto encantado” que lo centra y lo sostiene. Y con ello, una narradora recluida en la sombra de sí misma, cuerpo ajeno falto de existencia y significación. Sin embargo, él sí tiene todo el reconocimiento de la narradora, porque sólo él podría regresarla de la nada: recrearla. Dice Batis en un artículo: “La unidad perfecta, la coparticipación, sólo

⁸⁶ F. Bradu, *op. cit.*, p. 32.

puede darse en la renuncia de sí mismo para encontrar la plenitud del ser pareja, dos en uno”.⁸⁷ Es decir, formar una unidad en la renuncia del propio ser para reencontrarse en el otro y poseerse verdaderamente. O a decir de Arredondo: “Creo que el amor salva todo... un gran amor salva siempre los avatares si se toma de una manera pues casi diría mística”.⁸⁸ Pero así como un amor puede librar al ser del aislamiento y la caída del yo en la nada, también puede destruirlo y postrarlo en la propia aniquilación. De esta forma, la narradora experimenta la herida del adulterio, contemplando la cínica imagen de plenitud que representa el marido en sus movimientos corporales como testigo de la felicidad del otro:

El amor daba un peso particular a su cuerpo; sus movimientos se redondeaban y caían, perfectos. Esa extraña armonía de la plenitud se manifestaba por igual cuando caminaba y cuando se quedaba quieto. Lo estaba mirando ir y venir por la estancia recogiendo los papeles que necesitaría y metiéndolos en el portafolio. No se apresuró y sin embargo hizo las cosas de una manera justa y rápida. Levantó un brazo y se estiró para recoger algo del tercer estante, entonces vi con claridad que lo que sucedía era que para hacer el movimiento más insignificante ponía en juego todo el cuerpo, por eso alcanzaba más volumen y su ademán parecía más fácil. Pensé en los labriegos que aran y siembran con ese mismo ritmo que los comunica con todo y los hace dueños de la tierra (p. 142, las cursivas son mías).

Es que el amor, cuando se lo vive totalmente, concede al cuerpo “un peso particular” sustrayéndole pesadez y volviéndolo más leve; pero lo anterior,

⁸⁷ H. Batis, “Los relatos de Inés Arredondo”, en *Sábado* (suplemento cultural del periódico *Unomásuno*), núm. 632, 11 de noviembre de 1989, p. 1.

⁸⁸ I. Arredondo en Javier Molina, “Un gran amor salva todos los avatares: Inés Arredondo”, en *La Jornada*, núm. 1453, 30 de septiembre de 1988, p. 15.

experimentado por un solo individuo de la pareja revela, en la esfera del adulterio, la imagen del contrapeso insostenible de uno de ellos recluido en la sombra del engaño, concediéndole al texto la concreta densidad de los sentimientos opuestos:

Me daba vergüenza mirarlo. Sus manos, su boca: como si estuviera sorprendiendo las caricias. Pero él hablaba y comía alegremente. Yo hubiera podido mencionarla y desencadenar así algo, pero no me atrevía a hacerme esa traición. Quería que sin presiones de mi parte él se diera cuenta de mi presencia. Mientras me siguiera viendo como a un objeto era inútil pretender siquiera una discusión, porque mis palabras, fueran las que fueran, cambiarían de significado al llegar a sus oídos o no tendrían ninguno (p. 143, las cursivas son mías).

La armonía que otorga el marido a los movimientos cotidianos y el ritmo de la comunicación con su entorno relegan la tragedia de la narradora a la vergüenza, como si él fuera ajeno al dolor que ella vivió de manera exacerbada durante toda la noche. Ambos representan la misma escena de un matrimonio inmerso en la rutina, pero él, “mirando hacia adentro del centro imantado de su felicidad”, pertenece a un mundo distinto que disuelve en ironía todo lo que la narradora pudiera objetar. Cualquier pretensión de discusión “cambiaría de significado al llegar a sus oídos”. La imposibilidad de formar una unidad siendo en el otro se expresa en la simulación y el consecuente fingimiento de una vida familiar:

—Estás callada.

—No he dormido muy bien.

—Yo no dormí nada, como viste, y sin embargo, *me siento más animado que nunca*. [...] Parecía liberado. La niña, la rutina, yo, todo eso se borró; volvió a quedarse quieto y lleno de luz, *mirando hacia adentro el centro imantado de su felicidad. Pasó sobre mí los ojos para que pudiera ver su*

mirada radiante. Y fue precisamente en esa mirada donde vi que todo aquello era mentira. A él le hubiera gustado que se tratara de una felicidad verdadera y la actuaba con fidelidad; pero seguramente, si no estuviera yo delante siguiendo con aguda atención todos sus gestos, no hubiera sido la mitad de dichoso. Había algo demoníaco en aquella inocencia aparente que fingía ignorar mi existencia y mi dolor (p. 143, las cursivas son mías).

Y es en esa intencionada “mirada radiante”, iluminada cínicamente desde el centro de su felicidad, en donde la narradora capta de manera instantánea que “todo aquello era mentira”, y que él hubiera preferido fuera “felicidad verdadera”. Sin embargo, la perversidad de una páfida actuación permite al marido ignorar con simulada inocencia la existencia y el *dolor de la desdeñada*. Así, la mirada pretenciosa del marido se le revela a la narradora como una grieta “demoníaca” que comienza a quebrarse, la *señal* reconocida que aumenta la transformación iniciada desde la nada, hacia una futura experiencia del mal. En otras palabras, desde el horror⁸⁹ de no ser por la incapacidad de trascender al otro que ya no la mira, no la reconoce y no la desea, en torno a la búsqueda de sentido en la propia destrucción por el placer de la experiencia del mal:

Bajé tambaleándome las escaleras; *los ojos sin ver, el dolor y el zumbido en la cabeza.*

⁸⁹ Paulina López-Portillo Romano explica a partir de Levinas, que *existir* es una dimensión que afirma un *afuera*, un ámbito de la vida que nos retira de nuestro egoísmo hacia otra persona y abre un futuro, un tiempo esperado, pero que en el horror esta *dimensión de tiempo nuevo* se anula violentamente: “El horror es la parálisis que nos impide producir sentidos y nos obliga a cancelar la promesa que es existir.” Es decir, la existencia se inhabilita en el horror imposibilitando cualquier oportunidad de trascendencia, de producción de sentido y de esperanza de porvenir. El horror es un sinsentido que trastoca al ser imposibilitando su comunicación con el *afuera*, con la existencia. (*El horror*, Ediciones Coyoacán, México, 1999, p.28).

Cuando llegué al dintel de la calle *me enfrenté de golpe a la luz y a mi náusea*. Parada en un islote que *naufregaba*, veía pasar a la gente, apresurada, que iba a algo, a alguna parte; pasos que resonaban sobre el pavimento, mentes despejadas, quizá sonrisas flotantes... Ahora, a esa hora precisa él estará... para qué pensarlo (p. 144, las cursivas son mías).

Horrorosamente, la narradora asume el fracaso de no ser reconocida por el otro, de no tener significación alguna ante el único ser que podría alumbrar la sombra de sí misma y restituirla. Sin embargo, con la consecuyente “náusea” de un cuerpo atormentado por la ignominia y abandonada con un gran dolor en su propia “realidad amorfa”, sale a la calle en la búsqueda del poder de dar sentido a una luz, que no impone precisamente claridad y a unos ojos, que ya no ven:

Tengo que ir a la farmacia a comprar medicinas... Existe sin embargo una injusticia... *yo podría ser esa mujer*, esa aventurera, o ese amor. ¿Por qué él no lo sabe? *Toda mi vida deseé... Pero él no lo ha comprendido...* Y después de la conquista ¿será ella también *alguna sin significado*, como yo? *El sueño de realizarse, de mirarse mirado, de imponer la propia realidad, esa realidad que sin embargo se escapa; todos somos como ciegos persiguiendo un sueño, una intención de ser...* ¿Qué piensa sobre sus relaciones con los demás, con esa misma mujer con la que ahora yace, intentando una vez más la expresión austera, perfecta? Es posible que ahora, en este minuto mismo la haya encontrado... ¿entonces?... Ay, no haber sido ésa, la necesaria, la insustituible... *Un gusano inmolado*, no he sido otra cosa; *sin secreto ni fuerza*, una niña como él me dijo el primer día, *jugando al amor, ambicionando la carne, la prostitución, como en este momento*; no yo la única, sino una como todas, menos que nadie (p. 144, las cursivas son mías).

“Gusano inmolado” al provecho de un hombre que luego de la conquista la ha arrimado “sin secreto ni fuerza” a su propia sombra, suprimiendo “el sueño de realizarse, de mirarse mirado”, de sentirse deseada, “ambicionando la carne, la

prostitución, como en este momento”. Y no se refiere específicamente a la prostitución como práctica venal, sino a ser objeto erótico que se propone al deseo del otro. La narradora, como objeto de deseo, sólo podría responder a la expectativa de su marido si consiguiese que se fijara en ella. Pero desde el inicio del relato se sabe que no consigue cobrar significancia y es despreciada en su belleza, y menospreciada en su sensualidad, mientras otra la reemplaza. Por eso, como explica Paz, el hombre, dador de sentido a las cosas y al mundo, ante la insignificancia advierte que él no tiene otro sentido que morir: “En efecto, apenas el hombre se contempla, advierte que está sumergido en una totalidad de cosas y objetos sin significación; y él mismo se ve como un objeto más, todos cayendo sobre sí mismos, todos a la deriva”.⁹⁰ El mundo se vuelve abismo, sentimiento de muerte, y el ser, fuera del tiempo, se lanza a la nada.

