

01086
2eje.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA BUSQUEDA DEL PARAISO
LA NARRATIVA DE INES ARREDONDO

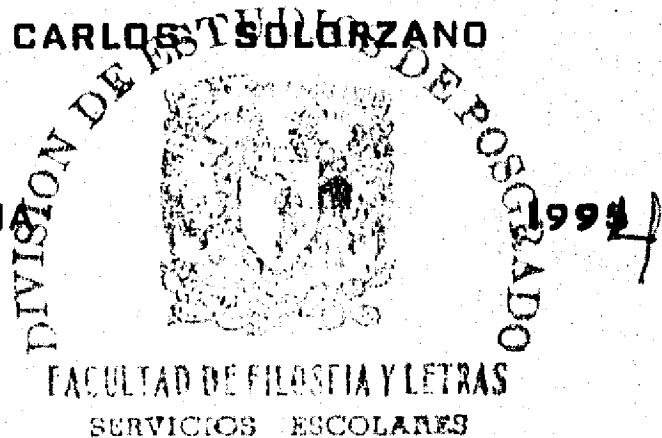
T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS
P R E S E N T A:

SUSANA TERESITA
CRELIS SECCO

ASESOR: DR. CARLOS SOLÓRZANO

CIUDAD UNIVERSITARIA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

**Mi agradecimiento profundo al Dr. Carlos Solórzano,
asesor de este trabajo, quien me orientó y estimuló
en tiempos de desconcierto y desconfianza.**

**Mtra. Alicia Correa
Dr. Ignacio Díaz Ruiz
Dr. Horacio López Suárez
Dra. Paciencia Ontañón
Dr. Jorge Ruedas de la Sema
Dr. Alberto Vital**

Gracias por sus lecturas cuidadosas y las enriquecedoras sugerencias.

**Mi recuerdo agradecido al grupo de Humanidades II,
semestre agosto/diciembre de 1989 (ITESM - Campus
Toluca) y, en especial, a la Lic. Aurora Ballesteros.**

ÍNDICE

Introducción	6
Semblanza	11
Cap. I Preocupaciones esenciales	42
Cap. II Los cuentos de la impotencia original	61
Cap. III Los cuentos de la relación matrimonial	113
Cap. IV Los cuentos de la fe	150
Cap. V Los cuentos de la trasgresión	191
Conclusión: el imaginario de Inés Arredondo	237
Bibliohemerografía	267

INTRODUCCIÓN

El trabajo que sigue tiene por título La búsqueda del paraíso. La narrativa de Ines Arredondo, y se refiere al primer libro de cuentos de la escritora, La señal, que consta de catorce relatos. Las oportunas palabras de la autora, en las que explica su apego, a lo largo de toda su obra, al tema del amor en sus más diversas manifestaciones, aunadas al tipo de aproximación que se hace a los distintos textos -en la que se destaca el cuidado por el análisis morfosintáctico- haría dilatadísimo y redundante el comentario de los restantes -veinte en total- que agrupó en dos volúmenes posteriores: Río subterráneo y Los espejos.

La estructura del mismo contempla la siguiente organización: la presente introducción, una semblanza, cinco capítulos, la conclusión y la correspondiente biblio-hemerografía.

El primer capítulo, "La búsqueda del paraíso" - que aspira a ser el marco teórico de la tesis y donde se encuentran los puntos de partida que orientan el trabajo- plantea la eterna búsqueda humana de la dicha y de su permanencia, plasmada a través de los escritos literarios, filosóficos y psicológicos de diversos tiempos históricos. El ser humano cree tener derecho a la dicha y piensa que hay caminos hacia ella fácilmente accesibles. Los mitos de orígenes sustentan su aspiración. Si se considera que Inés Arredondo pertenece a la cultura occidental y cristiana, dos grandes soportes mitológicos conducen un imaginario que se manifiesta acorde a la cultura a la que pertenece. Me refiero a los mitos de los hombres esféricos y de Adán y Eva, distintos y semejantes, pertenecientes a dos fuentes distintas, pero hermanados en su influencia sobre el hombre de occidente. Ambos mitos recrean una fusión original -en la que el ser humano era absolutamente dichoso-, una falta contra Dios o los dioses que conduce a la pérdida de la felicidad y un sentimiento de nostalgia por lo que se ha

esfumado. El mito es, para el hombre, el modelo que le indica que puede recuperar lo perdido. Su medio es el amor, especialmente el amor que se da y se recibe del otro. Para lograrlo, realiza, por ello, esfuerzos denodados. Pero olvida que el mito, mientras expone una felicidad evidente, augura y garantiza desdicha posterior. El ser humano no quiere asumir que la dicha original nunca fue ganada, sino otorgada sin pedido ni lucha. Tampoco quiere recordar que ambos mitos demuestran que la dicha poseída sin conciencia no pudo durar. Es por ello que cualquier esfuerzo suyo está condenado a la inutilidad y la frustración. Es por ello también que la trágica pregunta borgiana que se pone de acápite demuestra su peso existencial.

Los capítulos que forman el cuerpo de la tesis analizan los cuentos de La señal, narraciones que argumentan los caminos que toma el hombre, su lucha y su frustración consecuente.

En la obra aludida, la diversidad de argumento permite una clasificación útil para fines operativos. Con la salvedad de que una clasificación siempre puede ser objetable, aquí se propone una clasificación cuatripartita. Una de las partes -capítulo II, "Los cuentos de la impotencia original"-, estaría constituida por relatos en los que los personajes no pueden encontrar la dicha porque ésta se encuentra vetada desde el inicio para ellos: tienen límites de personalidad que les impide el logro. Su esencia es débil o su vida adulta se encuentra estrechamente condicionada por problemas de infancia. Es el caso planteado en los relatos "Olga", "Canción de cuna", "La casa de los espejos" y "Para siempre". En tres de éstos -no en "Canción de cuna"- la relación de pareja juega un papel explícito; en todos es importante alguna forma de amor -en "Canción de cuna" la noción de pareja está implícita, en la medida en que se la niega.

Los demás cuentos tiene personajes libres de las trabas

antedichas, que pueden optar por la búsqueda de realización del sueño.

Dentro de ellos, los hay que giran en torno a existencias para las que la prosecución de la dicha es consecuencia natural de la etapa de la vida en que están y se orientan en torno a la relación amorosa -capítulo III, "Los cuentos de la relación matrimonial". Se caracterizan porque, además, tienen existencias comunes y sus soluciones son las comunes. Un subgrupo es el de los que giran en torno a personajes que realizan su primer intento -en "El membrillo" y "El árbol"-; otro, el de los que, luego del primer proyecto coronado por el fracaso, procuran, mediante la infidelidad, complementar una necesidad siempre vigente. "Flamingos" y "Estar vivo" corresponden al subgrupo. Estos últimos demuestran la falta de confianza que Inés Arredondo tiene en el vínculo tradicional.

También se ofrecen cuentos en los que los personajes son movidos por la pasión. La pasión religiosa -según el sentido etimológico del sustantivo- está vigente en los cuentos "La sunamita", "La señal" y "La extranjera" -capítulo IV, "Los cuentos de la fe". Inés Arredondo se plantea y plantea una vía alternativa para la obtención de la dicha -con la que, sin duda, soñó-, pero la demuestra también fallida.

Pasiones más complejas motivan "Estío", "El amigo" y "Mariana". Incesto, homosexualidad y sadomasoquismo son las líneas temáticas que los dominan. Muestran el fracaso para los que tratan de ser dichosos a partir de la separación de la norma. Con ellos se constituye el capítulo V, titulado "Los cuentos de la trasgresión".

Paralelamente, las obsesiones de la autora están presentes en forma tenaz, según los grupos, e imbricadas de modo sutil en todos los cuentos de este primer volumen como lo están en la producción de

Arredondo que no se aborda en el trabajo. Por ello, en la conclusión se tratan algunos aspectos de su imaginario que, confirmando obsesiones, demuestran la vertiente estética de su narrativa. La lectura cuidadosa de sus catorce cuentos permite sostener que el centro de su imaginario es el abrazo o su sucedáneo, el contacto. Abrazo o contacto persiguen el mismo fin: comunicación. Implican la pretensión de salir de sí mismo hacia el otro o lo otro, para eludir una soledad que desgarrar. El intento conduce, como ya se dijo, al fracaso. Como parte de su imaginario, se destaca el valor que la autora da al espacio. Su paradigma se encuentra desarrollado en el relato "Olga". Allí se manifiesta la oposición entre espacios abiertos -positivos- y cerrados -negativos-, y la vinculación que éstos tienen con los mitos que sustentan su producción literaria.

La bibliografía utilizada es plural. Se procuró que la hemerografía fuera exhaustiva y, para garantizarlo, se utilizó el archivo personal de la autora.

La aproximación textual minuciosa permite comprobar las hipótesis que dieron lugar al trabajo: Escritora profundamente universal en temas y tratamiento de los mismos, insertó lo local en el mundo. Su tema fundamental es la relación de pareja, que conduce, necesariamente, a la desdicha. El hombre sólo puede obtener de ella soledad, insatisfacción, incertidumbre e impotencia. Mediante el buceo psicológico que hace Inés Arredondo, ofrece la posibilidad de un mayor conocimiento del ser humano, de sus aspiraciones y de sus limitantes. Incluso propone, en algunos relatos, ciertos replanteamientos sobre la situación de la mujer que autoriza a aquéllos a pasar a la historia de la literatura mexicana como documento de la década de los sesenta, años que manifiestan la iniciación de la conciencia reflexiva de la mujer de Latinoamérica en forma masiva.

SEMBLANZA

.....
también la verdad se inventa.

Antonio Machado.

...al interpretar, inventar y mitificar nuestra infancia hacemos un esfuerzo, entre los posibles, para comprender el mundo en que habitamos y buscar un orden dentro del cual acomodar nuestra historia y nuestras vivencias.

Inés Arredondo.

Hacer una semblanza es, considerando el sentido etimológico del sustantivo, aproximar una realidad para que se la conozca. En efecto, "semblar" proviene de "semejar". Dice Corominas: "En la lengua antigua tiene todos los valores del parecer moderno: 'dar indicios una cosa de lo que es' (...) *Semblar* ant. (...) y más comúnmente el part. activo *semblante* 'parecido'"¹. De acuerdo al uso contemporáneo, hacer la semblanza de una persona implica dar, mediante palabras, sus indicios. Habrá que procurar que los datos sean abundantes, claros y ciertos para que la semblanza permita conocer al sujeto sobre el que está hecha. Cualquier semblanza implica riesgos. Los fundamentales tienen que ver con el exceso o el defecto de información.

En la necesidad de hacer una semblanza sobre alguien, se desearía dar, a través de ella, el perfil justo: aquel que satisficiera una necesidad de saber, acorde a lo que es debido, sin invadir zonas de conocimiento

¹ Corominas, Joan y José Pascual. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Tomo IV, Madrid, Gredos, 1986, p. 198.

innecesario. Llamaríase conocimiento innecesario al que no iluminara el quehacer específico por el que ese alguien merece una semblanza.

Las tendencias actuales se manifiestan, a veces, contradictorias: desde las que indican que la obra puede y debe sostenerse en un vacío total con respecto a su productor, hasta el biografismo extremo que intenta justificar cada acto producido a partir de una experiencia vital.

Al hacer una semblanza sobre Inés Arredondo, es necesario tomar en cuenta algunos aspectos. El más importante, tal vez, es que Inés procuró, a través del elegido apartamiento de los corrillos literarios, de su cuidadosa reserva en las relaciones sociales y de sus declaraciones públicas -a menudo contradictorias-, fundar una ambigüedad básica en cuanto a todo lo propio. A partir de esto, hay que considerar el hecho de que murió hace poco tiempo y que sus familiares más cercanos están entre nosotros. Probablemente no sería ético irrumpir, a través de las múltiples conversaciones posibles, en esferas que Inés Arredondo pretendió mantener al margen y que, sin duda, pertenecen al derecho de vida privada. Por otra parte, es favorable a la semblanza el que algunos periodistas y escritores inteligentes hayan realizado algunas entrevistas a la autora, desde la publicación de su primer libro hasta pocos días antes de su muerte, o hayan comentado experiencias y vivencias comunes a ambos. Gracias a este material impreso, se cuenta con datos interesantes que se pueden recopilar de modo ordenado y, tal vez, esclarecedor.

Con todo, el punto de partida seguirá siendo el ocultamiento que Inés conscientemente eligió, un ocultamiento que persigue la instauración de mitos sustentadores de vida y creación. Es probable que el conjunto ordenado de los datos no proporcione una cronología vital particularmente fiel, pero sí demostrará la dirección que la autora

planeó. Es, ésta, "una manera de buscar la verdad" ².

Si la manera de ocultar puede ser reveladora, para iniciar una semblanza de Inés Arredondo parece pertinente partir de dos hechos significativos: la mitificación de la infancia y la elección de su nombre propio, marcas esenciales de identidad. En ninguno de ambos casos, la "verdad objetiva" parece tener que ver con la verdad de la escritora. Respecto de la primera, el mejor testimonio es el que aparece como parte del prólogo a sus Obras completas, editadas por Siglo XXI. Allí, Inés señala:

Como todo el mundo, tengo varias infancias de donde escoger, y desde hace mucho tiempo elegí la que tuve en casa de mis abuelos, en una hacienda azucarera cercana a Culiacán, llamada Eldorado ³.

En el mismo texto justifica ampliamente su elección:

Elegir la infancia es, en nuestra época una manera de buscar la verdad, por lo menos una verdad parcial. Ya no orientamos nuestras vidas hacia el merecimiento de un paraíso trascendente, sino que damos trascendencia a nuestro pasado personal y buscamos en él los signos de nuestro destino ⁴.

En una entrevista que ofreció a Nohemy García, señaló:

Todo lo que cuento es sueño, porque la época que viví en la casa-hacienda del Dorado (sic), el callejón, todo, estaba propiamente en ruinas. Para recrear mis recuerdos me guío por las historias que me cuenta mi

² Arredondo, Inés. "La verdad o el presentimiento de la verdad", Obras completas, México, Siglo XXI, 1988, p. 3.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

mamá ⁵.

Por lo tanto, la defensa del mito ocurre porque da orden y sentido, así lo indica la escritora. No acepta que proteja de la memoria, puesto que dice: "no me negué a vivir la otra realidad, sino que la asumí tanto que llegué a ser primer lugar en clase en el colegio donde estudiaba, e hija abrumada por los problemas paternos" ⁶. Sin embargo, es importante señalar que aunque Inés vuelve sobre su infancia escogida en muchas entrevistas, en pocas recupera el dolor de los problemas paternos. La invención feliz ayuda a eludir la realidad que molesta.

No puede dejarse de anotar, en este momento, lo sorprendentemente casual de que la hacienda de la dicha se haya llamado precisamente Eldorado, ese maravilloso lugar de la tradición mítica. Es posible que el nombre soberbio de la hacienda real haya contribuido a orientar la elección de la adulta que, ya sin paraísos viables, buscó en la infancia el edén. En ese espacio podrán transcurrir varios relatos. Viene a cuento lo que dice Mircea Eliade: "...la instalación en un territorio equivale a la fundación del mundo" ⁷. Este mundo creado podrá ofrecer una realidad más rica que la existente. Así lo han pensado Faulkner, Onetti y tantos otros, y también Inés Arredondo.

Volviendo a lo anterior, otro momento del texto que se citaba, dice:

...me llamo Inés Arredondo y viví mi infancia en Eldorado, Sinaloa, en un lugar que está entre el mar y la margen norte del río San Lorenzo ⁸.

⁵ García Duarte, Nohemy. "Arredondo: una imaginación desbordante atrapada en su cuerpo", Punto, 19 de diciembre de 1988, p. 19.

⁶ "La verdad o el presentimiento de la verdad", en *op. cit.*, p. 5.

⁷ Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Labor, 1985, p. 47.

⁸ "La verdad o el presentimiento de la verdad", en *op. cit.*, p. 7

En ese fragmento se unen los dos hechos significativos: el lugar de la infancia y el nombre propio. La escritora se llamó, legalmente, Inés Amelia Camelo Arredondo. Con el paso del tiempo, y así deberá quedar en la memoria, pasó a ser Inés Arredondo. Sobre este asunto, en la última entrevista que concedió -octubre de 1989- dijo:

Me llamo Inés Camelo Arredondo, de tal manera que, en realidad, no cambié de nombre sino que escogí mi otro apellido. ¿Por qué? Porque era el de mi abuelo materno. A él le debo haber podido estudiar aun en contra de la voluntad de mi padre y haber salido de mi pueblo... (...) Le debo lo que soy ⁹.

Y también, algo que no es completamente cierto:

Además no se trata de un seudónimo. Ya lo legalicé. Legalmente me llamo Inés Arredondo ¹⁰.

Lo que sí ocurrió es que la autora validó ante notario público, en el último año de su vida, su nombre artístico, con el fin de que se reconociera con la misma calidad del original.

Una motivación diferente al afecto familiar es la que, según Mauricio Carrera, expresó *off the record* :

¿Cómo cree usted que se iba a ver un escritor *camelo*? Mal, ¿verdad? ¿De mis cuentos qué iban a decir? Pues que son un camelo. (...) para no ser considerada un camelo no me quedaba otra opción que la de cambiar de nombre... ¹¹.

⁹ Carrera, Mauricio. "Entrevista a Inés Arredondo. Me apasiona la inteligencia", Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, No. 467, diciembre de 1989, p. 68.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

Se puede confirmar, a partir de estas cuestiones, que la intención de Inés fue la de modificar lo real, embelleciéndolo. ¿Creó una identidad por necesidades hondas, o una imagen para el exterior? ¿Hasta qué punto sería importante responder a esta pregunta o a otras que podrían surgir de la confrontación entre hechos y declaraciones? Se procurará un acercamiento a la narradora acorde a los datos que prefirió ofrecer y se considerará su vida como ella la eligió.

Infancia y adolescencia

Inés Arredondo nació en Culiacán, Sinaloa, el 20 de marzo de 1928, dentro de una familia de clase media alta que se empobreció más tarde. Su padre, médico, y su madre -que tuvo nueve hijos, de los que Inés fue la mayor- valoraban la cultura. En efecto, la escritora dirá que fue su madre la que la estimuló a seguir estudiando y que su primer contacto con la literatura lo obtuvo gracias a su padre, quien, al recitarle un romance del Cid, despertó en ella el gusto por la narración y los acontecimientos del personaje. Más tarde, a los ocho años, también su padre le regaló cincuenta volúmenes de la colección Austral, que ella leyó cuidadosamente -nadie controlaba sus lecturas-, pese a que no siempre los entendiera. La narradora indica que la lectura se convirtió en vicio y que fue útil para aislarla de sus hermanos menores, a los que temía por sus peleas y correteos.

Podría suponerse que este temor y la consecuente opción por la lectura -actividad solitaria y enriquecedora de la imaginación-, la gran propensión a las enfermedades -parece haber tenido todas las de la niñez- y una educación inadecuada -censuró, en una entrevista, que no se la hubiera enseñado a poseer confianza en sí misma- determinaron, en su personalidad en ciernes, los patrones de conducta posteriores: gusto por la soledad, retraimiento, timidez.

Cuando hubo llegado a la adultez, se refirió a sus primeros años como a un período problemático:

...creo que sí, que estoy rota por dentro, por problemas que he tenido, y que vienen desde la infancia ¹².

Cursó su primaria en el Colegio Montferrant, entre 1936 y 1944. Esta institución, escuela religiosa de monjas españolas, se recordará luego en algunas de las pinceladas autobiográficas de su narrativa, presentes especialmente en La señal, según aclara la escritora. Tal, el caso del cuento "Mariana", en el que la escuela donde transcurre la infancia del personaje es una escuela de monjas. La educación religiosa le dio un bagaje de lecturas que prestó temas para algunos relatos -"La señal" y "La sunamita"-, y la llevó al choque que tendría posteriormente cuando, al llegar a México y a la Facultad de Filosofía y Letras, su fe fue cuestionada.

En ese colegio hizo su primera experiencia teatral, como actriz principal de Santa Juana de Lestonnac, cuya vida se escenificaba. Mago Corona recuerda a la "adolescente de voz cálida y hermosa que se entregaba por entero a su papel" y que "sabía decir las cosas por su nombre, claras, firme, de frente" ¹³.

Pertenece, esta actividad, a la etapa de su primera adolescencia a la que, conjuntamente con su educación, habría deseado cambiar si hubiera sido posible.

Por entonces no había aparecido aún la vocación por la escritura que sería, después, determinante. Sin embargo, un recuerdo de la niñez

¹² Reboredo, Aída. "Inés Arredondo. El escritor debe mantenerse en la marginalidad, los actos sociales de la literatura no tienen importancia", Unomásuno, 28 de mayo de 1980, p. 16.

¹³ Corona, Mago de. "Inés Amella Camelo Arredondo", Escriba, UAS, Culiacán, 20 de noviembre de 1989, p. 11.

demuestra su muy particular sensibilidad por lo literario. Comentó Inés que cuando leyó a García Lorca tuvo la necesidad de ir a confesarse y que los sacerdotes nunca comprendieron su pecado: el de la sensualidad de los sonidos.

De la infancia quedó también la riqueza del espacio mítico, que aparecerá más tarde de manera frecuente en su narrativa. Será el paraíso que enmarque historias no paradisiacas, como "Estío" y "Olga".

Cuando llegó el momento de cursar la preparatoria, tuvo que salir de su tierra. Ante la certeza de que tendría que estudiar entre muchachos - en una escuela mixta- sus padres prefirieron alejarla del hogar y enviarla a un colegio de señoritas, en Guadalajara. Fue éste el Colegio Aquiles Serdán, y allí estuvo de 1945 a 1946. Mientras tanto, se hospedó en un internado de monjas. Esos años quedaron en el recuerdo como de los mejores. Las entrevistas no recogen comentarios que expliquen el bienestar. Tal vez la joven haya descubierto, entonces, la independencia.

Juventud

Se considerarán, en este período, los años que van desde 1947 a 1964, fecha de terminación de La señal.

1947 marca un hito fundamental para la escritora. Es el año de su llegada a México y de su ingreso a la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. El abuelo materno cobra gran importancia en ese momento. Parecía absurdo, por entonces, que una muchacha quisiera seguir estudiando. Su destino natural, el matrimonio y los hijos, era lo que todos, familiares y amigos, esperaban que eligiera. Ante su decisión de continuar una licenciatura, la de Filosofía, fue ese abuelo el que aceptó el desafío. El

abuelo autodidacta, que había leído a la niña el Quijote y que le contaba como cuentos los libros de Dumas, apasionado por Víctor Hugo ¹⁴, decidió sostenerle la carrera y responsabilizarse de ella. Así, con una amiga que quería estudiar Biología, viajó a la Capital. Fueron las primeras mujeres de su pueblo que dieron semejante paso.

La llegada a México, y más precisamente a la facultad de Filosofía y Letras, fue un acontecimiento definitivo en la historia personal de Inés Arredondo. Hay abundantes declaraciones sobre esos primeros tiempos. 1947, año en que estudió Filosofía, fue difícil. En la Facultad descubrió dos cuestiones importantes: la inexistencia de Dios y el espacio -o, mejor, su ausencia- otorgado a la mujer para su desarrollo intelectual.

Puede parecer impropio dar a ambos asuntos pareja jerarquía, sobre todo si la escritora ha insistido tanto en que el primero la condujo al borde del suicidio. Sin embargo, hay que advertir que, en la toma de decisión de abandonar Filosofía y escoger a Letras, tuvo que haber sido tan importante la crisis de existencia por la que su médico le sugirió el cambio antedicho, como la afirmación del profesor de Filosofía de que ni ella ni sus compañeras mujeres se graduarían jamás, porque, según él, las mujeres no estaban hechas para el quehacer filosófico sino para la reproducción, la cocina, la costura y el placer del hombre. En este último caso, hay que imaginar la frustración que pudo provocar un aserto de tal naturaleza, más allá de las implicaciones prácticas que pudiera tener, las que pudo haber ignorado. A lo largo de su vida, Inés Arredondo negaría la posibilidad de que ella aceptara respuestas feministas. Nunca quiso ser evaluada como escritora femenina; dijo frecuentemente que quería ser tomada en cuenta junto a los escritores, como uno de los mejores narradores de México, si correspondiera; negó que hubiera padecido discriminación. No obstante, lo

¹⁴ Miller, Beth. "Inés Arredondo 'El feminismo es absurdo'", Revista Mañana, 25 de setiembre de 1976, p. 22.

dicho en entrevistas a lo largo de los años no siempre es semejante:

Soy una mujer del Norte, y en el Norte las mujeres
valemus tanto como los hombres ¹⁵.

...cuando escribes, ahí sí, tienes que empezar por vencer
tu procedencia: por ser mujer naces en una
subliteratura de la que es difícil salir, porque cuesta
mucho que te consideren escritor y no escritora, es
decir que te tomen en serio ¹⁶.

Ante las preguntas que le planteó Beth Miller sobre sus dificultades como
escritora o frente a la crítica, respondió, respectivamente:

Pues nunca, nunca he tenido ninguna dificultad por ser
mujer ¹⁷.

A un hombre sí lo toman en serio, dicen cosas en serio.
Pero si eres una mujer que escribe más o menos bien,
como eres mujer te sacan lo femenino y por eso te
disculpan. Es (...) una gracia más de la señora ¹⁸.

Es probable que el cambio de punto de vista haya tenido que ver con la
sucesión de experiencias, a lo largo de la vida. En efecto, sus opiniones
sobre ello se vierten desde 1966 hasta 1989.

Volviendo sobre el decurso vital, si 1947 trae angustias también
inicia un período riquísimo en todos los aspectos. Al año siguiente,
Arredondo comenzó la licenciatura en Letras, que terminó en 1950. De 1950
a 1951 estudió Arte Dramático y en 1953 tomó un curso intensivo de
Biblioteconomía.

¹⁵ Reyes, Juan José. "Inés Arredondo ante La señal", El Semanario Cultural de Novedades, sin fecha, s/p.

¹⁶ García Flores, Margarita. "Inés Arredondo y La señal", El Día, 29 de enero de 1966, s/p.

¹⁷ Miller, Beth. Art. cit., p. 24.

¹⁸ *Idem*.

Fueron años de hallazgos. En el café de Mascarones se aprendía tanto como en las clases y eran aprendizajes complementarios, opuestos a los adquiridos hasta ese momento. El nacionalismo estaba en boga, por entonces, dentro de la cátedra. La gran ciudad, mosaico del gran país, exponía sus problemas -miseria, búsqueda de identidad, diferencias raciales- e irrumpía en el aula. Allí descubrió la joven provinciana algo que no sospechaba:

...ser mexicano limitaba terriblemente en todos los sentidos; Teotihuacán excluía a Chartres, Tenochtitlán a Florencia, Cuauhtémoc a Cortés, lo católico a lo liberal, lo moreno a lo blanco. Por si fuera poco, me enteré de que el haber nacido en la República Mexicana me había hecho hipócrita, melancólica, sanguinaria y tierna, triste e inferior ¹⁹.

En el café todo era México, México, México, y a mí me disgustaba mucho. Existía el grupo de refugiados españoles que estaban al tanto de lo que pasaba en Francia. En conversaciones con ellos me enteraba de lo que estaba pasando, de Sartre, de Camus. Tenían una cultura francesa casi todos. Habían estudiado la primaria en Francia. Eso me salvó un poco. A mí me chocó el nacionalismo. Fue una desilusión muy grande porque yo esperaba de la Facultad otra cosa ²⁰.

De ambas citas se desprenden dos centros de inquietud de importancia distinta: el primero, el del nacionalismo, nunca adentró en la narradora. El segundo, unido al que correspondió a su patria chica, su provincia, se plasmaría luego en su narrativa y le permitiría matices de universalidad. En efecto, la mayor parte de sus personajes, como se verá, tienen problemas comunes a todo el género humano; algunos relatos destacan un marco físico tropical y mexicano.

¹⁹ Arredondo, Inés. "La verdad o el presentimiento de la verdad", en *op. cit.*, p. 6.

²⁰ Miller, Beth. *Art. cit.*, p. 22.

De las charlas de café nacen discusiones, lecturas e influencias. Los refugiados españoles cumplen un papel importante. Su compañero de estudios, José Pascual Buxó ²¹, señala que convivían con Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Luis Rius y Rubén Bonifaz Nuño, y que sus maestros fueron Julio Torri, Francisco Monterde, Carlos Pellicer. En ese espacio, descubren "el existencialismo, la Generación del '27, a Rulfo y Arreola, el surrealismo y muchas cosas más..." ²².

...teníamos que leer horas y horas y horas extras para entender lo que se discutía en diferentes grupos del café. Los nombres volaban. Los libros se prestaban; había exposiciones, revistas, conferencias, rivalidades, interpretaciones, réplicas, de todo. (...) esto no lo hacían solamente los refugiados, ellos simplemente fueron como la levadura hasta de los que no los querían y entraban en competencia. Todo esto no es más que los recuerdos de lo que era la Facultad al filo de los cincuenta (*sic*)²³.

Entre 1950 y 1964 Inés hizo elecciones definitivas: se casó en el último año de estudios de la Facultad con Tomás Segovia -1953-, tuvo a sus hijos, comenzó a trabajar y se inició en la escritura.

En lo laboral, fue actriz y directora teatral; clasificadora en la Biblioteca Nacional; redactora de diccionarios -el de Literatura Latinoamericana de la UNESCO y el de Historia y Biografías Mexicanas, editado por Porrúa; escritora de guiones para la radio y la televisión comercial; secretaria de actas de la ALALC (Asociación Latinoamericana de Libre Comercio) y miembro formal, de 1963 a 1965, de la mesa de redacción

²¹ Sin autor. "Con escasa producción demostró profundidad y limpieza", Unomásuno, 4 de noviembre de 1989, p. 25.

²² Polidori, Ambra. "Inés Arredondo: 'La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento'", Unomásuno, Sábado, 5 de agosto de 1978.

²³ *Idem*.

de la *Revista Mexicana de Literatura*, con la que venía colaborando desde años atrás. De todas estas actividades, sin duda la más importante es la última. Allí se vinculó afectiva y profesionalmente con los que consideraría, luego, los miembros de su generación.

Vida familiar, laboral y escritural estuvieron unidas de modo indisoluble. El matrimonio con Tomás Segovia, que duró trece años, fructificó de muchas maneras. Dio, sobre todo, espacio para el crecimiento intelectual de la narradora. De él son sus tres hijos. En 1953 nació la primera niña y un año y medio después se produjo un hecho clave en la vida de Arredondo. En 1955 perdió un hijo y ello la sumió en profunda angustia. En ese período tan difícil procuró mantenerse activa. Aceptó sustituir a Emilio Carballido en una cátedra de la Escuela de Teatro de Bellas Artes e incrementó su trabajo de traductora. Cuenta que estaba traduciendo un cuento del francés cuando, sin saber cómo, inició y terminó un texto propio. Fue "El membrillo", su primer cuento, publicado en 1957 en la *Revista de la Universidad*. Desde entonces, aunque en forma intermitente, ya no dejaría de escribir. Es curioso, sin embargo, que este logro no le dijera nada. No pensó que iniciaba un camino como narradora. En efecto, es con "La señal" como esto ocurre:

A mí me hizo escritora "La señal". Cuando escribí ese cuento supe que había nacido para eso: para escribir treinta y tres cuentos, que son los únicos que tengo hasta ahora ²⁴.

("La señal") Me brindó toda mi intencionalidad en cuanto a forma y tema. Me enseñó que yo tenía que escribir palabra por palabra para ser responsable de lo que escribía ²⁵.

²⁴ Carrera, Mauricio. Art. cit., p. 68.

²⁵ *Ibid.*, p. 69.

Entre 1955 y 1965, fecha de aparición de La señal, publicó ocho de los cuentos de ese volumen en dos revistas: la Revista de la Universidad y la Revista Mexicana de Literatura. Según anota Rogelio Arenas Monreal, en la primera se publicó, además de "El membrillo", "Estar vivo" en 1961 y "Olga" en 1965. En la segunda, aparecieron "La señal" en 1959, "La casa de los espejos" en 1960, "La sunamita" en 1961, "Canción de cuna" en 1964 y "Mariana" en 1965 ²⁶.

El papel jugado por Tomás Segovia en cuanto a la escritura de su esposa fue muy importante. Con él se hablaba mucho de literatura, al punto que ella reconoció que, luego de la separación, sintió que no sabía nada: "Muchas cosas que creí saber, en realidad quien las sabía era Tomás" ²⁷. Con él discutía sus cuentos porque lo consideraba un magnífico crítico, y era él quien los llevaba a las revistas para que se publicaran. Tomás Segovia fue no sólo importante en el ámbito literario familiar, sino que su influencia se sintió también desde el marco de la *Revista Mexicana de Literatura*, la que dirigió entre 1959 y 1962. Los escritores jóvenes que participaban en ella, como colaboradores o desde la mesa de redacción, no podían dejar de atender a las sugerencias de quien, pese una diferencia de edad no sustantiva, era visto como maestro. Juan Vicente Melo, José de la Colina, Juan García Ponce, Huberto Batis -los que Inés consideró los verdaderos miembros de su generación- y ella misma fueron influidos por él. Según dijo, Tomás los enseñó a leer de otra manera y aprendieron de él la crítica y el rigor ²⁸. El trabajo conjunto en la revista hizo del grupo un equipo exigente que criticaba a sus miembros despiadadamente. Esto condujo a todos ellos a gran nivel de autoexigencia, la que se evidenció en la calidad de las obras producidas. Inés Arredondo dijo que nadie le enseñó a escribir

²⁶ Arenas Monreal, Rogelio. "Inés Arredondo y su grupo generacional en la Revista Mexicana de Literatura", Unomásuno, Sábado, 3 de noviembre de 1990, p. 3.

²⁷ Haro, Blanca. "La señal", Excélsior, Diorama de la Cultura, 5 de junio de 1966, s/p.

²⁸ Urrutia, Elena. "Río subterráneo es un libro para locos escrito por una loca, afirma Arredondo", Unomásuno, 29 de diciembre de 1979, p. 19.

cuentos ni recibió nunca clases de técnicas narrativas, pero que con la crítica de Tomás Segovia y la de los miembros del grupo de la *Revista Mexicana de Literatura* logró todo el aprendizaje que necesitó.

En esos tiempos obtuvo dos becas: la del Centro Mexicano de Escritores, de 1961 a 1962, y la de la Farfield Foundation de Nueva York, en 1962. En 1963, fue invitada por el Gobierno de Francia al Encuentro de Escritores en París. Vivió en Montevideo, Uruguay entre 1961 y 1964. Allí escribió sólo dos relatos, "Canción de cuna" y "La extranjera". No es extraño que su producción haya sido tan escasa en esos años porque no se adaptó al país. No sorprende que los personajes de los dos cuentos reflejen extranjería y ajenidad.

En lo que tiene que ver con la familia, habían nacido Inés, Ana y Francisco, pero la vida de pareja se dificultó. Aunque la comunicación intelectual era excelente, no alcanzó para salvar el matrimonio:

...estuvimos trece años casados, trece años hablando, y si Tomás no hubiera sido tan mujeriego, yo hubiera sido inmensamente feliz ²⁹.

(*Nos fuimos a Uruguay*) Para hacer borrón y cuenta nueva. Y en Uruguay siguió pasando lo mismo, entonces yo agarré a mis hijos, me los traje, me separé,... ³⁰.

Transcurría 1964. Ya estaban prontos los cuentos que publicaría la editorial Era en un volumen que se titularía La señal. En alguna medida, reflejaban la vida privada:

...sólo en La señal hay unos cuentos biográficos, pero

²⁹ Pfeiffer, Erna. "Huellas y señales. Entrevista con Inés Arredondo", La Jornada Semanal, 10. de abril de 1990, p. 15.

³⁰ *Ibid.*, p. 17.

hacía tanto esfuerzo de la distancia que podía contar...
Yo era la esposa y todas eran las amantes ³¹.

Muchos cuentos míos son sobre mujeres frustradas o
engañadas que sufren el matrimonio, no lo disfrutan
³².

El acervo de experiencia da a los cuentos verosimilitud e intensidad.
Impactaron al público y a la crítica. Como dijo Arredondo, "En la época en
que fueron escritos, esos cuentos fueron una revelación..." ³³.

Madurez

Esta etapa, según la separación que se hace en este trabajo, se
inició con el divorcio de Inés Arredondo y la publicación de su volumen de
cuentos La señal, cuestiones ambas que ocurrieron, como se indicó, a su
regreso de Montevideo. Principió como un período muy difícil, ya que tuvo
que trabajar arduamente para sacar adelante a sus tres hijos, que eran
niños por esas fechas. Una de las causas que le impidieron pensar
seriamente en la producción de una novela fue la carga de trabajo que tuvo
que llevar para sostener a sus hijos:

...hay que darles de comer a los hijos, vestirlos y todo
eso, entonces empezamos a trabajar como locas dando
clase aquí, escribiendo articulitos allá, así como vive
un escritor para los hijos... ³⁴.

Entre 1965 y 1968, en la UNAM, fue profesora en los Cursos
Temporales de la Facultad de Filosofía y Letras, dictó clases de Literatura
en la Escuela de Cine y fue redactora del Departamento de Información y

³¹ *Ibid.* p. 20.

³² Reyes, Juan José, art. cit., s/p.

³³ *Idem.*

³⁴ Pfeifer, Erna. Art. cit., p. 16.

Prensa. Entre 1965 y 1967 hizo crítica en la sección de "México en la Cultura" de la revista *Siempre* y fue profesora de la Escuela de Teatro del INBA. En 1966, fue invitada como conferencista en dos universidades norteamericanas, la de Indiana y la de Perdue y, conjuntamente con Juan García Ponce, hizo el guión de "La sunamita", para la película que dirigiría Héctor Mendoza y que ganó después el segundo premio de cine experimental. Durante 1967 colaboró con el Diccionario de Escritores Mexicanos, en el Centro de Estudios Literarios de la UNAM y, también con García Ponce, hizo el guión de la película Mariana, basada en su cuento, y que dirigiría Juan Guerrero. En 1970 fue profesora de Historia del Teatro, en la Universidad Iberoamericana. De 1971 a 1973, coordinó los talleres de Redacción y Lectura de Clásicos, en el Colegio de Ciencias y Humanidades del Plantel Atzacapotzalco de la UAM. Sobre este trabajo y las dificultades con las que Inés Arredondo se tropezó, se extiende abundantemente Héctor Gally en un irónico y comprensivo artículo que publicó luego de la muerte de la narradora. Señala que aquéllos eran tiempos permeados aún por el movimiento del 68, en los que los alumnos pretendían la clara definición política de los maestros; que la escritora, aunque con simpatías hacia la izquierda, se resistía a dejar que la cuestión política afectara el sentido final de la literatura y que, en última instancia, rechazaba "el puritanismo existente en los países donde se ha dado el socialismo real y la persecución de que son objeto los escritores disidentes" ³⁵. A esto atribuye Gally el que la autora haya, finalmente, renunciado a la Coordinación. Con respecto a su posición política, dijo Inés Arredondo:

Había quienes presumían de marxistas y otros presumíamos de Impolíticos (no "apolíticos"); pero siempre terminábamos por involucrarnos en las manifestaciones (...) pero éramos Impolíticos,

³⁵ Gally, Héctor. "Inés Arredondo: pálida sombra entre dos fuegos", Unomásuno, Sábado, 23 de diciembre de 1989, p. 7.

pues nunca mezclamos a la literatura con la política ³⁶ .

Sin embargo y pese a lo dicho, años después, dos cuentos de Río subterráneo tendrán tema político.

Por fin, quedan por reseñar dos actividades de larga duración: fue investigadora del Centro de Estudios de Historia de México de 1966 a 1973 e investigadora de la Coordinación de Humanidades de la UNAM desde 1965. Dejaría esta labor en 1975. Como se ve, las necesidades económicas la llevaron por múltiples caminos, las más de las veces complementarios, aunque no de aquellos que estimulan la escritura.

La actividad más enriquecedora fue, sin duda y en el sentido ya dicho, la que cumplió en la *Revista Mexicana de Literatura*, sobre todo cuando, luego de su separación de Tomás Segovia, ingresó a ella como miembro formal. Esta duró hasta fines de 1965. De ese trabajo, es propio recordar lo que dijo Juan Vicente Melo:

La nueva época de la *Revista Mexicana de Literatura* no existiría de no ser por Inés Arredondo. En las páginas de esta revista allanó el camino del oficio de muchos escritores, entre ellos yo... ³⁷.

Según Elena Poniatowska ³⁸, con su divorcio se iniciaron los problemas de salud de la narradora, los que, como se sabe, fueron tremendos y duraderos. En 1972 se casó con el médico Carlos Ruiz Sánchez, quien, como dice Poniatowska en el artículo ya citado, "se responsabilizó de ella". Estuvieron casados hasta la muerte de Inés. Una de las consecuencias fue que, en 1975, ella terminó con su último trabajo cotidiano remunerado.

³⁶ Siller, David y Roberto Vallarino. "El mundo 'culpable-inocente' porque no hay conciencia del mal", Unomásuno, 8 de diciembre de 1977, s/p.

³⁷ Sin autor. Unomásuno, 4 de noviembre de 1989, p. 25.

³⁸ Poniatowska, Elena. "Inés Arredondo, festín sombrío", El Nacional, 28 de septiembre de 1993, s/p.

Sobre ese matrimonio dijo, en una entrevista de 1989, "Ahora estoy casada con amor" ³⁹, lo que indica que fue una relación exitosa.

Seguramente, lo más relevante que ocurrió en 1965 fue la publicación de La señal -dedicada a su abuelo, Francisco Arredondo-, que reúne catorce cuentos, de los que ocho, como se dijo, habían aparecido anteriormente en las revistas de la UNAM y *Mexicana de Literatura*. La aparición de esta obra fue festejada por la crítica de la época:

Un libro que hay que atesorar ⁴⁰.

En La señal nos encontramos ante un realismo estricto y voluntario, pero que de acuerdo con las auténticas exigencias del estilo, es capaz de elevarse hasta ser un realismo de las esencias capaz de llevarnos hasta ellas mediante el puro tratamiento en profundidad, hacia adentro, buscando su verdadero sentido, de una historia. Mediante él, Inés Arredondo se nos muestra como una espléndida escritora que tiene algo que decir y sabe cómo decirlo ⁴¹.

El crítico tiene la obligación de analizar lo que critica. Ello no implica que no se deje llevar por el entusiasmo: el entusiasmo que produce este libro nada común ⁴².

...asombra descubrir una vocación tan límpida, tan abstraída en su creación (...); asombra y conforta saber que alguien espera -en mitad de la vigilia- la señal -la auténtica señal- que dé sentido al cosmos y sea el primer rastro de un sistema secreto que afiance el misterio y nos descubra parte de su sentido ⁴³.

³⁹ Pfeiffer, Erna. Art. cit., p. 17.

⁴⁰ Batis, Huberto. "Los libros al día", Siempre, 10. de diciembre de 1965.

⁴¹ García Ponce, Juan. "Inés Arredondo: 'La señal' la revela como una espléndida escritora", Siempre, 2 de febrero de 1966.

⁴² Xirau, Ramón. "La señal", Diálogos, Vol II, No. 4, mayo - junio de 1966.

⁴³ Sabido, Miguel. "La señal, de Inés Arredondo", El Día, El Gallo Ilustrado, 9 de diciembre de 1965, s/p.

Inés Arredondo se reveló como una cuentista original, acaso porque no se trata de estar a la moda -en cuanto a técnicas narrativas. Inés Arredondo procura contarnos una historia de la manera más bella posible y lo logra. Sus temas son el amor, la culpa. Los relatos que abarca La señal justifican el entusiasmo de la crítica ⁴⁴.

Como se desprende de todo lo dicho y que se tratará de probar más adelante, La señal es una obra de madurez. Publicada a los treinta y siete años de su autora, incluye cuentos que se empezaron a escribir muchos años antes. Están presentes en esa obra todas las características de la narrativa de Arredondo: su estilo breve y conciso, el valor que presta a la historia, la temática querida y dominante. Los libros subsecuentes -Río subterráneo y Los espejos- ahondan sobre los planteamientos iniciales en un esfuerzo que los matiza, enriqueciéndolos, pero no modifican la sustancia original. Cuestiones como la necesidad del amor, la búsqueda del otro, los complejos sentimientos que despiertan las relaciones humanas que se profundizan, la dificultad del vínculo familiar, el valor de la mirada como punto de encuentro, la pasión, la locura y la muerte, son los temas de Inés Arredondo en su libro primero y en su producción posterior.

Volviendo al quehacer, hubo que esperar trece años, hasta 1979, para que la escritora se decidiera nuevamente a publicar. El nuevo matrimonio y la paulatina despreocupación por los problemas económicos habrían, tal vez, permitido mayor abundancia creadora si no se hubieran multiplicado las enfermedades, sobre todo la aguda depresión.

En 1974, Canal 13 realizó videograbaciones sobre algunos cuentos: Manuel Moreno adaptó, para esos fines, "La sunamita", "La casa de los espejos" y "Olga". En diciembre, Inés Arredondo escribió un artículo para la

⁴⁴ García Flores, Margarita. Art. cit, s/p.

revista *Plural*: "Obra inédita, no recogida y gráfica de Gilberto Owen". Luego, el silencio. Entre 1975 y 1979 hubo un cese de toda actividad pública, aunque se la distinguió como miembro del Pen Club de México en 1978. Río subterráneo, nuevo volumen de cuentos -doce relatos- publicado por Joaquín Mortiz en 1979, permite que el mundo literario del país y sus lectores recuperen la memoria sobre la escritora. En efecto, en 1980, Difusión Cultural de la UNAM reeditó La señal en su colección *Textos de Humanidades*. Algunas notas periodísticas destacaron el valor de este hecho. Como ejemplo, valga la de Roberto Vallarino:

Quince años después de su aparición, La señal, el primer libro de cuentos de Inés Arredondo, se reedita en una nueva colección con distinto formato y un mismo objetivo: demostrar, a un público que en tres lustros no pudo conocerlo, el universo narrativo de una escritora mexicana que, escasamente valorada, crea una obra única en la tradición cuentística de nuestro siglo y, acéptese o no, es una de las autoras más significativas y auténticas de los últimos años ⁴⁵.

La aparición de Río subterráneo demostró que los años de silencio no habían sido años vacíos. Para la escritora, significó una recuperación de espacios necesaria. Por ese libro se le otorgó, en 1979, el premio *Xavier Villaurrutia*, premio que disfrutó:

Recibir el premio fue muy grato. También he tenido otros reconocimientos. Pero en el fondo es algo que no me llega. No soy vanidosa. Los premios no me ayudan a vivir. Escribir, sí. Los premios los agradezco, me encantan, pero preferiría cambiar un premio, cualquier premio, por la posibilidad de escribir otro cuento ⁴⁶.

⁴⁵ Vallarino, Roberto. "La señal" de Inés Arredondo", Unomásuno, Sábado, 13 de noviembre de 1980, p. 21.

⁴⁶ Carrera, Mauricio. Entrevista cit., p. 70.

También se la invitó a grabar sus relatos: en el mismo año, tres para la Biblioteca del Congreso de Washington y, en 1980, "La sunamita" para la UNAM, dentro de la serie *Voz Viva de México*. Es probable que el estímulo haya motivado su decisión de presentar, finalmente, su postergado examen de licenciatura. El 6 de mayo de 1980 obtuvo el grado con Mención Honorífica, con una tesis sobre Jorge Cuesta. Al año siguiente, 1981, la Secretaría de Educación Pública, en Cuadernos Mexicanos, publicó La sunamita y otros cuentos. En 1982, su tesis de licenciatura fue publicada por Sep/Setentas-Diana con el título Acercamiento a Jorge Cuesta. También ese año, Inés escribió una nota para la *Revista de Bellas Artes*, en su número de homenaje a los Contemporáneos, titulada "Hacia una biografía de Gilberto Owen".

Río subterráneo fue dedicada al doctor Carlos Ruiz Sánchez: "A Carlos y para Carlos", y consta de doce relatos, los más de ellos, a su vez, dedicados a amigos y familiares. Los hay brevísimos -"Año nuevo"- y los hay extensos -"Atrapada" y "Las mariposas nocturnas". De los doce relatos, siete consideran la relación con el otro y cinco de ellos se refieren a la pareja: "Las palabras silenciosas", "En Londres", "En la sombra", "Las mariposas nocturnas" y "Atrapada". Los dos restantes -"2 de la tarde" y "Año Nuevo"- incluyen al otro a partir de una comunicación que se establece desde la mirada. El tema político ingresa en la narrativa de Arredondo a través de "Los inocentes" y "Las muertes". Ambos relatos, muy breves, están escritos con sensibilidad. Pese a lo dicho, en la entrevista dada a Siller y Vallarino en 1977, de que no se interesaba por la política como tema literario ⁴⁷, es evidente que, al paso del tiempo, cambió de punto de vista. "Orfandad" recupera el tema de la absoluta soledad que ya había planteado la autora en "La extranjera", cuento de La señal, sin ofrecer la posibilidad de salida que brindaba aquél. "Apunte gótico" expresa un matiz distinto de la

⁴⁷ Siller y Vallarino. Art. cit., s/p.

orfandad -no es casual que se publiquen uno luego del otro- y recuerda la dureza de la muerte del ser querido, ya tematizada en "El árbol". Por último, "Río subterráneo", que da título al volumen y que fue un cuento muy apreciado por la escritora, aborda la locura y la muerte a través de la historia de una familia. No se vislumbra ningún paraíso asequible en estos relatos, pero la obtención de la dicha sigue siendo una meta.

Río subterráneo fue una obra recibida, en general, con entusiasmo.

Abundan las reseñas periodísticas que destacan los aciertos narrativos.

Un conmovedor libro de relatos (*Río subterráneo*) fue publicado a fines del año pasado por la editorial Joaquín Mortiz ⁴⁸.

Doce cuentos integran *Río subterráneo* (...) de Inés Arredondo, autora de amplio (y justo) prestigio, quien ratifica plenamente, en este volumen, sus virtudes narrativas ⁴⁹.

En un año no muy nutrido en la narrativa mexicana, el libro de Inés Arredondo es como un aviso de que esa prosa sigue viva y puede alcanzar el calificativo de excelente, aunada a un estilo muy personal y vivo, aun en lo que silencia para no romper el encanto en el que flota ⁵⁰.

Río subterráneo fue reeditado por Joaquín Mortiz y la SEP en la colección de Lecturas Mexicanas, segunda serie, en 1986.

Tampoco se incrementó sustancialmente la vida pública de Inés

⁴⁸ Campos, Marco Antonio. "Río subterráneo, de Inés Arredondo", *Proceso*, 3 de marzo de 1980, s/p.

⁴⁹ Donoso Pareja, Miguel. "Río subterráneo", *El Día*, 31 de enero de 1980, p. 12.

⁵⁰ Zendejas, Francisco. "Multilibros", *Excelsior*, 11 de diciembre de 1979, s/p.

Arredondo a partir de la publicación de su libro y el consecuente *Premio Villaurrutia*, pero comenzó a gozar de ciertos reconocimientos. Efectivamente, algunos de sus cuentos se tradujeron a otros idiomas - inglés, alemán, holandés-; recibió algunos homenajes: en Mocorito, Sinaloa, a fines de 1980 y en el Tecnológico de Monterrey -Nuevo León-, en su ciclo "Compresencias" el 17 de octubre de 1983; el Municipio de Culiacán le otorgó la medalla "Bernardo de Balbuena" al mérito literario el 7 de noviembre de 1986 y la homenajeó el CREA de Culiacán en marzo de 1987.

En cuanto a publicaciones en español, en 1983 la editorial Oasis publicó su cuento largo "Opus 123". Por esos años se publicaron también dos cuentos suyos para niños: "Historia verdadera de una princesa" y "El destino".

En esa etapa se agudizaron sus problemas de salud física; sobre todo de la columna vertebral, en la que sufrió cinco operaciones. En lugar del esperado restablecimiento, cada operación agudizó su mal al punto que, en los últimos años, se levantaba de la cama sólo para lo esencial. En estas condiciones, todo era difícil para ella. En su última entrevista, dijo a Carrera:

(El dolor físico) Limita de una manera terrible y prácticamente ocupa toda la atención y todo el espacio
51.

Pese a esto, en 1988 -julio-, dio a imprenta su último libro de relatos, Los espejos. Siglo XXI decidió publicar sus Obras completas, y lo hizo poco tiempo después de la aparición de Los espejos, en coedición con el gobierno de Sinaloa. En el mes de noviembre, se le ofreció un homenaje en el marco del Festival Cultural de Sinaloa. En mayo anterior, se le había

51 Carrera. Art. cit., p. 71.

otorgado el Doctorado *Honoris Causa* por la Universidad Autónoma de esa ciudad.

Los espejos integra ocho cuentos, entre ellos "Opus 123" que, como se dijo, ya había sido publicado en 1983. También en este caso la dimensión de los cuentos varía: de dos a veinticinco cuartillas. Fue dedicado a Huberto Batis, Juan García Ponce y Juan Vicente Melo. Los cuentos, individualmente, portan dedicatorias específicas. El tema de la pareja vuelve a tomar importancia en este volumen. En efecto, seis de los ocho relatos lo abordan, desde distintas perspectivas. En "Los espejos", la pareja y sus vicisitudes está integrada al ámbito de la familia; en "Wanda", la amada es un sueño inaccesible y en "De amores", se actualiza el tema bíblico de Jacob, Raquel y Lía -el amor y la maternidad. "Opus 123", "Los hermanos" y "Sombra entre sombras" tratan el amor que trasgrede: el primero plantea una relación homosexual; el segundo, oscurísimo, roza nuevamente el tema del incesto - esta vez entre hermanos- y el último, la pasión descarnada en condiciones de triángulo, sadomasoquismo y homosexualidad. Los dos cuentos que no tratan el tema de la pareja son "Lo que no se comprende", en el que se plantea la incomprensión de una niña frente a la anormalidad del hermano, y "Sahara". Este último es, también, un cuento extraño. La protagonista lucha para recuperar una identidad perdida por la dureza de su familia. Ubicado en un pasado distante, con nombres que acentúan la lejanía cultural, parecería tener fuertes tintes autobiográficos.

La respuesta de la crítica a este libro no se hizo esperar y fue elogiosa:

Inés Arredondo es una de las voces ejemplares de aquel grupo (de la *Revista Mexicana de Literatura*). Una voz personalísima. Su obra es tan corta como intensa. Sus dilatados silencios han servido para crear entre sus

lectores, se diría, una perturbadora y creciente admiración. Autora de libros memorables como La señal y Río subterráneo, Inés Arredondo se confirma en primer lugar dentro de la narrativa mexicana más exigente y más audaz, más puramente personal y a la vez más compartible ⁵².

Hay en estos relatos de Inés Arredondo la marca de un destino ineluctable. Algo como la inevitabilidad del castigo a la pasión (...). Han transcurrido veintitrés años desde la aparición, en 1965, de La señal, primer libro en el que Inés Arredondo reunió catorce cuentos. En 1979 Río subterráneo la haría merecedora del premio Villaurrutia. Ahora, con Los espejos, su autora viene a refrendar una vez más su compromiso con la literatura y su particular vocación de cuentista, desentrañadora de esencias vitales ⁵³.

...no haría falta que el ambiente literario mexicano estuviera tan aburrido y gris como en este año para que Los espejos se recibiera como lo que es, el mejor libro de cuentos de mucho tiempo... ⁵⁴

El tercer libro de "cuentos" de Inés Arredondo (publicado 23 años después de La señal y a 9 años de Río subterráneo) confirma el sitio primerísimo que ocupa esta inventora de realidad en el panorama viviente de la literatura de habla española del siglo XX;...⁵⁵.

Durante el último año de vida de Inés Arredondo, poco ocurrió. En junio, Canal 11 le hizo una entrevista en su programa "Noche a noche" y en

⁵² Reyes, Juan José. "Inés Arredondo: los espejos en libertad", El Semanario Cultural de Novedades, 2 de octubre de 1988, p. 6.

⁵³ Urrutia, Elena. "Los espejos de Inés", La Jornada de los Libros, 15 de octubre de 1988, p. 5.

⁵⁴ García, Gustavo. "Los reflejos rebeldes", Unomásuno, Sábado, 15 de octubre de 1988, s/p.

⁵⁵ Melo, Juan Vicente. "Inés Arredondo: firmeza de espejo", La Jornada de los Libros, 26 de noviembre de 1988, p. 1.

octubre, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes le dio una de sus becas anuales para creadores. Había solicitado la beca mediante la presentación de un proyecto en el que señalaba:

Deseo seguir buscando (...) lo mismo que he buscado hasta ahora, con el propósito de que esa búsqueda se dé en otros terrenos que no sean los de la pareja amorosa, que han dominado casi por entero mi obra ⁵⁶.

De este planteamiento se desprenden dos cuestiones: la primera, Inés reconoció que su espectro temático era angosto; la segunda, de aplicación práctica para este trabajo, indica que La señal, sin ser exactamente el todo narrativo, lo representa adecuadamente.

Arredondo no pudo cumplir el deseo de dar un giro a su narrativa. Su esposo, en la ponencia que leyó con motivo del homenaje póstumo organizado por SOCICULTUR, el Gobierno del Estado de Sinaloa y el INBA -"El ámbito literario de Inés Arredondo"-, en marzo de 1990, dijo que la escritora deseaba una muerte estética y recordó también un comentario que había hecho, una vez, a su hijo Francisco: hay que morir en Día de Muertos. Estos deseos sí le fueron cumplidos. Murió el 2 de noviembre de 1989, con la muerte estética que anheló, pues murió rápida y fácilmente. Su sensación de desgaste se había manifestado en la última entrevista que concediera. Entonces, había dicho a Mauricio Carrera: "Caminar no camino, hacer, no hago, y pensar ... pienso en la muerte" ⁵⁷. Se la enterró en "Jardines del Recuerdo".

Vida y literatura

La literatura no le ha dado un orden a mi vida sino que

⁵⁶ Arredondo, Inés. "Proyecto para el FONACULTA", Proceso, 13 de noviembre de 1989, p. 56.

⁵⁷ Carrera. Art. cit., p. 68.

la ha hecho posible, sin literatura yo no puedo vivir ⁵⁸.

Esta declaración, hecha a Miguel Angel Quemain en 1989, demuestra el papel importantísimo que la literatura tuvo para Inés Arredondo. Hubo, por su parte, dedicación a todo lo que incluye este oficio. Ya se mencionó la enseñanza, la crítica y la escritura. Como lectora, en la entrevista que le hizo Agustín Granados para Canal 9, insistió sobre el valor de la lectura para sí -desde aquella infancia en la que había leído los cincuenta volúmenes de Austral- y para su generación. La lectura orientó un sentido crítico, afirmó la amistad y ofreció todo el placer. Admiró a Musil, Lowry, Katherine Mansfield, Nietzsche, Dostoiewski, Proust, Esquillo y Cortázar ⁵⁹. Reconoció la influencia de Pavese, Moravia y Calvino y, en especial, de Thomas Mann, que era su dios y al que recurría siempre que se sentía mal ⁶⁰.

Respecto de su narrativa, explicó, a través de diversas declaraciones de las que se citarán algunas, las pautas por las que se guió, su práctica misma y sus metas. Pensaba que la escritura es un oficio y que el creador debe mantenerse en la marginalidad. Escribía muy lentamente, a mano, y necesitaba de la inspiración. Para escribir, necesitaba "cazar la señal" que le permitía encontrar el sentido trascendente de una historia.

...a mí me escupe el espíritu santo, pero como el espíritu santo es una paloma y las palomas no tienen saliva, me escupe muy de vez en cuando, entonces yo tengo que esperar la señal ⁶¹.

Me interesa contar una historia, hacerla que trascienda,

⁵⁸ Quemain, Miguel Angel. "Entrevista con Inés Arredondo", UAM, Casa del Tiempo, Volumen IX, No. 86, junio de 1989.

⁵⁹ Sin autor. "Arredondo: soy mujer y soy el lado oscuro, es decir: pertenezco a la noche", Revista Siempre, No. 214, p. VI.

⁶⁰ Siller, David y Roberto Vallarino. Art. cit., s/p.

⁶¹ Quemain, Miguel Angel. Art. cit., p. 55.

que se trascienda a sí misma. No me importa si sucedió o no. Si un pedazo de historia real me sirve lo uso y lo demás lo desecho. Yo quiero obedecer a ese mandato de orden de las cosas en mis cuentos. Por eso digo a veces que en la historia desordenada de alguien hay que poner un orden, es uno de los motivos de mis cuentos. Las historias no se dan seguidas, se dan a saltos, entonces hay que atrapar el salto que es esencial, para con él hacer una nueva historia, aunque sea infiel a la historia verdadera ⁶².

Entendió la escritura como espacio de una obsesión que se iniciaba al tener el tono de sus cuentos y finalizaba con el cuento terminado. Sus temas fueron la pasión, el mal, la pureza, la prostitución, la muerte y, en especial, el amor:

El amor, pero el amor en todas sus formas, la dulzura, la inocencia, la lascivia, la perversidad, todas esas caras que el amor tiene, donde la más importante es el amor carnal... ⁶³

La literatura fue para ella "pura ficción, puro juego estético, pura literatura" ⁶⁴. No tuvo intenciones sociales y sí preocupaciones morales, "planteadas desde una formación católica, desde un punto de vista y un sentimiento fuertemente cristianos" ⁶⁵. Deseó

llevar el hacer de la literatura a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexplicable ambigüedad de la existencia ⁶⁶.

⁶² *Ibidem*, p. 52.

⁶³ Siller, David y Roberto Vallarino. Art. cit., s/p.

⁶⁴ Pfeifer, Erna. Art. cit., p. 19.

⁶⁵ García Flores, Margarita. Art. cit., s/p.

⁶⁶ Arredondo, Inés. "La verdad o el presentimiento de la verdad", en *op. cit.*, p. 4.

Deseó, también, llegar a ser considerada entre los mejores escritores de México. Algunos así la consideran. Como señaló en la entrevista de Canal 9 ya citada, después de años en que ni su prosa ni la de su generación era leída, los jóvenes comenzaron a volverse hacia ella y siguieron haciéndolo después de su muerte.

CAPITULO I
PREOCUPACIONES
ESENCIALES

¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?

Jorge Luis Borges

Desde que el hombre deja, mediante la escritura, testimonio de su existencia, su decir demuestra que sus quehaceres, luchas, fracasos y conquistas cotidianas nacen de dos vivencias y de un sentimiento ambiguo. Una vivencia es la del temor a lo Inexplicable: la muerte propia que descubre a través de la muerte ajena. La otra vivencia, positivamente prometedora, es la de la dicha absoluta que apresa fugazmente. El sentimiento ambiguo se refiere a la búsqueda de la dicha permanente. El ser humano considera que ella le es propia, pero tiene la certeza de que, con carácter de permanencia, es imposible. Si no hubiera barreras intrínsecas, la consciente certidumbre de la muerte sería suficiente para eliminar toda esperanza.

Mito, amor y literatura

Las variadas mitologías de diversa antigüedad han enriquecido y afirmado ambos planteamientos: la muerte existe y el temor se justifica, la dicha puede lograrse. Las mitologías, primer signo de la capacidad humana para la ficción, demuestran el conflicto. Georges Simenon, en su Roman de l'homme, se pregunta el porqué, luego de que el hombre ha tomado cuenta cabal de su existencia, manifiesta esa necesidad de quimeras, de fragmentos de vidas imaginarias. Su respuesta vincula toda la creación humana de ficción, desde

el mito antiquísimo a la novela o el cuento contemporáneos, a la necesidad de explicar lo inexplicable y de disipar el miedo¹ : la creación da forma poética familiar al diálogo con los temores del hombre, que es el diálogo con sus dioses y, mediante la auto-adjudicación de un espacio relevante en el mito, logra sentirse cerca de la salvación. Así lo explica Simenon:

Pour fixer sa place d'une façon indiscutable, pour en finir avec la déprimante sensation de son infériorité, pourquoi l'homme n'inventerait-il pas, ainsi qu'il l'a déjà fait pour des milliers de dieux, sa propre histoire, sa légende? et qu'est-ce qui l'empêche de se donner des origines prestigieuses? ² .

Así, sale de la era del miedo y ya

Il n'est plus une créature parmi les autres. Il n'a plus de raison de se sentir écrasé par les forces qui l'entourent, puisqu'il vient de les annexer, de les recréer, en quelque sorte, pour son seul usage, comme il vient de se donner un Dieu dont il est l'image ³ .

Por esto, las mitologías son duales. Ofrecen, aunque pobremente en relación a lo que niegan, posibilidades de dicha. A partir de mutables valoraciones y consecuentes jerarquizaciones, la dicha es asequible mediante gloria, fama, entrega, humildad, conocimiento, fe, amor sexual. Creadas por los hombres y paradójicamente sus creadoras, las mitologías alientan y acrecientan sus afanes, dándoles el motivo necesario de existencia. Sin esta esperanza, sin duda el hombre no sería el que es. Ese absoluto perseguido confirma su realidad por los extraños y fugitivos

¹ Simenon, Georges. Le Roman de l'Homme, Lausanne, Editions de l'aire, 1980, pp. 37 y sgtes.

² *Ibidem*, p. 43. (Para fijar su lugar de un modo indiscutible, para terminar con la deprimente sensación de su inferioridad, ¿por qué no habría de inventar el hombre su propia historia, su leyenda, así como lo ha hecho ya con la de millares de dioses? ¿qué le impide darse orígenes prestigiosos?).

³ *Ibidem*, p. 44. (No es más una criatura entre las otras. Ya no hay razón para que se sienta abrumado por las fuerzas que lo rodean porque, de algún modo, acaba de anexárselas, recrearlas para su uso exclusivo, como acaba de darse un Dios de quien es la imagen).

instantes en que se deja poseer y, desde ellos y aspirando a eternidad, indica caminos creadores.

Para la mayor parte del género humano, el absoluto necesario se hace coincidir con la obtención del amor sexual. Dice Irving Singer:

El sexo, con su poder emocional y su desvanecimiento de una conciencia separada, es la forma más clara de fusión que la gente puede entender ⁴.

Se espera que este amor sea permanente y siempre intenso. Se desea que dé sentido trascendente a la perecedera existencia y que, incluso, la proyecte más allá de sus límites, aun a sabiendas de que esto es imposible e, incluso, pernicioso. Ello se expresa desde los primeros testimonios literarios, fruto de los mitos. Como señala Denis de Rougemont,

...tenemos necesidad de un mito para expresar el hecho oscuro e inconfesable de que la pasión está ligada a la muerte y que provoca la destrucción de quienes se abandonan a ella con toda su alma ⁵.

El amor es el duradero presente de Héctor y Andrómaca, es la nefasta pasión de Medea o Edipo y es la realidad que conduce a Dido al suicidio. Los mitos de orígenes, según el Génesis bíblico y el citado por Aristófanes en El banquete -el de los hombres esféricos-, de Platón, abundan sobre la noción de que el ser humano es una entidad amorosa. Por otra parte, la formación de valores en el hombre occidental está profundamente influida por el antecedente -que nace de los mitos- producido en la antigüedad.

Es necesario retomar el orden jerárquico de los mitos para

⁴ Singer, Irving. La naturaleza del amor, tomo II, México, Siglo XXI, 1992, p. 330.

⁵ Rougemont, Denis de. Amor y Occidente, México, Leyenda, 1945, p. 20.

comprender la inicial imaginación sobre el amor. El mito de los hombres esféricos al que alude Aristófanes, así como el mito de Adán y Eva, deben situarse conjuntamente y al principio de toda otra mitología de interés para los occidentales. En efecto, puesto que se refieren al origen de la raza humana, nada puede antecederlos. Ambos tienen muchísimo en común. Los hombres esféricos fueron divididos por Zeus para mermar su poder cuando, al haber enfrentado a los dioses y haber casi vencido, se demostraron como peligro para éstos, quienes les temieron. Ante la segura destrucción, Zeus, quien no quería perder el favor de los sacrificios que recibía de ellos, propuso la división de cada uno en dos. El corolario del mito es que allí nace el amor: en la nostalgia que cada parte dividida siente por la que le falta. La fusión que ocurre por la casual y fugaz virtud del reencuentro, expresa la dicha de lo recuperado y subraya la existencia del sentimiento amoroso. Es el absoluto reencontrado, que no se quisiera frustrar jamás.

No se piensa en lo evidente: el reencuentro casual tendría que ser destructivo, ya que los dioses no permitirían nuevos riesgos. El mito griego, de todas maneras, no comunica la segunda posibilidad de fusión; seguramente no cree en ella.

En el Génesis ocurre algo semejante. Allí, Adán y Eva también poseen unidad. Salen de la misma conjunción original: del mismo barro y del mismo soplo divino. Antes de la Caída, son la misma cosa, y disfrutaban de su dicha. Su separación es aparente: formal, no esencial. Pero, como los hombres esféricos, también ellos se rebelaron contra lo divino. Al probar del fruto prohibido, trasgredieron como sus semejantes esféricos, y se hicieron merecedores de castigo como ellos. Este castigo, que se rubrica con la expulsión del paraíso es, en realidad, anterior. Ocurre en el momento en que Adán y Eva se reconocen desnudos, antes de que Dios llegue a interrogarlos. Por primera vez se descubren como entidades separadas.

Por algún motivo, en el Génesis se oscurece el mecanismo causa-efecto (separación-aparición del amor). Allí se dice que el Señor, luego de imprimir castigos a los desobedientes, por temor a que comieran también del árbol de la vida -igualmente lo mueve el temor, como a los dioses griegos-, expulsó a Adán y a Eva del Paraíso. El temor del dios de los judíos es natural. Como señala Claus Westermann, "los seres humanos fueron creados (...) como Dios, y su caída los hace como Dios. Por la caída saben lo que Dios sabe" ⁶. Dios no puede permitirlo, porque arriesga su propia seguridad. De allí la dureza de sus castigos.

Hay que detenerse en ellos para percibir el nacimiento del amor. La diferencia de penas contribuye al encubrimiento de la situación de esta pareja. A Eva, se la condena a buscar con ardor a un marido que la dominará. El hombre, como ya se sabe, es condenado a la obligatoriedad de un trabajo arduo. Nada indica que éste también haya sido castigado con la pérdida afectiva. Sin embargo, es obvio que no puede ser ajeno a algo que le atañe a una Eva que, hasta segundos antes, era parte de sí. En ese punto se iniciaría, para el judío, la pasión amorosa. El opacamiento del mecanismo causa-efecto contribuye, en este mito, a que los judíos duden menos de lo que deben haberlo hecho los griegos de que la pasión está unida a la muerte.

La coincidencia de ambas vertientes no puede ser ni casual ni indiferente. Es lógico pensar que ellas nacen de un sentimiento común al hombre de todas las culturas, sentimiento de aguda carencia que se vuelve obsesiva necesidad de fusión.

Es necesario insistir sobre estos mitos porque indican la razón de ser del humano. Esto se confirma cuando la mitología se explica a sí misma, matizándose en ejemplos múltiples en los que la pasión pide fusión o

⁶ Citado por Phillips, John. Eva, la historia de una idea, México, F.C.E., 1988, p. 35.

afirma su contraparte, el absoluto rechazo. Abundan los relatos sobre las vicisitudes de la pareja: Zeus y Hera, Paris y Helena, los mencionados Héctor y Andrómaca, Odiseo y Penélope. El amor de la pareja o la pasión de amor de uno de sus miembros es el sino.

La literatura occidental absorbe los mitos grecolatinos y judíos. Da preeminencia a los últimos, por la fuerza posterior del cristianismo. Como dice Singer,

...la filosofía del amor arranca de dos fuentes principales: por un lado, Platón, sus seguidores y sus críticos; por otro lado, el cristianismo, que surge del judaísmo y se fusiona con la filosofía griega iniciada por Platón ⁷.

Por el mito judío, y por la posición que se da a los padres castigados, se olvida la entidad fusionada Adán-Eva, se particulariza la sensibilidad de la mujer respecto al amor, y se hace aparecer a ésta como totalmente ajena a aquélla del hombre. Sin duda, el pueblo judío tiene una figura patriarcal más fuerte. Por ello, se considera a Eva, la mujer, como la responsable de todos los males y, por ello, se procura quitar al varón la responsabilidad del acto que condena a toda la humanidad. Como dice Phillips, por sí mismo y apoyado en otros autores, la caída es el "relato de la enajenación de la humanidad" ⁸, en el que "la mujer abandona la interdependencia del verdadero amor por la independencia de una aventura peligrosa" ⁹ y el hombre "es culpable de excesiva conyugalidad" ¹⁰. Se necesitará que transcurran siglos -que se llegue al Romanticismo- para que la perspectiva cambie y para que se considere a la Caída como un hecho

⁷ Singer. *Op. cit.*, tomo I, p. 60.

⁸ Phillips. *Op. cit.*, ep. 172.