A partir de este punto del relato sucede una inflexión en la historia. A la deriva y con la ambición silenciosa de reconocerse en el otro, se entrega a la contemplación de un parque:

Serían las *cuatro de la tarde*. *El parque tenía un aspecto insólito*. Las nubes completamente plateadas en el cielo profundamente azul, y *el aire del invierno*. No era un día nublado, pero *el sol estaba oculto* tras unas nubes que resplandecían, y *la luz tamizada* que salía de ellas *ponía en las hojas de los plátanos un destello inclemente y helado*. Había un extraño contraste entre el azul profundo y tranquilo del cielo y esta pequeña área bañada de una luz luna que caía al sesgo sobre el parque dándole dos caras: una normal y la otra falsa, *una especie de sombra deslumbrante*. Me senté en una banca y miré cómo las ramas, al ser movidas por las

⁹⁰ O. Paz, *op. cit.*, p. 150.

ráfagas, presentaban intermitentemente un lado y luego otro de sus hojas a *la inquietante luz* que las hacía ver como *brillantes joyas fantasmales*. Parecía que todos estuviéramos *fuera del tiempo, bajo el influjo de un maleficio* del que nadie, sin embargo, aparentaba percatarse [...] (p. 144, las cursivas son mías).

En todo el texto, el avance de las horas está íntimamente relacionado con los espacios donde la narradora se mueve. Pero en la escena anterior, asistimos a lo que Pimentel llama una *descripción focalizada*, es decir, hacer del acto contemplativo un acontecimiento que transforma la mera descripción en narración como una forma de significar el espacio: “En una descripción focalizada, el punto cero de la dimensionalidad será siempre el observador-actor que asume el contenido y forma de la descripción”.⁹¹ Por eso, aunque el parque resulte de la descripción, existe en el texto un excelente efecto verosimilizante que naturaliza el artificio de la representación del lugar y de los siguientes personajes, desde la toma de perspectiva de la narradora como *origen* o *deixis de referencia* que selecciona y restringe la información narrativa, y como *punto de vista* que orienta temáticamente la postura frente al mundo a partir de los planos espacio-temporal y perceptual. Esta *conjunción obligada*, a decir de Pimentel, del *origen* y del *punto de vista*⁹² conduce al personaje-observador a organizar el relato para significar lo simultáneo, lo sensorial y lo visual del

⁹¹ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 36.

⁹² *Ibid.*, p. 97.

parque “insólito” en “invierno”, ante una luz “tamizada” por un “sol oculto”, “fuera del tiempo, bajo el influjo de un maleficio”. Otra vez, el recurso de la narradora que pone en relación las ideas de oscuridad o falta de luz dentro para crear un efecto de sentido.

De esta forma, siguiendo la nota que Martínez-Zalce⁹³ hace sobre el contrapunto espacio del hogar-prisión, espacio público-libertad, se observa que dentro del espacio *privado* del hogar la perspectiva que asume la narradora es la de un “yo” que narra desde el ahora de la locución, haciendo que presente y pasado tengan un valor temporal real. Pimentel explica que un narrador en primera persona o *narrador homodiegético*⁹⁴, cumple dos funciones distintas. La primera es la función *vocal*, en la que el narrador no participa del mundo narrado, sino que se posiciona desde el acto mismo de la narración. Esto sucede dentro del *espacio del hogar*. Es desde la función vocal que la narradora puede expresar la angustia que sufre ante la infidelidad de su marido dentro de un espacio temporal. Mientras que el espacio *público* del parque corresponde al espacio donde se vive la fascinación por la misma nada, pero como promesa de la libertad gracias a la cual la narradora asume la segunda función, es decir, la *diegética*, en la que el narrador participa como actor dentro del mundo narrado:

⁹³ Cf. G. Martínez-Zalce, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁴ Según el modelo de Genette en el que se basa Pimentel, si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un *narrador homodiegético* o en primera persona (Cf. L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 136).

Sentí que me miraban y con disimulo volví la cabeza hacia donde me pareció que venía el llamado. *Los tres pares de ojos bajaron los párpados*, pero supe que eran ellos lo que me habían estado mirando y continuaban haciéndolo a través de sus párpados entornados: tres pepenadores singulares, *una rara mezcla de abandono y refinamiento*; esto se hacía más patente en el segundo, segundo en cuanto a la edad, no a la posición que ocupaba en el grupo. Porque el grupo se hallaba colocado en diferentes planos en el prado frontero a mi banca (p. 145, las cursivas son mías).

De la misma forma que Martínez-Zalce observa el contrapunto de dos espacios, Fabienne Bradu,⁹⁵ por su parte, advierte un cuento dividido en dos historias sucesivas que se contrastan, no desde la oposición cerrado-abierto, reclusión-libertad, sino desde el mismo reclamo del reconocimiento dado *por la mirada del otro*, que como se ve en el análisis, son dos experiencias diferentes dadas por una misma demanda, una dentro del espacio privado y otra dentro del espacio público:

Desvié la mirada y me estremecí. [...] No pude levantarme, *seguí ahí, con los ojos bajos, sintiendo sobre mí la condenación de aquellas miradas, de aquellos pensamientos que me tocaban y me contaminaban*. No podía, no debía huir; *la tentación de la impureza se me revelaba en su forma más baja, y yo la merecía*. Ahora no era víctima, formaba un cuadro completo con los tres pepenadores; era en todo caso, una presa, lo que se devora y se desprecia, se come con glotonería y se escupe después. *Entre ellos y yo, en ese momento eterno, existía la comprensión contaminada y carnal que yo anhelaba*. Estaba en el infierno (p. 146, las cursivas son mías).

⁹⁵ F. Bradu, *op. cit.*, p. 32.

La revelación de la impureza se le presenta en el mismo instante en que su reclamo de reconocimiento del otro es correspondido. En concordancia con Angélica Tornero, la narradora “experimenta *el deseo* que los pepenadores sienten por ella como lo *numinoso* en el sentido de Rudolf Otto: es a la vez lo que aterriza y lo que atrae.”⁹⁶ Lo *numinoso*, como un sentimiento atrayente-retrayente, es para Otto: “lo que la religión llama en su lengua *signos, señales*. Desde los tiempos de la religión más primitiva ha tenido valor de ‘signo’ todo aquello que fuera capaz de estimular en el hombre el sentimiento de lo santo,⁹⁷ de sugerirlo, promoverlo y hacerlo llegar a expresión.”⁹⁸ De esta forma, la narradora experimenta la señal de “la condenación de aquellas miradas, de aquellos pensamientos” que la tocan y la contaminan como un sentimiento inefable a partir, y solamente, del aspecto seductor del vértigo dionisiaco de la dialéctica de lo sagrado, es decir, desde el *fascinans*, como algo merecido, haciendo de la impureza un elemento de renovación y plenitud. Como dice Zambrano, quien se deja fascinar por la nada acaba siendo todo el ser en la aniquilación. Sin embargo, la narradora, en esta forma de entregarse como presa que se come y se desecha, descubre la reintegración de su ser como algo

⁹⁶ Angélica Tornero, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, Ediciones Casa Juan Pablos-UAM, México, 2008, p. 166. Las cursivas son mías.

⁹⁷ El *sentimiento de lo santo* es una categoría compleja de orden explicativa y valorativa que nace en la esfera religiosa y está compuesta por un elemento singular que se sustrae a la razón llamado por el investigador *árreton*, es decir, lo inefable (Cf. Rudolf Otto, *Lo santo, lo racional y lo...*, p. 11).

⁹⁸ R. Otto, *op. cit.*, p. 181.

necesario. En otras palabras, “la tentación de la impureza”, el sentimiento de no poder huir, es, además de la presencia de una señal de carácter numinoso, la manifestación vehemente de un “momento eterno” en el infierno: la narradora no sólo encuentra la correspondencia a su reclamo de la mirada del otro, sino el descubrimiento y posterior asimilación del deseo lascivo de un cuerpo corrupto que anhela en su forma más baja ser devorada como una presa por tres pepenadores. Así, la impureza en el texto funciona, a decir de Tornero,⁹⁹ en un sentido de lo sagrado que no es el del cristianismo, —el cual “se reduce al del Dios del Bien, cuyo límite es el de la luz; y en [donde] ya no queda nada maldito”—,¹⁰⁰ sino el explicado anteriormente con Otto, Caillois y Bataille.¹⁰¹

La impureza forma parte de la esfera de lo sagrado:¹⁰²

Impura y con un dolor nuevo, pude levantarme al fin cuando el sol hizo posible otra vez el movimiento, el tiempo, y *ante la mirada despiadada y sabia de los pepenadores caminé lentamente, segura de que esta experiencia del mal, este acomodarme a él como algo propio y necesario, había cambiado algo en mí*, en mi proyección y mi actitud hacia él, pero que era inútil, porque entre otras cosas, él nunca lo sabría (p. 146, las cursivas son mías).

⁹⁹ A. Tornero, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰⁰ G. Bataille, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰¹ Con el cristianismo la impureza sufrió un rechazo dentro de la esfera de lo sagrado, volviéndola deleznable por su identificación con la mancha y la culpabilidad, y condenándola a convertirse en profana. Es decir, lo puro y lo impuro constituían el conjunto de la esfera sagrada, hasta que el cristianismo redefinió los límites del mundo divino al profanar la impureza y volver el culto a las divinidades impuras una forma de profanación: “Un lado de lo profano se alió con el hemisferio de lo puro; el otro, con el hemisferio impuro de lo sagrado. El mal que hay en el mundo profano se unió con la parte diabólica de lo sagrado, y el bien se unió con la parte divina” (*Cf. G. Bataille, op. cit.*, p. 127-128).

¹⁰² Ver nota 79 de este apartado.