⁹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰ *Ibid.*, p. 166.

afortunado¹¹. Esta perspectiva matiza el sentimiento amoroso dentro de la vida y dentro de la literatura. No obstante, esta última no hace distinciones tajantes: abundan los padecimientos de amor sin distinción sexual. Lo que sí es importante es que ya no puede reflejar la felicidad duradera de los amantes, porque esta felicidad se ha probado imposible. Allí está el mito para demostrar que la separación de los amantes -por los motivos que sea- es *el* castigo. Como dijo Denis de Rougemont, "El amor feliz no tiene historia en la literatura occidental"¹².

Escritura de aspiración, de logro fugaz y de desdicha es la literatura universal. Sus grandes temas -tal vez sus únicos temas- son el amor y la muerte, las dos versiones paralelas de la frustración. Mediante ambos, se buscan respuestas que se saben imposibles o que se sienten imposibles porque afectan hondamente. Duelen porque, a sabiendas de que no hay otras, se procuran nuevas. Por eso, en la historia de la literatura es mejor el documento de la búsqueda que el de la obtención de respuesta. Si la temática de la literatura es la del amor y la de la muerte, para la que se procura esclarecimiento, si ella se confirma inagotable, es porque persiste el conflicto generado por la imposibilidad de obtener respuesta satisfactoria. El hombre, ya se dijo, siente y ha sentido que merece una felicidad trascendente. No acepta ni comprende la muerte, la frustración mayor a todas sus expectativas, y sueña con caminos que la venzan. Los hay muchos, pero el amor es el camino manifiesto por ser el más aparentemente sencillo y, por ende, accesible. La respuesta final a sueños y búsqueda a través del amor se polariza o se matiza. Ello no hace otra cosa que confirmar una obsesión.

¹¹ *Ibid.*, p. 130 y sgtes.

¹² Rougemont, Denis de. *Op. cit.*, p. 53.

Inés Arredondo: Individuo y tradición

Inés Arredondo se ha planteado las preguntas de siempre y ha dado sus respuestas. También ella "quiere encontrarle sentido a la realidad" ¹³. Arredondo se plantea el lugar del ser en el cosmos y se cuestiona sobre las posibilidades de llegar a la dicha. Su punto de partida es, casi siempre, la relación con el otro. De todas las relaciones posibles que pueden existir con éste, elige la de la pareja. De los catorce cuentos de La señal, sólo dos no toman como asunto ese vínculo. Únicamente en uno de ellos el amor se encarna con visos de autenticidad y permanencia, pero la muerte clausura, sin embargo, el futuro de esa pareja. En los demás, por diversos motivos, la relación se manifiesta imposible. El que la autora insista en mostrar las diferentes sendas que emprenden los amantes para lograr su plenitud, más que señalar los aislados destinos de sus personajes, indica su denodada insatisfacción ante las respuestas que tiene ante sí y que, aun con validez evidente, rechaza en sus entrañas y desearía modificar. El inicio de cada cuento parece proporcionarle nueva esperanza, como si sus seres pudieran vivir solos, ajenos a su mano, y pudieran, por fin, demostrarle que la pareja tiene sentido y que otorga lo que ninguna otra cosa puede otorgar. La tensión amorosa de los amantes es una tensión pasional. Sin pasión no hay absoluto y ese absoluto se vislumbra, según ella, casi únicamente desde la pareja. Son escasos los otros modos de trascendencia a los que el ser humano puede aspirar, y éstos sustituyen a los que la tradición ofrecía como ciertos; sobre todo, los que se ligaban a la trascendencia a través de la confianza en lo divino que, para ella, es un vacío y que se percibe en la cuentística como tal.

Fernando García Ramírez señala cuál es la búsqueda de la cuentista, cuál es su punto de partida:

¹³ Poniatowska, Elena. Sin título, UNAM, Difusión Cultural, Los Universitarios, No. 58-59, 15 a 31 de octubre de 1975, p. 4.

¿Qué es lo que quiere encontrar? Una especie de Unidad (*sic*) que ella misma no alcanza a definir, algo así como un sustituto pasional de Dios. El hueco de Dios es el protagonista de todos sus cuentos¹⁴.

Inés Arredondo persigue las respuestas de un mundo que se niega a darlas. O mejor dicho, cuya única respuesta es una naturaleza sin sentido que combina muerte y vida, noche y día, infatigablemente. La naturaleza, el mundo, es una fuerza ciega y sin rumbo...¹⁵ No se trata en rigor de una búsqueda moral ni de una búsqueda metafísica, la honradez de su apasionada búsqueda de centro nace de la experiencia dolorosa de comprender al mundo como una mera maquinaria desordenada en la cual el único orden posible es el desordenado mundo del deseo¹⁶.

Lo dicho tiene relación con la historia personal de la escritora, quien cumplió un largo y doloroso proceso interior: su educación infantil en la religión católica y su formación en la UNAM demostraron operar contradictoriamente. La fe inicial en los dones prometidos se desmoronó, dando paso a un escepticismo fundamental que nada permitía para el más allá y muy poco para la vida misma. El antecedente religioso le hizo concebir la viabilidad de un mito prometedor, la experiencia y la razón la encaminaron hacia un profundo pesimismo. Su profunda crisis espiritual está documentada en la entrevista que concedió a Mauricio Carrera:

- ¿Por qué abandonó la posición de señorita provinciana?

- Porque tuve problemas con Dios. Por eso quise estudiar Filosofía, para tratar de esclarecerlos, de clarificar mi pensamiento....

¹⁴ García Ramírez, Fernando. "La escritura nocturna", UAM, Casa del Tiempo, Volumen IX, No. 86, junio de 1989, p. 39.

¹⁵ García Ramírez, Fernando. "El deseo nocturno de Inés Arredondo", Textual, Volumen I, No. 4, agosto de 1989, p. 28.

¹⁶ García Ramírez, Fernando. "La escritura nocturna", Revista cit., p. cit.

- **Esos problemas con Dios ¿de qué índole eran?**
- 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.
- **¿Por qué?**
- Porque pensé que la vida sin Dios no tiene sentido. Y lo sigo pensando...
- **¿No ha cambiado su idea?**
- No. Dios no existe. Si vivo es por el amor, el amor humano ¹⁷.

Estas declaraciones confirman lo anotado. La narrativa de Inés Arredondo, como se probará a lo largo del cuerpo de esta tesis, indica el escepticismo de la persona frente a las posibilidades de dicha que la relación humana puede ofrecer. No obstante, ella dice creer en el amor -vive por él. No se trata de un engaño consciente suyo, se trata de su esperanza. Se trata, además, de su cristianismo original e inevitable:

Lo que distingue al cristianismo y le confiere un lugar único en la vida intelectual del ser humano es el hecho de que sólo él ha convertido el amor en el principio dominante en todos los campos del dogma ¹⁸.

Como ella ha reconocido,

Mis problemas morales están planteados desde una formación católica, desde un punto de vista y un sentimiento fuertemente cristianos, pero en el vacío, digamos, sin doctrina ¹⁹.

Si el amor humano es factible, lo es apenas por breves instantes,

¹⁷ Carrera, Mauricio. Art. cit., diciembre de 1989, No. 467, p. 72.

¹⁸ Singer. *Op. cit.*, tomo I, p. 189.

¹⁹ García Flores, Margarita. Art. cit, s/p.

brevedad que le quita gran parte de su valor. Pero hay que insistir en la búsqueda para dar sentido a la vida y coherencia a la opción que se orienta a favor del amor humano. Es escritora y buscará escribiendo. A partir de la experiencia vital y del buceo que, en ésta, significa la escritura, quiere descubrir algo diferente y alentador. Efectivamente, entiende a la literatura como conocimiento. A una pregunta de Margarita García Flores, "¿Cuál es la función del arte en la sociedad?", respondió:

Procurando una experiencia es como la creación literaria procura el conocimiento -dice Musil-, y creo que el conocimiento, la búsqueda de la realidad y del sentido de la realidad son siempre necesarios al hombre y a la comunidad ²⁰.

Se trata de un conocimiento que cree accesible. La literatura, tal vez, pueda enseñarle algo diferente -¿por qué no opuesto?- a la fugacidad que aprende de su experiencia cotidiana. Sin embargo, es a todas luces imposible que el ejercicio de la escritura logre un cambio tan profundo y esencial en su naturaleza. Por ello es que su narrativa permanece pródiga en esa contradicción: desconfianza debida a la experiencia vital/ esperanza a partir de un buceo diferente. Finalmente, domina la certidumbre de que vale la experiencia vital. Vale para Arredondo lo dicho por Singer a propósito de Lorenzo de Médici:

...expresa (...) la conmovedora intensidad de vivir el momento, aferrándose a placeres que hemos sido creados para disfrutar y sin embargo condenados a saborearlos sólo brevemente (*sic*) ²¹.

Todos sus cuentos muestran personajes que luchan por la conquista de una dicha que, a veces, se posee por un instante pero que siempre termina por

²⁰ *Idem.*

²¹ Singer. *Op. cit.*, tomo II, p. 211.

escaparse, por más cercana que parezca como meta. La búsqueda de un objetivo tan difícil determina personalidades complejas. Pero, además, reflejan la angustia de un siglo al que alguien ha llamado "la edad de la ansiedad". Insertos en la conflictiva de tiempos que no dan tregua, en lo que todo se une para volverlos conscientes de sí y de lo que los rodea, son seres angustiados para los que es difícil vivir. Ignacio Trejo Fuentes ha dicho que

Los personajes que habitan la obra de esta autora están siempre marcados por la desdicha, involucrados en situaciones límite, caóticas; son seres desvalidos y vulnerables por todos los costados, susceptibles de sufrir los mayores sacudimientos vitales, están destinados al fracaso y no parece haber para ellos ningún horizonte promisorio; la fractura es su signo vital, la infelicidad es su destino, trátese de hombres o mujeres, de niños o de ancianos²².

Con esto se confirma la pertenencia de Inés Arredondo a una cultura contemporánea y europea. No puede ser de otro modo. Su generación supo de violencias tremendas y se nutrió de lecturas que agudizaron la percepción de una realidad no por distante menos comprometedora. Ella misma no fue ajena a las respuestas de la filosofía, la psicología y el arte, que analizaron estos tiempos y sus antecedentes para explicar el caos. Por otra parte, no puede dejar de aplicársele lo dicho por Octavio Paz:

Desde su origen, la literatura mexicana se ha distinguido por dos rasgos en apariencia contradictorios y que, no obstante, la constituyen: la tendencia hacia lo universal y la atracción de lo propio. Alas y raíces²³.

Y también:

²² Trejo Fuentes, Ignacio. Inés Arredondo para jóvenes, México, CONACULTA, 1990, p. 8.

²³ Paz, Octavio. "Discurso en Frankfurt" (en la 44a. Feria del libro de Frankfurt, el 29/IX/92), Libros de México, No. 29 (octubre - diciembre de 1992), p. 6.

Otra nota distintiva de la literatura mexicana, especialmente de la moderna, es la presencia constante, aunque no siempre visible, de la realidad no europea de México ²⁴.

Ello se advierte en la mayoría de los relatos de Inés Arredondo, y también se percibe que "la realidad no europea de México" es útil para apoyar las características profundas de los personajes y sus acciones, como se verá.

Ya se ha hablado de algunos de los motivos por los que los personajes de la autora son desdichados, siempre en camino a la frustración. Más allá de la intrínseca necesidad de que así sean, no debe olvidarse su pertenencia a una época y a una cultura. Para Trejo, el fracaso y la infelicidad son su "destino". Por eso están insertos en una situación particular, habitualmente situación límite, como él dice. Nedda G. de Anhalt comparte el juicio de que la frustración los posee, pero piensa que ésta depende más de su impotencia personal que de una psicología resultante del contexto.

Los personajes de Arredondo viven siempre bajo una dependencia de

las emociones; son seres llenos de deseo pasional y muestran una inhabilidad para satisfacer apetitos espirituales ²⁵.

Probablemente, ambos juicios puedan vincularse a través de Rougemont, ya que son todos personajes en busca de satisfacción mediante el amor:

²⁴ *Ibid.* p. 7.

²⁵ Anhalt, Nedda G. de. "Inés Arredondo: la alquimia de la soledad", Unomásuno, Sábado, 14 de abril de 1990, p. 5.

El ardor amoroso espontáneo, coronado y no combatido, es, por esencia, poco duradero. Es una llamarada que no puede sobrevivir al brillo de su consumación ²⁶.

Cabe, por lo tanto, concluir, con Espinasa, que

Ninguno de los personajes de Arredondo se encuentra solo, y sin embargo lo que más padecen es la soledad ²⁷

En cuanto al sexo de los personajes, la escritora prefiere diversos matices femeninos. En lo que atañe a los personajes masculinos, hay que remitirse a sus palabras:

Tengo algunos adolescentes, pero no me atrevo mucho con los hombres hechos y derechos, me quedo en los adolescentes y de los mayores doy sólo unas pinceladas que los caractericen, nada más ²⁸.

Ello se abordará a medida que la aproximación a cada cuento sea más cercana.

La obra

La señal, primer libro de relatos de una autora que publicó tres, demuestra lo antedicho a través de cuentos en los que abundan los de excelente nivel. Seguramente, por ser fruto de una madurez vital cierta -la autora publica este volumen a los treinta y siete años-, ya manifiestan las pautas temáticas y las constantes generales que presentará posteriormente toda la producción de Arredondo.

²⁶ Rougemont, Denis de. *Op. cit.*, p. 46.

²⁷ Espinasa, José María. "El otro lado del espejo", UAM, Casa del Tiempo, Vol. IX, No. 87, Julio de 1989, p. 56.

²⁸ Pfeifer, Erna. *Art. cit.*, p. 18.

Las narraciones de La señal tienen el tema central -aunque no único- ya dicho: la búsqueda de la dicha a partir de la relación de pareja y el dolor consecuente. Con ello, Inés Arredondo determina su atención a lo universal. Nuevamente citando a Rougemont, valen sus líneas:

Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. He ahí el hecho fundamental ²⁹.

Es, también, una escritora original. Su originalidad tiene que ver con el marco en el que inserta personajes y acciones. Podría argumentarse que, en este sentido, todo escritor es original ya que, en general, necesita situar dentro de un marco a personajes y acciones, y este marco es, casi siempre, único. Es el que conoce por su experiencia vital o es el que crea, a partir de ese conocimiento vital. Puede ser el espacio mítico de un Faulkner o un Onetti o el real de un Balzac. Se sabe que, en todos los casos, sirve para dar dimensión a esos personajes y acciones y que, por tanto, tiene un valor simbólico. Independientemente de esta generalización cierta, hay que destacar también que un entorno define un tratamiento, muestra un estilo y se proyecta más allá de sí mismo. En el caso de Inés Arredondo, el espacio habitual es el de su tierra natal, Sinaloa.

Sus relatos están ubicados en el cálido ambiente de huertas y pájaros de la hacienda Eldorado, entre el mar y la margen del río San Lorenzo. A un paso se tienden playas suaves, en el interior de la casa se agrandan los patios, la vida pasa entre las tareas cotidianas, el sopor de la siesta y la inquietud nocturna³⁰.

Sin embargo, García Ponce demuestra el sentido profundo de este espacio,

²⁹ Rougemont. *Op. cit.*, p. 15.

³⁰ Millán, Ma. del Carmen. Antología de cuentos mexicanos, tomo II, México, Nueva Imagen, 1977, p. 107.

como marca de estilo y expresión:

Inés Arredondo sitúa gran parte de sus cuentos en un lugar que no necesita situarse geográficamente, pero cuyos elementos esenciales reaparecen una y otra vez no sólo como escenario físico, sino como expresión en sí y por sí mismo de un mundo. Y éste es un mundo esencialmente solar, dueño de una luz cuyo reflejo intensifica todas las acciones... Los personajes se proyectan contra él, en él, y la luz preside todo, encima de ellos. Y de alguna manera, sin determinarlos, ese mundo los crea, como si sólo dentro de él sus acciones pudieran entregarnos su verdadero sentido, aquel que obsesiona a la autora y le sirve para ver realmente ese mundo. Dentro de él las acciones adquieren una rara intensidad, parecen desarrollarse fuera del tiempo, en un escenario eterno, como símbolos de la existencia y del maravilloso drama de estar vivo y ser víctima y héroe de las fuerzas ocultas que hacen posible el milagro y le dan su verdadero sentido ³¹.

La extensa cita aporta lo que se deseaba marcar sobre el espacio. Es muy verdadero el señalamiento de García Ponce sobre la relación espacio-personaje en la obra de Inés Arredondo, según se analizará en la aproximación a cada cuento del cuerpo del trabajo y en su conclusión. Además, debe decirse que el espacio en ella, pleno de color local, se proyecta fuera de fronteras con su perfil propio y en contraposición a otros.

Es necesario el detenerse en el título de la obra que se estudia, La señal. El título del volumen se refiere, en forma directa, al de una de sus narraciones. También Río subterráneo y Los espejos -los otros dos libros de cuentos de Inés- remiten, cada uno, a un relato con esos nombres. No cabe duda de que, en los tres casos, son cuentos significativos, y puede pensarse

³¹ García Ponce, Juan. Art. cit, s/p.

que el título de cada obra se origina en la importancia que la autora dio a esos tres segmentos de su quehacer. Pero tiene que haber más. Beatriz Espejo hace notar que

Los títulos de sus libros resultan sintomáticos para entenderla. Buscaba en la trascendencia de nuestro pasado personal los signos de nuestro destino. Y llevó esa idea a sus cuentos, y la exacerbó hasta sus últimas consecuencias, y describió las aberraciones, las perversiones sexuales, la enfermedad, el horror, las fuerzas adversas que crecen en el corazón de los hombres y los despeñan al abismo de la muerte ³².

Espejo utiliza la palabra "signos", casi sinónima de "señal". Con ésta destaca una actitud creadora que se sirve de un algo nunca dado en un momento preciso, y que sobreviene, de pronto, como una revelación. Lo antedicho, aplicado al primer libro de cuentos, no margina a los otros. En La señal, parecería que destacan otras pautas, más generales, y que se refieren a la producción total de Arredondo. Esto, además, va de acuerdo con declaraciones de la misma autora, quien define a la inspiración como "señal" ³³. También dice, hablando de cuentos que se le dan con facilidad o no:

...sólo tengo que buscar la señal para contar la historia. Sé muchas historias, lo que no tengo para ellas es la señal³⁴.

Y también:

¿Cómo se me da a mí la señal? En cualquier momento de una historia que sé o que tengo que inventar. ...la

³² Espejo, Beatriz. "Un pensamiento para una amiga", La Jornada, México, 8 de noviembre de 1989, p.18.

³³ Carrera, Mauricio. Art. cit., p. 69.

³⁴ Quemain, Miguel Angel. Art. cit., p. 52.

señal me da el sentido y el tono del cuento³⁵.

¿A dónde conduce esa señal? A posibilitar la temática a la que alude Beatriz Espejo, que responde a la expresión de personalidades cuyo destino trae una marca particular, destino de personalidades rotas, que dan como resultado una narrativa desgarradora que merece ser estudiada.

³⁵ Molina, Javier. "Respondo palabra por palabra de lo que escribo: I. Arredondo", La Jornada, 19 de mayo de 1990, p. 28.

CAPITULO II

LOS CUENTOS DE LA IMPOTENCIA ORIGINAL

Tal vez parezca demasiado severo calificar con semejante título a algunos de los cuentos de la autora. No obstante, existen diferencias sustanciales entre el planteamiento general de "Canción de cuna", "La casa de los espejos", "Olga" y "Para siempre", y los otros cuentos del volumen La señal. En los primeros, los personajes son concebidos como seres encerrados en sí mismos, movidos más por fuerzas internas y escondidas que por causas profundas y conscientes. Por esto, se concluye en la falta de sentido último de sus acciones. Como dice Víctor Frankl,

El mundo incluye razón y sentido. Pero la razón y el sentido quedan excluidos si el hombre es concebido como un sistema cerrado...si se concibe al hombre como un sistema cerrado, tan sólo se advierten fuerzas que impulsan, mas no motivos que atraen ¹.

Estos cuatro relatos tienen personajes centrales que son incapaces de luchar por sus objetivos de dicha porque están encerrados dentro de sí, la incapacidad les es intrínseca. Mediante palabras y acciones, se expresan a sí mismos, y el lector puede saber quiénes son, pero no van al encuentro del otro, que permanece en tinieblas. Se les aplica lo dicho por Frankl:

Cualquier diálogo que se limite a la mera autoexpresión no participa de la cualidad autotrascendente de la realidad humana. El encuentro auténtico es un modo de coexistencia que está abierto al logos ²

es decir, al otro y a lo otro. Inés Arredondo manifiesta, en estos relatos, su acuerdo con las filosofías que atan al hombre a su condición y, en ese sentido, sus personajes no son ni serán libres: la infancia o los valores

¹ Frankl, Víctor E. Psicoterapia y humanismo, México, F.C.E., 1982, p. 56.

² *Ibid.*, p. 73.

familiares los determinan al punto de inmovilizarlos. Estos nunca podrán "desprenderse de sí mismos" ³ ni jamás someterán estos determinismos: nunca los sujetarán a su decisión ⁴ . Por eso, evitarán

a toda costa cualquier experiencia capaz de evocar, de cerca o de lejos, un estado de absoluta satisfacción ⁵.

Esta es negada por el antecedente limitante y, por ello, se desconoce como posibilidad. Ello se comprende a la luz de sus respuestas adultas y se demuestra explícitamente en la protagonista nunca nombrada de "Canción de cuna" y en Roberto Uribe Rojo, personaje de "La casa de los espejos". En efecto, la mujer de "Canción de cuna" padeció un rechazo materno que se extendió demasiado tiempo, confundiéndola e inmovilizándola en una parálisis emocional que no pudo ser resuelta ni a través de su matrimonio ni a través de los muchos hijos que tuvo. La dicha le es ajena, el afecto real y comprometido le es imposible. La situación de Roberto Uribe es semejante; Sin padre desde que tiene memoria e impedido de aproximarse a la madre enajenada, obligado a poseerla a través de la imagen en el espejo, no puede crecer emocionalmente. Para ambos personajes es inútil cualquier afecto posterior. Su represión de origen es demasiado fuerte. Son seres enfermos:

...lo que enferma (...) no es tanto la huella psíquica del trauma como el hecho de que esta huella, bajo la presión de la represión, está sobrecargada de una demasía de afecto que en vano quisiera fluir ⁶.

La mujer no experimenta las consecuencias enriquecedoras de la maternidad como proyección, sino que entiende el ser madre como un volverse sobre sí

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ Nasio, J.D. El dolor de la histeria, Buenos Aires, Paidós, 1991, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

misma. El hombre no sabe reconocer el amor verdadero. Se casa por conveniencia, negándose a aceptar que ama a la mujer que lo ama. La aceptación del amar es incompatible con una naturaleza que ignora los fundamentos amorosos. Ninguno de los dos personajes es culpable, pero sí víctima, aunque todo hubiera cambiado si cualquiera de ellos, o los dos, hubiera elegido decidir. Ambos pierden un paraíso del que ni siquiera tienen conciencia que podría existir.

En "Olga" y "Para siempre" no hay referencias a la infancia de los personajes. No se indican situaciones traumáticas o que los invaliden. Se sabe que los padres de Olga tienen ambiciones de prestigio social y económico porque apoyan el matrimonio -que saben sin amor- de su hija con Flavio y no con Manuel. Se sabe que ha sido educada en el sentido de la más honda tradición femenina: mujer que se ofrece pero que no se entrega, mujer que se prefiere como objeto de deseo más que como sujeto deseante. La aceptación que Olga hace del matrimonio indica que los valores paternos no le son ajenos. La protagonista femenina de "Para siempre" desprecia y teme a la pobreza. También a ella le es imposible aceptarse como sujeto deseante y actuar de acuerdo a ello. En ambos casos, las mujeres prefieren apariencias a esencias, y como corolario, les resta la frustración, y su identidad queda en entredicho. En el caso de la protagonista de "Para siempre", el texto dice explícitamente que le preocupa lo que Pablo piensa de ella y que eso modifica sus percepciones, motivos e intenciones, es decir, su identidad. Se siente culpable de culpa falsa, definiéndose a ésta a través de Laing ⁷.

La culpa falsa es aquella que se siente por no ser lo que otros creen que uno debe ser o admitir que es.

Su culpa no la redime ni ante sí ni ante Pablo, el otro. En el caso de Olga,

⁷ Laing, Ronald. El yo y los otros. México, F.C.E., 1978, p. 146.

vista desde los ojos masculinos -de la que el lector sólo tiene prueba por sus conductas-, ella se convierte en objeto -no hay identidad- y "pierde (...) por completo su cualidad de sujeto" ⁸ . El hecho de que no se escuche su voz, no implica olvidar que, para los dos hombres, es un objeto de deseo que no elige entre ellos, que no manifiesta desear nada ni a nadie. Ambas mujeres parecen perseguir la felicidad cuando eligen fortuna o prestigio social, pero "Es en realidad la 'persecución de la felicidad' lo que impide ser feliz", como dice Frankl ⁹, y ellas no podrán lograrla precisamente por perseguirla, por no tener una clara identidad, por ignorarse a sí mismas. Es indudable que parte de la impotencia tiene que provenir de valores subvertidos dentro del seno familiar, por otra parte tan comunes en Occidente y en esta América patriarcal y católica, pero Inés Arredondo no lo marca. No es necesario, si se considera que las conductas adultas son consecuencia de motivos previos en quienes, como estos personajes, no ha habido voluntad de enfrentamiento y cambio de su realidad. En los dos casos, las conductas son explícitas y las mujeres parecen elegir lo que dejan de lado. Prefieren la desdicha cómoda a la dicha comprometida, sustituyen

un goce inconsciente, peligroso e irreductible, por un sufrimiento consciente, soportable y en última instancia reductible ¹⁰.

Ambas, como Roberto Rojo y la mujer de "Canción de cuna", se eligen a sí mismas en lo que creen que son, sin que propiamente pueda decirse que se aman a sí mismas. A todos ellos que, sabiéndose desdichados, piensan que la dicha puede encontrarse en un otro que esté fuera, les es imposible alcanzar a ese otro, precisamente porque no pueden escapar a sus límites propios, no pueden salir de sí. Permanecen como objetos. La aproximación minuciosa podrá, tal vez, dar cuenta de todo ello.

⁸ Frankl. *Op. cit.* p. 84.

⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰ Nasio. *Op. cit.*, p. 23.

CANCION DE CUNA

Este cuento es uno de los centrales del volumen La señal. Se aborda en él un tema femenino por definición, el de la maternidad, y ello se trata con cuidado. Paralelamente, hay que señalar que la madre de este cuento tiene marcas particulares que no dependen de la circunstancia que padece, sino de su naturaleza profunda. Esto orienta hacia un nudo fundamental, el de su frustración, según se verá posteriormente.

Entre sus tantos cuestionamientos, la literatura actual plantea, como se sabe, el de la existencia de una escritura femenina. Entenderíase por ella no sólo un modo de expresión, sino un contenido específico y distintivo. Ambos, forma y fondo, se enfrentarían a la literatura habitual, masculina por tradición, emanada de la abundancia de escritores, quienes marcaron pautas firmes que las escritoras han adoptado como vehículo seguro de aceptación.

La literatura femenina, según puede entenderse, pretendería afirmar -consciente o inconscientemente- las diferencias que sin duda existen a partir de un discurso que debe estudiarse, por lo dicho, como antidiscurso. Según la crítica que se ocupa de este asunto, el lenguaje de la mujer no es el mismo que el del hombre ni tampoco lo es su organización sintáctica. Mucho menos lo es la temática. De acuerdo a estas premisas, la crítica insiste en que la estructura de poder, masculina a todos los niveles y por ello a nivel de creación literaria, determina marcos que le es difícil evadir a la escritora, entre otras cosas porque ni siquiera logra hacerlos

conscientes ¹¹. Para muchos, es importante la asunción de los papeles sexuales y si la literatura tiene, entre otras, una función social, no debe permanecer exenta de aquel compromiso.

Hay que decir que muy rara vez una escritora acepta el pertenecer a una categoría femenina, a una categoría que no sea la de "escritor" a secas. La crítica feminista sí se preocupa por descubrir las señales inconscientes que puedan existir en el producto de la escritora.

Durante el homenaje a Inés Arredondo que se realizó en el mes de marzo de 1990 surgió esta pregunta que hoy es inevitable: ¿es su literatura una literatura femenina? Y más aún: ¿pueden leerse estos cuentos como manifestación feminista? Apoyados en declaraciones de la autora, casi todos los presentes coincidieron en negar ambas posibilidades. En efecto, en la entrevista concedida a Miguel Angel Quemain ¹² y ante la pregunta: "Inés, ¿hay escritoras y escritores?", ella responde:

Hay escritores, las mujeres estamos haciendo muy mal en decir: "la mejor escritora", "es de las mejores escritoras". Yo no soy escritora. Quiero ser uno de los mejores narradores de México junto con los hombres, yo creo que las mujeres nos estamos discriminando solas. A mí me interesa mucho saber qué piensa un hombre y si le suceden las mismas cosas que les suceden a las mujeres, pero esto a las mujeres parece interesarles poco o no lo dan conocer.

Sin embargo, teniendo en cuenta el papel del inconsciente en la creación y apoyándose en algunas narraciones, hubo quien afirmó la impronta femenina de esta literatura. La cuestión permaneció, por ende, en

¹¹ Homans, Margaret. Women writers and poetic identity, USA, Princeton University Press, 1980, p. 37.

¹² Quemain. Art. cit., p. 55.

pie.

Al revisar la narrativa de Inés Arredondo, puede percibirse que no existe en ella voluntad de destacar lo femenino. Su discurso no tiene, aparentemente, particularidades distintas, y sus personajes son verosímiles sin que el sexo imponga beneficios en ningún sentido; su temática no se selecciona a partir de ese criterio. Se afirmarfa, entonces, que la narrativa de Inés Arredondo no está sustentada en ningún tipo de sexismo.

Este planteamiento introductorio viene a colación más que nunca ante la necesidad de analizar "Canción de cuna". Inserto en otro contexto, cuento entre otros y no entre los que está, o leído aisladamente, este cuento podría contradecir la imagen que provee el conocimiento integral de la narrativa de Inés. Hay que decirlo de una vez: éste es un cuento femenino que podría ser ubicado como feminista y con él, sin quererlo, la autora da una respuesta a la cuestión planteada. Si existe una literatura de la mujer, es en la medida en que ella recorte aspectos de la realidad pertinentes a la especificidad femenina. Con ese texto podrá lograrse, en caso de que tenga valor estético, no el panfleto combativo sino la adecuada inserción humana, al permitir que a todos se le revele algún matiz del enigma con que Octavio Paz identificó a la mujer ¹³.

"Canción de cuna" devela un aspecto, por su temática, sobre el que la mujer tiene todo para decir y es la única que puede hacerlo. Lo que dice Enrique Mercado para el personaje del cuento puede aplicarse a la cuentista:

La sugerencia de prescindir del hombre puede sonar escandalosa e irritante; en el fondo quiere afirmar no el exterminio masculino sino la capacidad de la mujer

¹³ Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México, F.C.E., 1959, pp. 59-60.

para reencontrarse con la independencia de su cuerpo y de sus decisiones ¹⁴.

Es femenino por esto, y por ello su aporte es tan interesante. Por él y por textos como él, la mujer escritora se integra a la humanidad de la que es parte, en la que la sexualidad es matiz y no esencia.

Como contrapartida, sin embargo, cabe interrogarse de otra manera sobre esta mujer que se ha propuesto engendrar sin hombre. ¿Qué significa el hecho de que una mujer niegue el papel masculino? Al negar al hombre como complemento ¿está negando lo que dice querer -el hijo? Si es así, el deseado embarazo ¿opera como entrega a lo otro, en este caso el hijo, o no es más que un modo distinto de encerrarse en sí misma? Estas preguntas acuerdan con el nudo que se adelantó al principio, el de la frustración femenina. También permiten que el cuento se integre en el universo amplio de Inés Arredondo, quien elige personajes doloridos, infelices, anhelantes de una dicha que se escapa o que, simplemente, es imposible para ellos. Desde ambas perspectivas -no exactamente complementarias- hay que aproximarse al cuento.

La narración está dividida en cinco núcleos, señalados por desplazamientos temporales que abarcan el lapso de dos tiempos de existencia: el del personaje central, no nombrado, -en la I, III y V, que coinciden exactamente con el planteo, clímax y resolución del problema- y el de su madre, Erika, -en la II y IV-. En todo el relato, es importante considerar el punto de vista narrativo, que está en relación a sus partes. El primer núcleo de ellas, tiene una voz narradora en primera persona, identificada con la hija de la protagonista; la parte II tiene una voz narrativa en tercera persona, identificada con Erika, la madre de la

¹⁴ Mercado, Enrique. "Arredondo. Las señales furtivas de parejas impares", *Siempre*, 10. de octubre de 1980.

protagonista; la parte IV tiene también una voz narrativa en tercera persona, esta vez identificada con la protagonista. Ninguno de los cuentos de Arredondo demuestra tan cabalmente la apelación al lector ideal que implica el que la voz narrativa se identifique con una primera persona que, además, es personaje secundario dentro de la narración ¹⁵. Parece imposible negar el impacto que surge de la coincidencia autora-mujer-punto de vista-tema narrado. Tal impacto orienta al lector ideal que, sin lugar a dudas, tiene que ser mujer.

Se decía que el cuento cubre el lapso de dos tiempos de existencia. Ambos tiempos se vinculan por el tema del cuento: la maternidad. En efecto, éste se inicia con la presentación de una mujer madura que, acosada por la enfermedad -un pólipo uterino- elige suponer un embarazo. El hecho sería irrelevante si no fuera porque la mujer, madre y abuela, insiste en que su gestación presente se ha realizado sin hombre. El dilate obliga a sus hijos a inducirle a bucear en un pasado que explique su error. Esta mujer que no existió porque se le negó el afecto ante la vergüenza de su madre por haber sido madre soltera, ha realizado una transferencia que le permite obtener lo que careció. Como señala Huberto Batis, "pretende, en su alumbramiento, darse a luz a sí misma" ¹⁶. La recuperación consciente del pasado doloroso la cura física y emocionalmente. El precio de la recuperación es el encuentro con la vejez definitiva. No ha habido, en realidad, vida. De la niñez, se salta a la vejez.

La maternidad se jerarquiza como tema. Se comprende, a partir del claroscuro de aceptación y rechazo, que es un hecho solitario y misterioso sobre el que mucho se habla, bastante se crea y suficiente se fantasea. La palabra masculina no alcanza a aprehender su esencia. La selección de Inés

¹⁵ Tacca, Oscar. Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1984, pp. 65 y sgtes y 149 y sgtes.

¹⁶ Batis, Huberto. "La señal", EL Herald Cultural, 12 de diciembre de 1985.

Arredondo, en este sentido, es un acierto. Es particularmente interesante que ofrezca esta temática a partir de un personaje límite. Ello hace que el efecto se duplique.

Desde un punto de vista estrictamente artístico, una de las virtudes del relato estriba en su apropiada tensión. Paso a paso se va planteando el conflicto del personaje central y el lector asiste, conjuntamente con los restantes personajes, a la explicación necesaria. Sobre el fin del cuento, todo se aclara. Es, entonces, la voz que narra, una voz equiscente que apoya, con la ponderada presentación de los sucesos, la hondura temática.

La primera frase comienza con una elipsis: "La miraba..." (49)*. Quien narra cumple el papel de testigo y utiliza, igual que en tantos relatos de Inés Arredondo, el verbo fundamental de su atribución, "mirar" 17.

Ya se ha señalado el valor de la mirada en los cuentos de Arredondo que, desde el personaje central hacia los otros o de éstos al protagonista, revelan o intentan revelar esencias casi inaccesibles.

La mirada de la voz vale por el camino que realiza: centrada al principio en una superficie evidente, poco a poco -durante el devenir del relato- se desplaza a la profundidad del ser mirado y lo descubre. Lo mirado es esta mujer -que será protagonista- acosada por una sintomatología ambigua: vómitos y cansancio.

Inés Arredondo plantea, desde el principio, una constante de la existencia: ser opuesto a parecer.

* Un número entre paréntesis con asterisco indica página de la cita, según texto de Siglo XXI, de Obras Completas de Inés Arredondo.

17 Tacca. *Op. cit.*, pp. 65 y sgtes.

Yo sabía que marchaba hacia la muerte, pero ella estaba segura de que se dedicaba a la gestación de una nueva vida (49*)

Este planteamiento no hace otra cosa que recuperar el recurso estético de la relación simbólica de Eros - Tanatos, facetas de lo único en mutuo vínculo.