La revelación de la impureza que vivencia la narradora no es en ningún caso el quiebre de un orden sagrado anterior, como en “Estío”. Al contrario, en “En la sombra”, como explica Corral en el artículo ya citado, los polos que configuran la dialéctica de lo sagrado ahora sufren un intercambio y los extremos se tocan y coexisten:

En cuentos posteriores de *Río subterráneo* (“En la sombra”, “Las mariposas nocturnas”), o de *Los espejos* (“Sombra entre sombras”), el binomio puro-impuro resulta más complejo y, como dijimos en un principio, sus términos se vuelven intercambiables: **asistimos a una suerte de sacralización del mal porque también puede otorgar el ser o regenerarlo**. La pureza se encuentra extrañamente presente en el seno mismo de la perversión.¹⁰³

En el acto corrupto de entregarse como presa a los pepenadores la narradora otorga un carácter sagrado a algo que antes no lo tenía en el instante en que la impureza se le revela: la transgresión por el mal.

En esta vida sin textura, surge la “señal” de la mirada que produce el salto mortal a la otra orilla, la vivencia de la experiencia límite que convierte el dolor de la ignominiosa “fealdad de la desdeñada” en un “dolor nuevo” que, a través de un acto impuro “que la acomoda a él [su marido] como algo propio y necesario”, regenera a la narradora en su “actitud hacia él”, aunque “él nunca lo sabría.” De esta forma, a decir de Batis, el problema metafísico del mal como

¹⁰³ R. Corral, *op. cit.*, p. xiv. Las negritas son mías.

el no-ser modifica el mundo narrado de la protagonista hacia una total libertad dentro de un nuevo ámbito donde el ser coincide con sus propios límites.

La tensión erótica que nace del deseo sexual insatisfecho conduce a las narradoras de los dos cuentos analizados a enfrentar un conflicto en el que la transgresión —un camino que atrae “la parte nocturna de nuestro ser”— origina indefectiblemente un proceso de transformación hacia una verdad personal, otorgándoles un nuevo sentido de existencia. En este nuevo espacio literario, “fuente de su deliberada voluntad por crear un nuevo ‘sagrado’”, dice Paz, existe una aproximación a lo divino ya no como una experiencia de Dios, sino como una experiencia que recupera lo humano como lugar de la revelación de lo sagrado.

Como se dijo anteriormente, la intención poética de Arredondo es hacer ver al lector el “momento central” en que las protagonistas dan el “salto mortal” a la otra orilla y lo numinoso se vuelve manifiesto. Sin embargo, y parafraseando a Otto, ¿cómo estimular el sentimiento de lo santo, de sugerirlo, promoverlo y hacerlo llegar a expresión en un texto literario? De esta forma, en el siguiente capítulo intento responder: cómo comunica Arredondo la terrible naturaleza de lo descubierto en este camino de indagación y lo configura

literariamente. O en palabras de la misma escritora: “cómo decir lo que se tiene que decir”,¹⁰⁴ y dejar al lector al borde de sus propios límites.

¹⁰⁴ En una reseña dedicada a la revista de literatura *Mester*, escrita para el suplemento cultural *La Cultura de México*, Arredondo describe brevemente, a propósito del conocido taller literario de Juan José Arreola: “La idea de un taller de escritura para medir, pesar, tallar y pulir la palabra; donde se funda el lenguaje para ser modificado, espontáneamente produce una imagen medieval hermosa. La lengua, materia rebelde, con leyes impuestas o reconocidas secretas y cambiantes, parece el material ideal para la forja. *Y es justamente la forja la que nos hace ver que no es la materia, o que no es la lengua la materia verdadera de la literatura.*”

Todos sabemos que un escritor tiene la obligación de escribir por lo menos correctamente el idioma de que se sirve, que la belleza de lenguaje es una enorme cualidad reconocida y buscada siempre, y que es muy difícil ser un grande de la literatura sin ser, al mismo tiempo, un buen conocedor de los secretos lingüísticos. Muy difícil, pero no imposible. Hay quienes tienen el don de saber gustar y usar una lengua; también hay los que juegan con ella, un juego elegante que conduce naturalmente a otro juego: el del ingenio; de ambos nace el juego de palabras, deporte que brilla y hace brillar a quien lo aprende, pero que nada tiene que ver con la literatura. Se debe aprender a escribir, se debe enseñar a escribir, la retórica es necesaria para el oficio, *pero después comienza la verdadera lucha por ser escritor, la lucha que no es juego, por encontrar cómo decir lo que se tiene que decir*”. (Inés Arredondo, “*Mester*”, en Claudia Albarrán (sel. y prol.), *Inés Arredondo. Ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 73. Las cursivas son mías).

III. La narrativa arredondeana como configuración de un nuevo ámbito

*“El hombre, dicen los modernos, es temporalidad.
Mas esa temporalidad quiere quietarse,
saciarse, contemplarse a sí misma.
Mana para satisfacerse.
El hombre se imagina; y al imaginarse, se revela.”*
Octavio Paz, *El arco y la lira*

*“La literatura no le ha dado un orden a mi vida
sino que la ha hecho posible,
sin literatura yo no puedo vivir”.*
Entrevista de Miguel Ángel Quemáin

III.1 La búsqueda de sentido como un acto de creación

La crisis existencial de Arredondo forma parte de un proceso de la historia moderna en el cual no existe un ente más allá de la voluntad del hombre, sino un sujeto descubridor de esas huellas de trascendencia en su inmanencia. En el caso de la escritora, la manifestación de la trascendencia será mediante la creación de un “nuevo sagrado” en la literatura para proyectar en su narrativa un nuevo espacio que constituya un modo posible de ser en la constante búsqueda de sentido. En el artículo anteriormente citado, “La verdad o el presentimiento de la verdad”, la escritora hace un paralelismo entre la actitud que toma frente a su pasado y la postura estética que asume frente a su escritura al afirmar:

Si creo que en la vida es posible escoger del total informe de sucesos y actos que vivimos, aquellos pocos e insustituibles con los cuales se *puede interpretar y dar sentido a la vida*, creo también que *ordenar unos hechos en el terreno literario* es una disciplina que viene de otra más profunda en la cual también lo fundamental es *la búsqueda de sentido*. No sentido como anhelo o dirección, o meta, sino como verdad o presentimiento de una verdad.¹⁰⁵

Al escoger sucesos y actos del total informe de la vida e interpretarlos para dar sentido a la existencia, pone en práctica una disciplina que anhela, a partir del orden, la búsqueda de sentido o “verdad” dentro de la historia personal. Al llevar este orden hacia el terreno literario configura un principio de selección estético que conduce a dar certeza a una historia con la finalidad de capturar la visión esencial de ese “presentimiento de una verdad”. Dice al respecto Corral:

[...] en un caso, la elección de una determinada infancia entre el conglomerado informe de sucesos y vivencias que constituyen cualquier vida, equivale a la **búsqueda de un orden o de una “verdad” personal**, y en el otro, al escribir o al “ordenar unos hechos en el terreno literario”, Inés Arredondo busca también **la trascendencia de una historia, su momento central o, con una terminología religiosa a la cual se le ha prestado poca atención, la “señal” que la ilumine y le dé sentido.**¹⁰⁶

La búsqueda de trascendencia en una historia, “la señal que la ilumine y le dé sentido”, recuerda lo mencionado anteriormente por Otto al definir lo numinoso como lo que aterra y lo que atrae, es decir, la configuración en el terreno literario del momento central en que la señal, de la que habla Corral, estimula el

¹⁰⁵I. Arredondo, “La verdad o el presentimiento de la verdad”, p. 7. Las cursivas son mías.

¹⁰⁶R. Corral, *op. cit.*, p. x. Las negritas son mías.

sentimiento de lo inefable en los personajes.¹⁰⁷ De esta forma, trasladar la disciplina que aspira la búsqueda de sentido en la historia personal a la literatura es una actividad que indaga y cuestiona los acontecimientos de un contenido narrativo orientados al instante en que lo numinoso se manifiesta en una historia. Este traslado de búsqueda que hace Arredondo del ámbito personal al ámbito poético es un *salto creativo* hacia lo que Gérard Genette llama *universo diegético*,¹⁰⁸ es decir, desde la perspectiva del texto escrito, la creación de un mundo de acción e interacción humanas proyectado dentro de un universo espacio- temporal que el mismo texto, a partir de la organización y concreción textuales del *discurso*, simboliza otorgándole *identidad* al plantearlo como una historia. Para Luz Aurora Pimentel, “historia” es una construcción abstracta hecha durante la lectura que, al recombinarse luego en la memoria del lector, queda ordenada como “una secuencia que tiene consecuencia” dentro del nivel de realidad propuesto en el que se desarrollan los personajes. Sin embargo, para que el lector pueda construir la historia, es necesario que haya un mediador a cargo del *acto de la narración*: el *narrador*, fuente y origen de la información que se tiene sobre el mundo de acción humana propuesto en el texto.¹⁰⁹ Así, el acto de la narración es el punto relacional entre el narrador, el universo diegético

¹⁰⁷ Ver nota 97 del capítulo II.

¹⁰⁸ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 15.

y el lector. Para Pimentel la historia y el discurso se interrelacionan en lo que llama *mundo narrado*, y el acto de la narración está a cargo del *narrador* o voz narrativa.¹¹⁰ De esta forma, lo que caracteriza peculiarmente a un relato es la dualidad *mundo narrado* y *voz narrativa*. Dice Arredondo en una entrevista:

[...] quiero que el **lector sienta algo** ante esa historia, por eso hablo de **trascendencia** [...] **inmanente**, quiero que el lector reciba algo más de lo que yo le estoy ofreciendo [...] Quisiera que en mis historias, más allá del relato [...] hubiera **alguna grieta**, un espacio **que comunique al narrador y al lector** que con él colabora, **al adentro en que se produce el misterio**, usar como instrumento lo que se relata para **encontrar el otro lado de lo mismo** para que tenga diferente sentido, tan real como desconocido, **que dé luz, que sea una señal**. No creo que esta búsqueda lleve con frecuencia a signos alegres o positivos pero aspiro a que den a los planos de las historias contadas y que vivimos, un hálito de trascendencia inmanente. Como verá, aunque con excepciones, mi centro es el hombre, sus circunstancias y sus sentimientos.¹¹¹

En su anhelo porque los cuentos sean experimentados y no interpretados se encuentra la búsqueda de la trascendencia de una historia, la señal que otorgue sentido y provoque en el lector *algo* ante lo leído. Existe así un planteamiento espacial del *mundo narrado*, una *grieta* como llama Arredondo, en la que narrador y lector se comuniquen hacia el *adentro* del mundo diegético propuesto *que produce el misterio*, la revelación de la otra cara de la experiencia cotidiana para así *encontrar el otro lado de lo mismo*. Se plantea una búsqueda de algo real y también desconocido para el narrador, pero que le dé luz y, a la vez, revele

¹¹⁰ *Idem*.

¹¹¹ M. A. Quemain, *op. cit.*, p. 14. Las negritas son mías.

una instancia de trascendencia inmanente en la historia. Para Arredondo, lo central es el hombre, lo que le sucede y lo que siente. Dice Juan Vicente Melo: “[Arredondo] protagonista auténticamente viviente no sólo de la aventura espiritual de nuestros días sino del anhelo [...] de modificar la vida y convertirnos (a nosotros todos) en otros, en el otro, en *el único en verdad posible*, aquel que otorga renovado valor a las palabras”.¹¹² La búsqueda de la verdad, o el presentimiento de la verdad, es también búsqueda de sentido en el valor de las palabras para la comprensión del mundo que se habita y darle un orden, en el que acomodar la propia historia y las vivencias.

En el libro existencial *El ser y el tiempo* (1927), dice Terry Eagleton, Heidegger descubre que es el *hombre arrojado al mundo*, el *dasein*, el que se pregunta por el ser. Hablar del Ser, es hablar de la irreductibilidad dada de la existencia como un modo de ser “específicamente humano”,¹¹³ o del *dasein*, en términos heideggerianos, el cual consiste en un-estar-siempre-en el mundo en un proceso de proyección ontológica, es decir, en un estado de eyección constante hacia sus posibilidades, por eso, el *ser* para Heidegger antes que realidad es posibilidad. El ser humano está proyectándose constantemente hacia un futuro, siempre *deseando ser*.

¹¹² Juan Vicente Melo, “Mirar con los labios”, en *La Palabra y el Hombre*, núm. 69, Nueva Época, enero-marzo de 1989, p. 209.

¹¹³ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 81.

Eagleton sostiene que *ser* humano significa estar ligado a *otros* y al mundo material, porque la vida está constituida básicamente de *relaciones*. El mundo no es algo al cual podamos colocar frente a nosotros para analizar. Somos nosotros quienes emergemos de él “como sujetos del interior de una realidad” y nunca podremos objetivarlo completamente.¹¹⁴ El mundo tiene un ser propio que se resiste a nuestros proyectos, por eso la existencia debe de ser un diálogo constante con él. Explica el teórico que para Heidegger el conocimiento humano parte de lo que llama “precomprensión”, que son suposiciones tácitas que nos ligan con el mundo a partir del *acto de comprender*, no como un acto aislable, sino como parte de la propia estructura de la existencia humana: “Para vivir humanamente es preciso que me *proyecte* constantemente hacia adelante, reconociendo y realizando nuevas posibilidades de ser”.¹¹⁵ De esta forma, uno nunca será idéntico a sí mismo, sino un ser siempre impulsado hacia adelante. La existencia no es algo que se pueda aprehender como un objeto concluido. No. La existencia es *búsqueda constante de nuevas posibilidades* dentro de un espacio temporal. Comprender es una dimensión del *dasein*; comprender es una parte del modo de ser “específicamente humano” que está en constante autotranscendencia, siempre ligado a una situación concreta y real en continua proyección hacia la construcción de la *identidad*. Como dice Carlos Mendoza

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

Álvarez: “Hemos sido eyectados al devenir y al devenir histórico; es decir, vivimos una cierta *orfandad constitutiva* de nuestro ser. Por eso, nuestra única morada, decía Heidegger, es la palabra”.¹¹⁶ Estamos arrojados a un mundo en constante devenir. Y esta percepción de *orfandad constitutiva* de nuestro ser es la que nos orienta hacia lo fundamental en la búsqueda de sentido, es decir, al presentimiento de una verdad, en el diálogo constante con el mundo:

El lenguaje tiene una existencia propia de la cual los seres humanos llegan a participar, y, exclusivamente debido a esta participación, llegan a ser seres humanos. El lenguaje siempre pre-existe con relación en el sujeto individual, como el territorio en el cual se desenvuelve; *tiene un contenido de “verdad”* no tanto como instrumento para intercambiar información precisa sino como *el lugar donde la realidad se “des-cubre” a sí misma* y se abre a nuestra contemplación.¹¹⁷

La existencia también está constituida por el lenguaje, la morada donde se desarrolla la vida humana y que, por lo mismo, la concibe. Como dice el epígrafe que abre este capítulo, la temporalidad que es el hombre busca contemplarse a sí misma, imaginarse a sí misma, y en este acto de creación de uno mismo, nos revelamos. Pero para ello es necesario participar del lenguaje que *des-cubre* la realidad de la cual emergemos, para contemplarnos. Entonces, si el lenguaje es el espacio donde la realidad se des-cubre para la mirada atenta, de la misma forma los personajes de Arredondo son construidos a partir de la

¹¹⁶ Carlos Mendoza Álvarez, *El Dios otro. Un acercamiento a lo sagrado en el mundo postmoderno*, Universidad Iberoamericana, México, 2003, p. 115. Las cursivas son mías.

¹¹⁷ T. Eagleton, *op. cit.*, p. 83. Las cursivas son mías.

palabra constante que desarrollan en sus monólogos interiores. Sin el lenguaje no podría surgir la voz interior, ese *otro* que Arredondo establece para crearles y otorgarles una identidad verdadera que, como bien anota Batis en una reseña sobre *La señal*, se nos ofrece a los lectores de forma “casi privilegiada, digna, por tanto, de la más implacable contemplación”.¹¹⁸ Del mismo modo, Batis recuerda lo escrito en una reseña coetánea de García Ponce:

[...] Todo lector, enfrentado a una literatura abierta a la interpretación eventual, está sin embargo encadenado por las reglas del juego del escritor. En el caso de Inés Arredondo, advierte ella claramente que intenta ordenar en su literatura los datos inconexos de las historias que recrea, y obligar a los hechos *a existir de un modo absoluto, intemporal*. De esta manera logra *rescatar del devenir* lo que desaparece antes de que lo hayamos mirado bien.¹¹⁹

A partir de un lenguaje simple y preciso, ubicado en la más atenta visión del mundo, Arredondo instala en el lector, en “nosotros todos”, como menciona Melo, el sentimiento de búsqueda de sentido en la conversión de otros, “el otro, el único en verdad posible”. Explica Raquel Mosqueda que el Otro, como búsqueda: “[...] representa el camino a recorrer si se pretende conseguir todo aquello que promete (pensamiento, imaginación, libertad...) [...] nuestra necesidad de acercarnos al Otro [es] lo que motiva ‘la experiencia del lenguaje’”. El lenguaje se devela así como el trayecto a seguir para vislumbrar, que no

¹¹⁸ H. Batis, *op. cit.*, p. 1.

¹¹⁹ *Idem.*

alcanzar, la tierra prometida y, a un tiempo, como la propia promesa”.¹²⁰ Al comprender escrituralmente la identidad de las narradoras, descubiertas dignamente al lector a “la más implacable contemplación”, Arredondo logra “rescatar del devenir” el instante que huye antes de haberlo visto bien, la señal que des-cubre y manifiesta el conocimiento oculto de la realidad que transcurre. Vuelvo a insistir: la escritora anhela que los cuentos no sean leídos como historias, sino como experiencias que, a través del “trayecto del lenguaje”, sirvan para entender otras cosas más allá de la vida cotidiana. De esta forma, como señala García Ponce, Arredondo entrega sus propias reglas de juego a partir de la “experiencia del lenguaje”: “obligar a los hechos a existir de un modo absoluto” para “vislumbrar” en la búsqueda del “presentimiento de una verdad”, las regiones más oscuras del espíritu y dejar al lector al borde de sus propios límites, con el afán de convertirnos en otros, “el único en verdad posible”.¹²¹

Explica Eagleton que en el libro *El acto de leer* (1978), Wolfgang Iser sostiene que los textos ponen en práctica, por un lado, “estrategias” y, por el otro, “repertorios” de temas y referencias familiares. El acto complejo de *iluminación* que realiza el lector, la invitación del escritor a dar significado al texto, presupone una habituación con las técnicas y prácticas convencionales

¹²⁰ Raquel Mosqueda, “Todos los caminos llevan hacia nosotros mismos...”, p. 25.