Dos sugerencias revelan algo más sobre la situación del personaje principal: su collar de perlas y la copa por la que mira al trasluz. La primera es una imagen especular: como la almeja autogenera a la perla, ella ha autogenerado a su hijo. En cuanto a la copa -riquísimo símbolo- sin duda nada hay, sólo una curva. Contrariamente a Erika, quien no creía en lo que había tras la curva de su vientre, esta madre contempla con gozo una curva vacía. Para recuperarse a sí misma, necesita crear a partir de una forma. Si ella lo logra, luego es posible.

El simbolismo cristiano se percibe en dos vertientes que finalmente se unen. Por una parte, la copa recuerda al *graal*, que

era también designado como *Vaissei*: símbolo del navío, del arca que contiene los gérmenes del renacimiento cíclico, de la tradición perdida ¹⁸.

En este sentido último, el embarazo de la mujer recupera un ciclo perdido en el devenir de tantas preñeces con hombres, incluso las suyas. Pero, además, no hay que olvidar el mito del embarazo de María, en el que engendra con Dios, la Luz. Sobre la copa vista al trasluz, se realiza la apropiación de aquella madre sagrada perteneciente a una tradición que, casi en el olvido, se actualiza en la memoria mítica.

¹⁸ Chevallier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1986, p. 339.

Otro aspecto a considerar es el que se desprende de ciertas palabras de la madre, en lo que respecta a la preñez: "hay que rumiar con paciencia", "todas sabemos que nadie se puede acercar a nosotras durante esos meses, nadie" (50*). A través de las palabras de la madre, palabras que, de algún modo, repetirá Erika y que también cierran el cuento por la voz femenina que narra, Inés Arredondo trasmite un aserto que no se dice, que se disimula, que tal vez agrede. La experiencia de la maternidad es una experiencia infinita y solitaria. No hay vínculo posible entre una mujer encinta y el mundo, y este mundo aludido incluye al hombre, al padre del hijo. En este sentido es que se dijo que alguna producción de Inés puede llegar a ser considerada literatura femenina. Marcar algo que es de la mujer y nada más que suyo puede implicar exponerlo para que se reconozca. En todo caso, evita el disimulo, como en general se pretende. Ello podría conducir hacia resultados socialmente inconvenientes. El hombre, apropiado del cuerpo de la mujer, quiere decidir por ella. Este cuento podría ser tomado como bastión feminista: sólo la mujer sabe qué hacer con él porque sólo ella lo posee.

Como personaje, la mujer que protagoniza el cuento cobra una dimensión enorme. Los matices de su alegría y esperanza, de su gravedad y su firmeza, de su feroz voluntad de lucha y de la defensa de lo que decide como propio le confieren real grandeza. Es, también, un personaje conmovedor.

Todo ello se logra no sólo a partir del planteamiento que hace exponer a la mujer, sino también por la alternancia de estados psicológicos manifiestos en ella y en sus hijos, por el encuentro de palabras y silencios, por los gestos mismos de los personajes y por la manera ambigua en que la tensión se diluye.

La segunda parte del cuento se ubica en el pasado lejantisimo. Erika está sola y aislada. La soledad de la muchacha -una adolescente- se anticipa a partir del entorno: llanura inmensa, lluvia, día gris; en ese espacio, una habitación que parece una torre, helada y húmeda, en la que se escucha el viento. El único elemento que une a la joven con el mundo es una guitarra de la que intenta sacar sonidos, pero el viento se impone. Están aquí los elementos externo e interno, en contrapunto simbólico: lo externo se manifiesta por ese viento que toma lugar preponderante; lo interno, por la guitarra de la que se trata de sacar sonidos. Por su forma femenina, representa a la Erika que se busca a través de ella. Vence el viento, lo externo, la negación del conocimiento de sí, y adelanta la frustración de quien será, luego, sujeto de la historia de Arredondo.

Como se ve, primera y segunda parte dirigen hacia los dos núcleos de conflicto: el de la mujer que elige un embarazo ficticio y el de la madre de ésta que, sin desearlo, se ve obligada a aceptar un embarazo real. De la relación entre ambos nace la temática del cuento, cuyo nudo está en la tercera parte, en la que la madre, ficticiamente encinta, logra reconocer su problemática. Wassermann, el anciano médico familiar al que Inés Arredondo da oportuno apellido -"aguatero"; por extensión, el que calma la sed- la trata mediante hipnosis. Su auxillar básico es la guitarra que, como para Erika, conduce a la revelación. La autora propone una situación de corte psicoanalítico. Esta da al relato un tono particular que podría conducir a preguntas que el texto no responde, como se verá.

La cuarta parte une la historia de Erika y la de la mujer protagonista, su hija. Allí se entiende cómo la negación que Erika realizó de su maternidad ha destrozado a la hija, cómo la ha condenado a la ajenidad y al dolor, cómo la ha invalidado. Se justifica el que haya podido superar la angustia por el autoengaño: no reconoce a su madre, no sabe

hablar alemán. Hay que señalar que, en "La extranjera", la autora define a la lengua como factor de desintegración. Volviendo al relato que nos ocupa, Inés Arredondo marca la extrañeza de la protagonista a través de un detalle significativo: a ésta no se le da nombre propio. Se sabe que la madre se llamó Erika, que sus hijos tienen tal o cual nombre. A ella nadie la nombra.

La quinta parte aborda la explicación racional, a través de la voz de la narradora. De modo escueto se manifiesta que el día de su muerte Erika acepta, frente a su hija, su maternidad. Se indica que el acto no alcanza a resolver la incomunicación ni el dolor; no es suficiente como para hacer salir a la hija del estado "informe, fetal, sin luz" (57*) que la lleva, a los cincuenta y dos años, al borde de la locura y de la muerte. Tuvo cinco hijos pero eso no la maduró. Inés Arredondo aventura la hipótesis de que el afecto hacia los hijos no sustituye la carencia del afecto materno, carencia que inhibe toda relación posterior.

Parte de este pasaje, desde un punto estrictamente literario -que se manifestaría, entre otros, por su apertura a la pluralidad significativa-defrauda. Fuera de toda duda, Erika no aceptó a la hija por una imposición de carácter social. Sin embargo y sin antecedentes, comienza a manejarse el concepto de pecado: una vez en función adjetiva -"relaciones secretas, casi pecaminosas" (57*)- y otra, que interesa más:

Lo único cierto era la figura segura y bondadosa de la abuela-madre que se daba sin tenerlo que hacer, y sin haber pecado (57*). (El subrayado es mío).

No se ha dicho antes en el texto que la mujer haya sentido que sus cinco hijos vivos hubieran sido fruto del pecado; al contrario:

-¿Huelen ustedes mal? ¿eh? ¿Apestan? ¿Apestan tú,

Susi? ¿Tú, Mágina? Pues igual olerá mi niño, ni mejor ni peor, aunque no tenga padre, que es lo que menos importa (51*).

Ello hace innecesario incorporar, al fin del cuento, un concepto que, a esta altura, restringe. Además, la sucesión de explicaciones científicas, psicoanalíticas, que dan cuenta de una conducta, quitan al personaje parte de su verdad legítima. Si se atribuye la responsabilidad del pasaje a la voz narradora, cabe el justificarla porque puede suponerse agobiada por la problemática materna. Ello, sin embargo, brindaría espesor a un personaje que no ha sido importante en sí mismo hasta el momento, a un personaje testigo. Como en el planteamiento anterior, tampoco acá hay antecedentes.

Además, la opción científicista elegida por Arredondo no parece pertinente y con ella empobrece a su protagonista: ¿acaso no se desvirtúa lo que ha sentido puesto que está enajenada? Parece admitirse que es por esto y no por otra cosa que ella señala la soledad de la mujer encinta; que distingue entre el valor de un hijo querido y uno no querido; que desconoce a los hijos que ha procreado, según marca la hija narradora.

En la línea final del segundo párrafo, no obstante y felizmente, dice: "En su engaño poseía una sabiduría que sana había olvidado" (57*). Con ésta, el cuento retoma la dimensión primera. Parece proponerse que es la locura -como situación límite- un medio de conocimiento y de verdad. La autora, por la trampa del inconsciente, ha tambaleado, ello es claro, pero no ha caído.

Las últimas dos líneas pretenden, ahora sí, darle espesor a la voz que narra y esto ocurre en el momento adecuado. Es la manera de cerrar coherentemente una narración que tiene finalidad, que hace de una historia

privada un texto de valor universal. En tiempo presente -opción elegida por primera vez en el relato- la voz narradora refiere una vivencia propia. Ella, encinta, contempla su propio embarazo y, al fin, comprende. Como su madre y como su abuela, descubre la maternidad. Su hijo tiene padre, pero ello no cambia la situación esencial: madre e hijo son, como siempre, una masa informe en pugna y soledad. Ese es el ciclo y la verdad. El título del cuento se comprende: ésa es la canción de cuna con que la mujer arrulla a su hijo nonato. Como dice Bradu,

...el cuento reproduce (...) la cíclica soledad de la vida femenina y la sobredeterminación de la descendencia por la vía materna ¹⁹.

Si esta lectura se considerarse adecuada, tal vez pueda apoyarse con el significado del único nombre femenino dado en el relato a las mujeres que viven la maternidad. La madre niña, la madre de la protagonista, es nombrada Erika, "la que rige eternamente" ²⁰. Por extensión, su nombre indicaría la valía de la mujer y lo esencial de su existencia en cuanto a su realidad maternal. Tal vez Inés Arredondo, que refleja un concepto de lo que es ser madre tan particular a lo largo de sus cuentos, demuestra en éste, una vez más, su rechazo. Según ella, la maternidad significa para la mujer sobre todo pérdida, pérdida que se expresa en lucha, soledad, ausencia de amor. Pese a la mitología en uso, éste es su criterio sobre ella, evidente en cuentos como "Estar vivo" y "De amores".

También hay que destacar que, más allá de la historia relatada, el cuento expresa una opción de dicha que no puede realizarse. Si la sociedad indica constantemente que la vida óptima de la mujer incluye cotidianidad

¹⁹ Bradu, Fabienne. Señas particulares: escritora, México, F.C.E., 1987, p. 40.

²⁰ Tibón, Gutierre. Diccionario de nombres propios, México, F.C.E., 1986, p. 89.

doméstica, matrimonio, abundancia de progenie, este ser femenino demuestra que no es así. Podría argumentarse que esta mujer no es un ejemplo cabal, dadas sus circunstancias. Pero podría también suponerse que, a la inversa, la llamada "realización femenina" es capaz de solventar todos los inconvenientes. Incluso, que permite el acceso a la dicha. El relato da cuenta de una vida que, pese a todos los logros, no se ha vivido. Cuando la mujer recupera su memoria y con ella su identidad, pasa violentamente de la inconsciencia de la niñez emocional a la vejez y no hay transición. La aceptación de una realidad no es igual a la obtención de la dicha. La aspiración de lo que pudo ser, que en ella no tuvo siquiera lugar para existir, se cancela. No sólo no se obtiene la dicha: no se piensa que la dicha exista. Este ser frustrado, abortado, solitario, no tiene caminos. Inés Arredondo cierra la posibilidad de la madre, demostrando el autoengaño de suponer la dicha, como cierra siempre cualquier posibilidad del ser humano, hombre o mujer.

LA CASA DE LOS ESPEJOS

Este relato parece surgir del mismo orden de preocupaciones que el anterior: la necesidad de recuperar la identidad desde un tiempo al que es difícil acceder porque está perdido en un pasado lejanísimo, el de la primera infancia. Existe, además, el agravante -como en "Canción de cuna"- de que ese pasado ha sido tan doloroso que se esconde a la conciencia. Ambos cuentos toman personajes centrales adultos, con una vida hecha en sus líneas fundamentales, a los que parece que nada podría llegar a turbar. Tanto la mujer de "Canción de cuna" como el hombre de "La casa de los espejos" han renunciado sin conciencia a una vida más plena porque los dos ignoran que se hubiera podido vivir de otra manera. Ninguno tiene una

identidad precisa y única, pero ambos han podido existir con sus identidades sociales. Así podrían haber llegado a la muerte. Un hecho insólito, sin embargo, los conduce a respectivas crisis, de las que salen distintos y, por fin, conscientes. Lo que importa es que ambos han perdido la posibilidad de acceder a formas altas de dicha. Detrás de la historia, está la tesis de Inés Arredondo: el ser humano debería ser dichoso, pero no puede serlo.

"La casa de los espejos" está dividido en cuatro partes de extensión despareja, a partir del evento insólito que obliga al personaje principal a volverse sobre su pasado. Las partes I, II y III, extendidas, plantean, desarrollan y concluyen el nudo conflictivo de aquél. La IV, apenas unas líneas, refuerza la desolación que el personaje descubre como consecuencia de lo que se ve obligado a enfrentar.

Narrado en la necesaria perspectiva del pasado, el cuento se inicia de manera abrupta, mediante el procedimiento designado por Horacio en su Arte poética como *in medias res*. Como La Iliada -que dio lugar a la designación- y tantos otros relatos, éste se inicia en un instante temporal intermedio: a partir de él se narrarán sucesos anteriores y posteriores. Ello da relevancia fundamental a ese principio que, narrando sucesos pasados, divide el tiempo en dos momentos diferentes. En el presente relato se puede advertir la importancia que cobra este recurso:

Quando llegó su turno entró con pasos tímidos y, sin saludar, se sentó a un lado del escritorio, en el lugar de los clientes (80*).

Puede notarse que la formulación sintáctica apoya la intención de iniciar el relato en el punto medio. El sujeto gramatical es tácito. De este modo parece referirse a alguien ya aludido, lo que, pese a no ser cierto, igualmente sugiere. El contenido semántico que se expresa tiene que ver con

PODÉIS NO BEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

alguien que entra, luego de esperar turno. Esa tipología dada al sujeto gramatical, que se corresponde con el sujeto real en una situación aparentemente rutinaria -entre otros clientes, a la espera de entrar con el notario- es elegida por la autora para sustentar la sorpresa inesperada y brutal del personaje protagónico ante un encuentro que le parecía fuera de posibilidad. De este modo, Inés Arredondo plantea una voz narradora que relatará una experiencia propia a partir del momento en que ésta actualiza cuestiones olvidadas y logra que aquella transmita al lector pareja sorpresa a la que el protagonista padeció.

El segundo párrafo permanece en la misma línea del primero: protagonista y lector esperan lo que tiene para decir el joven, ya que no llega a preocupar el que indique que su padre se está muriendo. Su segunda intervención alcanza al protagonista y casi de inmediato el lector comprende que este joven desconocido es hermanastro del narrador.

Por primera vez se advierte la dirección semántica del título en la escena que sigue. El espejo, como indican Chevallier y Gheerbrant, ha sido "el soporte de un simbolismo extremadamente rico en el orden del conocimiento" ²¹; los autores añaden que, en casi todas las culturas, el espejo ha sido considerado tanto como fuente de verdad o de inteligencia celestial, así como muestra de ilusión, por la naturaleza invertida de su imagen. Inés Arredondo hace uso de las dos vertientes: en la casa de los espejos, el personaje central reconoce la particular calidad de su existencia pasada y presente, y descubre la ilusión de sus opciones actuales. Además, la autora utiliza la ilusión especular para exponer la inconsistencia vital de su personaje.

Lo último inicia el relato y debe marcarse al principio. Se percibe,

²¹ *Op. cit.*, p. 474.

así, la ausencia de relación entre lo que el personaje siente y lo que expresa. Su conmoción se refleja en la oleada de sangre que siente retumbar por su cuerpo, pero la voz con que se dirige al chico es una voz calmada, aparentemente surgida de un pensamiento racional. El diálogo señala, tras la supuesta racionalidad, la aparición de la pasión, en este caso el rencor.

Todo el fragmento es rico en este tipo de reflejos. Sentimientos y palabras no se corresponden, palabras y actos tampoco. Es interesante la doble sugerencia por parte de la autora. Mientras pone en boca del personaje principal, voz narradora, la frase que indicaría que comprende lo que su interlocutor está pensando -"Una pequeña luz de comprensión lo iluminó débilmente"-, de inmediato agrega una interpretación errónea -"yo le había hablado como un déspota y al menos eso había entendido" (81*). La voz sostiene esta interpretación más adelante. Probablemente sea consecuencia del autoengaño que ha sido la norma del protagonista durante toda su vida. Para apoyar lo dicho, ya se ha percibido que Manlio -el hermanastro con cuyos pasos tímidos se iniciara el relato- ha sido beneficiado con una educación en el amor. Ello se confirma luego ante la actitud de toda su familia y permite suponer que tal vez éste comprenda lo que hay detrás de la imagen despótica y decida, también él, proyectar otra imagen, ésta la de sumisión. Con ello se confirmaría una vez más el intrincado juego entre apariencia y realidad.

Una nueva escena insiste sobre lo mismo. El protagonista queda, solo con sus reflexiones, en el despacho acogedor del que ha cuidado cada detalle. La descripción de espacio físico demuestra la incompatibilidad entre esencia y presencia:

Aquel despacho hermoso, amplio, con aquellos toques secretos de buen gusto que yo disfrutaba más porque nadie los notaba, permanecía mudo; era también un

miserable que tenía el aspecto que yo quería y me devolvía la imagen de mí mismo que yo le daba (81*).

El protagonista demuestra su capacidad para modificar lo real, que incluye la perspectiva indistinta para objetos y sujetos.

La segunda y última parte del fragmento trata de la visita que el notario hace a la casa de la infancia. Llevado por los recuerdos que la visita de Manlio ha propiciado, vuelve a la casa deshabitada. El cambio de espacio físico se produce mediante el nexo que ofrece la calle. Sol y calor se señalan como

aliento agostador (*que*) es también un vino fuerte que embriaga y adormece las debilidades (81*).

El clima contribuye a que el personaje se disponga con inocencia y placer al reencuentro con su pasado. La casa, irónicamente según se verá, está situada en la calle Libertad. También ella, como el despacho, es agradable y de buen gusto. Del mismo modo que el despacho ofrece apariencias, la casa parece ocultar "un pecado o un secreto" (82*). Tras los objetos hay algo que amenaza con modificarlos, pero el protagonista no se deja impresionar y elige la calma. El ingreso a la sala muestra una escenografía anacrónica. Detenida en el tiempo, todo rezuma elegante antigüedad, "ampulosidad retórica" (82*) y desgaste. Dos elementos la compendian: los tres espejos venecianos del siglo XVII y la partitura musical que el personaje evoca, ya en posesión de sus seis años. La indiscutible fineza de los espejos contradice el contenido de la melodía y, también, confirma la articulación entre esencias y apariencias. En el único espejo que interesa, el que está al costado del piano, el hombre se vuelve niño y ve el reflejo de su madre, vestida de color miel, ausente de todo lo que no fuera su ejecución musical.

El tiempo parece haber retrocedido: se adivina a la abuela bordando en el corredor.

Con la vuelta del pasado se recupera la angustia infantil. Ante esto, sólo queda, para salvarse, imponer el presente: "Aparté el dedo del bisel" (82*). La autora ha puesto en boca de su narrador todas las contradicciones que marcaron y definieron la infancia de éste, que provocaron su inseguridad y que aún no están resueltas. La partitura musical que la madre tocaba obsesivamente y que el hombre recuerda, *El carnaval de Venecia*, aumenta el número de preguntas sin respuesta. En efecto, ¿qué relación tiene con la historia materna? ¿Por qué una mujer tan refinada y conflictiva se obstina en recrear el virtuosismo vacío de la obrita de Paganini?

A este respecto, hay que señalar la marca que imprime Inés Arredondo, una escritora que conocía suficiente literatura musical. Su elección de *El carnaval de Venecia* no puede haber sido casual. Esta obra, juguetona y repetitiva, que se escuchaba en ferias y circos, tiene que ser significativa para el personaje femenino, tiene que revelar algo de su naturaleza oculta. Puede suponerse que el enclave social de la mujer no daba lugar a que conociera la pieza, pero la conoce. ¿Podrá especularse sobre una posible trasgresión de la joven distinguida que la llevó, un día de tantos, a un espacio popular en el que conoció a Roberto Uribe, y se enamoró apasionadamente de él? ¿Podrá suponerse que deseó aproximarse a un hombre distinto, vital, y que se aventuró a esperar de sí misma una capacidad de entrega? ¿Que, al no lograrlo, prefirió responsabilizar al marido del fracaso y, en su soberbia, optó por la separación y la entrega de una fortuna compensatoria que le hiciera a aquél olvidar al hijo? ¿Que, más tarde, consciente del error y del amor incólume en ella, eligió la locura del recuerdo y de la angustia esperando una recuperación que supo imposible?

No hay respuestas claras. Es cierto sí que Roberto Uribe es un hombre de afectos: muere rodeado de mujer, hijos y nietos amantes. Siempre ha querido conocer al hijo de su primera unión. Su primera esposa lo recuerda hasta el fin. Y ésta, la madre del protagonista del cuento, es una mujer fría, incapaz de afectos porque ni al hijo puede querer. Son, sin duda, especulaciones, nacidas de la sorpresa ante la elección, por parte de Inés, del temita musical.

Mientras tanto, volviendo al tiempo del relato, el hombre recupera al niño, ese niño que es hijo. Allí, el hijo no ve a la madre, ve su reflejo; la madre se viste de color miel, pero no es dulce ni cálida; la madre toca una música juguetona, pero no juega con él; la abuela borda *frivolité*, pero nada de frívolo hay en el ambiente; el niño, que quiere estar junto a la madre, trata de no ser visto por ella, porque cuando ésta lo recuerda, llora interminablemente.

Esa intensa recuperación de pasado concluye cuando el peso del dolor obliga a volver al presente. En él, ocurre una nueva revelación: el piano no canta la música del pasado, el secreto está en dedos ausentes y es incorruptible. Madre y abuela se confabularon en un silencio que dio al protagonista la orfandad total. Nada sabe de su madre o de su padre. Las preguntas que lo acucian no tienen respuesta posible. El personaje, adulto, tiene la impotencia del niño que fue. Es, por eso, también él un niño. El niño que hay en él es el que decide que en el amor de su madre por su padre "no pudo haber nada turbio". El hombre, no obstante, replite las mismas preguntas, siempre sin respuesta. En la elección de preguntar cada vez lo mismo está el sentido de una duda que, habiéndole impedido madurar, le impide definirse. Por ello, ya en esta primera parte se plantea la ambigüedad de sus conductas como fruto de algo más que rencor. Si le ha dado dinero a Manlio es, probablemente, porque en su inconsciente

contempla la posibilidad de respuestas distintas de las que imagina.

El sometimiento a un pasado doloroso e inexplicable se corporiza en la casa heredada a él por la abuela que, más que un bien, parece una maldición. Cuando el personaje se refiere a ella, dibuja una línea en apariencia neutra, pero que está cargada de emotividad negativa:

(mi abuela) Se limitó a dejarme como herencia su casa, mi casa, la casa de mi madre, esta casa (83*).

La frase descubre el nudo problemático: él entre la abuela y la madre; la casa entre ser de los otros y ser en sí. Ubicada en la calle Libertad, es su prisión.

Al terminar, el fragmento dice de una calma recuperada y de un crecimiento del personaje, que ya no siente la pasión de la venganza. Estos aspectos, nuevos como hechos de conciencia, apoyan la antigua actitud asumida por el personaje, de aparente equilibrio entonces. En algún punto de su vida, había elegido separarse del pasado y se había aprestado para un futuro común, de esposa preocupada por sus tardanzas e hijos que esperando para hacer la tarea escolar. El cambio de la narración a tiempo presente - "...y Margarita se inquieta si me desvió mínimamente de mis rutina" (83*) señala el equilibrio de actuación del personaje.

La segunda parte demuestra cuál ha sido el precio que Roberto Uribe pagó por la farsa: la incomunicación -al no querer compartir su problemática- signa la relación con su esposa y amigos. Aunque el matrimonio es duradero, lo que le permite adelantar las reacciones de su mujer, ello no indica demasiado. Valora en la mujer cualidades que refuerzan la independencia de sus propias decisiones, las que admiten el mantenerla al margen de una zona de su ser: Margarita es discreta y

comprensiva, es dable a fantasías menores; también ella gusta de imágenes que sustituyan la realidad, de algo que le haga parecer "más rotundo y más noble" (83*) el personaje caracterizado por su marido. Las peculiaridades de la mujer son presentadas por la voz narrativa o sea, por el marido. Esto indica que para él es claro que la esposa no lo considera auténtico ni busca llegar a conocerlo. No existe amor en la pareja. Inés Arredondo explica un matiz del matrimonio común. El aislamiento y la soledad lo definen. Si los humanos pueden anhelar la dicha, raramente la lograrán mediante este vínculo. No en el caso del matrimonio de "La casa de los espejos". Ni el hombre ni la mujer pueden plantearse esa opción. Ellos prefieren vivir de imágenes.

Por esto, en el relato, la proyección de imágenes se amplifica. El notario, hijo de Roberto Uribe, es mirado por los otros con ternura. Alumnos, esposa, amigos quieren ver en él al hombre generoso e íntegro, aquél que sabe perdonar para sufrir en silencio. También con esto acierta Inés Arredondo: el hombre actual necesita ídolos -también proyecciones ilusorias- y si no los encuentra los crea. No se interesa en que los ídolos respondan a la verdad -sabe que si fuera exigente, no podría encontrarlos-; le interesa permitir las condiciones para que ellos existan. En el mundo sin Dios o de presencia divina débil, en este mundo sin absolutos, que es el mundo en que se mueve el hombre contemporáneo, se hace claro que los sucedáneos son necesarios. Estos no ofrecen el cuerpo orgánico que ofrecían los mitos anteriores y, como dice Steiner, "the consequent void could not be filled by acts of private invention"²², pero permiten cierto centro de atención que evita al hombre de hoy sentirse completamente hueco. Se engaña y sobrevive. La literatura refleja esta realidad y propone, mientras los ridiculiza, ídolos de cartón, que se elevan por una apariencia, por una actitud o por cualquier factor menor.

²² Steiner, George. The death of tragedy. New York, Alfred Knopf, 1961, p. 323. (El vacío consecuente no podría ser llenado por actos de invención privada).

La narración continúa con la mención de la misa de *requiem* oficiada a solicitud del notario Uribe en recuerdo de su madre, asistida por más amigos que nunca, lo que insiste sobre la fuerza de la imagen ya dicha. La recurrencia de una misa anual podría llevar a confirmar, una vez más, la inautenticidad existencial de quien, sin querer a la madre, mantiene un rito que le da aceptación social. Cabe otro enfoque, no obstante, que se verá. Sin embargo, lo que, de momento, atrae la atención es la fecha. El 4 de junio, día de la muerte de la madre, es el que Roberto Uribe va a morir. Muere en la misma fecha que la esposa abandonada. El narrador no analiza la coincidencia. Para el lector, ésta agrega una pregunta más a las tantas que, sobre la relación de Roberto Uribe y su primera esposa, a partir de la ignorancia del narrador, el texto quiere dejar sin respuesta. Se antoja lucubrar sobre una pareja -otra más, como tantas de Inés- que habría podido lograr la dicha; pero que tampoco -como tantas- poseyó la capacidad requerida.

El notario Uribe es llamado por su padre, quien quiere verlo antes de morir. Aunque Uribe se decide a asistir, interesa el proceso de deliberación y los motivos que le hacen rechazar la idea. Se dicen dos cuestiones, que se analizarán en orden inverso al del texto:

No quería verlo morir rodeado de hijos, de llantos, cuando mi madre...No era justo (84*).

y

...me inquietaba encontrarlo por primera vez frente a frente, casi muerto, como un fantasma de la desgracia que a mí me consumía (84*). (El subrayado es mío).

La primera cita podría enriquecer motivos para la decisión de la

misa anual. En efecto, el protagonista recuerda la soledad de la madre muerta, una soledad que lo es por desamor -de ella, de su padre, y también de él mismo. Las misas pueden ayudar a dejar en paz una conciencia culpable. La segunda cita, excusa muy valedera, da otra pauta del juego de reflejos al que se ha aludido. Todo quiere indicar que el notario Uribe tomó partido por su madre. El texto subrayado manifiesta lo contrario. En lo entrañable, Uribe sabe que su identificación se da con el padre. Sospecha que los une algo más que la sangre: ¿es que fueron ambos los abandonados? Por supuesto que no hay respuestas y ellas no interesan.

La riqueza del cuento estriba en el ambiguo conflicto que se expresa cada vez que es posible. Se advierte que, pese a su manifestado rencor que lo ha conducido a una vida de simulación, el notario Uribe había idealizado al padre. No hay acuerdo entre el padre idealizado y el padre moribundo. Nuevamente, realidad e imagen están en contradicción. Es indudable que para el protagonista, es imposible aprehender al padre y que, al no poderlo hacer, tampoco logra poseerse a sí mismo. Su conflicto de identidad se manifiesta en un perdón que no se sabe si corresponde o no a la esencia del sentimiento.

La tercera parte se inicia retomando el sentido del perdón filial. La voz narrativa comprende que no ha hecho justicia, y que ello lo conduce, para siempre a dejar su vida "sin sentido, sin desenlace" (85*). Tal vez por ello, elige, para el velatorio, la casa de los espejos, la casa de la calle Libertad, la misma en que se veló a la madre, la misma que lo encadena al pasado. La escena se prepara con cuidado y resulta eficaz:

Tuve esa noche la satisfacción de comprobar que había obrado de acuerdo con las reglas más entrañables de mi pueblo (85*).

El cuento pudo haber terminado en este punto. El pasaje que sigue es, sin embargo, fundamental para comprender al personaje protagónico. Una voz que no es la suya, aparece para dar otra imagen de las tantas posibles, distinta y complementaria. Es una voz a la que se da espacio a través de la voz narradora, que la vierte con total honestidad. Gracias a ella, por fin, coincidirán imagen en el espejo y realidad. Gabriela, antigua novia y mujer verdaderamente amada, llega al velorio a la hora en que la función social ha terminado. Por ella el lector conoce el nombre del personaje principal, Roberto -"el que brilla por su fama" ²³ -, como el muerto. Es la que se ocupa de revelar verdades, de deshacer la imagen que el notario Roberto Uribe ha creado con tanto esfuerzo. Es ella la encargada de fijar la real dimensión de un pasado, juzgando la renuncia a un futuro posible. Acusa al protagonista de haber sido culpable de no vivir, de haber sacrificado, en el altar del pasado, la dicha cierta con la pareja cabal. Lo obliga a reconocer su dependencia estéril de la madre indiferente, su absurda elección de soledad. Esta presencia modifica la línea que el cuento parecía proponer. De pronto, el lector se encuentra, otra vez, frente a la conflictiva de la pareja y de su búsqueda y pérdida de la dicha, como es tradicional en la narrativa de Inés Arredondo. Como siempre, alguien no posee la capacidad necesaria como para que la pareja florezca, no importa si es el hombre o la mujer. En este caso, en este cuento, quien no es capaz de la entrega es el hombre, Roberto Uribe, el que eligió la soledad por ser fiel a una historia familiar que no posee, negando así su oportunidad de dicha:

...Si Gabriela me hubiera acompañado entonces no hubiera permitido la soledad en que se ha incubado todo esto: no estaríamos velando este cadáver.

Y bien, era verdad, lo había perdido todo a cambio de ser fiel, tal vez justo, y esto era el final. ¿Había valido la pena? (87*).

²³ Tibón. *Op. cit.*, p. 206.

Como dice Batis, refiriéndose a este cuento,

El que por fidelidad a su juramento no acepta el amor porque hubiera torcido su destino, sólo encuentra la desesperanza y la sujeción social ²⁴.

La muerte del padre sitúa al protagonista en un momento único, el que lo enfrenta a su adultez definitiva. Por eso, la pregunta final de la cita cierra una etapa de posibilidades amplias y encadena a un futuro clausurado. A partir de las palabras de la mujer, el personaje comprende que ese tiempo es el de dos velatorios: el de su padre y el suyo. Cuando ella remarca que éste es Roberto Uribe *Rojo*, señala las diferencias entre ambos. Mientras uno supo liberarse del *Rojo* eligiendo otra familia y otra vida, el protagonista lo es porque se ha vuelto interesante a partir de una atadura.

El final del fragmento narra la comprensión del sinsentido: lo que se hizo por odio y locura resultó en máscara, imagen especular, "cadáver hipócritamente honrado" (87*). El asumir esto lleva al personaje a decir:

..., entonces supe de verdad lo que es la desesperanza.
No había aire ni tiempo (87*).

Sin duda la autora está retomando a Dante, en su canto III del Infierno, donde aquél aire teñido sin tiempo rodeaba el espacio físico en que el florentino decidió ubicar a los indiferentes, canto que se inicia con la leyenda que, en la puerta del recinto infernal, condena a los que la traspasen a la desesperanza: "Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate". Cuando Inés Arredondo retoma la palabra dantesca recalca por ella y por la propia, el castigo sin fin para este condenado que, como los aludidos, fueron castigados por no haber estado vivos jamás, por no haber querido arriesgarse a vivir.

²⁴ Batis. El Herald Cultural, art. cit., p. 15.

La cuarta parte, pocas líneas, vuelve sobre las horas del velorio y sobre el personaje que había aparecido al principio, el hermanastro de Roberto Uribe Rojo. Manlio pide que él y su familia puedan velar al padre. El notario comprende y acepta. Sabe que para poder vivir es necesario poder velar y enterrar a los muertos propios, que él no lo hará porque es un muerto; reconoce, entonces, a los otros el derecho a la vida. El personaje ha crecido. Sus cuentas están al día. La narración termina, acorde con la propuesta dantesca; no tiene salvación posible. Otro escritor permitiría suponerle una segunda oportunidad. Para Inés Arredondo o para su narrativa, esto no es posible. Como la mujer de "Canción de cuna", asume la conciencia para entrar en una vejez sin paliativos, sin expectativas, vacía. No se supo o no se pudo vivir; la infancia con sus problemas pesó demasiado. No se logró la posesión de sí mismo que hubiera sido la única necesaria para la entrega al otro, llámese hijo, padre, pareja. La dicha no es posible ni con el otro, ni sin el otro, ni por otra vía.

OLGA

Con "Olga", Inés Arredondo plantea otro matiz de la impotencia humana. Aunque no se manifiesten en forma explícita los hechos de infancia que motivan las conductas adultas, negadoras de la aceptación de la dicha, queda claro que son los que impiden a la joven el logro. No de otra manera puede justificarse la historia del cuento. Desde el punto de vista de la narradora, interesa destacar que no hay edad para el fracaso y la frustración, que basta para que ocurran el haber crecido lo suficiente. Este cuento aborda personajes móviles. Se inicia presentándolos inocentes y, por ello, indiferenciados -como en el Edén original-, y se los obliga a crecer para mostrarlos en su individualidad y su diferencia.

"Olga" es un relato largo si se le considera en relación con los otros de La señal. Formalmente consta de diez partes y unas veinticinco páginas. En breve extensión, se da cuenta de su planteo y conclusión -partes I y X, respectivamente. El cuerpo del relato es ocupado por un desarrollo comparativamente extenso y complejo en contenidos. Los límites temporales de la historia que narra son amplios, porque ésta abarca un período que se inicia en la niñez de los personajes y termina años después.

El amor pasión, tema de muchos cuentos, es también tema de éste. Como en todos los cuentos de Inés en los que la autora persigue entender, a través de la presentación de una anécdota rica, la naturaleza del vínculo erótico y de pareja, se asiste a la destrucción de los amantes. Como en tantos cuentos, se presenta en él el triángulo amoroso, constituido ahora por dos hombres y una mujer, Olga, cuyo nombre da título al relato.

Todo el cuento se escribe en pretérito y, como éste es dilatado, se intercalan secuencias temporales de acuerdo al ritmo que imprimen la memoria y la conciencia. La historia está escrita en tercera persona pero desde el punto de vista de Manuel, de quien se cuenta el destino de sus primeros amores con Olga, que es, sin duda, el personaje central. Hay que destacar este tratamiento de la historia, que opone el punto de vista al personaje central. Manuel, dueño real del punto de vista, da lo que no puede ser otra cosa que una interpretación de lo que ocurre con Olga. Olga, a su vez personaje central, es vista desde Manuel. Esta ambigüedad, que no llega a generar conflicto, erige a Olga en una posición muy particular. Se puede afirmar, entonces, que el punto de vista narrativo de esta tercera persona identificada con Manuel es, por su cantidad de conocimiento, lo que Tacca llama "deficiente" ²⁵.

²⁵ *Op. cit.*, p. 72.

Volviendo a la historia, con Olga, casi niña como él, Manuel aprende un mundo nuevo de significados. Aparece un tercero con quien Olga se casa. Mientras la pareja se condena a la desdicha por haberse establecido sin amor, Manuel, incapaz de aceptar la pérdida, decide permanecer con la amada del único modo que puede hacerlo, procurando la identidad con el marido y su dolor.