¹²¹ Juan Vicente Melo, *op. cit.*, p. 209.

que despliega una obra a través del dominio de sus “códigos”, es decir, a partir del dominio de “las reglas que sistemáticamente rigen la forma en que da expresión a sus significados.”¹²² Sin embargo, esta familiaridad con los “códigos literarios” no es tan fácil. La comprensión de una obra interpretada desde nuestras “precomprensiones” (suposiciones sobrentendidas que en el acto de comprender nos vinculan con la estructura de la existencia humana) no se acomoda perfectamente a los códigos que la rigen. Dice el teórico que para Iser la obra literaria más efectiva es aquélla que lleva al lector a un *nuevo conocimiento crítico de sus códigos y expectativas adecuadas*:

La obra *interroga y transforma* los criterios implícitos con que la abordamos, “desconfirma” la rutina de nuestros *hábitos de percepción* y con ello nos obliga a reconocerlos por primera vez como realmente son. Más que concretarse a reforzar nuestras percepciones dadas, *la obra literaria valiosa viola o transgrede esas formas normativas de ver las cosas*, con lo cual nos pone en conocimiento de nuevos códigos de comprensión.¹²³

Cuando leemos literatura nuestras suposiciones convencionales pierden su carácter familiar al grado de objetivarlas para poderlas revisar. Al leer modificamos al texto y el texto nos modifica, por lo mismo, Iser insiste en que lo realmente importante en la lectura es el *proceso de profundización* de nuestra propia conciencia, de nuestra propia identidad. Es que, como se mencionó

¹²² T. Eagleton, *op. cit.*, p. 99.

¹²³ *Ibid.*, p. 100.

anteriormente, el lenguaje es el correlato de la existencia y si nuestra única morada es la palabra, el lenguaje será “nuestro único modo de devenir sujetos” y construir nuestra identidad.¹²⁴

Recordando las palabras de Octavio Paz, dar el “salto mortal” para ingresar a “la otra orilla” tiene el fin de hacernos otros, ya sea arrojándonos al vacío o al pleno ser. En este rito de tránsito a través de la lectura de la narrativa de Arredondo, la literatura se vuelve existencia, ya que como obra literaria valiosa, ayuda en este proceso de profundización de nuestra propia identidad en el “devenir sujetos” al “transgredir” las formas normativas de ver las cosas y al dejarnos luego de su lectura la experiencia de haber accedido a un *nuevo ámbito* que comunica al narrador con el lector al “adentro en que se produce el misterio”, donde las nociones del bien y del mal que proceden de toda acción moral alcanzan un *nuevo sentido*.

Por lo anterior, recorro una vez más al artículo de Batis en el cual nos deja testimonio de las palabras de Juan García Ponce sobre la narrativa de la escritora: “[Arredondo] ve de una manera natural, como artista, en cada acción no sólo un puro acontecer, sino un *sentido secreto* que se encuentra en la misma esencia de los personajes y sucesos que, por esto, pueden revelárnoslo. Son ellos

¹²⁴ C. Mendoza Álvarez, *op. cit.*, p. 115.

los que *nos conducen al tema*, pero el tema *está* en ellos cuando el artista los enfrenta con el poder desentrañador de su mirada”.¹²⁵

Como explica García Ponce, son los personajes quienes revelan un sentido secreto que conduce al tema, ya que la escritora, en su constante indagación, busca presentarlos como “seres reales” en su “indefectible individualidad”. Y aunque el asunto de los cuentos es llevado de manera magistral al terreno de la vida humana, no se centra firmemente en las relaciones humanas, sino, como afirma Paredes, en el movimiento hacia el interior de los personajes.¹²⁶ Para los personajes arredondeados, indagar el propio mundo a través de la palabra implica también poner el cuerpo y contaminarse, corromperse en la búsqueda de sentido. Saben que esta indagación no los llevará “con frecuencia a signos alegres o positivos”, porque, como bien señala García Ramírez, el cuerpo en su lenguaje de pasiones formula lo que no puede decirse sin esfuerzo: “lo que íntimamente nos recorre” cuando “el deseo ciego nos apresa”.¹²⁷ El evento gozoso que es el cuerpo, a decir de López-Portillo Romano,¹²⁸ se desgarrará al producirse el deseo, y en esta ruptura, “que íntimamente recorre” a las narradoras, la resistencia no encuentra oposición. Al contrario, carga de sentido “el camino a recorrer si se pretende conseguir todo

¹²⁵ H. Batis, *op. cit.*, p. 1. Las cursivas son mías.

¹²⁶ A. Paredes, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁷ Fernando García Ramírez, “Alrededor de la señal de Inés Arredondo”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, núm. 396, 19 de noviembre de 1989, p. 5.

¹²⁸ P. López-Portillo Romano, *op. cit.*, p. 119.

aquello que promete”. Por lo mismo, lo verdadero sólo está en el trayecto de la búsqueda de la “señal” que dé sentido trascendente a una historia (o a una vida) para así llegar a la revelación que las protagonistas contemplan en el proceso del *salto* hacia el *otro lado de la orilla*.

*“Escribir es doloroso, por lo menos al principio.
[...] Hay algo doloroso en arrancarse uno sus propias historias,
y luego poner la distancia crítica
para que no quede todo en una anécdota.”*

“Inés Arredondo ante la señal”, entrevista de Juan José Reyes

“[...] un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.”
Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*

III.2 Una escritura *que ronda las cosas del otro lado*

En el artículo “Por qué se escribe”, María Zambrano explica que el escribir es un retener las palabras para hacerlas propias y sujetarlas a un ritmo. Pero a su vez, es también la “íntima necesidad” de librarse de ellas: “Las palabras van así cayendo, precisas, en un *proceso de reconciliación del hombre* que las suelta reteniéndolas, de quien las dice en comedia generosidad”.¹²⁹ Así, debido a un “atenazante” impulso, el escritor ejercita el *poder de comunicación* que acrecienta su humanidad en los límites de lo inhumano. Quien escribe salva las palabras de su estado pasajero para conducir las a la reconciliación con lo perdurable, porque *en la escritura se halla la liberación y la perdurabilidad*. Del mismo modo, como señala Arredondo en una entrevista, es el escritor el que debe salvar las palabras para que cobren significancia “de modo absoluto

¹²⁹ María Zambrano, *Hacia un saber del alma*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1950, p. 25. Las cursivas son mías.

en un tiempo que no transcurre –el del arte”,¹³⁰ pero desde un tiempo que no deja de correr hacia el futuro, el del escritor. Y en este devenir histórico, sólo en la palabra encuentra residencia el dolor de arrancarse el peso de las obsesiones. Porque, como afirma Zambrano, el escritor “quiere decir el *secreto*”, aquello que no puede decirse con la voz por ser “demasiado verdad”: “La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es *el silencio de las vidas*, y que no puede decirse. ‘Hay cosas que no pueden decirse’, y es cierto. Pero esto que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir. *Descubrir el secreto y comunicarlo*, son los dos acicates que mueven al escritor”.¹³¹ Y así, recordando las palabras de García Ponce, Arredondo no se restringe a la mera narración de historias. Ella quiere *comunicar* un saber *secreto* sobre el vínculo de los seres consigo mismos, con los demás y con las cosas,¹³² y producir un efecto en quien lo lee. Dice Arredondo: “Para las personas que no leen mis cuentos como historias, éstos se convierten en *experiencias* que además sirven en determinados momentos *para entender otras cosas, otras almas, otras circunstancias*, pero aunque no sirvieran para nada, *la sola experiencia de vivir*

¹³⁰ Javier Molina, “La literatura ‘femenina’ es una autodiscriminación”, en *La Jornada*, núm. 1251, 10 de marzo de 1988, p. 17.

¹³¹ M. Zambrano, *op. cit.*, p. 25. Las cursivas son mías.

¹³² J. García Ponce, *op. cit.*, p. 33.

un acto de la vida diaria más allá de la experiencia cotidiana me importa mucho, y me siento feliz que los lectores me lo digan”.¹³³

Insisto en que la escritora, con la intención de transmitir el secreto encontrado, pondrá en evidencia una falsedad que no entregará en forma directa en una anécdota, sino que buscará hacer que el lector experimente, como se mencionó, a través de *una señal*, el momento central en que de lo escrito ocurra la *trascendencia* de la historia y surja una *verdad*, que a veces pueda pasar imperceptiblemente. Y como un puro acto de fe, el secreto revelado en las historias, puede en algunos casos, no dejar de serlo para Arredondo: “El secreto se muestra al escritor, pero no se le hace explicable [...] el sino de todo aquel que primeramente tropieza con una *verdad* es encontrarla para mostrarla a los demás y que sean ellos, su público, quienes desentrañen su *sentido*”.¹³⁴ Por eso el deseo de la escritora de que el lector reciba algo más de lo que se le ofrece: un *nuevo ámbito* que dé un sentido diferente e ilumine el *otro lado* de lo mismo y, por qué no, lo ayude a entender otras cosas.

De esta forma, la verdad o “el presentimiento de una verdad”, a decir de Arredondo, se publica para que quien la lea desentrañe su sentido y se libere de “la cárcel de la mentira, o de las tinieblas del tedio”,¹³⁵ para que viva de otro

¹³³ Miguel Ángel Quemain, “Me interesan los lectores, no los críticos”, en *Sábado* (suplemento cultural del periódico *Unomásuno*), núm. 581, 19 de noviembre de 1988, p. 7.

¹³⁴ M. Zambrano, *Hacia un saber...*, p. 28. Las cursivas son mías.

¹³⁵ *Idem*.

modo luego de haberla comprendido. Así, las protagonistas de los relatos analizados, narradoras de su propia existencia, construyen a partir del monólogo interior la verdad del silencio de sus vidas: callar no es no decir, sino *no poder decir*. “Hay cosas que no pueden decirse”, escribe Zambrano y por eso, sólo en la literatura se vuelve posible revelar el *saber secreto* de los procesos que acontecen en el silencio de las vidas. En este sentido, el carácter terrible de la existencia, lo que no puede decirse, toma forma en los personajes a partir de la tensión erótica que nace del deseo sexual insatisfecho. En un caso, con la revelación del deseo sexual de una madre hacia su hijo, y en el otro, con la revelación del deseo sexual fuera del matrimonio como producto de la infidelidad y la falta de reconocimiento de su pareja.