Como señaló Huberto Batis, el relato plantea

la culpa femenina, esa triste caída de las mujeres que se portan como "chiquillas vulgares", lo que quiere decir que reniegan del mundo de perfección creado con el otro...²⁶

Si "El membrillo" plantea la culpa masculina de quien, por debilidad y lujuria, se aparta de la amada y pierde el absoluto, en "Olga" es la mujer la que, por su situación particular, como se verá, canjea amor. Ocurre que en "Olga" se cancela un futuro que parece abrirse en "El membrillo". Mientras Miguel y Elisa llegarán probablemente al matrimonio y, por la imperfección que han conocido y por la que han perdido la inocencia, tendrán una relación común, ajena al absoluto presentido, Manuel y Olga no llegarán a comprobar si la unión que la sociedad proclama como verdadera les hubiera dado esa dicha. Ambos relatos, opuestos y semejantes, demuestran que hombres y mujeres están lejos de merecer el paraíso y por eso sus historias -sus destinos- son mediocres hasta en su sincero dolor. Sin embargo, si a lo largo de muchos cuentos Inés Arredondo se pregunta sobre la pareja humana en la relación permanente, en ninguno desea dar una respuesta cabal. Habrá que llegar a "Mariana", cuento que cierra el volumen, después de pasar por todos los relatos intermedios, para obtener no exactamente una respuesta, sí tal vez una opinión..

²⁶ Batis. El Herald Cultural, art. cit., p. 15.

Volviendo a "Olga", en éste como en "El membrillo" se leen alusiones al mito de los orígenes. El cuento comienza diciendo:

No podía creer que fuera así como debían de terminar los vagabundeos por las huertas, el echar chinitas en el río y los primeros besos. Este dolor desgarrado no tenía relación con todo eso: eran de naturaleza diferente, dos cosas irreconciliables (25*). (El subrayado es mío).

Y casi enseguida:

Y que eso tan ajeno tuviera algo que ver con él, tanto como para obligarlo a salir de golpe y para siempre del universo que le era propio...(25*) (El subrayado es mío).

Huerta/paraíso, vagabundeos/existencia feliz y completa, salida del universo/expulsión del paraíso son los tres elementos que definen dos tiempos incompatibles y excluyentes.

La analepsis se inicia en la segunda parte. La niñez compartida lleva a la adolescencia en la que el traje de baño azul de Olga determina distancia y aproximación. Como la hoja del Génesis, uniendo, separó para siempre a Adán y Eva, separa y une ese traje a Olga y Manuel. Han crecido: ello los separa y los atrae. Comienza el amor sentido y no dicho, aunque sabido por ambos. Manuel lo refiere sin que queden dudas aunque sea sólo su punto de vista el que se exprese.

La tercera parte manifiesta la complicidad de los enamorados, el amor que crece y que sustenta un todo suficiente.

Descubrieron la intimidad y no temían al ridículo. Se gustaban a sí mismos y cada uno al otro. Toda su vida era eso (27*).

Todo era perfecto y gratuito (28*).

El espacio se disfruta como se disfrutó un día el jardín del Edén. Es bello y la unidad de la pareja lo llena de sentido. Para reafirmar esto, la narración de las horas compartidas hecha en tiempo pasado, deja lugar a un pasaje descriptivo escrito en tiempo presente, en el que se señalan el pueblo y el Ingenio -lugares de la civilización- alejados de la realidad primitiva y verdadera de las huertas -lugar de plenitud-, donde los enamorados se encuentran a sí mismos y entre sí. Es, en efecto, el Edén, y el presente verbal demuestra que es un sitio permanente. El tiempo parece detenido, aunque no lo esté. Allí mora la pareja y el fragmento termina dando cuenta de ello.

La cuarta parte se inicia con el mismo clima emocional con que terminó la tercera, pero dice el paso del tiempo y, con ello anticipa eventos: el hombre no puede permanecer en el Edén. Con esa base, se sabe que la plenitud vivida por los personajes no puede durar. La cuarta parte, que conduce al primer beso y marca el paso del tiempo -unos meses-, da ingreso al tercero, a Flavio Izábal, responsable posterior de la desdicha. Este será el símbolo encarnado, para la pareja, de lo frágiles que pueden ser los supuestos absolutos humanos. Se demuestra cómo se cree poseer algo completo y permanente, en este caso el amor y la dicha, y ello desaparece de pronto, sin que deje siquiera la capacidad de comprender su desaparición.

Flavio desune aun sin haber llegado. Cuando se prepara su fiesta de bienvenida, Olga actúa extrañamente y Manuel se siente desplazado. El dolor lo lleva a alejarse, sintiendo su soledad. La subsecuente aparición de Olga conduce a la reconciliación, pero esta reconciliación de los enamorados manifiesta una felicidad que está marcada ya por la imperfección. El texto es claro:

Cuando se separaron Olga lo miró a los ojos y sonrió. El se sintió libre. Hubiera podido gritar de felicidad (30*).

La dicha completa es serena, como lo era la que poseían vagabundeando por las huertas.

El primer retrato de Flavio, a su llegada, indica su aparente pequeñez. Es un hombre casi ridículo. Hecho por la voz narrativa que, ya se dijo, se identifica con Manuel, demuestra que el joven siente que no tiene a qué temer. No obstante, desde el punto de vista del metanarrador, la autora, ésta procura, tal vez, señalar la poca importancia de las apariencias cuando existe un contenido simbólico: el encuentro con Flavio resulta como era de esperar. Olga se doblega ante él, un nuevo tentador que, como la serpiente del Paraíso, posee el conocimiento. Es interesante advertir cómo Arredondo utiliza, devaluándolos a la medida humana, los símbolos mayores. El conocimiento que Flavio posee es el conocimiento mundano: el título académico que certifica cierto saber intelectual y práctico, la experiencia de relación que ofrece la gran ciudad, unos pocos años más de vida. Todo esto le permite reconocer y decir sin timideces a Olga que es una bella mujer; todo esto le brinda la capacidad de seducir. Batis, como se citó anteriormente, juzga a Olga como "chiquilla vulgar". Tiene razón si se piensa que lo que la impresiona es la palabra oportuna, la que sólo se detiene en una superficie. También es cierto que lo que se pone en juego es mucho más: el papel del ser femenino en nuestra sociedad. Si se comprende que la mujer adquiere perfil real, y por ende mayoría de edad, cuando se vuelve objeto deseado, la identidad del deseante se vuelve fundamental. Visto así, Manuel nada puede hacer ante Flavio, quien goza de las prerrogativas ya señaladas. También se entiende que Olga quede paralizada ante este hecho que es nuevo para ella -al que debe percibir como situante y apropiado- y que olvide la posibilidad de reflexión. Ello asumido, no obstante, confirma que se cae por inconsciencia: Adán y Eva tenían los ojos

"cerrados" antes de probar el fruto prohibido. Así Olga, que no se conoce ni sabe de otros papeles posibles como individuo ni como mujer, se demuestra incapaz de medir sus actos. No puede explicar el origen de la seriedad de su reverencia y eso la confunde. Oscuramente se conduce como debe ser: acepta su papel de objeto deseado y clausura para siempre la posibilidad de ser sujeto deseante. De nuevo, el texto es elocuente:

Manuel sintió un dolor inexplicable cuando vio el cuello largo y frágil de Olga curvarse en la garganta, como el de un pájaro: una curva hermosa, rotunda, que estaba allí independiente de los ojos oscuros y el rostro sin expresión (30*). (El subrayado es mío)

La cita trasmite tanto la entrega a la mirada ajena como el compromiso de no participación.

La quinta parte da cuenta de un misterio dual: el entorno, otra descripción en tiempo verbal presente, es el de un espacio natural silencioso y secreto, que parece transparente, pero que lo contiene todo. Como el espacio, Olga, a quien Manuel creía conocida, atrapa sin acercar. Su mirada la vuelve inaprehensible. Sin duda Olga, como Elisa -en El membrillo-, ha descubierto que "el amor no tiene un solo rostro" (24*) y esto la vuelve hermética ante Manuel. Olga, como tantos personajes femeninos de Inés Arredondo, exterioriza su entidad única, en términos frommianos, su "separatidad" del amado mediante la mirada:

Cuando en medio del bullicio y la música Olga vino directamente hacia él, con su paso ágil y firme, y lo miró un instante antes de sonreír, estuvo seguro de que en el fondo de aquella mirada había el mismo misterio poderoso que él deletreaba dificultosamente junto al mar y al silencio de las huertas (31*).

Esto lleva al joven a la extrañeza: "Tenía diecisiete años y era una mujer. Frente a ella Manuel se sintió un chiquillo" (31*). A modo de puente, el fragmento tiene como significación fundamental la de marcar una separación irreversible entre estos amantes.

La sexta parte deja la analepsis y se sitúa en otro tiempo, siempre pretérito, pero más cercano, secuencia del que marcaba la primera parte del relato. En esa línea temporal se sigue hasta su final. Como corolario de lo contado en la cuarta parte, Olga y Flavio van a casarse. El deseo manifiesto de Flavio y la reverencia con que Olga le respondió ha llevado a la muchacha por un camino nuevo e imprevisto, no por ello desdeñable: "...las cartas, los libros, las flores llegadas en una caja con hielo" (32*) la han convertido en "...la mujer totalmente segura del amor que recibe sin reconocer ninguna deuda" (32*). Su soberbia la encamina a la confusión: es la confusión de la muchacha y no la imposición familiar la que genera el matrimonio. Flavio tiene algo para ofrecer, distinto de lo que Manuel tiene para dar. Esto se manifestó -en paralelo voluntario de la narradora- a través de una mirada:

(Manuel)...de pronto vio lo que no había visto: en un rincón estaba la mirada miope tras los cristales gruesos, la mirada deslumbrada, rendida, que ella desdeñaba en cada movimiento, pero que la seguía, la sostenía, ante la cual no podía dejar caer su majestuoso orgullo, su belleza (32*).

Como indica Fabienne Bradu,

...Olga descubre una mirada que conquista una parte suya, que la sostiene por encima de todo; es la mirada del hombre por antonomasia. La distinción entre la mirada de Manuel y la de Flavio es también indicativa del amor de cada uno hacia Olga: mientras el amor entre Manuel y Olga era un amor entre iguales, que se dio de golpe sin que ninguno se lo propusiera, el que

Flavio le ofrece a Olga es más riesgoso: despierta en la mujer el sentimiento de una existencia hasta ahora desconocida: el sentimiento de ser mujer para otro, sentimiento que encierra su propia condena ²⁷ .

El pasaje del relato en el que se explica la mirada de Flavio es, además, interesante en otros sentidos: por la boda que desencadena y por lo que demuestra en el contexto de la narrativa de Inés Arredondo, una narrativa en la que, como se insiste en este trabajo, manifiesta su convicción crítica de una cultura enajenante, que obliga a los seres a elegir lo que los daña. Elegir la dicha -un imposible- implicaría actuar con el otro y no para el otro: fusión y no distanciamiento. Olga prefiere casarse con Flavio y no permanecer con Manuel porque no está capacitada para el reto que hubiera sido consecuencia de la última elección. No tiene la capacidad para ello, y no puede tenerla por dos motivos: porque es humana en su más hondo sentido de impotencia original y porque, además y más importante, porque es mujer educada como tal y para tal: es necesario casarse, aun a sabiendas de que el matrimonio condena el deseo y extingue la pasión. Por eso la ceremonia matrimonial no la conmueve. Aunque Manuel haya ofrecido matrimonio, no pudo ser tomado en cuenta. Tampoco él la merece porque tampoco supo conservarla. La relación con él era otra cosa, un "amor incontaminado, primerizo, sin necesidad de porvenir" como dice Bradu ²⁸. La imposición familiar, entonces, es sólo una excusa.

La séptima parte relata la boda. Como la mujer de "Estío", tampoco Olga tiene piedad de sí misma. Como Mariana -en el cuento homónimo- su mirada pide algo que va más allá de los límites habituales. Como ésta, prepara formas de la locura. Sin duda, Olga sabe que la ceremonia matrimonial es el rito del sacrificio femenino y la acepta sin buscar alternativa. El traje de novia con que la han vestido forma parte del rito

²⁷ *Op. cit.*, p. 34.

²⁸ *Idem.*

porque da relevancia al objeto en que se ha convertido, en "...una sociedad que acostumbra colocar, vender a sus hijas con honorabilidad..."²⁹. El modo de ingreso a la iglesia está manifestando esa dura aceptación que decide su futuro y el de los jóvenes. Elige entrar sin que nadie lo hubiera indicado, apresurando a los otros, indudablemente segura de que el acto la condena para siempre. Es el clímax del cuento.

Desde la octava parte se comienzan a marcar los pasos del fracaso de la pareja. Como el "Anima sola" que yace en su tumba en medio de la avenida, así Olga, metafóricamente muerta de la misma muerte violenta, está aislada en una casa situada "entre las huertas y los bambús" (36*) -ni en el Edén ni fuera de él, suspendida entre ambos. Allí se vuelve aún más inalcanzable.

Otro interés tiene el pasaje: se asiste a la ira de Manuel, consecuencia de su dolor, que lo modifica. Hay que considerar, como ya se dijo, que Manuel no supo conservar a Olga. Ante la pérdida prefirió el silencio; no pudo luchar antes de la boda y después se aisló dentro de su casa. El tiempo pasa sin que su actitud cambie. Su ser entero es sensibilidad sin raciocinio, esencia y presencia dolorida. La autora se preocupa por destacar tal estado, que prepara actitudes posteriores. Al saber, más tarde, del conflicto de los recién casados reacciona en forma acorde: la pasividad se vuelve posibilidad de agresión y puede convertirse en asesino. Con ello no ocurre otra cosa que el destaque de una naturaleza siempre latente, que irrumpe cuando se ha podido trasgredir el límite social y han caído las máscaras. Como dice Zuleta,

Descubrirse (...) significa dejar de aparentar; los que verdaderamente son sinceros son los que pelean llenos

²⁹ Batis. El Herald Cultural, art. cit. p.15.

de ira ³⁰.

Manuel no mata, pero podría matar. En el marco de la vida social, lo que es parte de lo natural se considera animal y, así, se da noticia del sonido gutural de su voz, "como el estertor de un animal degollado" (37*), de sus pelos erizados, de la extraña contracción de sus manos, de su alarido animal que, por sus características, nadie atiende. Si actuara de acuerdo a sus instintos, ¿sería trasgresión? Se está frente a una fiera, no a un ser humano. Pero las fieras tiene la fortuna de ser lo que son, los hombres no.

Por eso, la novena parte se inicia señalando la vuelta a la razón, el control sobre la trasgresión posible:

"Soy un asesino". No quería matar a Flavio, a Olga, a nadie, pero sabía que podía...(37*).

Es, de nuevo, un ser social. Como tal, restituye su máscara. Irá a Olga como lo haría un ratero, para comprender que tanto él como Flavio, son ambos ladrones de los que entran por las puertas traseras, dos caras del mismo fracaso:

El o Flavio podían asesinarla, pero no reducirla, no violarla (37*).

Al entenderse a sí mismo y al otro, vislumbra a Olga y a las relaciones que ella ha permitido o propiciado. Al aceptar su despedida, le permite convertirse en ídolo para sí como ya lo era para Flavio. De todas las opciones posibles, ésta es, probablemente, la mejor. Es que Olga no puede ser lo que él supuso, en su ensueño adolescente e inexperto. Olga es el misterio.

³⁰ Zulueta, Estanislao. La propiedad, el matrimonio y la muerte en Tolstoj. Colombia, Nueva letra, 1980, p. 38.

No otra cosa puede ser la mujer para el hombre en la sociedad occidental. Arredondo demuestra el difícil lugar de la mujer. Condenada a no poder realizarse jamás, por imposición social y familiar, tiene dos caminos: o acepta su papel acorde a los dictámenes en juego y se convierte en abnegada y santa, o lo trasgrede y se convierte en prostituta. Ninguno de ellos implica posibilidad o capacitación para el amor. La mujer está sola, inerme, y sin posibilidad de salir de tal estado. Como dice Zulueta,

...sólo venciendo la pasión, la abnegación y la idealización virginal (la mujer) se vuelve ante el hombre una amiga, una compañera y en una palabra: un amor ³¹.

Y luego:

Si no somos capaces de encontrar la amiga, (la mujer) no dejará nunca de ser santa o puta, imagen de la vida e imagen de la muerte, imagen de la luna inaccesible o imagen del abismo ³².

Ni la mujer en general ni Olga en particular han podido acceder aún a la propuesta anterior. Por eso Olga no ama a nadie ni quiere desear. No quiere comprometerse, que es lo que implicaría elegir el lugar de deseante. Su diferencia con la mujer tipo -cualquiera que pertenezca a una de las categorías antedichas- es que se ama a sí misma. Por eso a nadie se entrega y hace efectiva una tercera opción: elige ser ídolo, indiferente a las pasiones que suscita. Ofrece, como espectáculo, "La hermosura de su rostro y de su cuerpo (...) oscura y luminosa al mismo tiempo" (37*). Es solamente espectáculo: ella misma no puede ser alcanzada. No es casual el nombre que porta -Olga-: invulnerable ³³. Así soluciona Inés Arredondo la problemática

³¹ *Ibid.*, p. 48.

³² *Ibid.*, p. 50.

³³ Tibón, *Op. cit.*, p. 183.

planteada del y para el personaje femenino.

¿Cómo considerar al ídolo? Desde quien lo es, se reafirma su independencia interior. Desde quien idolatra, se multiplican los signos de dependencia y el desconocimiento de lo idolatrado. Por ello los jóvenes confundirán a la mujer que los ignora y los desprecia con la imagen de la perfección y la pureza, con la santidad. Ya se dijo, no puede ser violada. Su incuestionable pureza es indicio de santidad. Esta característica se reafirma con Tibón: más modernamente, Olga quiere decir "santa" ³⁴. En la última parte se resuelve la problemática masculina mediante la solución que los dos hombres dan a su fracaso -su incapacidad para poseer a Olga. Los iguala el amor a la misma mujer. Una suerte de locura, resultado de su pasión, los guía. Es adecuado, en este punto, lo dicho por Esther Seligson:

(...) hay en los personajes de Inés Arredondo (...) un impulso de perversión, un anhelo de hundirse en el barro, de pudrirse, de beber el infierno. Fieles a lo que no comprenden, a lo doble, a lo múltiple, a lo ambiguo, se dejan llevar por la no menos voluptuosa sensualidad de la desesperanza, de la angustia, de la locura, del crimen ³⁵.

Flavio ha buscado en el prostíbulo la respuesta simple a lo que no puede entender. Manuel lo releva porque, poseyendo ambos "la misma quemadura" (39*), sin entender él tampoco, sabe que sólo enfrentando la incomprensión que, de todos modos, no se resolverá, mantiene la fidelidad a sí mismo que es fidelidad a su pasión. Pasión no quiere decir, obviamente, amor. Falta la comprensión, la amistad, el fin de la idealización de la mujer y otros tantos matices que podrían volver única a Olga, e insustituible. Ya se dijo que la vida social no prepara a los individuos para estos

³⁴ *Idem.*

³⁵ Seligson, Esther. La fugacidad como método de escritura, México, Plaza y Valdés, 1988, p. 85.

sentimientos. Por ello, el hombre no conoce a la mujer y la imagina en torno al único modelo posible, su madre. Por eso se ha afirmado reiteradamente que, para él, la mujer puede ser sólo santa -a imagen de aquélla- o prostituta -la que aquélla no es-. Una y otra son caras de la misma moneda. En ninguna de las caras hay espacio para la mujer igual, la compañera, la que Manuel y Flavio han perdido sin haber poseído nunca, la que Manuel dejó ir por inmadurez y Flavio por ser un hombre tradicional. Ambos, confundidos, se encuentran en el prostíbulo para eludir su soledad e impotencia y es éste un extraño homenaje a Olga o, mejor dicho, a la imagen que tienen de Olga, que coincide con la de la madre-santa. Como dice Zuleta,

Van hacia la prostitución para salir de sí mismos (...); es la práctica del sexo-odio, la búsqueda de la mujer degradada, de la no-madre absoluta, pero que por ello mismo no hace más que confirmar la madre idealizada ³⁶.

Con la decisión de Manuel de relevar a Flavio en el prostíbulo, termina el cuento que se había iniciado en la huerta. La oposición de espacios confirma la oposición entre lo sagrado y lo profano, tan inquietante para Inés Arredondo. Interesa por el buceo psicológico que se hace de la interioridad masculina ante el dolor, por lo que se sugiere sobre la interioridad femenina y por la extraña manera de resolver el conflicto que, aunque extraña, no deja de ser verosímil.

Desde el punto de vista de las tesis generales de Inés Arredondo, este relato insiste sobre la imposibilidad de la dicha de pareja, con el matiz de que la impotencia es principalmente femenina y se origina en fuentes arraigadísimas en un pasado inaprensible. Incluso, podría suponerse que ese pasado se complementa por algo exterior a la individualidad. La

³⁶ Zuleta. *Op. cit.*, p. 39.

mujer acepta el papel que la sociedad le adjudica y con ello se condena. Su frustración es destino.

PARA SIEMPRE

"Para siempre" es un relato breve. Se inserta perfectamente en el grupo en que se ha ubicado. Tiene fuertes contactos con "Olga" y no es ajeno a los planteamientos de "Canción de cuna" y "La casa de los espejos" aunque sus semejanzas no sean tan evidentes. Como en los otros relatos, cuenta con un personaje principal conflictivo, cuyo pasado condiciona las elecciones de su presente, al que le es imposible elegir la dicha posible -a la que se accede mediante búsqueda y lucha- porque sus antecedentes lo dirigen en sus opciones. Como la mujer de "Canción de Cuna" y el hombre de "La casa de los espejos", se vuelca sobre sí misma, incapaz de mirarse a partir del otro. Como Olga, personaje del cuento homónimo, tiene plena conciencia de que es objeto deseado, que podría ser sujeto deseante, pero prefiere eludir un compromiso para el que no está preparada. También, como en el último relato mencionado, la motivación social, externa, se impone sobre motivaciones más profundas y enriquecedoras. La impotencia de los personajes de los cuentos agrupados en este primer apartado se expresa de manera neta. En los tres ya aludidos, el telón de fondo ofrecido por las respectivas familias refuerza la situación. En "Para siempre" no hay presencia familiar, lo que no indica, naturalmente, que las elecciones del yo personaje y narrador no se originen en ella. La familia, centro de la cultura occidental, está siempre: o es marco previo o es futuro que se cultiva. La mujer de este relato, acorde al sistema social vigente, prepara su estatuto familiar, negando el vínculo permanente con el hombre que ama y optando por el que no ama pero que ofrece seguridades materiales. La elaboración

consciente de su problemática, mucho mayor que la de Olga o, también, que la de los otros personajes a los que la comprensión, llegando tarde en la vida, impide cambios reales, la propone como victimaria de sí misma por definición.

El cuento consta de dos partes: la primera con la narración de la anécdota, la segunda con una reflexión sobre lo vivido visto desde una distancia temporal que permite dar a los hechos su real importancia. Aborda, como casi todos, el tema de la pareja y su desdicha. A partir de una línea en tiempo presente de la que se desprende una verdad de carácter general, la narración asume el tiempo pasado, que será el tiempo de todo el relato. Narrado por una voz femenina que cumple el papel de personaje principal, la historia trata de una pareja en el día de su último encuentro y la repercusión que esta despedida tiene para la mujer.

Es extraño cómo llega a coincidir lo que nos sucede con lo que queremos que nos suceda (77*),

se lee al principio del cuento. En el contexto de éste, la línea tiene un valor bivalente. Justifica el primer párrafo y es síntesis razonada de una experiencia trascendente para la protagonista que no coincide con lo que se dice. Aparentemente, refiere su expectativa cumplida de desagrado. De acuerdo a ésta, deseaba que el espacio y la situación la molestaran para que le fuera más sencilla una ruptura ya resuelta. La línea final de aquél lo confirma:

Pero era una suerte que la última vez que iba ahí me pareciera aquello repugnante y la situación tan poco deseable (77*).

Entre ambas series se describen espacio y sensaciones del

personaje. El espacio es molestísimo. En palabras de la voz, es sucio, miserable, húmedo. Su sensación de náusea se confunde con los temores a la portera que, con su control de entradas y salidas, conoce y juzga los encuentros furtivos. El día de la ruptura y el del primer contacto se asemejan en las percepciones que imponen y desdibujan el tiempo intermedio, de alegría, dilatado, que amparó la relación. Como señala acertadamente Nedda G. de Anhalt ³⁷, el movimiento se destaca en este pasaje y en el cuento completo. Mientras la protagonista sube la escalera que la conduce al departamento del amante -movimiento físico-, padece temblores y sobresaltos -movimiento interior. A través de ellos se manifiesta una agitación que anticipa hechos definitivos. La alegría que existió es un dato irrelevante para el presente de negación que el personaje comunica.

A partir del segundo párrafo comienza el relato pormenorizado de lo que ocurrió ese día -una tarde-, durante la entrevista a la que la mujer se dirige. Esta coincide con el cuento en su casi totalidad.

El segundo párrafo expone el incremento de la conmoción emocional que sufre la protagonista. El departamento de Pablo, y Pablo mismo, representan seguridad y posibilidad de refugio, pero también temor porque ella llega ahí a comunicar una separación. Llega "casi huyendo". El uso verbal es interesante por contradictorio en el contexto aparente. El acto de huir indica el apartarse de algo perjudicial. Así, el corredor es adelanto del departamento al que se dirige, y puede ser interpretado como la parte representativa del todo desagradable que le espera, sinécdoque al fin. Pero, en realidad, entrar al edificio es para ella el cumplir una huida, huida de sí misma, de sus verdaderos deseos, de una dicha segura. Por eso el amante del que quiere huir es, paradójicamente, refugio. La conflictiva del personaje,

³⁷ Art. cit, p.5.

aunque evidente a través de sus propias palabras, se descubre en su real dimensión a través de indicios oblicuos. La naturaleza es un espejo perfecto: "cielo gris de tormenta", "viento fuerte", "tarde sofocada que esperaba la lluvia". El espacio físico, como en tantos cuentos de Arredondo, augura un modo de estar y un devenir en las acciones de los personajes. La ausencia de calma, el presagio de un algo tempestuoso, la necesidad de que todo ello se resuelva en lo suave y sostenido -la lluvia, en este caso-, enmarcan actos que son acordes.

Ya se ha mencionado la tendencia de la autora a utilizar el entorno natural a la manera de los románticos. Este cuento brinda otro ejemplo perfecto. Pero el marco no sólo vale extrínsecamente, para indicar el camino de la acción. Tiene también una función interna para el personaje que lo descubre, pues lo lleva a evocar otro tiempo semejante en que se encontraba feliz con la pareja de la que esa tarde ha resuelto desistir. Inés Arredondo, con acierto, pone a su protagonista en una circunstancia compleja: es difícil no ser sincero cuando se cae en las trampas de la evocación. Este personaje está, precisamente, en una trampa cuya representación física se ofrece por el suéter que trata de sacarse y que es como una "especie de tela de araña" (77*) del que no puede liberarse sola, que únicamente con Pablo puede eludir. La imagen adelanta la verdad final de la muchacha, aprisionada en convenciones y aspiraciones estériles, llevada a decidir lo que no le conviene. Lo genuino es la separación de la tela, principio de una desnudez que indica autenticidad y que más tarde se cumplirá, demostrándolo.

El ritmo que imprimió el movimiento se va diluyendo y comienza a imponerse el sonido. La voz de Pablo y su mensaje es, como su departamento antes, otra forma del refugio. Representa equilibrio y verdad. En la alternancia de liberación y condena, como contrapartida, se escucha la voz

chillona de la protagonista, agria por el esfuerzo de una sinceridad cuestionable:

La voz chillona no era la mía ni era eso lo que había pensado decir (78*).

En efecto, su verdad es su trampa pues, a la luz de lo evocado, indica una excusa irrisoria.

En este punto del relato, de nuevo se corroboran algunos de los hilos ocultos que orientan la temática de Arredondo. Repetidos, la evidencian con toda su fuerza. Como Olga -la "chiquilla vulgar" de Batis-, la ambición de la mujer, impide el absoluto feliz. En esta narración, la culpable es la mujer; en otras serán los hombres, las circunstancias, los hijos. El afán de la escritora no es el de hacer tesis descarnadas o juicios morales, aunque el lector atento pueda reconocerlos. Dice Juan José Reyes:

...no vaya a creerse que en la narrativa de Inés Arredondo hay enunciados morales. Hay interrogantes, o más, o menos, según se vea: hay el camino que conduce a los interrogantes ³⁸.

Ello es válido para este cuento, como para todos. También es válido sostener que lo que acá interesa, como en los otros, es la historia y que, así, ésta cobra la relevancia fundamental. De acuerdo con ello, cada relato sobre el mismo tema, ofreciendo historias diversas, adquiere sus propios tintes. En éste, la protagonista defrauda y se defrauda por motivos pueriles.

Desde el punto de vista del personaje masculino, éste, nombrado Pablo -etimológicamente "pequeño" y vinculado a "pobre" ³⁹-, tan devaluado

³⁸ Reyes, Juan José. "La inminencia de los límites", UAM, Casa del tiempo, volumen IX, No. 86, junio de 1989, p. 37.

³⁹ Tibón, Gullerre. *Op. cit.*, p. 187.

por la mujer, cobra de pronto fuerza y vigor por su capacidad de desprecio. Con él recobra el dominio y, aunque es comparado con un gusano herido, obliga a la mujer a reconocerse y a desearse desde él. Ella descubre que lo requiere en una permanencia nueva:

...supe que no me podría casar con otro, que no sabría caminar, hablar, pensar, si detrás de mí no había siempre, de alguna manera, aquella única, insustituible mirada de amor que había perdido (78*).

Líneas antes había dicho: "no podía quedar así en su memoria". No puede olvidarse aquí al existencialismo francés ni a Jean-Paul Sartre con su A puertas cerradas. La mirada de los otros, sobre todo la de los más queridos, es materialidad del ser mirado. Aunque ella sea la que juzga, sin esa mirada no se existe. Por ello se la necesita limpia. Aquí, a diferencia de la obra aludida, hay posibilidad de cambio y el cambio se realiza. Por otra parte, es de señalar otro matiz del poder de la mirada: la mirada de amor es dadora de vida y es suficiente para sustituir una presencia imposible. Por ambas cuestiones la mujer permanece, tratando de que el juicio y la mirada cambien.

El cambio ocurre durante el encuentro erótico. Lo que, con el tiempo, se designará "violación", se inicia con el traje blanco de una bata de baño, símbolo participante en la unión matrimonial. Todo el acto rezuma dulzura y entrega mutuas. Un oxímoron plasma el instante absoluto: es la "frescura cálida que no se marchitaba nunca" (79*). Augura eternidad pero es un interludio en la lucha de poderes. Allí los papeles se complementan, idénticos: Pablo, pequeño, crece, y la mujer se vuelve, por virtud del ser nombrada así, "Pequeña" (79*). La dicha se recupera y da lugar a que ella sienta que participa de "unas nupcias ideales" (79*). La mujer se ha recobrado a sí misma en virtud de la entrega amorosa. Dice, por fin:

Los párpados se me hicieron transparentes como si un gran sol de verano estuviera fijo sobre mi cara (79*).

El sol, como siempre, es noticia clara de autoapropiación. Esta se ha realizado por el acto de amor, un acto en que la carne ha valido como vehículo de comunicación perfecta. Para hombre y mujer el acto de amor fue también la posibilidad de trascendencia de uno para el otro.

Con esa línea termina el fragmento, pero no el relato. No se narra el dolor de la separación ni se juzga el valor de las motivaciones.

Las líneas finales, de nuevo como al principio, en poder de la voz que narra, discurren sobre aquel encuentro. Hubo otros días compartidos, días para pequeño despecho y palabras hirientes. Esos días no contaron, no se narran, como tampoco contaron los meses de la dicha que se aluden en el cuento. Desde el presente del tiempo del contar se recuerda que esa tarde, al despertar, Pablo estaba allí y "había empezado a llover" (79*). La naturaleza, paralela a la emotividad como al principio, refleja la paz conquistada.

La conclusión del cuento confirma lo ya dicho y explica el sentido del título de éste:

Muchas cosas pasaron después en mi vida, pero ésta fue la más importante (79*).

La importancia de lo vivido se ofrece en una perspectiva de objetividad. Ha sido el hito de una existencia. No se alude a la frustración por la brevedad del tiempo dichoso, que podría haberse extendido indefinidamente -en la infinitud de las cosas humanas, naturalmente.

Los cuatro relatos que dieron lugar a este apartado son, tal vez, los más dolorosos. No lo son por sus historias o por los destinos de sus personajes. Lo son por la falta de apertura que ofrecen, por su negatividad última.

CAPITULO III

**LOS CUENTOS DE LA RELACIÓN
MATRIMONIAL**

Se abordan en este capítulo los relatos cuyos personajes son hombres o mujeres comunes que, sin particular reflexión o conflictiva, viven vidas usuales y persiguen, en forma sencilla, la dicha que consideran legítima. Esta no está marcada por ningún carácter distintivo o excepcional. Se tratan, en este apartado, los cuentos que tienen por tema la relación de matrimonio en sí o la que apunta a ese enlace tradicional como meta.

Pese al descrédito que la institución matrimonial ha tenido a lo largo de la historia, ésta permanece en auge. Todas las indagaciones históricas en las distintas culturas han señalado al matrimonio como el centro de expectativas dichosas. Pertenece a lo que el ser humano ordinario espera de la vida, a la luz de una educación que lo ha condicionado para la pareja útil, en la que se integra sin mayor reflexión, con aspiraciones que son más sociales que propias y de la que, en general, mientras supone una fuente imperecedera de goce recibe total frustración.

Mientras que el Estado ha procurado la conservación del matrimonio en la sociedad, filósofos y poetas han cuestionado la factibilidad de la dicha en el enlace conyugal. Como señala Zulueta, sus opiniones "dan a los hombres nuevos ojos para mirar al mundo" ¹. Con ellos replantea y se replantea la costumbre tradicional. Son interesantes, por ejemplo, los puntos de vista de Tolstoi sobre esta materia:

La principal causa de la infelicidad familiar es que la gente ha crecido con la idea de que el matrimonio trae la felicidad. La atracción sexual conduce al matrimonio tomando la forma de una promesa, una esperanza de felicidad que está apoyada por la opinión pública y por la literatura. Pero el matrimonio no es sólo infelicidad. Es un constante sufrimiento que es el precio que se

¹ Zulueta. *Op. cit.*, p. 22.

paga por la satisfacción sexual (...) La principal causa de este sufrimiento es que uno espera lo que no sucede, y no espera lo que siempre sucede ².

Los cuentos en los que Inés Arredondo trata directamente este asunto confirman la posición tolstiana. No hay duda que "Flamingos" y "Estar vivo" lo señalan de manera frontal, pero esta suerte se augura para la joven pareja de "El membrillo" y difícilmente dejaría de ocurrir a la pareja de "El árbol". Lo que sucede en este último cuento es que esta pareja tiene una vida breve, que no da tiempo a su maduración y a su fracaso. Inés no propone parejas felices, y ello ya sería suficientemente elocuente como para poder adelantar un decurso. También es cierto que puede parecer inadecuado suponer lo que el texto no adelanta. Pero tampoco cabe ignorar la desdicha que el relato plantea, fruto distinto pero fruto al fin de la situación matrimonial. No esperar "lo que siempre sucede", al decir de Tolstoi, es no esperar que, por haberse entregado a la relación establecida de pareja, ésta pueda defraudar, aun si "defraudar" puede llamarse a la muerte de uno de sus integrantes.

"Flamingos" y "Estar vivo" coinciden en varios aspectos. En ambos el personaje principal es el hombre, y se narra desde su perspectiva o aun con su voz. Los dos forman parte de parejas constituidas como corresponde, de acuerdo a las pautas vigentes. Cada uno de ellos es padre y, aunque sus hijos tienen edades distintas -lo que indica distintas duraciones de sus respectivos matrimonios-, puede decirse que en ambos casos se cumplen las condiciones existenciales del hombre casado. Habrá que sintetizar estas condiciones. La premisa de Tolstoi sería la que da bases a otras, que surgen de ella: lo que se espera y lo que se encuentra. Se espera lo que no sucede y no se espera lo que siempre sucede. Se espera un nido protector, una sexualidad desbordante, un amor siempre activo, un compañero en todo

² Singer, Irving. *Op. cit.*, tomo III, p. 71.

momento alerta y disponible, belleza espiritual y física cautivantes, comunicación fácil y constante, alegría permanente ante la presencia del otro, y muchísimos matices más. La violencia del cotidiano vivir invade el nido aludido, quitándole toda posibilidad de protección: se es incapaz de permanecer disponible, bello, abierto, alegre. El nido se vuelve cárcel y el matrimonio se convierte, al decir de Tolstoi, en un infierno. La presencia de los hijos incrementa la problemática. Se descubre, en ese momento, que la institución matrimonial no tiene como fin garantizar la dicha de los individuos que se han convertido en pareja, sino asegurar la vida de los hijos. Precisamente, Singer hace notar que así lo señaló Nietzsche: el matrimonio "es una convención creada para la propagación de la especie de la manera más deseable" ³. En efecto, la mujer, antes dedicada al marido, se vuelca a los pequeños y el hombre no la acompaña en su cuidado, lo que cierra el acceso a un fragmento importante de la comunicación posible. Se aplica al hombre en general lo que dice Tolstoi acerca de Iván Ilich:

Con el nacimiento de su hijo, los intentos de su crianza y sus fracasos, las enfermedades efectivas y las imaginarias (...) la necesidad de crearse un mundo fuera de su familia se hizo aún más imperiosa ⁴.

Se ha comprobado que la mujer no es capaz, a menudo, de conciliar los afectos y cuidados distintos que le implica el ser esposa y madre, y que el hombre no logra participar activamente en las actividades paternas - que poca definición tienen en nuestra sociedad. También, el que en un tiempo demasiado breve se olvidan los motivos que condujeron a la unión amorosa y que pronto se magnifican los motivos de infelicidad. Ello indica que las relaciones familiares son el resultado de una fantasía de dicha más que de una reflexión que pudiera conducir a la dicha, y permite también comprender el porqué de su extrema fragilidad. Admite el justificar el

³ *Ibid*, p. 111.

⁴ Citado por Zulueta. *Op. cit.*, p. 101.

recurso habitual de solución, el de la infidelidad. Lo curioso es que, en ambos cuentos, con intenciones más o menos serias, los dos hombres plantean la posibilidad de reingresar, con sus nuevas parejas, al vínculo matrimonial. Ello confirma que el hombre común ve, como única alternativa de dicha, la de la pareja socialmente aceptada.

"Flamingos y "Estar vivo", con distintas calidades narrativas, son el testimonio claro de lo antedicho. La banalidad del primero no deja dudas, sin embargo, de que la infidelidad del Sr. Fernández responde a una necesidad de cambio de una rutina matrimonial excesivamente dilatada. En cuanto a Leonardo, no por casualidad "León" para la amante -personaje de "Estar vivo", cuento de mucho mejor factura-, la situación es pareja. En ambos casos -y como en todos en los que se llega a la infidelidad, seguramente- sus uniones son máscaras convencionales que ocultan profundas soledades.

Inés Arredondo aborda en estos dos cuentos una conflictiva que aparece como consecuencia de ciertos cambios ocurridos en el seno de la sociedad moderna que, con las características actuales, era impensable en otras épocas. Así lo señala Zulueta:

Históricamente encontramos el matrimonio como problema, en el momento que llega a ser claro que la relación matrimonial deja de ser regida de una manera estricta por una concepción sacramental, ritual, que asigna a cada cual su sitio y su función en el conjunto y en el detalle de la vida ⁵.

En efecto, suprimidas ciertas barreras que ejercían freno en las costumbres, la infidelidad aparece como recurso y como conflicto: recurso para quien la ejerce, conflicto para quien la padece por parte de su pareja.

⁵ *Ibid*, p. 99.

Si es la mujer la que es víctima de la infidelidad conyugal, ocurre a menudo lo que plantea "Estar vivo": Luisa refuerza su papel de mujer abnegada y, con ello, aleja aún más sus posibilidades de recuperación de dicha a través del matrimonio. La amiga que hubiera podido llegar a ser para el marido se convierte en enemiga. El relato lo dice claramente en su última línea, a través de las palabras de Leonardo: "Desde ese momento comencé a odiar a Luisa" (63').

En lo que atañe a "El membrillo", no hay duda de que la joven pareja, si llegara a unirse en matrimonio, antes o después padecería la misma dificultad. Elisa y Manuel han conocido el poder de la tentación ofrecido por Laura y lo han resuelto del modo tradicional: él, con sentimientos de culpa y de negación artificial; ella, volviéndose objeto deseado y perdiendo la oportunidad de ser sujeto deseante. Esta experiencia, educadora, los tiene que marcar de por vida.

Para justificar la inclusión de "El árbol" dentro de este grupo, valga lo ya dicho y también la declaración que Inés Arredondo hizo a Ambra Polidori respecto de su cuento "En Londres", pero perfectamente aplicable a la presente narración:

...si los dos muchachitos se hubieran casado y tenido hijitos y se hubieran aburrido juntos, y todo eso que es la vida, el amor absoluto no se hubiera producido. En el amor pasión (...) que yo trato de captar, a veces vivido por uno solo de los dos personajes, hay siempre esa búsqueda de absoluto. Eso siempre termina en locura, exterminio o muerte, aunque la locura consista únicamente en seguir viviendo, para sí mismo, esa pasión ⁶.

Para sustentar su teoría, la narradora no puede dar otro final al

⁶ Polidori. Art. cit., p. 11.

relato que la separación de los amantes por la muerte: estos dos muchachitos se han casado, pero aún no se han sentido afectados por la presencia de un hijo que hasta pueden llegar a ignorar; tampoco ha habido tiempo para que se aburran juntos. Parecen poseer el absoluto. Si éste no debería existir y menos durar, tiene que sobrevenir la muerte para uno de ellos. Esta muerte permite confirmar no sólo este aspecto sino, también, el otro al que Arredondo alude: el triunfo de la locura. En efecto, parafraseando a la escritora, el personaje femenino seguirá viviendo para sí misma esa pasión, al punto que encamine su vida hacia la situación que vivirá en "Estío".

Hay que destacar que, en "El árbol", la desdicha golpea con fuerza inusitada porque, en el contexto del volumen, es el único cuento que plantea una concreción posible de felicidad, que tiene la peculiaridad, además, de que pertenece a la esfera de lo más deseable y supuestamente accesible, y para lo que la simpatía es mayor.

FLAMINGOS

"Flamingos" es el primer relato menor de Inés Arredondo -de "delicioso divertimento" lo califica Batis ⁷-, de acuerdo al orden en que las narraciones se suceden en La señal. Se afirma lo anterior porque no hay, como en la mayoría, "visión de las almas" ni profundo "análisis psicológico", al decir de Bradu ⁸. Hay apenas una descripción somera de rasgos superficiales y de conductas de los personajes -dos- un hombre y una mujer. Su interés radica en la matización del tema permanente de

⁷ Batis. El Herald Cultural, art. cit., p. 15.

⁸ Bradu. *Op. cit.*, p. 41.

Arredondo: la problemática de la pareja ofrecida, en este caso, en dos niveles: la de cada uno de los personajes -a disgusto con su cónyuge legítimo, puesto que intenta otras relaciones- y la que surge del vínculo entre ambos.

Está dividido en dos partes y posee una voz narrativa en tercera persona que se identifica con el personaje masculino. La anécdota es común: un hombre mayor y una mujer joven, por sugerencia de aquél, se reúnen en un restaurante caro a comer. La comida es corolario del cortejo -que ya ha durado algún tiempo- y hace esperar al hombre que, a su término, la mujer se resuelva a volverse su amante. Todo hubiera salido de acuerdo a lo previsto por él si no se hubiera iniciado una conversación sobre los hijos que cada uno tiene. El diálogo manifiesta una incompatibilidad entre ambos que no se había demostrado hasta entonces. Al fin de la comida se separan y se entiende que no se reunirán nuevamente.

El cuento desarrolla, de manera acertada, el tedio de sus vidas. Este es, en realidad, el motivo que los lleva a acercarse. La voz que narra hace saber que el aura misteriosa de la mujer, su apariencia física casi hermosa, han hecho que el hombre se sienta atraído por ella aunque no exista una gran pasión. Por su situación de hombre maduro, pieza de un matrimonio desgastado y, por ello, sin demasiados alicientes, él necesita una ilusión de amor. Además, el pagar una amante le da, ante sí mismo, la seguridad de su poder. Está en la mediana edad. Inés Arredondo despliega, con acierto, las respuestas que el individuo común ofrece a sus crisis existenciales. Como tantos, busca en la relación nueva una alternativa vital de rejuvenecimiento, válida aun ante sus propios ojos. En cuanto a la mujer, por la voz masculina se entiende que lleva una paupérrima relación conyugal en la que el juego erótico no existe. El amante probable puede serle estímulo grato, distracción, olvido de presiones familiares agobiantes.

Tampoco se vislumbra en ella el sentimiento pasional. El desgaste del matrimonio en el que cada uno está es, entonces, lo que los une y aparece como el único vínculo real entre los personajes.

El espacio físico que enmarca el encuentro y la interpretación que de él hacen ambos adelanta la incompatibilidad entre ellos. Lo que para él es lujoso y agradable, para ella es artificial. El ave exótica, el flamíngo, también es interpretada de manera diferente. De allí se desprenden todas las otras diferencias, destacadas en este marco, que habían pasado inadvertidas. En efecto, él es rico, ella es pobre; él acostumbra hacer vida social, ella es una mujer de trabajo; él se roza con la cultura, ella tiene sentido común, lo que la aleja de la simulación. Cada uno representa una clase social, con distintos gustos y obligaciones.

Como en otros cuentos, a pesar de la voz masculina que los narra, se deslizan detalles que indican la simpatía de la autora por la mujer del relato. A él lo bautiza Fernández, apellido y, además, ordinario. Ella es nombrada Silvia. La nota afectiva que brinda un nombre propio se matiza con sus connotaciones significativas. Alude a "selva, bosque", según señala G. Tibón⁹ y refuerza en el personaje dos características: su amor a lo natural y su capacidad de rebeldía. Por otra parte, mientras Fernández puede ser visto como "un infeliz rabo verde" (66*) al que nada se le perdona, Silvia es joven, por esto justificable. Se marca en el texto, además y con frecuencia, la inautenticidad del personaje masculino. El fragmento fundamental es el que da inicio a la segunda parte del relato: él habla engañando y engañándose con un amor que no siente (66*). La presencia del mesero intensifica la actuación hasta llevarlo a programar un matrimonio impensable. La propuesta detona la explicitación de diferencias, muchas e inconciliables. La fundamental atañe a los hijos de ambos. El diálogo que cierra el cuento

⁹ Tibón. *Op. cit.*, p. 218.

es absurdo. Las conclusiones a las que conduce son las mejores: no puede darse relación posible entre los dos. El personaje masculino cae en el ridículo más absoluto: necesita un testigo -otra vez el mesero- que asista a la ruptura. Esta situación podría parecer una humorada de la autora, y tal vez uno de los objetivos del relato haya sido el logro del humor; sin embargo, éste no se alcanza. El texto termina con una línea:

Pagó y salieron muy tiesos, sin echar siquiera una mirada a los flamíngos. (69*)

Del relato interesa, sobre todo, el título, bien elegido y adecuado a la situación. Esta extraña y hermosa ave, mutante en los colores de sus plumas, que podría ser feliz, pero vive triste en su encierro ruidoso y oscuro, simboliza la relación de pareja. Como ella, los personajes están encerrados y sin vida en sus respectivos matrimonios. Como ella, el vínculo que inician ambos, del que esperan obtener lo que no poseen, está condenado. También simboliza los cambios que se producen a lo largo de la comida, así como la sorprendente realidad del vínculo amoroso, tan dado a claroscuros, a contrastes de grandeza y pequeñez, a entregas y egoísmos.

Tal vez podría decirse que un título con tanta riqueza potencial hubiera merecido otro texto. Pero no todos pueden ser grandes cuentos. A veces los grandes temas pueden verse a través del "oficio menor de escribir caracteres", como acertadamente dice Fabienne Bradu, citando a Inés Arredondo ¹⁰.

¹⁰ Bradu. *Op. cit.*, p. 41.

ESTAR VIVO

Este relato es interesante en su planteamiento de los vínculos matrimoniales, la infidelidad conyugal y la relación del hombre y la mujer con sus hijos, cuestiones todas ellas que están en la raíz de la familia monogámica occidental.

El cuento está narrado desde la perspectiva de una voz masculina que recuerda una etapa de su vida. El tiempo verbal del relato es, luego, el pasado. Una sucesión de hechos conduce a un final que muestra el cierre de un período sin que se diga qué se hizo después. La última línea, siempre en la perspectiva del pasado, parece extenderse hasta el presente de la narración, lo que indicaría que la sucesión de hechos relatados condujo a la cancelación de todo futuro posible. Así lo dice, también, Joaquín Armando Chacón:

...el personaje Leonardo sucumbe a la tentación de Angela sólo para descubrir que buscaba una duplicidad en su existencia, y en el fracaso encuentra la disolución de su pasado y lo inalcanzable de su futuro ¹¹.

A la voz que narra le preocupa contar lo dicho y nada más. No pretende dar respuestas ni plantea una experiencia con fin aleccionador, sino la experiencia en sí.

Un matrimonio joven, de estructura común, tiene una hija pequeña y enfermiza. El asma de la niña obliga a atención permanente. La madre asume la responsabilidad de su cuidado. El padre, cansado de la misma

¹¹ Chacón, J. A. "La mirada y la pasión", Unomásuno, Sábado, 30 de mayo de 1987.

preocupación cotidiana, encarcelado por una situación que le impide el goce, se resuelve por su derecho al placer encontrando una amante. Se actualiza en el relato lo dicho antes, a partir de Zulueta: los hijos conducen a los hombres a crearse espacios fuera de su familia. En este relato, Leonardo satisface, a través de la amante, su necesidad de placer y libertad: se siente vivo. Esta situación lo gratifica durante un tiempo breve: un embarazo inoportuno se zanja mediante la decisión de la amante, que aborta. El protagonista no puede asimilar el hecho, por lo que el cuento concluye con la ruptura de esta relación y la soledad del personaje central.

Estructuralmente, el cuento tiene cinco partes de distinta dimensión. La primera, la más larga, plantea la situación del personaje central en sus dos planos: con su familia y con su querida, y adelanta el fracaso familiar y la dicha con la pareja alternativa. La segunda parte, algo más breve, desarrolla ambas situaciones -plasmando un espacio temporal relativamente extenso- y termina con un enunciado que adelanta la desdicha del personaje protagónico: "Después nunca volví siquiera a soñar" (61*). La tercera parte, de dimensión pareja a la anterior, cuenta un episodio de pocas horas y manifiesta la imposibilidad de la permanencia amorosa con la amante. Durante la cuarta parte, muy breve, se asiste al fracaso del protagonista, quien es incapaz de reintegrarse a cualquiera de sus relaciones. La quinta, una sola línea, vinculada estrechamente a la frase final de la segunda parte, da cuenta de la soledad absoluta en la que queda el personaje, en virtud de su sentimiento de odio inalterable hacia su esposa. Inés Arredondo participa de lo ya dicho: las máscaras convencionales -el matrimonio o su sucedáneo establecido sobre bases semejantes es una de las más importantes- ocultan una soledad fundamental.

La primera parte se inicia con la presencia jerarquizada de la

memoria en dos momentos de su proceso, distintos y complementarios ¹². Las primeras palabras, "Si trato de recordarlo..." (58*), indican la voluntaria recuperación de un pasado que provoca una imagen de memoria mediante la cual el personaje reconoce una situación vivida. Los apoyos de ese reconocimiento son de carácter visual: se ve a sí mismo con su traje antiguo, de apariencia ridícula para el presente del relato, mirándose entrar como un actor al cuarto de Gabriela, su hija. En la segunda parte del párrafo se narra la aparición del recuerdo, a partir de esa imagen de memoria. El recuerdo como tal es pleno de sensorialidad y rescata, en forma intensísima, las vivencias del tiempo narrado:

...pero la irritante seguridad de que en aquel cuarto, en medio de las nubes de vapor oloroso a resina estaba secuestrado, obligado a vivir en un extramundo odioso y enajenado, la respiro tan vivamente que ahora mismo me oprime el pecho (58*).

Fuera de toda duda, el fuerte sinsabor que trasunta el texto citado, válido en sí mismo, se amplifica a partir de elementos que lo anuncian. En ese sentido, inquietan las primeras palabras del cuento. La formulación se inicia con la conjunción "si" que, como tal, denota condición, y continúa con un verbo que, en este uso perifrástico, indica incertidumbre -"si trato de recordarlo"- . Se recordará pero con esfuerzo, lo que no garantiza eficacia o resultados. La imagen de memoria no se convoca, por ende, con agrado. Además, hay que señalar qué tipo de imagen visual se recupera: el personaje se mira en ella como un actor, alguien que representa, alguien que no vive estrictamente la situación en que está. Por último, cabe mencionar el adjetivo que califica el traje del actor: es un traje antiguo. Con ello se insiste en que lo ocurrido está distante. Si también se lo considera ridículo es porque el contacto con la imagen visual no es frecuente: es decir, el

¹² Fischer, Kurt, Dennis Krebs, George Reynolds, et al. Psychology to-day. California, Bel Mar, 1972, pp. 178 y 731.

personaje se evade de ese recuerdo.

Estos matices textuales se justifican plenamente ante la comprensión de lo que sigue. Lo visual externo conduce a lo sensorial profundo y determina un estado de opresión importante en el personaje central. El modo en que se estructura el pasaje da lugar a que el lector pueda justificar el sentimiento de rechazo del personaje y que aun pueda identificarse con él. Esto se incrementa frente a la evidencia de que es voz narradora y de que, por ende, su perspectiva será fundamental. Además, sus reflexiones son las que se consideran válidas, en una sociedad en la que el padre es portador más de un título que de una participación.

Pero el cuento sería extremadamente sencillo si sólo ese personaje cobrara espesor. El mayor acierto del relato reside en que también los dos personajes femeninos logran dimensión. Lo interesante es que sus respectivas profundidades están dadas desde una voz que quiere afirmar su razón contra quienes lo rodean, en este caso las dos mujeres. Aquí es donde la narración se complica. Inés Arredondo, como en tantos cuentos, no juzga, expone. La técnica de exposición, a través del protagonista que recoge textualmente diálogos o expresa impresiones, crea una innegable ambigüedad. Lo que aparentemente puede exculpar al personaje central, permite al lector hacerlo sujeto de juicio. El lector puede identificarse con cualquiera de los tres personajes -todos ellos tienen conductas y motivaciones legítimas- y, con ello, el relato se vuelve polivalente.

La importancia que adquiere el protagonista en este relato, induce a que el acercamiento al texto se aparte del seguimiento de los hechos narrados y se detenga en el análisis de personajes. En esta medida, hay que considerar no sólo sus naturalezas -como ya se dijo, de contornos precisos-

sino también la investidura que portan. Cada uno de ellos es individuo y miembro del triángulo. Luisa, perspicaz, es también la esposa, esto es, hogareña, abnegada y paciente, para beneficio de su marido y de su hija. El beneficio de sus cualidades es el que, en definitiva, la aleja de su marido, pero ello debe ser así en la cultura que el relato presenta. La voz que narra, León o Leonardo, pertenece a un hombre reflexivo que es, además, el marido y, por tanto, irresponsable, inconstante e inmaduro. El triángulo se completa con Angela que, con su muy personal apego a la independencia, es la amante y, por eso, bella atractiva y frívola.

Por la constitución del triángulo, un hombre y dos mujeres, y porque la voz narrativa le pertenece a él y es desde él que se conocen los sucesos, puede pensarse en las dos mujeres como representantes de las dos facetas del Ideal: la santa y la prostituta. Para apoyar esta hipótesis, cabría recordar que, durante los meses que el hombre mantiene relaciones con la amante, se siente feliz. Es su etapa más plena:

Creo que alcancé la felicidad; frenética y crispada, pero felicidad al fin y al cabo (...) Pero era feliz. Es decir, en esos meses realicé todos los sueños que he realizado en mi vida. Después nunca volví ni siquiera a soñar (61*). (El subrayado es mío).

Mientras tanto, la esposa lo deja hacer. El intento de algún reproche se diluye, y se vuelve costumbre para Luisa el fingir. La dicha del hombre es tanto más intensa por la polaridad de sus relaciones. Si no hubiera familia, descuido de ella y trasgresión, su felicidad sería más común. Esposa y amante edifican su absoluto, son necesarias para que éste exista.

Los nombres propios de los personajes ironizan la situación. El

hombre se llama Leonardo, nombre que, según Gutierre Tibón ¹³, incluye dos connotaciones, La de "hombre audaz, imperioso y valiente" y la de "diestro en la lucha, atrevido". La nominación que Inés Arredondo da a su personaje tiene una doble carga significativa. Es el representante de una estructura que da al hombre todo el poder y que lo idealiza a grados increíbles, que espera de él actos casi sobrehumanos, y es también la encarnación de una fantasía absurda. Este personaje no tiene ningún rasgo excepcional. Le falta el valor, la osadía y la capacidad de lucha como para mantenerse firme en la elección que lo condujo al matrimonio y a la paternidad, que es uno de los campos de batalla del hombre moderno. Tal vez hayan pasado tres años desde que se casó, si se acepta que la mayor parte de las parejas del medio en el que el relato se inserta tienen su primer hijo al año de matrimonio; hace apenas un mes y medio que la niña está enferma. Sin embargo el protagonista ya está desbordado por el compromiso y por la angustia. Se deja seducir por apariencias de tipo estético e intelectual, no profundiza en la calidad de su opción alternativa -Angela- y da extremo valor a la sensualidad. Como se comprende, poco vínculo hay entre el sentido cabal de lo que el nombre augura y la posición de esta mujer dentro del relato. La esposa es llamada Luisa. Según la misma fuente, su nombre significa "guerrero ilustre", "famoso en la guerra" ¹⁴. Es indudable que Inés Arredondo insiste en que el campo de lucha está en el hogar del matrimonio. La ironía acompaña también esta nominación. Nada hay de ilustre, no hay fama posible en la manera como la mujer elige para obtener su victoria. Esta mujer del cuento, como casi todas sus semejantes, prefiere el silencio que es complicidad. Escoge autodestruirse en una relación que la aleje, antes que enfrentar al marido y obligarlo a optar entre ella y la amante. Sin duda, prefiere la protección económica sin sustento emocional -no se dice en el relato que ella trabaje y pueda mantenerse- a la separación y sus riesgos.

¹³ *Op. cit.*, p. 147.

¹⁴ *Ibidem*, p. 154.

No es tonta: sabe desde el principio que Angela es una farsante (60*), percibe claramente desde el primer momento qué clase de relación tendrá esa mujer con su marido, pero no hace nada. Su no-hacer no está relacionado con un sistema de valores que le indique el respeto a la libertad del marido sino que se vincula a la imposición cultural de su sociedad: la mujer está hecha para sufrir y tolerar. Sus cartas de juego son conocidas y abundantemente utilizadas por las mujeres como ella: dedicarse en forma absoluta a los hijos y saber esperar. Luisa pasa noche tras noche atendiendo a Gabriela. El resultado es envejecimiento y grisedad (59*). El premio al sacrificio tiene que llegar. El marido tendrá que volver. Leonardo vuelve, decepcionado de su aventura:

Empezaba a amanecer cuando llegué a mi casa. Luisa abrió los ojos y volvió a cerrarlos fingiendo dormir, como ya era su costumbre. Por primera vez pensé en la angustia, en el dolor de sus noches en vela. Un dolor y una angustia que no eran míos (63*).

La cita es significativa. Al volver, comprende lo que su esposa ha pasado. El marido que Luisa recibe es como un hijo pródigo: hijo, porque nunca se le ha exigido madurez de par; pródigo, porque ha dilapidado su amor y su alegría fuera y nada más que presencia tiene para ofrecer. Como el personaje dijo, ..."Después nunca volví ni siquiera a soñar" (61*). La experiencia con la amante enriquece esa presencia con odio, según se lee en la línea final del cuento. Es un odio del que se señala el punto de inicio pero no su terminación. Parece que no puede terminar. La pareja de esposos se ha reorganizado sobre esa base; no hay separación formal. Según los cánones vigentes, se ha salvado gracias a la mujer. Es su victoria personal y social. Es una victoria legítima para ella porque es para la que está educada. Ya no queda amor ni pasión. La vida en común de la pareja tendrá que volverse un infierno. Como se indica en una reseña periodística, en este cuento "está

captado magistralmente el machismo del mexicano y el hembrismo de la mexicana" ¹⁵.

Angela tiene una nominación ambigua. El significado común del nombre remite de inmediato a cualidades excelsas de belleza y candor. Su etimología indica el sentido de "mensajera", "llevar un mensaje, proclamar, anunciar" ¹⁶. Si se considera la asociación popular del nombre, hay que decir que parece usado en forma irónica. Angela no es candorosa y juega su juego a conciencia desde el principio. Busca seducir a Leonardo y lo logra sin dificultad. Los medios que utiliza son los más comunes: ostentación de su figura y su belleza, talento para hacer sentir al hombre que él es capaz de "conversación inteligente e intensa", aparente afición a valores como belleza y verdad, elección de un nombre para el hombre que define un código de comunicación común, declaración de amor a los niños (58*), creación de un espacio erótico adolescente, aceptación de un período de cortejo, y entrega al final (60*). Logrado el objetivo, el hombre está en sus manos y sobreviene una relación que, por su nivel, hubiera podido durar mucho más de lo que duró. El embarazo imprevisto es lo que la corta. Ello apoya la justificación del sentido etimológico del nombre de la amante. En efecto, Angela es mensajera y, como tal, proclama una esencia imprevista para Leonardo: por encima de todo ama su libertad y lo invita a participar en ella. No quiere hijos. Tal vez adelante otras formas de vida, visto que la institución matrimonial se ha probado paupérrima. Leonardo es culpable de haberla dejado encinta. La única solución capaz de devolver independencia y juego es el aborto. No le interesa poseer a Leonardo de manera distinta a como lo posee. En este sentido, su actitud es opuesta a la de la amante tradicional. No buscó atarlo por el embarazo ni le interesa la oferta de éste de divorciarse para casarse con ella.

¹⁵ Bermúdez, María Elvira. "Leonora e Inés", Excélsior, Diorama de la Cultura, sin más datos.

¹⁶ Tibón. *Op. cit.*, p. 28.

Probablemente, si Angela no es la amante típica, sí refleja una certidumbre de Inés Arredondo. En efecto, el cuento "De amores" se inicia con el siguiente aforismo: "Los grandes amantes no tienen hijos" (245*). Otros cuentos participan del mismo aserto de modo menos explícito pero igualmente reconocible. Es en ese sentido en que el personaje adquiere grandeza. A diferencia de Luisa, no hace concesiones.

La ironía de su nominación se evidencia mejor precisamente a partir del aporte que realiza la voz narradora. Ya se señaló que el tiempo del relato es el de un pasado bastante más lejano que el de la narración. El personaje protagónico, tal vez por ello, ha logrado la perspectiva suficiente como para optar por retratos objetivos de esposa y amante. Así como en un momento dado se responsabiliza a sí mismo de la incomunicación a la que llegó con su esposa y de los medios que utilizó para evadirla:

No quería pensar en Luisa, ni en Gabriela, ni en nada. Luisa intentó hacerme algún reproche que yo corté con un portazo. La indiferencia y el malhumor fueron mis escudos para no afrontar el problema doméstico. No quería pensar, ni decidir, ni enfrentar..., (61*)

así como señala el dolor de Luisa y sus actitudes, también revisa su percepción de Angela. Parece haber adoptado, a partir de una experiencia que dolió, el punto de vista de su esposa: "Esa muchacha es una farsante" (60*). Sobre el final del cuento, refiere que, desde hacía tiempo, sabía que Angela buscaba, con sus actitudes, determinados efectos (62*). También admite que ello lo admiraba y despertaba en él sentimientos amorosos. Puede entenderse, entonces, que elija mostrar las contradicciones de esa mujer: alguna vez ella había afirmado su afecto por los niños y su deseo de tener uno propio, pero cuando la oportunidad se le brinda, decide el aborto; bella y seductora, sus dotes no alcanzan como para que el personaje acepte

la negación del hijo de ambos; le ha dado un nombre, León, que popularmente es más significativo que Leonardo, pero la última vez que en el texto se dice que lo nombra, lo llama Leonardo. Por último, le había creado un espacio erótico de apariencia eterna, casi un paraíso, y lo expulsa de él.

Si esta relación fracasa es porque, como siempre en los cuentos de Inés, se demuestra que la compatibilidad que garantiza la obtención y la permanencia de la dicha de la pareja es imposible. Con la esposa no es factible porque la madre ha tomado el lugar de la mujer; con la amante no lo es porque ésta no quiere tener ese hijo. No hay alternativa para el hombre común, en este caso llamado Leonardo. Leonardo demuestra que posee ambos caminos pero que no puede elegir ninguno.

Tal vez ese paraíso se hubiera logrado dentro de su propia relación matrimonial, si nunca hubiera habido hijos. Gabriela, como el arcángel, hace un anuncio con su nacimiento: anuncia la desdicha de sus padres que, a partir de ella, ya no podrán volver a ser lo que eran. Ni su madre volverá a ser mujer ni su padre podrá definirse negando la procreación. Se ha acabado para siempre la gratuidad del amor. Queda claro que para Leonardo -como para cualquiera, según Inés Arredondo- la dicha con la esposa o con la amante sólo es alcanzable, si lo es, en la situación original de pareja.

Esto remite al título del cuento en su sentido dentro del contexto mítico. Antes de la Caída, sólo existe la pareja, está viva y es dichosa. Al pecar, hombre y mujer son castigados. Sobreviene una forma de muerte: no se disuelve su unión completamente pero la diferencia de castigos los separa. Mientras la mujer es condenada a ligarse al marido y a los hijos -al primero por dependencia, a los segundos por sufrimiento-, el hombre es condenado al trabajo arduo que lo enajena. A partir del castigo divino, la separación de los amantes es irreversible. La única manera de neutralizarlo

es luchar contra el destino: no trabajar, no procrear con dolor. Hacer ambas cosas implica el aceptar no sólo la desdicha, sino también la muerte que Dios anunció. Nadie se atreve a desafiar la decisión divina y, por ello, la vida social se encarga de confirmar la asunción de papeles que representan el pláceme a la palabra vuelta destino. Por ello, hombres y mujeres, separados, pero no disueltos, no pueden evitar el aniquilamiento mutuo. Ya que estar vivo en sentido absoluto se descubre imposible, se permanece vivo en sentido relativo.

El título del cuento, en singular y masculino, alude, ciertamente a Leonardo, al hombre. El desarrollo del personaje Angela, que no quiere hijos y que intenta distraer muchas veces a Leonardo de su trabajo, permite suponer que Arredondo propone una solución que, para ella, también podría ser útil a la mujer. El punto de vista narrativo impide la negación masculina al papel, ya que es un hombre el que relata. Como marca Nedda G. de Anhalt,

...la autora no cae en la trampa de un feminismo convencional. La enorme sutileza del texto, que en principio parece condenar o ridiculizar a León-
Leonardo, da un vuelco final demostrándonos que el punto de vista ha sido siempre el del varón protagónico
17.

Por tal, deja a la mujer la obligación de luchar por la permanencia de la pareja. A ella le tocaría impedir parte del castigo, no dando lugar a que su sino se cumpliera. Tal vez de ese modo se alcanzaría algo cercano a la dicha original.

La oscuridad de la última línea del relato se diluye si se considera lo dicho: "Desde ese momento comencé a odiar a Luisa" (63*). Nuevamente con Anhalt, se lee que "además de afortunada, la frase ostenta en su

17 Anhalt, Nedda G. de. Art. cit, p. 5.

cinismo una certidumbre impecable" ¹⁸. ¿Por qué a Luisa? Porque aunque se dice que el hijo es de la pareja, ello es una aseveración intelectual, no emocional. Porque el hijo no es sentido por el hombre como su elección, su compromiso o su destino. Porque cuando Luisa aceptó la maternidad, involucró a ambos en una pérdida -pérdida de libertad- para la que Leonardo no estaba preparado, pero que no pudo ignorar como carga, y ello lo desespera. Porque esa desesperación no tiene salida: ama y rechaza a su hija y, gracias a ésta, a todos sus hijos potenciales. Porque tal grado de conflicto es semejante a la muerte.

Visto desde este ángulo, "Estar vivo" tiene como núcleo temático a la paternidad, como "Canción de cuna" tenía a la maternidad. Son los dos cuentos centrales del volumen La señal y su ubicación no parece inocente. Sin duda la procreación es el centro de familia y sociedad.

EL MEMBRILLO

Este es el primer cuento escrito por Inés Arredondo, en 1955, según señala Elena Urrutia ¹⁹. Arredondo declaró que toda su obra "se originó en una sola imagen: dos adolescentes abrazados, dos cuerpos imantados por el deseo, que un tercero intenta separar" ²⁰. Esta es la síntesis argumental de este relato y con él se inician escritura y escritora. Los críticos coinciden en afirmar el valor del cuento. Dice Labastida:

¿Necesito decir que este cuento (...) constituye una de

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Urrutia, Elena. "La Sinaloa de Inés Arredondo", UAM, Casa del tiempo, Vol. IX, No. 86, junio de 1989, p. 56.

²⁰ Bradu, Fabienne. "El destino de la imagen", UAM, Casa del Tiempo, Vol. IX, No. 86, junio de 1989, p. 44.

las cumbres más puras de la narrativa mexicana? (...) El texto es tan insinuante y ondulado, tan vago y frágil como los sentimientos de Elisa ²¹...

A su vez, dice Juan García Ponce:

Cuando leí "El membrillo" por primera vez, tan solo empecé a admirar a la autora de un texto tan preciso y dueño de una sensualidad tan abierta y secreta ²²

El cuento trata de dos jovencitos que se inician en el amor ingenua y tiernamente. Una muchacha algo mayor pretende seducir al joven, quien puede involucrarse con ella pues se siente atraído sexualmente. La enamorada comprende el peligro y lo conjura interponiendo su propio atractivo, en un acto que la vuelve adulta. El contenido semántico de los nombres que Arredondo da a sus personajes es elocuente: la jovencita es nombrada Elisa, cuyo sentido indica pureza, según Gutierre Tibón ²³; el joven es llamado Miguel -"Dios es incomparable", según la misma fuente ²⁴, y perfectamente en el papel- y la seductora se llama Laura -"triunfo", "victoria" ²⁵.

Cualquier etapa de la vida es oportuna para la autora en cuanto al planteamiento de sus inquietudes respecto de las relaciones humanas. En este caso, se vale de una situación propia a la adolescencia. El punto de vista narrativo es el de una tercera persona que se identifica con la protagonista, la joven enamorada. Desde ella pueden advertirse las preocupaciones, confusiones, actitudes de una jovencita común, así como la de los otros adolescentes que se vinculan con ella.

²¹ Labastida, Jaime. "Inés Arredondo o las voces del silencio", *Siempre*, 18 de abril de 1990, p.48.

²² García Ponce, Juan. "Mi generación", *Textual*, vol I, No 4, agosto de 1989, p. 8.

²³ Tibón. *Op. cit.*, pp. 84 y 150.

²⁴ *Ibid.*, p. 169.

²⁵ *Ibid.*, p. 145.

El cuento tiene tres partes de distinta aunque suficiente dimensión. La primera, muy breve, sugiere el tema. Esta principia con el juego de las prendas que están jugando los jóvenes. Elisa ha quedado en situación turbadora: ha perdido y tiene que besar a alguien del sexo contrario. Por ser novia de Miguel, él será el elegido. Inés Arredondo refleja de manera cabal la timidez de la muchacha, su temor no sólo al acto mismo, sino a que se descubra su inexperiencia. Desde el principio se plasma una dualidad emocional importante: no tener experiencia es una falta, atreverse a actuar -que para Elisa representa ser adulto- es difícil. Pero peor aún es quedar expuesta, revelada ante la mirada de los otros.

Aunque no es éste un relato en donde la mirada ocupe un lugar tan importante como en otros, sí es importante lo que se dice que se ve y la interpretación que se hace de lo visto. Dice Rogelio Arenas que

...en "El membrillo" se encuentra la mirada de la pasión que revela y comunica ternura. Es ésta una mirada dócil y dispuesta que, sin embargo, se torna retadora y desafiante cuando se la disputa por el mismo ser amado. El campo semántico que señala la acción de "mirar a los ojos", "quedarse mirando", "mirar directamente", "mirarse al espejo", es fundamental en la medida que rompe el hechizo a partir de un membrillo, fruta agrídulce interpuesta entre dos miradas, una de las cuales se impone y rescata la presencia del ser amado ²⁶.