No obstante, si la existencia humana está constituida por el tiempo, ¿cómo se vincula el lector con la experiencia temporal de la soledad vivida de los personajes en el devenir de las situaciones límites desde este *nuevo ámbito* creado por Arredondo en la literatura? Explica Pimentel que un texto narrativo se establece a partir de una dualidad temporal. Por un lado, la historia narrada que imita la temporalidad humana real, llamada *tiempo diegético*¹³⁶ y, por el otro, el discurso narrativo representado espacialmente en la sucesión textual, llamado *tiempo del discurso*. Por lo anterior, es posible decir que la duración de

¹³⁶ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 42.

los sucesos dentro del tiempo diegético tiene una medida temporal cuantificable como la hora, el día, los años. Sin embargo, esta *ilusión de duración* depende del espacio destinado en el texto narrativo. Dice Pimentel: “La *experiencia temporal* que vive el lector depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso”.¹³⁷ Debido a lo anterior, el espacio destinado en el texto y la ilusión de duración se deben definir en términos *rítmicos* más que durativos. Para ello, según Pimentel, Genette establece una ecuación espaciotemporal entre la dimensión espacial del texto y la dimensión temporal de orden ficcional que da como resultado la noción de velocidad o *tempo* narrativo, es decir, “cuánto texto se destina a cuánto tiempo”.¹³⁸ De este modo, las descripciones que suceden en los cuentos analizados en este trabajo se establecen a partir del “movimiento” narrativo de *escena*,¹³⁹ o sea, un movimiento que se presenta como un *tempo* narrativo en el que se da la relación de concordancia entre historia y discurso, en el que la duración ficcional es casi equivalente a la extensión textual discursiva. Explica Pimentel que, a diferencia de lo que plantea Genette, este movimiento no sólo sucede en forma exclusiva de diálogo

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 48.

¹³⁹ El teórico establece cuatro “movimientos” narrativos básicos que en orden creciente de aceleración son los siguientes: pausa descriptiva, cuando el tiempo de la historia se detiene; escena, cuando se da la relación habitual entre historia y discurso; resumen, cuando los sucesos tienen una duración mucho mayor en la historia que en el discurso y elipsis, cuando el movimiento narrativo es tan acelerado que no se da cuenta de los sucesos en el discurso narrativo. (Cf. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 48 y 49).

—donde la relación proporcional historia-discurso es constante— sino que puede darse en “forma de *tempo variable*”¹⁴⁰ o *tempo rubato*. Esta idea de “tiempo robado” se asemeja más al modo estilístico que destaca en la construcción de los personajes arredondeados caracterizados en la exploración del instante, el conflicto existencial, la conducción del tema para dar cuenta del lado oculto de las cosas a través del monólogo interior. Así sucede con las descripciones de los protagonistas, que son en realidad percepciones narradas en forma de detalles descriptivos y narrativos donde se dan ligeras retardaciones sin que el *tempo* original pierda la identidad de concordancia continua entre la historia y el discurso. Es decir, el anhelo estético de Arredondo, en el cual el lector *experimenta* la vivencia subjetiva de los personajes, la realidad del instante, se traduce en su literatura con la identidad entre la ficcionalización de la temporalidad humana y el discurso narrativo, o *tempo rubato*, para *sentir* los abismos solitarios en su mayor dramatismo, cuando el extrañamiento se hace presente y el “acallado escándalo” busca liberarse:

“Estío”:

Aquella noche el aire era mucho más cargado y *completamente diferente* a todos los que había conocido hasta entonces. [...] me quedé desnuda sobre la cama, mirando por la ventana un punto fijo del cielo, tal vez una estrella entre las ramas. No me quejaba, únicamente estaba echada ahí, igual que un animal enfermo que se abandona a la naturaleza. No pensaba, y casi podría decir que *no sentía*. La única realidad era que mi

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

cuerpo pesaba de una manera terrible; no, *lo que sucedía era nada más que no podía moverme*, aunque no sé por qué. [...]

Creo que casi no respiraba, al menos no lo recuerdo; [...] Estar así no puede describirse porque *casi no se está*, ni medirse en el tiempo porque *es a otra profundidad a la que pertenece*. [...]

Era una *trampa dulce* aquella extraña gravidez (p. 17, las cursivas son mías).

“En la sombra”:

El parque tenía un aspecto insólito. [...] Me senté en una banca y miré cómo las ramas, al ser movidas por las ráfagas, presentaban intermitentemente un lado y luego otro de sus hojas a la inquietante luz que las hacía ver como brillantes joyas fantasmales. Parecía que todos estuviéramos *fuera del tiempo, bajo el influjo de un maleficio* del que nadie, sin embargo, aparentaba percatarse. Los niños y las niñeras seguían ahí, como de costumbre, pero *moviéndose sin ruido, sin gritos, y como suspendidos* en una actitud o acción que seguiría eternamente (pp. 144-145, las cursivas son mías).

Tanto en “Estío” como en “En la sombra” la descripción que se hace en un caso, sobre “la noche completamente diferente”, y en el otro, sobre “el parque insólito”, pareciera suspender el transcurrir del tiempo y extender el discurso narrativo en el espacio. Esto logra un efecto de sustracción del tiempo diegético en su imitación del tiempo humano real que, como mencioné anteriormente, el lector *experimenta* como una abstracción de los personajes, aunque en realidad no se detenga el tiempo ficcional, ni tampoco el del discurso.

Esta ilusión de duración del instante se percibe en un caso como una “extraña gravidez” que no puede medirse en el tiempo, pues “es a otra profundidad a la que pertenece”, y en el otro, como “el influjo de un maleficio”

que mantiene a todos “como suspendidos” en una acción eterna. En ambos casos, el enrarecimiento de la vivencia subjetiva de los personajes se advierte en el extrañamiento de la percepción de los espacios habituales —el cuarto o el parque— asemejándose a lo dicho por Octavio Paz sobre lo *sobrenatural*. En otras palabras, el devenir de las situaciones límites experimentadas tanto en el cuarto como en el parque se presenta a las narradoras como la manifestación de una sensación de radical extrañeza que pone en entredicho la realidad y el existir, exactamente en el mismo momento en que se afirma en su expresión más cotidiana y palpable. Dice Paz: “La extrañeza es asombro ante una *realidad cotidiana* que de pronto se revela como *lo nunca visto*”.¹⁴¹

Sin embargo, ¿qué es la realidad cotidiana? Explica Maurice Blanchot que la cotidianidad “[...] es lo que *no vemos nunca por primera vez*, sino que sólo podemos volverlo a ver, habiéndolo visto ya siempre por una *ilusión* que precisamente es constitutiva de lo cotidiano”.¹⁴² Este aspecto ilusorio produce una percepción de lo cotidiano como *algo sin verdad propia* que nos mantiene fuera de lo real y de lo falso, y donde siempre impera la “negativa a ser diferente”. Lo cotidiano es, entonces, nosotros mismos en lo ordinario, donde nada sucede y todo es igual. Dice el pensador, citando a Lukács: “Lo cotidiano

¹⁴¹ O. Paz, *op. cit.*, p. 128.

¹⁴² Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1996, p. 387.

es la vida en su disimulo equívoco, y ‘la vida es una anarquía de claroscuro... Allí nada se realiza nunca completamente y nada avanza hasta sus últimas posibilidades... [...]’¹⁴³ De esta forma, la experiencia de la cotidianidad es lo inadvertido, lo que no podemos retener, porque nos mantiene fuera de lo verdadero y lo falso. Sin embargo, cuando algo sobreviene, cuando “algo se enciende” e invade el “gran instante”, surge el asombro ante lo nunca visto. Dice Blanchot, “[...] suspende los matices, irrumpe las incertidumbres y nos revela la *verdad trágica*”.¹⁴⁴ Verdad trágica o “presentimiento de una verdad” que tanto la escritora anhelaba entregar al lector: hacer entender “el *vínculo oculto* de los seres consigo mismos, con los demás y con las cosas” cuando invade el instante límite, “el momento central”, en que la *señal* aparece y quiebra, como una grieta, la realidad cotidiana, chata y acartonada de los personajes. Arredondo deseaba descubrir el asombro de “lo nunca visto” ante nosotros mismos en lo ordinario y revelar el secreto de lo que acontece cuando una *sensación de radical extrañeza* pone en duda la realidad y el existir.

Por lo anterior, y considerando lo que afirma Mosqueda, si el “presentimiento de lo Otro como amenaza latente”¹⁴⁵ es uno de los fundamentos del género fantástico, abordarlo en algún punto es necesario. Aunque lo

¹⁴³ *Ibid.*, p. 389.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 390.