Finalmente, Elisa se decide a besar a Miguel, rozándole apenas los cabellos. No obstante, el acto no es suficiente como para sentir y manifestar desenvoltura. El fragmento termina entre risas irónicas de las mayores del grupo y la mirada de Miguel. Fue un fragmento breve, desligado del tiempo y, hasta cierto punto, del espacio, que no relató más que las circunstancias

²⁶ Arenas Monreal, Rogelio. "Inés Arredondo: la mirada como ojo de la conciencia", ponencia leída en el homenaje a I. A. en marzo de 1990.

del juego. Desde el punto de vista narrativo, la autora deseó el impacto de una situación que iba a servirle de base posterior para el desarrollo del centro temático que es no sólo el que se anunció en las primeras líneas, sino también, y más, las necesidades y dificultades del crecer. Algunas cuestiones se sugieren como de menor entidad: el mar, que en este momento opera como telón indiferente, el anillo -en sí mismo símbolo de unión y que, por la situación que crea, es el detonante que unirá más firmemente a la pareja- y el fuego físico -en este caso el de la hoguera-, retomado más tarde como tal y como emblema de pasiones. También vale el comentario de Laura "-¿Eso es todo? ¡Pobre Miguel!" (19*), que centra la mirada de éste. Se verá más tarde que las miradas de Miguel a Laura cobran un lugar decisivo en el relato y que es la percepción que de ellas tiene Elisa la que conduce a preguntas, angustias y soluciones.

La segunda parte interesa de muchas maneras. Expresa cuál es la relación entre Elisa y Miguel -primer amor- y brinda el marco en el que se da esa relación y las que ocurren entre los otros jóvenes personajes. Paralelamente, desarrolla el problema.

Como en muchísimos cuentos, el marco físico es el del verano y las correspondientes vacaciones. El calor no tiene peso aquí, pero justifica acciones en el mar. Las familias se reúnen y comparten su descanso, los jóvenes se vinculan. La relación Elisa/Miguel se manifiesta tierna y verdadera. Sin duda amándose, y unidos por el sentimiento, se separan por sus matices de edad. Elisa es casi una niña, Miguel sale rápidamente de la adolescencia. Por esto es él quien domina la relación y define su modalidad. Elisa debe crecer. El beso que sella el vínculo -obviamente el primero- le permite iniciar el proceso:

La ternura lo llenó todo, inmensa, sin fondo, y cuando se miraron quedaron deslumbrados. Elisa sonrió en la

plenitud de su felicidad y su pureza, dueña inconsciente de un mundo perfecto (19*).

El pasaje es significativo. Señala el valor que ambos dan al encuentro: para los dos es deslumbramiento, pero para Elisa representa el logro del absoluto. Está muy adecuadamente dada la reacción de la joven ante el amor: "...se cerró sobre sí misma como una madreperla" (20*). La certeza de su identidad, la elección del silencio, el sentimiento de plenitud autosuficiente, cierta gravedad, son los primeros pasos a una vida adulta que nace del amor.

Pero no habría historia sin tensión narrativa. A la dicha sucede el dolor, más agudo porque hay cosas que no pueden comprenderse. Laura se insinúa como antagonista de una lucha desigual. La escena de la playa evidencia la oposición entre una niña y una mujer, y resulta en la ruptura de la fusión de los enamorados. El mar como canal y la mirada abren la brecha:

Por primera vez estaban en silencio sin compartirlo, cada uno condenado a su propia debilidad, desamparados (20*).

Aunque "Nada había cambiado" (20*), Elisa siente hondo conflicto. Más tarde, al possibilitársele el obtener el dominio de la situación, da un nuevo paso en el camino de su crecimiento: perdona a Miguel y vuelve la alegría. Como señala el texto, se ha realizado "un pequeño milagro, imperfecto y humano" (21*) del que la joven no es totalmente consciente pero que es preparatorio del importante milagro final, en la conclusión del cuento.

Al continuar la secuencia narrativa, se advierte que la antagonista

mantiene su juego. La comida se dilata por la tensión que enmarca. A los postres, Laura pide un cigarrillo a Miguel, quien se lo ofrece. No hay duda de que lo pedido y otorgado remite al juego de la sexualidad que se prepara. El cigarrillo, símbolo fálico, adelanta otro intercambio. El que Miguel lo encienda, ya en boca de Laura, sugiere la preparación pasional.

Nuevamente el mar se presenta como telón -"El mar dormitaba" (22*)-, en este caso contraponiéndose a la incertidumbre de Elisa, que se incrementa y se resuelve en dolor.

La tercera parte desarrolla aún el conflicto y lo soluciona. Sin embargo, su inicio insiste en crear expectativa. Es precisamente, y de nuevo, el mar el que la prepara:

El mar lento, pesado, brillaba en la superficie con una luz plateada, hiriente, pero debajo su cuerpo terroso estaba aterido (22*).

La identificación entre personaje y elemento de la naturaleza, tan común a los románticos, es utilizada a menudo por Inés en su narrativa. En efecto, luego de haber visto a Laura y Miguel, Elisa "sentía dentro de su pecho esa marejada turbia" (22*) y es al mar al que recurre, explícitamente en busca de soledad, tácitamente de respuesta. Como ella, "El mar se retorció en la resaca final, lodoso, resentido" (22*). Siente que el vínculo establecido entre Laura y Miguel se consolida y cree que nada puede hacer para neutralizar lo que sabe que ocurrirá. Se siente derrotada, pues lo que descubre representa para ella el atisbo de algo desconocido que, sin embargo, intuye, y que le muestra a un Miguel más atractivo. Aunque ha decidido no ir al baile, la presencia de Miguel, quien la busca, la hace cambiar. Acompañarlo al baile es dar un paso hacia la maduración necesaria, es recuperar "el centro de ese mundo increíblemente equilibrado que había

supuesto perdido para siempre" (24*). La autora recrea magníficamente las oscilaciones emocionales de su protagonista, sus saltos de la tristeza a la dicha, del temor al sentimiento de triunfo, de la inseguridad en sus medios a la confianza plena.

El baile -baile de máscaras- se vuelve el espacio idóneo para el enfrentamiento final. Allí todos son y no son quienes parecen. Las máscaras ficticias de los juegos todavía infantiles preparan las máscaras reales, necesarias para la existencia adulta. Los disfraces elegidos simbolizan la situación: Miguel y Elisa se visten de Pierrot y Colombina, célebre pareja de la *Commedia dell'Arte*, aunque no son ni bufón ni muchacha frívola. Sin embargo, como sus antecesores, deben jugar en un escenario -éste, el de la vida- mucho más peligroso que el original. Ya en el baile, luego de una nueva prueba y venciendo a Laura, Elisa rescata a Miguel para sí.

La escena final explica el título del relato. La antagonista, vestida de pirata -también su disfraz es representativo de su papel-, se acerca a Miguel y le ofrece compartir, mientras lo muerde, un membrillo. Miguel se turba y Elisa, ya definitivamente mujer, elimina el peligro acercando su cuerpo al del chico, quien se aleja de Laura. Como dice Batis,

...el culpable es el hombre ... al cual la mujer lo redime milagrosamente, aceptándolo sin reservas y defendiéndolo de la tentación claramente simbolizada, y vista por el personaje en su sentido profundo, en el ofrecimiento que hace la tercera en discordia del fruto placentero ²⁷.

Las reminiscencias bíblicas de este pasaje son evidentes. Ha cambiado el fruto. El membrillo, tal vez, ofrece más posibilidades. Su esencia agridulce remite más precisamente a la esencia del amor. De nuevo

²⁷ Batis. El Herald Cultural, art. cit., p. 15.

son tres los personajes que actualizan el mito de la Caída. Laura, la tentadora, al ofrecer la fruta prohibida, convierte a Elisa en una nueva Eva quien, al reconocer el valor de su cuerpo y utilizarlo en sus posibilidades sensuales, deja la inocencia, se hace adulta. Así, establece la relación con Miguel ya no en el terreno de la fusión ideal sino en el del encuentro humano habitual, aquél que ocurrió después de la Caída, que es el único encuentro humano posible. Se augura la imperfección de la futura pareja y su fatal participación en la problemática común, si llegara al matrimonio.

Del gesto de Elisa se infiere, además, algo sutil y, sin embargo, permanente: atañe a la mujer conservar la pareja humana. El hombre, menos perseverante, puede dejarse seducir fácilmente y apartarse. Hay que cuidarlo de sí mismo. La mujer casi niña cumple su papel a la perfección y se siente feliz de hacerlo.

El cuento termina relatando las reflexiones de Elisa ante el recién adquirido conocimiento:

se dio cuenta vagamente de que el amor no tiene un solo rostro y de que había entrado en un mundo imperfecto y sabio, difícil; pero se alegró con una alegría nueva, una alegría dolorosa, de mujer (24*).

Podrían aplicarse a este cuento las preguntas de Phillips:

¿Puede dudarse de que el conocimiento es bueno, y no malo? Entonces, ¿por qué no considerar a la serpiente como una benefactora y no como una enemiga? ²⁸.

Si, para que el hombre cumpla su destino, es necesario que crezca, la serpiente bíblica o Laura, la tentadora, son necesarias. Pero es claro

²⁸ Phillips, John A. *Op. cit.*, p.132.

también que, al cumplir el hombre con su destino, pierde la dicha absoluta. Este amor que se ofrece a Elisa es, como dice la autora a través de la voz que narra, multifacético, por ende relativo. Si el otro era imposible, éste tiene que ser perecedero.

EL ARBOL

Este relato, ubicado hacia el centro del volumen, es antecedente de "Estío"²⁹. La protagonista es la misma, en dos edades, en dos etapas de su vida. Sin embargo, más allá de los contactos que se establecen entre ambos cuentos, cada uno tiene sus particularidades, y su temática es diferente.

Este tiene cuatro partes y una voz en primera persona equiscente, plasmada a través de letra cursiva, inicia la narración; la misma voz relata la segunda parte, y la tercera y la cuarta están dichas por el personaje femenino central. La voz narradora, que corresponde a una voz testigo, dice, en la línea inicial:

Hay un gran árbol, pero no puedo mirarlo, y he dicho que mañana lo vengán a cortar (43*).

Desde allí se desprende la historia: fue Lucano Armenta quien lo plantó para su hijo recién nacido. Morirá cuatro años después, dejando a la mujer sola y comprometida ante sí misma a cuidar al hijo de ambos para no caer en la tentación del suicidio.

La voz narrativa percibe la fuerza del amor de la pareja, que fructificó en el hijo y que se simbolizó en el árbol: raíz, tronco y copa

²⁹ Urrutia, Elena. "La Sinaloa de Inés Arredondo", Art. y rev. cit., p. 58.

creciendo y destinados a crecer.

La letra cursiva, probablemente, quiere señalar un pasado remoto, el tiempo de la felicidad de la pareja. Puede ser aplicado lo dicho por la autora en torno a la letra cursiva de "Sahara" ³⁰. En efecto, al continuar, la letra se vuelve redonda: el tiempo que narra es distinto.

Desde otro tiempo, la misma voz recuerda el día en que se veló a Lucano Armenta, cuatro años después de sembrado el árbol -medidos en la edad del niño, Román, nombrado por primera vez. Más tarde, un nuevo desplazamiento temporal, ahora en el día mismo del velorio, es también desplazamiento de la voz que narra. Quien cuenta es la viuda. Con una línea, Inés Arredondo logra comunicar una cuestión elemental que se recuerda lo menos posible: el absurdo de la muerte. Si ella agobia a todos, en particular agobia a esta mujer porque no fue revocado "aquel segundo en que (Lucano) tropezó y su dedo rozó el gatillo" (43*). La incomprensión, la no aceptación de este hecho por su parte, es el tema del relato, así como su soledad frente a los otros, aquéllos que pudieron resolver su duelo en los límites de una noche.

En las cinco líneas de la última parte, el pasado es más cercano y el tiempo que se cubre es más amplio: la persistencia del dolor, el deseo de la propia muerte, dichos por la mujer que acepta que sólo por el hijo tiene que vivir. Pasa a ser únicamente madre. Es un tiempo que se extiende, siempre igual, con la misma meta, hasta que el hijo crece y se convierte en el personaje de "Estío".

Dijo la narradora que la historia de ambos cuentos hubiera podido dar lugar a una de las novelas que quiso escribir. Sin embargo, ¿cómo llenar

³⁰ "Sahara" es un cuento que a mí me gusta mucho, está en cursiva porque quiero que le dé distancia" (Miguel Angel Quemain, Entrevista cit. Revista cit, p. 53)

los años vacíos? ³¹. Su opción por los dos cuentos es mucho más hábil, porque es mucho más punzante.

Es necesario detenerse en el título "El árbol". Entendido como símbolo, "Mircea Eliade distingue siete interpretaciones principales (...) que se articulan todas alrededor de la idea del Cosmos vivo en perpetua regeneración" ³².

Visto así, se entiende que el árbol representa las generaciones de los hombres -recuérdese la célebre comparación homérica-; que un hombre que siembra un árbol para el hijo, pretende transmitirle el sentido de la vida y de la muerte; que ese hombre que lo planta entiende su propio lugar dentro del cosmos.

Si se da al árbol su valor simbólico, puede suponerse en la autora una voluntad de anticipación de los hechos de las vidas a narrar. El que siembra tendrá que morir, probablemente antes de lo previsto, y nada habrá de extraño en su muerte, ligada al movimiento normal de la naturaleza.

Por otro lado, el título posibilita otras sugerencias: el objeto al que él se refiere engloba, a partir de su presencia, una historia completa. Podría decirse que es un testigo mudo que, como la voz que narra al principio del cuento, ha visto una historia que comienza con la posesión de la dicha y termina con la atomización de la familia y su consecuente desdicha. Es posible pensar que la voz narrativa necesita cortar ese árbol - decisión que se manifiesta en la primera línea del relato- porque trae recuerdos dolorosísimos y porque, además, simboliza una realidad falsa.

³¹ Urrutia. Art. cit., p. 58.

³² Chevallier, Jean y Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, pp. 117 - 118.

Por la analepsis que se impone en el segundo párrafo, se cuenta la circunstancia en que este árbol fue sembrado. En el relato, las referencias a él parecen casuales pero es, posiblemente, el amate que da sombra a la protagonista de "Estío". Ella misma indicará el valor no del amate aunque sí del árbol cuando intente comprender parte de su realidad. Fuera de toda duda, la primera experiencia que la hace jerarquizar y alejar el objeto "árbol" del resto de los objetos es la que se relata en el cuento que se estudia. El torso del hombre que lo siembra, con sus músculos tensos, y el papel del hombre en la familia, según surge de la narración, es semejante al tronco de un árbol. En "Estío" la asociación se produce dos veces:

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 (16*)

Y luego:

En medio de aquel beso único en mi soledad, de aquel vértigo blando, mis dedos tocaron el torso como árbol...(18*)

A partir de lo dicho, se concluye en que el título de este cuento es muestra de la capacidad de síntesis de Inés Arredondo.

Por otra parte, éste es uno de los poquísimos relatos en que se cuenta un amor dichoso y con cierta duración. Aquí, la perfección del amor absoluto se ha logrado. El hombre se llama Lucano y es realmente un "ser luminoso" ³³ para su esposa. Tanto se aman que por su amor llegan a olvidar

³³ Tibón. *Op. cit.*, p. 153.

al hijo. Ya se dijo que un cuento de Inés se inicia diciendo que los grandes amantes no tienen hijos ³⁴. Ello indica muy a las claras cuál es la concepción del amor absoluto que tiene la narradora: es la fusión de la pareja y nada más. El hijo está fuera: no determina la calidad del amor.

Y bien, esta dicha tiene que conducir a la consecuencia necesaria. No es posible permanecer en el absoluto amoroso. La concepción que imprime la cultura occidental, de raigambre griega y judeo-cristiana, lo ha decidido así. Por un lado, el pensamiento griego, manifestado en su literatura trágica, considera, como señala George Steiner, que la vida humana está ligada a la catástrofe, porque "Things are as they are, unrelenting and absurd" ³⁵. Por ello, la existencia del hombre está atendida a la declinación de su fortuna: "The notion of tragedy is a constant descent from prosperity to suffering and chaos" ³⁶. En este sentido, la pareja que da motivo al relato no puede permanecer en la dicha, que es breve y azarosa, condenada a declinar. Por otra parte, lo que ocurra, inexorable y absurdo, encaja dentro del caótico estado del Universo. No tendrá explicación y no podrá ser comprendido. En "El árbol", la viuda -la que verdaderamente ama- no puede entender la muerte del marido:

Cuando el sol hubo salido por completo, me di cuenta de que ya todos se habían acostumbrado a la idea de que había muerto. Yo les decía que eso era imposible, pero ellos ya se habían acostumbrado también al imposible. Ni su padre, ni un amigo que comprendiera que él no podía morir así (44*).

También hay que notar que, de acuerdo al pensamiento griego, tal pareja, que se ama más allá y por encima del hijo, ha caído en el llamado

³⁴ "De amores", de Los espejos, p. 245.

³⁵ Steiner. *Op. cit.*, p. 9. (Las cosas son como son, implacables y absurdas).

³⁶ *Ibid.*, p.12. (La noción de tragedia es la del constante descenso de la prosperidad al sufrimiento y al caos).

pecado de "hybris", el exceso funesto que debe purgarse. Para el griego, la relación de pareja sólo debía efectuarse si tenía como fin la procreación.

El ideal de la ternura entre esposos se había limitado siempre, desde Homero, a la estricta obligación matrimonial ³⁷.

Páginas antes se había dicho:

Si lo que se quiere es ser un hombre de bien, sólo se puede hacer el amor para tener hijos; el estado conyugal no sirve para los placeres venéreos ³⁸.

Doblemente, desde el punto de vista de esa cultura, la pareja está condenada.

Por el lado judío, la idea se reafirma. Como también muestra Steiner, Adán y Eva, que poseyeron la dicha, pecaron y perdieron el Paraíso, y condenaron a toda la humanidad:

"By virtue of original sin, each man was destined to suffer in his own experience, however private or obscure, some part of the tragedy of death" ³⁹.

Lucano y su mujer no podrán ser felices, más allá de lo que ya lo han sido. Su cuota de tragedia de la muerte debe ser pagada y no es ella la que los separa por la muerte física, sino la muerte que surge de la pérdida mutua. El cristianismo posterior, firme en dividir el cuerpo y el alma, fundando su afirmación en la separación y el desconocimiento originados en el momento en que Adán y Eva se encontraron desunidos por la desobediencia,

³⁷ Arles, Philippe y Georges Duby. Historia de la vida privada, I, Madrid, Taurus, 1990, p. 52.

³⁸ *Ibid.*, p. 48.

³⁹ Steiner. *Op. cit.*, p. 13. (En virtud del pecado original, cada hombre fue destinado a sufrir en carne propia, no importa qué privada u oscura, alguna porción de la tragedia de la muerte).

confluye hacia la misma vertiente. Esta pareja, que posee el amor en su cabal completud y que en cuerpo y alma está fusionada, es pareja que ha transgredido la ley impuesta a la pareja después de la caída, aunque no lo sepa o no busque la trasgresión. Si no puede operarse el saludable desamor y la consecuente pérdida de la fusión, tiene que ocurrir la absoluta separación que impone la muerte, tan absoluta como el amor.

La brevedad del cuento sostiene una intensidad lograda sin efectismos. Aunque parece un cuento dedicado a Eros, es el cuento de Tanatos, el triunfo de lo más oscuro, de las zonas más duras. A partir de una historia hasta cierto punto banal, se percibe la negación, por parte de la autora, de las convicciones en uso. No participa de la fe católica de su contexto -su protagonista no logrará jamás la resignación- y, al contrario, se rebela contra ella, afirmando, no obstante, una pertenencia cultural inconscientemente vigente, conscientemente desencantada. El final del cuento brinda un aporte interesante:

Tiempo después volví en mí, en lo que quedaba de mí y no pude hacer otra cosa que aferrarme a Román y llorar asida a él. Jamás lloré a solas, porque temí olvidar al niño un instante, el preciso para caer en la tentación de abandonarlo yo también (44*).

A la mujer le queda sólo su hijo para encauzar su afectividad. Como dice Estanislao Zuleta a propósito de Ana Karenina, nace

una maternidad tanto más exaltada y ferviente cuanto más compensatoria era de su frustración como mujer ⁴⁰.

Este sentido de la maternidad, autoimpuesto en una situación límite, es el que explicará, años después, los sucesos que se dicen en

⁴⁰ Zuleta. *Op. cit.*, p. 32.

"Estío". Es el que determinará una parte de la realidad de la mujer en general y de la protagonista en particular que, aunque intuido desde siempre -y visto, dentro de la literatura, en Edipo de Sófocles- no se asume en su valor universal.

Estos cuatro relatos manifiestan explícitamente nuevas alternativas que clausuran la felicidad posible: muerte del amor, deterioro o muerte de una de las partes de la pareja. No parece ser la relación con el otro, la vía para la dicha personal.

CAPITULO IV
LOS CUENTOS DE LA FE

Si Arredondo persigue, a través de su narrativa, descubrir las posibilidades de existencia de la dicha, la religión, como una de las tantas actividades humanas que pretenden aprehender el conocimiento esencial, es una vía que no puede rehuir. Si se considera, además, la marca religiosa en la autora, producto de la férrea orientación infantil, no puede extrañar que tres de los relatos de su primer volumen aborden la cuestión religiosa.

Suponer, no obstante, que la búsqueda religiosa es necesaria a Inés porque está inserta en una tradición que procura el conocimiento o por arraigo infantil es banalizar el problema. La época actual se marca por la vigencia de la oportuna profecía de Nietzsche sobre la muerte de Dios. Pero, como señala María Zambrano, en su obra El hombre y lo divino, "la más clara expresión de la tragedia 'humana', de la tragedia de lo humano (es) no poder vivir sin dioses" ¹.

El problema, entonces, va más allá de lo individual, aunque se encarne en un individuo. El siglo XX, por su perfil particular, es contradictorio. Anhelaría creer en valores como la felicidad, la justicia, el amor, pero los sucesos que ha padecido lo impiden. Esta antinomia produce angustia. Es trabajoso vivir sin valores y, vistos los hechos humanos, son los dioses los únicos que aparentemente pueden sustentarlos. Pero ellos han muerto. Permanecen las consecuencias de su muerte:

La primera causa fundamental de todas las enfermedades, debilidades o depresiones es el sentido humano de separación de la energía Divina que llamamos Dios ².

Se puede desear el abandono total de la fe, pero es difícil que el deseo se

¹ Zambrano. *Op. cit.*, Madrid, Siruela, 1992, p. 17.

² James, William. Las variedades de la experiencia religiosa, Barcelona, Península, 1986, p. 86.

cumpla cabalmente. Como dice la filósofa española:

"Dios ha muerto" es la frase en que Nietzsche enuncia y profetiza al par la tragedia de nuestra época. Para sentirlo así, es preciso creer en El y aún más, amarlo. Pues sólo el amor descubre la muerte...³

Inés Arredondo pertenece, por edad y formación familiar y académica, a un momento crucial en lo que tiene que ver con lo religioso: no puede vivir sin dioses porque pertenece a una cultura para la que los dioses existen, pero se acerca, a través de la escuela, a una ideología que los niega. La negación la encuentra abierta y así lo declara en la última entrevista que concediera -octubre de 1989- y que realizó Mauricio Carrera⁴. Aunque ese texto ya fue citado en un capítulo anterior, conviene recordar que en él aludía a su desconcierto frente a la revelación de la inexistencia de Dios, así como a la subsecuente angustia que la llevó al borde del suicidio.

Indudablemente, permanece el deseo intelectual de cambiar los patrones vitales, pero la esencia de la cuestión subsiste. Inés Arredondo discute y niega la existencia de Dios, pero en su discusión la confirma. Si no la confirma como gozosa aceptación, la confirma como ausencia. Así, vale para ella lo dicho por Zambrano: "El ateísmo es la respuesta de la desolación humana y (...) el reproche del hombre ante lo inaccesible de los dioses"⁵. Inés se dice incrédula en cuanto a la existencia de Dios, pero no lo deja porque:

En lo más hondo de la relación del hombre con los dioses anida la persecución: se está perseguido sin tregua por ellos y quien no sienta esta persecución.

³ Zambrano. *Op. cit.*, p. 138.

⁴ Carrera, Mauricio. *Art. cit.*, p. 68.

⁵ Zambrano. *Op. cit.*, p. 135.

implacable sobre y alrededor de sí (...) ha dejado en verdad de creer en ellos ⁶.

Como se comprueba por la producción de la escritora, no es ella aquella que haya dejado de sentir la persecución, aquélla que haya aceptado el vacío y el silencio. Implícita y verdadera es su servidumbre. El tema de lo divino no la deja y la preocupación la acompaña toda la vida adulta, desde que empieza a pensar hasta su misma muerte, según se desprende de la entrevista que obtuvo Carrera. Es evidente que no es tan fácil abandonar una creencia religiosa como ocurre con otro tipo de convicciones. Lo que sucede es que los dioses, Dios mismo, no le ha respondido como quisiera. Ha pedido y ha recogido "indigencia y servidumbre" ⁷.

En ese punto difícilísimo, tan pleno de opuestos, se encuentra Inés Arredondo. "¿Qué es lo que quiere encontrar?" se pregunta Fernando García Ramírez, y responde -en un texto ya citado-:

Una especie de unidad que ella misma no alcanza a definir, algo así como un sustituto pasional de Dios. El hueco de Dios es el protagonista de casi todos sus cuentos ⁸.

Los tres relatos que abordan la cuestión religiosa son sensiblemente diferentes en contenido y en propuesta. El ordenamiento para el análisis no mantiene el del libro. Se persigue, con el que se elige, mostrar no sólo el tratamiento literario de ciertas obsesiones, sino también su raíz y sus eventuales soluciones.

Mientras en "La sunamita" se plantea un dios inclemente -un dios que responde al tipo del que existe en el Antiguo Testamento, valga el

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁸ García Ramírez, Fernando. "La escritura nocturna", art. cit., p. 39.

acápite para confirmarlo-, el de "La señal", aunque oculto, permite ser concebido. No obstante, no opera o se ignora cómo lo haría. La divinidad de "La extranjera" apunta hacia una vertiente no judeo-cristiana, tal vez la verdadera, la que podría dar alimento espiritual al hombre.

Para "La sunamita" puede aplicarse lo que anota Tomasini:

Es sólo en el contexto de la ambiciosa cultura occidental ya constituida que la noción de omnipotencia se vuelve, en un sentido absoluto, algo distintivo de la divinidad ⁹.

En efecto, el relato describe, de manera cabal, ese sentimiento que posee occidente de que Dios todo lo puede y que, por ello, a El todo le es debido. Su dureza primitiva responde a un deber ser ineluctable. Luisa no puede disponer de sí, y es la Iglesia, a través de su sacerdote, la encargada de mostrar sus designios. Aunque Luisa pueda rebelarse -y lo piense más de una vez-, su fe es auténtica. El mismo Tomasini sintetiza el pensamiento de Kierkegaard, a este respecto muy oportuno:

Kierkegaard sostiene que la auténtica fe requiere esfuerzos por parte del creyente, esfuerzos que en este caso son de índole intelectual: el creyente tiene que aceptar y creer en absurdos, tiene que hacer suyos sinsentidos. En otras palabras, el creyente tiene que ser irracional, creer que son verdaderos enunciados que ni siquiera comprende, cuyos sentidos se le escapan ¹⁰.

Así ocurre con Luisa, quien sacrifica su vida por un designio que no entiende, pero que gana, en ese arduo camino, una virtud que le era ajena, la de la humildad. Naturalmente que negará ese valor, pero éste permanece. "Mediante el sacrificio el hombre entra a formar parte de la naturaleza, el

⁹ Tomasini Bassols, Alejandro. Filosofía de la religión, México, Colofón, 1992, p. 21.

¹⁰ Tomasini. *Ibid.*, p. 143.

orden del universo y se reconcilia o se amiga con los dioses" ¹¹, dice María Zambrano. El penúltimo párrafo del cuento relata:

Luchando, luchando sin tregua, pude vencer al cabo de los años, vencer mi odio, y al final, muy al final, también vencí a la bestia: Apolonio murió tranquilo, dulce, él mismo (96*).

Inés Arredondo plantea un argumento duro y un personaje doloroso y dolorido. Su juicio contra la institución religiosa es implacable, aunque, hay que decirlo, no se descubre como tesis ideológica sino como resultado del planteamiento de los eventos.

En "La señal", el personaje central dice estar al margen de la fe, pero ingresa a la Iglesia. Allí ocurrirá una revelación que no puede interpretar, pero que, como en el caso de la humildad alcanzada por Luisa, allí permanecerá indeleble. La marca, la señal, es el beso en su pie que el personaje central tiene que permitir. El hecho se vuelve sagrado. Según Eliade, "Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora (es decir revela) otra cosa que no es él mismo" ¹². Y también:

La separación del objeto hierofánico se hace, en todo caso, cuando menos respecto de sí mismo, pues sólo se convierte en hierofanía en el momento en que ha dejado de ser un simple objeto profano, en que ha alcanzado una nueva "dimensión": la de la sacralidad ¹³.

Por ello, el personaje quedará desconcertado, sorprendido en un "no saber" que será conocimiento:

¹¹ Zambrano. *Op. cit.*, p. 39 - 40.

¹² Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones, México, Era, 1992, p. 37.

¹³ *Idem*.

Solamente sabía que tenía que aceptar que un hombre le había besado los pies y que eso lo cambiaba todo, que era, para siempre, lo más importante y lo más entrañable de su vida, pero que nunca sabría, en ningún sentido, lo que significaba (42*).

Detrás de ese conocimiento/desconocimiento se entrevé algo definitivo. El fruto de la ambivalencia es la aproximación a una forma de absoluto en la vida del espíritu que se instaura para no desaparecer. Lo posible -en este caso el beso en el pie- se vuelve extraño y perturbador, y trasciende hacia una verdad insospechada, deslumbradora e irrenunciable, aunque ésta ciega y no se deje develar.

En "La extranjera", el asunto religioso se manifiesta desde una perspectiva nueva. Efectivamente, es novedoso que una escritora de raigambre occidental y cristiana imagine un personaje con sus mismas características -también occidental y cristiano- y lo oriente hacia alternativas paganas. Esto se incrementa si la alternativa es la de la religión azteca y si el personaje no tiene ningún vínculo con esa posibilidad de fe. ¿Por qué Minou -alemana- es colocada en tal posición? ¿Acaso Inés quiere insinuar que un extranjero daría más fácilmente un salto de este tipo de lo que lo haría un mexicano? ¿Piensa realmente que la solución a la angustia metafísica puede estar allí? Es claro que este cuento abre una opción que no se cierra ni por la violencia divina ni por la incapacidad de comprensión humana, sino por una circunstancia casi ajena al personaje mismo. La apertura permanece. Como dice Trine,

El gran hecho central de la vida humana es penetrar en una comprensión consciente de nuestra unidad con esta Vida Infinita, y abrimos completamente a esta influencia divina ¹⁴.

¹⁴ Citado por James, *Op. cit.*, p. 85.

En lo que atañe a Minou y a sus caminos espirituales, es evidente que ella logra su medida de felicidad sobrenatural y de penetración en la unidad con la vida infinita. El viaje clausura la dicha posible pero no aliena al personaje. Este no traiciona lo que llegó a amar y a lo que se entregó. Ello se comprueba cuando la joven piensa en volverse hacia la religión de sus ancestros, pero no lo hace porque

en el fondo de su ser nació la certeza de que esa búsqueda era una traición, y que no sería eso lo que podría satisfacerla (48*).

La frustrante desdicha o la muerte -última frustración- son las salidas a ese matiz de la situación límite. El personaje se deja morir. La autora elige su muerte.

Como se comprueba, tampoco la vía religiosa conduce a la felicidad según Inés. Ella no confía en la pauta judeo-cristiana ni se arriesga a proponer el cambio al primitivismo pagano. Si las propuestas tradicionales de occidente son inútiles, las de la última, que podrían ofrecer la dicha, no permiten conservarla.

LA SUNAMITA

Este es el cuento más conocido de Inés Arredondo. Se ha escrito bastante sobre él y ha sido llevado al cine. Hay una ópera de Marcela Rodríguez que se ha inspirado en el relato. Aunque son muchos los cuentos de Arredondo atractivos por su densidad humana, éste ha tomado un lugar relevante. Tal vez ello ha ocurrido porque su asunto es permanente, lo que se confirma desde el acápite. Según la autora, éste es el único relato con tema bíblico

que ha escrito ¹⁵. Indudablemente quiso afirmar, desde esta nueva perspectiva, que todo cambia pero el hombre es siempre semejante. Mediante el texto bíblico, antiguo pero acorde al tiempo presente en su temática, logra comunicar la permanencia de ciertas pasiones.

Mientras el relato bíblico tenía por objeto contar, apenas, los últimos días del rey David sin dar mayores detalles, el relato moderno ahonda en la psicología de los personajes en juego, permitiendo una comprensión de hechos enriquecida.

Detenerse en el acápite implica el asimilar algunas cuestiones: Abisag Sunamita es muy joven y muy hermosa, lo que se infiere por la repetida mención de estos dos rasgos en texto tan breve; el rey es tan anciano que no puede, por sí solo, buscar él mismo su calor; el rey es tan anciano que no puede unirse sexualmente a la joven; ella, no obstante, debe entregar su trabajo, su juventud y su belleza. Ninguno de estos hechos es juzgado o valorado. Queda al lector la posibilidad de reflexionar sobre ellos. Inés Arredondo lo hace: recupera una narración objetiva y la analiza en la amplificación que es su propio relato. Con esto reafirma su preocupación, constante, de exponer al hombre para comprenderlo, un hombre que permanece parecido, sean cuales sean los tiempos y las culturas en las que se inserte. En este caso se trata de comprender también, y más, a la mujer, la que se señala desde el título, La sunamita, cuyo punto de vista no está contemplado en el texto hebreo.

Efectivamente, el punto de vista de la narración es el femenino, comunicado desde la voz de Luisa, personaje protagónico. El cuento tiene cinco partes entre las que hay que considerar la primera línea, separada de la parte inicial. Esta -síntesis-, aparentemente da sólo noticia de un clima

¹⁵ Pfeiffer, Erna. Art. cit., p. 19.

físico y de su coincidencia con una etapa de vida. Su significación se comprenderá más tarde, a la luz que ofrece el relato completo: "Aquél fue un verano abrasador. El último de mi juventud" (88*).

La segunda y la tercera parte del cuento son amplias con respecto a su extensión total y plantean el conflicto; la cuarta y la quinta, muy breves, lo desarrollan. En la sexta, de nueve líneas, se ofrece la conclusión.

Esta distribución fáctica es reveladora. Huberto Batis y Fabienne Bradu han insistido en que el tema del cuento es el de la dicotomía pureza/impureza. Dice Batis:

...lo que interesa a la escritora (es) discernir por qué la lujuria del anciano que va milagrosamente a prolongarle la existencia, mancha de una manera definitiva a la mujer. Una mancha que no se refiere a lo moral, a lo social digamos (...) sino a la integridad, a la pureza de la joven...¹⁶.

A su vez, señala Bradu:

Lo que el cuento se aplica a describir no es la consumación de la lujuria del viejo (...) sino la lenta contaminación de Luisa ¹⁷.

Sin duda, hay razón al señalar que la preocupación por la pureza es importante para explicar esta narración y otras de la escritora, pero, al menos en este caso, no parece la única. Tan fuerte como la dualidad pureza/impureza se descubre en el cuento la polaridad soberbia/humildad. En efecto, en la extensión desmesurada de los fragmentos II y III, se propone una Luisa más comúnmente enfrentada a la lucha de los segundos

¹⁶ Batis. *El Herald Cultural*, art. cit., p. 15.

¹⁷ Bradu. *Op. cit.*, p. 44.

contrarios que a la de los primeros. La soberbia, como actitud, puede amparar el celo por la pureza, por la belleza, por la juventud, que no sólo no se pretende entregar, sino que se busca cuidar y defender. Inés Arredondo, en la entrevista recién aludida, define a su personaje como "chica enamorada de su propia belleza" lo que, sin duda, no coincide exactamente con la mujer que se determina por su pureza. Una aproximación más cuidadosa al texto permitirá fundamentar lo dicho.