¹⁴⁵ R. Mosqueda Rivera, *op. cit.*, p. 2.

fantástico no existe en la narrativa de Arredondo, sí se podría hablar de alguno de sus relatos dentro de la categoría de lo extraño,¹⁴⁶ en el que, como define Tzvetan Todorov, “lo inexplicable [lo ambiguo agregaría yo] se reduce a hechos conocidos”.¹⁴⁷ Dice el filósofo: “Lo extraño [...] cumple una sola de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular del miedo; *está vinculado sólo a los sentimientos de los personajes* y no a un acontecimiento material que desafía la razón”. Para Todorov la sensación de extrañeza se asocia con lo que llama “experiencia de los límites”: “La sensación de extrañeza parte por lo tanto de los temas evocados, que están ligados a tabúes más o menos antiguos. Si admitimos que la experiencia primitiva está constituida por la transgresión, podemos aceptar la teoría de Freud sobre el origen de lo extraño”.¹⁴⁸ Por lo tanto, las descripciones de ciertas reacciones de las protagonistas sobre la sensación de lo extraño, el “presentimiento de lo Otro como amenaza latente”, es, además de condición compartida con el género fantástico, un requerimiento estético en la narrativa de Arredondo para lograr

¹⁴⁶ Para Todorov “lo fantástico [...] parece más bien ubicarse en el límite de dos géneros, lo maravilloso y lo extraño, que ser un género autónomo” (Cf. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 41).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 48. Se refiere al conocido estudio de Freud sobre lo *siniestro*, donde luego de una larga disertación y problematización sobre el valor semántico del vocablo alemán *unheimlich* (antónimo de *heimlich*, palabra con varias acepciones, por un lado, lo familiar y, por el otro, lo oculto), intenta definir el origen y significado de lo *siniestro*. Este concepto podría resumirse para este trabajo con una nota del filósofo Schelling, que ayudó al mismo Freud a captar su esencia: “*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado [dentro de lo familiar]”. En Sigmund Freud, *Lo siniestro*, López Crespo, Buenos Aires, 1978, p. 17.

que trascienda, insisto, “el vínculo oculto de los seres consigo mismos, con los demás y con las cosas” cuando irrumpe la posibilidad de dar el salto a la “otra orilla” y hacernos “otros”. En otras palabras, y a decir de Aralia López González, lo siniestro se presenta como algo extraño o terrible que irrumpe el orden natural y se revela en lo más familiar:

Lo siniestro tiene que ver con *un deseo prohibido*, o con *un temor* que se mantiene como fantasía inconsciente y se revela súbitamente. Deseos y temores [...] que constituyen incipientemente la subjetividad en sus orígenes, profantasías que se modelan antes del lenguaje, en *los abismos originarios del placer y del terror*: los abismos que la gran obra literaria admite, velándolos con la belleza y también con una clase de ética que no los teme porque los transforma.¹⁴⁹

Es el sentimiento de lo sobrenatural lo que quiebra “la vida en su disimulo equívoco” desde el silencio de las “profantasías”, dando sólo prueba de su existencia bajo la mirada de las narradoras a través de “la gran obra literaria”, en la exploración del instante en que el extrañamiento se hace presente. Cuando existe algo que no puede decirse, como es la necesidad de vivir lo imposible a partir de la intensidad erótica que emerge, ya sea de un deseo prohibido o de un temor que fascina, es en la escritura donde se halla la liberación del secreto para mostrarlo a los lectores y “que sean ellos, su público, quienes desentrañen su sentido”:

“Estío”:

¹⁴⁹ Aralia López González, “Una poética del límite”, en Luz Elena Zamudio (coord.), *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, Juan Pablos UAM, México, 2005, p. 167.

Cuando el levísimo ruido se escuchó, toda yo me puse tensa, crispada como si aquello hubiera sido lo que había estado esperando durante aquel tiempo interminable. Un roce y un como temblor, la vibración que deja en el aire una palabra, sin que nadie hubiera pronunciado una sílaba, y me puse de pie de un salto. 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. 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. [...] Lentamente me atrajo hacia él y me envolvió en su gran ansiedad refrenada. Me empezó a besar, primero apenas, como distraído, y luego su beso se fue haciendo uno solo. [...] Y pronuncié el nombre sagrado (pp. 17-18, las cursivas son mías).

“En la sombra”:

Sentí que me miraban y con disimulo volví la cabeza hacia donde me pareció que venía el llamado. Los tres pares de ojos bajaron los párpados [...] tres pepenadores singulares, una rara mezcla de abandono y refinamiento [...]

El segundo estaba indolentemente recargado en un árbol fumando con voluptuosidad explícita y evidentemente proyectada hacia mí como un actor experimentado ante un gran público [...] Nunca me miró abiertamente.

El mendigo más viejo estaba a unos pasos de él, sentado en cuclillas, escarbando en un saco mugriento, [...] en algún momento me pareció que tendía hacia mí sus dedos pegajosos con un bocado especial, y me hacía un guiño, como invitándome.

El tercer pepenador, el más joven, estaba perezosamente tirado de costado sobre el pasto [...] cuando creyó que ya lo había mirado bastante, levantó hacia mí los ojos y abriendo bruscamente las piernas, pasó su mano sobre la bragueta del pantalón en un gesto entre amenazante y prometedor [...] No pude levantarme, seguí ahí, con los ojos bajos, sintiendo sobre mí la condenación de aquellas miradas, de aquellos pensamientos que me tocaban y me contaminaban. [...] Entre ellos y yo, en ese momento, existía la comprensión contaminada y carnal que yo anhelaba. Estaba en el infierno (pp. 145-146, las cursivas son mías).

En esta percepción del tiempo “interminable” o “suspendido”, entre la “ansiedad refrenada” del deseo y la “comprensión carnal” de los pepenadores, las protagonistas experimentan el deseo inefable de lo prohibido en la zona límite que la sociedad establece entre el mundo profano y el mundo sagrado: el tabú que perturba a los lectores. Como dice Aralia López, en la exploración de las conductas más extremosas en su obra, Arredondo no rechaza las “perversiones” sexuales de nuestra sociedad moderna, ya que el erotismo, como una búsqueda propia de la sensualidad “aberrante” del ser humano, implica el mal al transgredir los interdictos sobre la sexualidad.¹⁵⁰

“Estío”:

Julio se fue de nuestra casa muy pronto [...] *el horror de saber quién era ese otro dentro de mí* lo hicieron rechazarme con violencia en el momento de oír el nombre [...] (p. 18, las cursivas son mías).

“En la sombra”:

Impura y con un dolor nuevo, pude levantarme al fin cuando el sol hizo posible otra vez el movimiento, el tiempo, y ante la mirada despiadada y sabia de los pepenadores caminé lentamente, segura de que *esta experiencia del mal* [...] *había cambiado algo en mí* [...] (p. 146, las cursivas son mías).

Frente al instante anterior a ser lanzadas a “la otra orilla” y tomar la decisión de dar “el salto mortal”, cada una experimenta la idea de completitud carnal, de fusión total, ante el deseo sexual insatisfecho de manera diferente. En un caso, la tensión erótica origina el *corte brusco* del placer ante la alusión textual del

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 173.

“nombre sagrado”. Con la revelación del horror de saber quién es el objeto de deseo surge el sentimiento de lo prohibido al transgredir sus propios vértigos sin alcanzar realmente el fondo del abismo del incesto. El estado ambiguo del relato desaparece y el lector experimenta un sentimiento inquietante ante la amenaza contingente de “la otra orilla”. En el otro, la tensión erótica busca su *prolongación* frente a la mirada despiadada, “contaminada y carnal” de los pepenadores. Con la revelación de la impureza surge el placer por “esta experiencia del mal” que la transforma en el instante de dar el “salto mortal”. El estado ambiguo del relato se prolonga finalizada la lectura, dejando en el lector el sentimiento encontrado del deseo y de la repulsión.

Asimismo, tanto la revelación del horror como el de la impureza funcionan como “verdades” que problematizan al ser cuando los interdictos de orden cultural y social prohíben la concreción del deseo sexual. Como explica Aralia López, lo sagrado en Arredondo tiene que ver no tanto con lo religioso, sino “[...] con su deseo como *impulso a transgredir el interdicto cultural sobre la sexualidad humana* y la agresión que no excluye el homicidio [recordando cuentos como “Mariana”]. Se trata de la ruptura de los límites en la dimensión subjetiva, existencial. [...] Arredondo reflexiona sobre la naturaleza pasional del ser humano, explorando sus límites, evadiendo la neutralidad de cualquier

orden”.¹⁵¹ Lo sagrado en la narrativa arredondeana está vinculado con el mundo interior. Ceder a los deseos que impulsan a transgredir “el interdicto cultural sobre la sexualidad humana” significa alcanzar los límites de “la dimensión existencial” que conforman aquella zona mencionada por Paz, “la otra orilla”, un espacio ajeno a la moral, caracterizado por la ambigüedad de los sentimientos y las sensaciones, y en el que las nociones del bien y del mal adquieren un nuevo sentido. “La otra orilla”, en palabras de Zambrano, corresponde a la realidad oculta “que emana de un fondo de misterio” y que yace siempre presente como posibilidad en la naturaleza humana. De esta forma, lo sagrado en Arredondo, la escritura que “ronda las cosas del otro lado”, es una preocupación continua que motiva la búsqueda de sentido, que induce la experiencia transformadora capaz de arrojarnos al vacío o al pleno ser, que indaga el “momento central” en que la “señal” se hace presente para comprender el fundamento que procede de todo acto humano.

¹⁵¹ *Idem.*

Conclusión:

*Palabras tibias que calientan la herida*¹⁵²

Dice Ernesto Sábato que para los griegos los poetas eran hombres consagrados a testimoniar lo numinoso y tremendo al resto de los hombres,

lo que es casi como decir que eran *hombres condenados a ser videntes* [...] El poeta, el artista verdadero, era respetado como un hombre inspirado, *alguien que escuchaba lo sobrenatural*. Éste es el *elemento sagrado del arte*, y así fue considerado no sólo por los griegos sino también por las otras antiguas culturas tanto grandes como pequeñas. Por eso la poesía no es una forma métrica, un modo de escribir palabras, en prosa o en verso, *poeta es aquel que revela la Vida, en verdad y en belleza*.¹⁵³

Inés Arredondo, narradora con alma de poeta, fue una mujer condenada a escuchar lo sobrenatural para “revelar la vida, en verdad y belleza”. Con un gran talento para captar la tragedia oculta en la cotidianidad, supo testimoniar con palabras sutiles lo “numinoso” y lo “tremendo” a través de la creación poética. Sin embargo, esta misma capacidad le exigió el sacrificio de descender a los infiernos del ser y transitar un camino que la consumió en el sin sentido de la existencia humana y en la consecuente búsqueda de sentido a través del arte.

¹⁵² Frase tomada del cuento “Río subterráneo”, *Obras completas*, p. 130.

¹⁵³ Ernesto Sábato, *Querido y remoto muchacho*, p. 12. Las cursivas son mías.

Nacer con una gran vocación religiosa justo en la época en que Dios ha muerto hizo necesaria la búsqueda de una razón para vivir y mostrarse en el campo de la vida. De esta forma, la ausencia de fe abrió la necesidad del arte como una solución a la videncia de la condición humana, y fue a través de la creación de un mundo poético en el cual sobrevivir que encontró el sentido de la verdad o el “presentimiento de una verdad”. Además, la coincidencia con una generación con la cual compartir la preocupación por desentrañar los grandes problemas del sentido del mundo colaboró en su noción de la escritura como oficio al proyectar un nuevo espacio de lo sagrado en el arte donde no sólo combatió el mundo divino ofrecido durante siglos al abordar temas transgresores para la mujer como la prostitución, el incesto, la locura, el asesinato, el erotismo, sino que concibió una zona escritural en la cual vivenciar la lectura como existencia. En la narrativa arredondeana “dar el salto mortal”, que no es otra cosa que la sensación de estar frente a lo sobrenatural, “punto de partida de toda experiencia religiosa”, significa el planteamiento obligatorio para llegar a la “otra orilla”, a través de la revelación de un *sentido oculto* en los personajes. Así, las historias analizadas en este trabajo formularon dos formas diferentes de ver cómo “la creación se sustenta en un abismo” al echar afuera lo secreto y revelar el “otro lado del ser”: por un lado, la revelación del incesto, una de las violencias universalmente prohibidas del comportamiento erótico del hombre, al manifestar la corrupción de la relación madre-hijo en un

acto culposo; por el otro, la revelación de la impureza, en la cual la narradora, al sacralizar la perversión de una conducta sexual, la manifiesta como un acto regenerador. De ahí, que en un caso, el lector experimente un sentimiento inquietante ante la contingencia de “la otra orilla” del abismo del incesto; y en el otro, el sentimiento ambiguo del deseo y la repulsión. Sin embargo, en ambos casos se visualiza el anhelo de Arredondo por crear un espacio que comunique al narrador y al lector “al adentro en que se produce el misterio”, ofrecerle una “grieta” o “señal” por la cual ver el “otro lado de lo mismo” y encontrar un nuevo sentido de “trascendencia inmanente” que ilumine el “instante” en que todo cambia y transforma aquello supuestamente conocido.

Del modo más bello y verdadero, Arredondo supo comunicar lo que para Bataille era la esencia del erotismo: la asociación inextricable del placer sexual con lo prohibido.¹⁵⁴ A partir del hecho de que “nunca, humanamente, aparece la prohibición sin una revelación del placer, ni nunca surge un placer sin el sentimiento de lo prohibido”,¹⁵⁵ transgredir los propios vértigos es la puesta en práctica de la exploración de los límites de la naturaleza pasional de nuestro mundo interior. Así, la escritura que “ronda las cosas del otro lado”, el “pulso herido” que quiso decir el “saber secreto del vínculo de los seres consigo mismos, con los demás y con las cosas” penetró el mundo sagrado de la

¹⁵⁴G. Bataille, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵⁵ *Idem.*

sexualidad para dar cuenta del ámbito propio de la polarización entre lo puro y lo impuro (elementos radicalmente distintos al ámbito de la vida profana) y motivar la preocupación constante hacia la búsqueda de una verdad para comprender la esencia interior de todo acto humano.

Bibliohemerografía:

Directa:

ARREDONDO, Inés, *Obras completas*, Siglo XXI editores, México, 2002.

_____, “Dos textos desconocidos: Autobiografía”, en *Sábado* (suplemento cultural *Unomásuno*), núm. 409, 17 de agosto de 1985, p. 9.

_____, “Inés Arredondo: un mundo más profundo y verdadero”, en *Tierra Adentro*, núm. 84, febrero-marzo de 1997, pp. 4 y 5.

_____, “La cocina del escritor”, en *Sábado* (suplemento cultural *Unomásuno*), núm. 1017, 29 de marzo de 1997, p. 1 y 2.

_____, “La verdad o el presentimiento de la verdad”, en *Obras completas*, Siglo XXI Editores, México, 2002, pp. ix-xv.

_____, “*Mester*”, en Claudia Albarrán (sel. y prol.), *Inés Arredondo. Ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

Indirecta:

ALBARRÁN, Claudia, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, Ediciones Casa Juan Pablos, México, 2000.

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets Editores, Buenos Aires, 2006.

BLANCHOT, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1996.

BRADU, Fabienne, *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

DÍAZ DE LA SERNA, Ignacio, *Del desorden de Dios. Ensayos sobre Georges Bataille*, Taurus, México, 1997.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1998.

FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*, López Crespo, Buenos Aires, 1978.

GARCÍA PONCE, Juan, *Trazos*, Nueva Imagen, México, 2001.

LÓPEZ-PORTILLO ROMANO, Paulina, *El horror*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.

MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1996.

MENDOZA ÁLVAREZ, Carlos, *El Dios otro. Un acercamiento a lo sagrado en el mundo postmoderno*, Universidad Iberoamericana, México, 2003.

MONSIVAÍS, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”, en *Historia General de México*, Tomo 2, El Colegio de México, México, 1981, pp. 1375-1548.

NILSSON, Martín, *Historia de la religión griega*, Editorial Gredos, Madrid, 1953.

OTTO, Rudolf, *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Revista de Occidente, Madrid, 1925.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970.

PEREIRA, Armando, *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, México, 1997.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores, México, 2010.

SÁBATO, Ernesto, *Querido y remoto muchacho*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1998.

SARTRE, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1998.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Paidós, Buenos Aires, 2006.

TORNERO, Angélica, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, Ediciones Casa Juan Pablos-UAM, México, 2008.

UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*, Akar Editor, Madrid, 1983.

XIRAU, Ramón, *Una introducción a la filosofía*, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades UNAM, México, 2005, p. 539.

ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

_____, *Hacia un saber del alma*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1950.

ZAVALA, Iris, *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1965.

ZEA, Leopoldo, *Introducción a la filosofía*, Dirección General de Publicaciones UNAM, México, 1983.

ARTÍCULOS SOBRE Inés Arredondo:

BATIS, Huberto, “Los relatos de Inés Arredondo”, en *Sábado* (suplemento cultural *Unomásuno*), núm. 632, 11 de noviembre de 1989, pp. 1 y 2.

CORRAL, Rose, “Sobre Los espejos”, *Casa del Tiempo*, junio, 1989, pp. 48-50.

_____, “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, en Inés Arredondo, *Obras completas*, Siglo XXI Editores, México, 2002. pp. ix-xv.

ESCALANTE, Evodio, “Inés Arredondo: entre la pureza y la pornografía”, en *Texto Crítico*, vol. 4, núm. 7, verano de 1998, pp. 9-24.

GARCÍA RAMÍREZ, Fernando, “El espíritu y la mirada”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, núm. 395, 12 de noviembre de 1989, p. 2.

_____, “Alrededor de la señal de Inés Arredondo”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, núm. 396, 19 de noviembre de 1989, pp. 4 y 5.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, “Una poética del límite”, en Luz Elena Zamudio (coord.), *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, Casa Juan Pablos UAM, México, 2005, pp. 153-179.

MELO, Juan Vicente, “Mirar con los labios”, en *La Palabra y el Hombre*, núm. 69, Nueva Época, enero-marzo de 1989, pp. 209-215.

MUGICA, Cristina, “Alegoría de la llaga y del espíritu”, en *Sábado* (suplemento cultural *Unomásuno*), núm. 581, 19 de noviembre de 1988, p. 7.

PAREDES, Alberto, “Inés Arredondo”, en *La Jornada*, núm. 1453, 30 de septiembre de 1988, p. 15.

REYES, Juan José, “La verdad en oscilación”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, núm. 395, 12 de noviembre de 1989, pp. 3 y 4.

ENTREVISTAS:

CARRERA, Mauricio, “Me apasiona la inteligencia”, en *Universidad de México*, núm. 467, diciembre de 1989, pp. 68-72.

LUVIANO DELGADO, Rafael, “El México utópico que soñé es pesadilla”, en *Excélsior* (sección cultural), núm. 26078, 4 de noviembre de 1988, pp. 1 y 2.

MOLINA, Javier, “La literatura ‘femenina’ es una autodiscriminación”, en *La Jornada*, núm. 1251, 10 de marzo de 1988, p. 17.

_____, “Un gran amor salva todos los avatares: Inés Arredondo”, en *La Jornada*, núm. 1453, 30 de septiembre de 1988, p. 15.

QUEMAIN, Miguel Ángel, “Me interesan los lectores, no los críticos”, en *Sábado* (suplemento cultural *Unomásuno*), núm. 581, 19 de noviembre de 1988, pp. 6 y 7.

_____, “Inés Arredondo: a treinta años de *La señal*”, en *El Nacional, Rev. Mexicana de Cultura*, núm. 30, 25 de agosto de 1996, pp. 13-15.

REYES, Juan José, “Inés Arredondo ante la señal”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, núm. 341, 10 de octubre de 1988, pp. 2 y 3.

TESIS:

MOSQUEDA RIVERA, Raquel, *Todos los caminos llevan hacia nosotros mismos. Otredad, erotismo y violencia en la construcción narrativa*, Tesis de doctorado, México, UNAM, 2010.

SAULÉS ESTRADA, Salvador, *Mujeres: el elogio de la liviandad: paradojas del deseo, la impudicia y la libertad femenina en tres novelas de Juan García Ponce*, Tesis de maestría, México, UNAM, 2005.