La primera imagen de la narración presenta un contraste de luces, colores, temperaturas, dentro del que se destaca el personaje principal -la joven- dueña de su belleza, casi con carácter de diosa. Todo lo que la rodea permite destacarla. La llama deslumbrante que consume a todos y a todo, metafórico sello rojo, no logra alcanzarla y se opone al negro de su vestido y al rubio de sus cabellos. La muchacha es consciente de que está al margen de las comunes vivencias de los otros y ello la complace. El primer matiz de su soberbia se hace notar desde el principio:

Las miradas de los hombres resbalaban por mi cuerpo sin mancharlo y mi altivo recato obligaba al saludo deferente (88*).

Paralelamente, algo más se destaca a partir de la lectura conjunta de la primera línea del cuento y del primer párrafo de la segunda parte. En la perspectiva que el recuerdo autoriza desde el presente del acto de narrar hay, por parte del personaje, una objetivación de la experiencia vivida. Los hechos ocurrieron en el último verano de su juventud. Con ello se está adelantando un algo particular y distinto. Los que son indefinibles límites temporales para la mayor parte de los hombres, se fijan para algunos a partir de hechos especiales. La voz narrativa alienta suspicacia en el lector y lo prepara para lo insólito. Además, la imagen de la altiva muchacha se insinúa perecedera.

A partir de esta retrospectiva, la autora pone a la voz en situación de contar hechos ordenados. Un telegrama avisa a la joven que su anciano tío, Don Apolonio -cuyo nombre no es casual, como se verá-, con el que ha residido como hija, está moribundo. Es natural que viaje a verlo. Es normal que sienta un sano dolor. Con ello se insiste sobre lo habitual de una situación que no tiene por qué derivar en nada fuera de lo común. Sin embargo, desde el privilegio que ofrece la narración de asuntos pasados, las insinuaciones persisten: "ningún estremecimiento, ningún augurio me hizo sospechar nada" (88*).

El momento de la llegada de la joven al pueblo coincide con la hora de la siesta. Se entrecruzan recuerdos y realidad en la captación de un espacio que se ha modificado:

... abrí los ojos y miré verdaderamente el pueblo: era otro. El zaguán se encontraba abierto, como siempre, y en el fondo del patio estaba la bugambilia. Como siempre. Pero no igual (89*).

Sutilmente se comprende que los cambios de espacio físico enmarcan cambios profundos en los seres que lo habitan: la adolescencia de la joven ha terminado, la tía Panchita ha muerto. Aquel tío cariñoso y vital se está muriendo. Por ello, la voz narradora puede comentar: "no sentí que llegaba, sino que me despedía" (89*). Hay que señalar el aserto de este enunciado, que demuestra una vez más la calidad de escritura, sintética y expresiva, de Inés Arredondo. En efecto, se presta a polivalencia significativa. En el contexto de lo que se ha relatado, puede significar la aceptación de la joven de la muerte inevitable. Esa muerte clausuraría una etapa de vida -la de la mencionada juventud- para dar lugar al inicio de otra. Ya en ésta, la despedida puede ser dual: o de la casa querida a lo que no se volverá luego de ocurrida la muerte, o de la vida irreflexiva y sencilla de

la que la llegada a la casa del tío distancia para siempre. Sea cual sea la interpretación, el sentimiento manifestado es profético y contribuye a incrementar la sospecha de que el contenido narrado será sorprendente.

El relato continúa con el enfrentamiento de la sobrina al enfermo. De acuerdo a lo que el tío dice, la joven toma posesión de la casa a la que siente su casa. Esto, aunado a su alegría que la lleva a cantar canciones de otro tiempo -que serán probablemente las del tiempo en que, de niña, vivía allí- destacan su presencia natural en ese espacio. La segunda mitad de la secuencia comunica la cotidianidad de la vida compartida. Los días se suceden en la mayor y mejor normalidad. El viejo parece aceptar la muerte, mientras recuerda y comenta su pasado. La protagonista, de algún modo niña otra vez, se siente nieta y recibe con gusto la herencia de recuerdos. En su decurso, le es entregada toda la vida del anciano, inclusive lo que atañe a su afectividad. Es, sin duda, lo más difícil de entregar.

La acción se simboliza en el cofrecito que se saca del ropero, cuya llave está junto a la imagen de San Antonio. En el cofre se guardan las alhajas que el tío, Don Apolonio, regaló a su esposa a lo largo de la vida compartida. Por eso el cofre es receptáculo de tesoros objetivos y subjetivos; la materialidad de las joyas no es menos importante que su significación emocional. Abrirlo ante los ojos de la muchacha significa involucrarla en lo más entrañable de su ser. Para señalar este hecho de modo sutil, pero cierto, la autora ha elegido que la llave esté junto a la imagen de San Antonio, patrón de los enamorados. Con ello se están preparando acciones posteriores. En la progresión del texto, interesa destacar que la entrega de un objeto tan querido es, en ese momento, índice, a nivel consciente, de separación de la vida. A nivel inconsciente, crea, para el anciano, el primer vínculo erótico con la sobrina. Fue, éste, un pasaje en el que la atención, centrada sobre el detalle, indujo a comprender el todo.

Sirvió de ejemplo para demostrar las dificultades del morir o, mejor dicho, del aceptar la muerte. Es, también reveladora y anticipatoria de lo que sobrevendrá.

El apartado termina con la narración de otras entregas del recuerdo. Su función es demostrar, una vez más, la normalidad de esta muerte que se aproxima, que ya no puede sorprender. Los días no cuentan ni valen para el moribundo o sus familiares. Son todos iguales porque los equipara la espera del hecho insoslayable.

La tercera parte, muy extensa en relación al total del cuento, se inicia, como la primera, con la mención del espacio físico. Como señaló Joaquín Armando Chacón ¹⁸, al igual que en tantos relatos de la autora, el escenario es convertido en símbolo. En efecto, la "tarde oscurecida por nubarrones amenazantes" (90*) rodea hechos que atentan contra la integridad de la protagonista. La tormenta no se desencadena y vale para ella como los "presagios que se quedan suspensos" (90*). La ambigüedad de la naturaleza, que prepara y no concluye, anticipa la agonía del anciano, de pronto moribundo, cuya muerte no se cumple. En la secuencia narrativa, la cotidianidad se rompe. Mientras la joven recoge apresuradamente la ropa, que se mojará cuando se descuelgue la tormenta inminente, se precipita la sintomatología de la muerte en el tío, y es la muchacha la encargada de ir por el médico y por el sacerdote. Es la primera vez en la narración que se indica su nombre: a través del apodo, en cariñoso diminutivo -Lichita, por Luisa. Este disimula el contenido semántico del nombre compuesto que, según Gutierre Tibón ¹⁹, significa "combate glorioso" y que portaría, por su simplificación, el significado del sustantivo más que el del adjetivo. Es, así, adecuado al personaje que lo posee. Como se verá, la vida de Luisa se

¹⁸ Chacón, Joaquín Armando. Art. cit., p. 5.

¹⁹ Chevalier. *Op. cit.*, p. 154.

convertirá en un combate a partir de lo que ocurre en esa tarde tormentosa. Estas líneas sirven también para destacar el tradicionalismo de la familia común. La muerte tiene que estar acompañada, naturalmente, del médico; ello no sorprende. Pero tiene que estarlo también el cura. Así, mientras uno se ocupa del cuerpo, el otro se ocupa del alma. El que sea, éste último, el portador del anuncio del deseo de unión in articulo mortis, por parte del moribundo con su sobrina, indica una interferencia de lo mundano con lo sagrado que se mantendrá en el devenir de los hechos como indicio no sólo en este caso particular, sino también como soslayada notificación de un papel que la iglesia ha cumplido desde siempre y que, aunque aparentemente ajeno a sus fines, es continuo. La crítica a la institución religiosa por parte de la autora es más clara en otro lugar del relato.

La actitud de Luisa ante la muerte que se aproxima es indicativa de su edad y de su actitud profunda. Se había mencionado que el cuento permite el pensar que su tema puede ser la soberbia. La imagen de la joven vestida de negro que, al iniciar el relato, se enfrenta a las miradas lascivas con la certidumbre de que ni ella ni su dolor pueden ser mancillados, cae ante el rechazo que el personaje siente de presentarse ante el moribundo. Este acto demuestra la fragilidad de la autoestima que se funda en supuestos. Luisa, aun a sabiendas que más tarde tendrá remordimientos, elude hasta donde le es posible su presencia frente al moribundo. El temor a la muerte ajena es el recuerdo de la propia muerte y es también una afirmación de vida que va más allá de su conciencia y que se establece, sin duda, en la certeza suprema de la juventud, para la cual la muerte es en los otros y nunca en el yo. Esta duplicidad entre lo sabido y lo sentido da pie a un acto de soberbia que, negando la muerte, afirma la vida. El sacerdote la enfrenta a la necesaria humildad cuando, al transmitir el mensaje, la deja sola en su decisión. Sus palabras confirman lo dicho:

Ahogué un grito de terror. Abrí los ojos como para abarcar todo el espanto que aquel cuarto encerraba. "¿Por qué me quiere arrastrar a la tumba?"... Sentí que la muerte rozaba mi propia carne (91*).

y, más adelante:

No podía más. Salí de la habitación. Aquél no era mi tío, no se le parecía... Heredarme, sí, pero no los bienes solamente, las historias, la vida... Yo no quería nada, su vida, su muerte. No quería. (91*).

En este momento se inicia propiamente la lucha interior de la muchacha, movida por un ser y un deber ser. Si nada quiere es porque valora, por encima de todo, lo que es suyo, estimándolo por oposición a la realidad de la que participa el anciano: juventud y belleza subsecuente son infinitamente más preciosas que la fortuna material. Aquéllas la afirman y la vuelven inviolable. En esa inviolabilidad posible existe una soberbia que prontamente es reconocida por el sacerdote y por ella misma:

- Pensándolo bien, el no aceptar es una falta de caridad y de humildad.

"Eso es verdad." No quería darle un último gusto al viejo, un gusto que después de todo debía agradecer, porque mi cuerpo joven, del que en el fondo estaba tan satisfecha, no tuviera ninguna clase de vínculos con la muerte (92*).

La prueba de humildad se cumple y deja como corolario sentimientos de humillación. El anillo de bodas de la tía Panchita ha pasado a su dedo y con él le ha sido transmitido un papel. Parecen significativas la calidad y fuerza del rechazo. Indudablemente Luisa ha llegado a advertir, mediante el acto cumplido de la unión, la precariedad de su soberbia. No es difícil imaginar que la asimilación de este hecho le permite suponer la

precariedad de otros. Si su soberbia se sustentaba en juventud y belleza que había decidido intocables, si eran el paradójico baluarte de su pureza, ésta se pone también en juego y a prueba. No de otro modo se entendería su temor a una "noche de bodas" cabal, pues la sabe imposible. Sin embargo, el rechazo y el temor persisten. Necesita del amanecer y de la lluvia calmada para recuperar el dominio de sí misma. Cuatro días idénticos se suceden, días en los cuales el tiempo cobra sabor de eternidad. Es el tiempo de la nada, que separa y excluye el antes y el después, el tío del marido. Durante la cuarta noche se ha operado el cambio previsible: Luisa está preparada para la identificación con el marido. El sacerdote realizó la unión en su momento, el rosario acariciado augura la presente. Espíritu y materia se aproximan, el objeto encarna:

Los dedos se me fueron aquietando, poniendo morosos sobre las cuentas del rosario, y al acariciarlas sentía que por las yemas me entraba ese calor ajeno y propio que vamos dejando en las cosas y que nos es devuelto transformado: compañero, hermano que nos anticipa la dulce tibieza *del otro*, desconocida y sabida, nunca sentida y que habita en la médula de nuestros huesos (93*).

La situación de esposa sin marido allienta la aparición de una sensualidad, por supuesto profana, que se corporiza en el objeto sagrado. Por otra parte, según Chevallier y Gheerbrant, el rosario tiene "el poder magnético de absorber las negatividades psicosomáticas del orante" ²⁰. La sensualidad aparece, entonces, como privilegio, en la medida en que devuelve la paz. Por ello puede realizarse el pacto con el moribundo y con la muerte a través de la respiración que se hace una y la misma. Eros y Tanatos se fusionan; aunque el personaje sostenga que mediante esa fusión adelanta la definitiva separación, lo que en realidad realiza es su

²⁰ Chevallier y Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 894.

concluyente entrega. En efecto, al escuchar la respiración del anciano, dice:

... se me ocurrió que no era aire lo que entraba en aquel cuerpo, o más bien que no era un cuerpo humano el que lo aspiraba y lo expelía; se trataba de una máquina que resoplaba y hacía pausas caprichosas por juego, para matar el tiempo sin fin. No había allí un ser humano, alguien jugaba con aquel ronquido. Y el horror contra el que nada pude me conquistó: empecé a respirar al ritmo entrecortado de los estertores, respirar, cortar de pronto, ahogarme, respirar, ahogarme ... sin poderme ya detener, hasta que me di cuenta de que me había engañado en cuanto al sentido que tenía el juego, porque lo que en realidad sentía era el sufrimiento y la asfixia de un moribundo (93-94*).

y, después:

Ni una despedida, ni un destello de piedad hacia mí (94*).

La noción de juego, mencionada tres veces a lo largo del breve texto, es significativa. Sólo los niños juegan con propiedad. El juego de los adultos está teñido de elementos espurios. No es la niña, la sobrina, la que juega, sino la adulta, la esposa. Su juego no es juego, sino búsqueda de fusión y ésta es la de la mujer, aunque no sea consciente de ello. Cuando lo comprende, advierte también que se aleja de la que era, joven, bonita y segura de sí -soberbia en los dones que poseyó- y, sin piedad, asume con certidumbre al que ha elaborado y considera como su destino. Como señala Huberto Batis,

...con su aliento, acompasado voluntariamente al ritmo del del moribundo, ha prolongado la vida del enfermo y arruinado o enfermado la suya propia ²¹.

²¹ Batis. El Herald Cultural, art. cit., p. 15.

El acento morboso de este vínculo, que los críticos han destacado toda vez que se ocupan del relato, es evidente. Tal vez sea éste el momento de la narración en que ello es más descollante. Lo que ocurrirá, es lógico y previsible. Subraya la patología, pero no la crea. Esta se inició antes, en el preciso instante en que Luisa decidió respirar con el marido. Allí comienza la relación de la pareja que, como todas las que recrea Inés Arredondo, está marcada por la incomunicación y la desdicha. Para confirmar que aquí se está tratando de una pareja, se destaca que la respiración "común" se regulariza y se calma. Vuelta a su identidad, Luisa contempla lo que la rodea, que permanece igual. El tiempo verbal que se estaba utilizando era el pasado. El párrafo siguiente se ubica en el presente. Este se mantiene por varias líneas, fundado sobre la presencia de una rosa que siempre está, ornamento permanente en la habitación del moribundo que cobra valor de símbolo. Se alude a ella como "sola, única y viva", "sigue ahí, plena, igual a sí misma", "la rosa intacta monta la guardia de la luz y del secreto" (94*). Sin duda, la aspiración a la dicha perfecta se mantendrá siempre como valor supremo. La flor la representa. Chevalier y Gheerbrant indican que la rosa "designa una perfección acabada, una realización sin falta (...) simboliza la copa de la vida, el alma, el corazón y el amor" ²².

En el mismo apartado, citan a Mircea Eliade:

Es preciso que la vida humana se consuma completamente para agotar todas las posibilidades de creación o de manifestación; si se interrumpe bruscamente, por una muerte violenta, intenta prolongarse con otra forma: planta, flor, fruto ²³.

La investigación de Eliade, que a los autores del Diccionario de los símbolos les parece tan oportuna como para acotarla cuando tratan el

²² Chevalier. *Op. cit.*, p. 892.

²³ *Idem.*

simbolismo de la rosa, se aplica plenamente al texto de Inés Arredondo. En efecto, la flor es, en la recámara asfixiante desde todo punto de vista, el recuerdo de la perfección, de la vida que existe y palpita extramuros, del prototipo del amor que para la joven es inalcanzable. Además, y aplicando a Eliade, hay que destacar que el instante en que Luisa unió su respiración a la del moribundo, señaló la interrupción brusca de su vida, un matiz de su muerte, temprana y repentina. Es adecuado inferir que esta vida truncada procura dilatarse en la rosa, ella perfecta, no circunscrita a la fragilidad y a la muerte. El texto refiere la presencia de la flor, muchas y una sola, que vence al tiempo con su perfección imperecedera. Frente a ella, "La muerte y la esperanza se transforman" (94*). El tiempo verbal presente que la voz utiliza para referirse a la flor presta ambigüedad porque parece escapar a los límites de la cuarta noche de lluvia, noche de la entrega, y abarcar todos los tiempos de Luisa, para los que la rosa es la única esperanza.

Su simbología puede también prestarse solamente a los términos de esa noche. Al amanecer, ha terminado la lluvia. La protagonista dice: "un gozo injustificado me llena los pulmones y sin querer sonrío" (94*). Puede iniciarse un tiempo de alegría, pero la rosa ha desaparecido porque está marchita. No es la rosa. Como antecedente de la vacuidad de la ilusión, los días se vuelven luminosos, todos trabajan y cantan; Don Apolonio no muere. La vida de Luisa es su sentimiento de rechazo, su espera de la muerte del marido, que la libere al fin. El fragmento termina como era de esperar. Mirada lasciva y palabra señalan la recuperación del anciano que es nombrado, por primera vez, "viejo" (95*). La escena es, narrativamente, excelente. La autora logra un clímax perfecto en el que no faltan el horror ni la ironía. El planteamiento del problema queda expuesto.

Hay que señalar que, por primera vez en el cuento, el nombre del anciano cobra significado. Se suceden nombre y apodo. La voz narra que don

Apolonio mejora y éste pide ser llamado "Polo". No puede ser fortuita esta elección por parte de Inés Arredondo. Apolonio remite a Apolo, dios griego hermosísimo, de permanente juventud. Según Gutierre Tibón, el nombre designa lo "perteneiente, relativo a Apolo" ²⁴. El personaje, aunque de modo irónico, recuerda, del Apolo mítico, su capacidad para vencer a la muerte que es otra forma de poseer la juventud. "Apolonio" y "Polo" tienen en común la degradada pertenencia semántica al nombre del dios pero, al permanecer el contacto, permanece la ironía de la nominación.

La cuarta parte retoma el problema planteado en la tercera y lo desarrolla. Aunque el viejo cambia el tono de voz, su petición es la misma. Antes quería ser llamado "Polo" y no "tío" porque, como acotó con sarcasmo, él y Luisa son "más cercanos parientes" (95*). Ahora lo justifica porque un hombre en su situación es "como un niño" (95*). Sea cual sea la excusa, este pedido demuestra su insistencia en un cambio de formas que prepare un cambio de contenidos. Para ello debe estar sano y, en efecto, mejora. El hecho detonante que modifica contenidos es casi banal por lo predecible. Si no lo es totalmente es por el eco que tiene en Luisa. La mirada la ofendió, el tacto la viola. Es un atentado no sólo contra la pureza de la muchacha sino, y mucho más, contra su integridad:

Me levanté lo más rápidamente que pude, con la cara
ardiéndome de coraje y vergüenza (96*)

Aunque el sentimiento de vergüenza está ligado a lo que siente como pérdida de su pureza, existe en ella, a la par, el sentimiento de irritación. Este, el primero mencionado en el texto, es el que experimenta inicialmente, es el que nace de su entrañable profundidad; el otro es de origen cultural. Es su integridad la que está en juego. Por juventud, cree poseerse y poseerla. Tal certeza la ha hecho soberbia y, por ello, decide

²⁴ Tibón. *Op. cit.*, p.33.

enfrentar al violador. No lo logra. La impotencia le permite descubrir sus límites. Se vuelve autómeta; esto es, pierde su identidad.

El fragmento termina con la recuperación del acápite:

Ven, tengo frío, caliéntame la cama (96*).

Son marido y mujer, como se decidió, ante Dios y ante los hombres. No se dice en el texto, pero es obvio que Luisa tiene que obedecer. La autora brinda otro clímax, en estrecho vínculo con el anterior, pero más intenso. La joven se sugiere al lector como un objeto, el objeto de placer del viejo, sin voluntad ni decisión. No es nadie. Ni Abisag ni Luisa pueden enfrentarse a quien detenta el poder, del que fueron marionetas engañadas, un poder asumido por una sociedad que decide por ellas, en las que ellas nada representan.

La quinta parte inicia la conclusión. El tiempo ya no se contempla en la sucesión de los días, sino en la sucesión de los meses, todos iguales porque la violación se convierte en hábito y la vida de Luisa se transforma en "un sueño repugnante" (96*). Su única esperanza se deposita en la intervención divina, lo que es una fantasía más, tan vana como su esperanza de enfrentar con éxito a Apolonio. Por eso decide irse y lo hace. Tiene que volver porque el anciano, sin ella, de nuevo se agrava y está a punto de morir. Del pasaje interesa la posición del confesor, que es la posición del sacerdote y, por extensión, del clero. El sacerdote la obliga a retornar al marido. No importa el punto de vista de Luisa, el que aquél comprende acertado -es la lujuria lo que revive al viejo. Dejarlo morir solo sería asesinato. El confesor interpone, además, un argumento contundente: "...piensa que tus deberes..." (96*). La frase queda en suspenso, pero no por ello se entiende menos. Un miembro de la iglesia la casó, otro la obliga a

cumplir sus funciones conyugales. La crítica que Inés Arredondo esboza del organismo religioso es tan sugestiva como la misma frase del confesor. No requiere de más palabras. Y ello se apoya, indudablemente, en la ausencia de acto divino que resuelva la vida de Luisa, ya apuntado como vana fantasía. Este relato, aunque fundamentado en una cultura religiosa que se manifestó en el conocimiento y apropiación de un aspecto del libro sagrado, es agnóstico. Ya se dijo que la autora manifestó, en entrevista a Mauricio Carrera ²⁵, cómo, a partir de cuestiones que le resultaron insolubles -las de la Justicia y la Misericordia- descubrió la inexistencia de Dios. Ello determina una desesperanza irreductible que, como en tantos, queda plasmada en este cuento en el que, además de advertirse la imposibilidad de justicia humana, se observa la humillación como destino. La línea final de esta parte lo confirma:

Regresé. Y el pecado lo volvió a sacar de la tumba
(96*).

La parte final del relato ratifica el proceso de amplificación temporal que ya se señaló. Los primeros fragmentos detallaban la secuencia de los días; la quinta parte condensaba meses; la sexta comprime años. Esta se inicia con un gerundio repetido y una formulación adverbial: "Luchando, luchando sin tregua,...(96*)". Si el gerundio refleja acción continuada, la duplicación la reitera. La frase adverbial insiste sobre la significación. Al fin, se dice que la lucha se extiende por años. La misma da lugar a la conquista de dos objetivos: Luisa vence su odio por Apolonio; éste se recupera a sí mismo, muriendo en paz, con su lujuria dominada.

En el último párrafo, la voz narrativa cuenta su destino. Luisa no puede volver a ser la misma; se siente "ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de las prostitutas" (96*). La fuerza de su sentimiento de

²⁵ Carrera. Art. cit., p. 68.

desestima es semejante a la certeza de su invulnerabilidad primera. Mujer de pasiones, se ha dejado llevar siempre por ellas y no está en grado de poseerse. El resultado es su autoaniquilación, que se vuelve el sentido de su destino. La llama implacable en la que se consume es eterna porque tiene la duración de su vida. No puede purificarla porque existe para torturar. Es una llama, pero no es la del principio. Aquélla la excluía, ésta la incluye. Es como la llama mítica del infierno. Pero el infierno está en la tierra y "nos envuelve a todos los que, como hormigas, habitamos este verano cruel que no termina nunca" (96*). Con esta línea termina el relato. Luisa es la humanidad y la humanidad es Luisa, cada uno de sus miembros como hormigas; cada uno es nada o menos que nada, sujeto a un destino que en realidad no elige, incapaz de conocerse a sí mismo, impotente para enfrentar sus pasiones, soberbiamente ignorante y, por ello, culpable.

LA SEÑAL

"La señal" es un relato diferente a los habituales de Inés Arredondo. No tiene como fuente temática las pasiones comunes, es excesivamente breve, y aborda una experiencia extraña que, además, ocurre en un tiempo también breve. De su brevedad y temática se desprende una honda intensidad. Se ha dicho que la narrativa de Inés Arredondo pertenece a la tradición occidental; este cuento incrementa la pertenencia por su corte netamente cristiano.

Se trata de un cuento valioso, cuya importancia ha sido destacada por todos los reseñistas que se han ocupado de su narrativa. Al respecto señala Rose Corral:

"La señal",(...), es el cuento fundador, en buena medida, de su postura estética ²⁶.

Juan Coronado sostiene:

En "La señal" se dice todo porque se sabe callar mucho. Este es uno de los grandes aciertos de esta cuentista. Quien sugiere, expresa más que quien expresa abiertamente (...) Inés Arredondo sabe manejar esos espacios vacíos de significado que pueden ser llenados con los más diversos contenidos ²⁷.

Probablemente uno de los factores que más interesa es el doble nivel de lectura que permite: el plano de la anécdota, rica y profunda, y el plano metafórico menos evidente, pero imposible de ignorar. Ambos se vinculan sobre el final del cuento, sin perder independencia.

En lo que atañe al plano de la anécdota, ésta trata de una situación insólita: un hombre que se encuentra en una iglesia se ve, de pronto, abordado por otro, un desconocido, quien le pide que le deje besar sus pies. El acto se consuma mientras el primero se siente removido por sentimientos contradictorios de aceptación y rechazo. El último se retira, dejando a aquél en una gran confusión, pues sabe que el hecho cambia su vida sin que entienda por qué. Tiene que aceptar que ha sido sujeto de una forma de amor incomprensible que, no obstante, lo distingue para siempre.

Narrado en tercera persona equiscente asimilada al protagonista, se divide en tres partes en la edición de Era y en dos en la de Siglo XXI. Por ser ésta la última, suponemos que es la autora la responsable del cambio y a ella nos atenemos. De los fragmentos, el primero es proporcionalmente extenso, el segundo muy breve. Como siempre en los relatos de Inés, el

²⁶ Corral, Rose. "La dialéctica de lo sagrado", Escriba, UAS, 20 de noviembre de 1989, p. 8.

²⁷ Coronado, Juan. "Inés Arredondo: tres momentos del mismo instante", Unomásuno, Sábado, sin fecha.

clima físico -muchísimo calor- es determinante en la serie de los sucesos. En este cuento, además, vale como presagio:

El sol denso, inmóvil, imponía su presencia: la realidad estaba paralizada bajo una crueldad sin tregua. Flotaba el anuncio de una muerte suspensa, ardiente, sin podredumbre pero también sin ternura (40*).

El cuento se inicia con el texto citado. El sol paraliza y augura muerte. Inmediatamente se nombra al personaje principal, Pedro, nombre que recibirá su cabal significación cuando la lectura se haya completado.

El segundo párrafo plantea una dualidad. El peso del calor es para Pedro "castigo sin verdugo, (que) le cortaba la respiración" (40*). Inserto en él, el personaje es centro de una angustia de la que no se explican motivos, más mortificante que el calor. Este indicio permite sospechar a un ser en situación poco común.

Dentro de la descripción de entorno se hace presente la de la iglesia, híbrida en sus formas, desproporcionada como un adolescente, en la que el protagonista elige guarecerse. Este es un dato interesante: elegir la iglesia, aun inconscientemente, delata una conflictiva religiosa que busca solución. Algo hay en común entre esta iglesia desgarrada, desequilibrada, de aspecto adolescente, y el personaje que, como un joven, no es capaz de resolver sus angustias. Podría suponerse una relación de semejanza entre la materialidad de la iglesia, en camino a una adultez imposible y "el lugar agudo, helado" (40*) que Pedro tiene dentro de sí, el lugar que señala su impotencia para resolver conflictos, propia de aquél que no logra el equilibrio interior.

Lo cierto es que la iglesia atrae aparentemente sólo por la

frescura que garantiza. El silencio permite una reflexión que tal vez dé la pauta del conflicto del personaje: hombre sin fe, piensa que ésta le daría motivos para vivir. La fe se dice necesaria, ¿por sí misma o porque, en definitiva, permitiría afrontar de otro modo los problemas cotidianos? No hay respuesta en el texto. Uno de los sentidos cristianos del relato se prueba en este momento: la fe puede volverse problema para el hombre. A continuación aparece el otro personaje, ser humilde que pide le sea permitido realizar un acto de humillación. Pide a Pedro que le deje besar sus pies. Es valiosísimo para la hondura del relato el que no se diga, el que sólo pueda sospecharse, la problemática de éste. Su humildad aparente -a través de un vestir, de toda su imagen externa- ¿en realidad corresponde al ser?, ¿el acto de humillación que exige que se cumpla se liga a la necesidad de pagar un acto de soberbia? Las preguntas que este momento del relato plantea nunca se responden, porque el personaje secundario no importa en sí mismo sino por lo que nos da a conocer del protagonista.

El acto se realiza en el marco de las velas encendidas por el sacristán -la luz prepara el camino de la redención- y, en el instante en que ocurre, se consuma la unión entre contrarios: se unen espíritu y materia. Para reforzar lo dicho, se lee que en el momento en que Pedro comprende que para el otro es lo sagrado, la materialidad de su piel lo hace sentirse tocado por labios calientes. Comprende que:

Era amor, un amor expresado de carne a carne, de hombre a hombre (41*).

La iglesia enmarca el rito sagrado de humildad que permite la entrega al amor y a su supremo misterio. Como señala Fabienne Bradu,

A la experiencia de lo sagrado -este amor sagrado porque no encarnado: "por encima de él estaba el amor"-

el protagonista accede por la vía de la sensualidad ²⁸.

Como también indica Bradu, el personaje oscila en su interpretación del acto: es amor o aberración. Si aberración, Bradu supone "fellatio", y culmina diciendo que ello "no cambia la posibilidad de acceso a lo sagrado a través y a pesar de la sensualidad más exacerbada" ²⁹.

Es posible considerar que la autora quiera expresar, más bien, que el hombre sólo puede llegar al espíritu mediante la carne y que la carne, por ello mismo es sagrada. En este sentido, el relato adquiere una hondura que pertenece a los primeros cristianos, aquéllos que vieron y palparon a Jesús y que, por ello, no dudaron de su carnalidad. Sabemos que fue más tarde, cuando Jesús se volvió mítico, cuando se insistió sistemáticamente en considerar la separación cuerpo y alma, uno para el pecado y otra para la redención. El término "aberración", utilizado en el texto, puede entenderse ambivalentemente: si bien su connotación popular señala sexualidad trasgredida, la definición académica es la de "desvío aparente". Entendida así, la palabra del protagonista es interpretación justa de la realidad: se llega al amor por un camino sesgado, pero camino al fin.

La pertenencia del relato a la raíz cristiana se reitera desde distintos ángulos pero es este pasaje el que permite la integración y la asimilación a los otros. Se han unido espíritu y materia y ha sucedido la difícil conjunción que sólo es posible en el cuerpo sagrado de la hostia. Es por ello que el personaje se ve obligado a pensar en la crucifixión, símbolo permanente del sacrificio que re-unió para siempre al hombre con Dios, acto supremo de amor.

Así, Pedro se ve obligado a aceptar, pese a su resistencia, su

²⁸ Bradú. *Op. cit.*, p. 42.

²⁹ *Ibidem*, p. 43.

misión para el otro y con el otro; es el punto de encuentro con el antiguo Pedro y si éste, el antiguo, a pesar de su deseo de renuncia, tuvo que ser primera piedra de la Iglesia de Cristo, el Pedro del cuento sabe que ya no podrá negarse a ser piedra de la iglesia que le atañe. Sus pies son con "estigma": él está estigmatizado para siempre. Su experiencia, como dice Bradu, es mística y, en ese sentido,

Del milagro conserva la certeza de su acontecer y su arcanidad: aceptarlo como creencia ciega pero también como una casi aseidad, es lo que queda al protagonista de este cuento ³⁰.

Cuando Pedro sale del recinto, momento que inicia la segunda y última parte, ha anochecido. El sol, el calor cabalmente insoportable, símbolo seguro del infierno que el personaje cargaba en sus entrañas, ha dejado paso a la frescura del atardecer, a la calma, calma que es también la de su interioridad. Este hombre ha sido elegido, en el más hondo sentido cristiano. Aunque, como dice, no sepa qué significa, debe entregarse. El misterio -los motivos de la elección divina- no puede ser revelado ni el hombre, al fin, podrá entenderlo. Cabe únicamente la aceptación y la humildad.

En lo que tiene que ver con el plano metafórico, éste se ciñe estrictamente al cristianismo original y recupera, modernamente, momentos que dieron cauce y sentido a toda nuestra cultura y metafísica. La lectura de los Evangelios ilumina la comprensión de este plano.

Naturalmente, el protagonista de esas Escrituras no puede ser otro que Jesús Nazareno. Sin embargo, los discípulos tienen un papel, y podemos vislumbrar las inquietudes y problemas de muchos de ellos, pese a que la

³⁰ *Ibidem*, p. 42.

voz narrativa nunca les ceda un lugar de privilegio.

El caso del discípulo Pedro, homónimo del protagonista, es el que importa para los fines de este trabajo. En mayor o menor medida, los cuatro Evangelios se refieren a él. Pedro ha seguido las enseñanzas de su maestro Jesús y se siente aparentemente seguro de sí y de sus convicciones. Sin duda, una suerte de señal lo ha distinguido, puesto que es uno de los elegidos para seguir y aprender del Nazareno. No obstante, dos momentos demuestran que el camino no es tan simple: el primero, cuando, pese a que Jesús ha pedido oración a sus discípulos mientras él mismo ora, Pedro se adormila junto con sus compañeros. ¿Duda acaso de que sea cierto que el Maestro termina ese día su función para con ellos? ¿Teme a la conciencia reflexiva que la oración implica? El caso es que no puede orar. El segundo momento es reflejo de su desconocimiento de sí mismo: posee la certeza de que es incapaz de negar a Jesús. Pero lo negará. ¿Por duda? ¿Por cobardía? Lo cierto es que se produce una dualidad entre el creer y el actuar que demuestra lo difícil que debió ser el asumir tal compromiso. Por ello, las consecuencias son duras. Aunque se alude muy concisamente a los sentimientos posteriores de Pedro, se dice que lloró. La concisión se debe, probablemente a que su debilidad no sorprende: es la debilidad humana que se manifiesta a través de él. Tampoco sorprende, dentro de los pasajes bíblicos, la ausencia de profundización en la materia. Ya se dijo, Pedro es un personaje secundario y, además, sus estados -tan humanos- no tienen por qué llamar la atención. Puede inferirse, no obstante, la angustia posterior de Pedro, cuando, al oír cantar el gallo, recuerda que había sido avisado de su defección. Ciertamente no pudo haber sido sencillo el conflicto y, si la carga de fundar una Iglesia era ardua, más lo habrá sido con el peso suplementario de la duda y la culpa que pueden suponerse en él. De todas maneras, y tal vez sobre todo por su conflicto enriquecedor, Pedro permanece, dentro de la Iglesia, como un símbolo de humanidad, aceptación

y entrega.

El Pedro de "La señal" no es sustancialmente diferente del antecesor. Se define por su duda y por la aceptación de la carga que le toca, sin preguntas, pero con una profunda certeza de su fragilidad, consciente de lo inmerecido del don que recibe y decidido a asumirlo.

Inés Arredondo procura, además, brindar las condiciones para la lectura de su metáfora. Dos veces se menciona el número tres, número de horas que tardó Jesús en morir y de días en resucitar. Son las tres de la tarde y es un día agobiador, como en el Calvario original. El sol de "La señal" es "denso, inmóvil" (40*) y ciega tanto como las tinieblas que cubrieron la tierra durante la agonía de Jesús, de la hora sexta a la hora nona, en que murió. Por fin, en el cuento se lee:

Flotaba el anuncio de una muerte suspensa, ardiente,
sin podredumbre pero también sin ternura (40*).

Así como en el relato bíblico hubo muerte sin podredumbre pero sin ternura, en el cuento de Inés se está anunciando la muerte cruel y la resurrección. Esta la cumple el obrero, símbolo de Cristo, quien se purifica mediante la humillación y el dolor. "Tengo que hacerlo" (41*), dice, como Jesús tuvo que morir. También la cumple el personaje Pedro quien, después de la experiencia, ya no podrá ser el mismo. Ambos Pedros son pilares genuinos de la Iglesia; el de la narración moderna es también elevado a la gracia y tiene que aceptar el llamado pese a su indignidad. Es un hombre y todos los hombres, aquéllos por los que Jesús accedió al sacrificio.

LA EXTRANJERA

"La extranjera" es un cuento aparentemente sencillo y, para la mirada superficial, casi sin interés. Sin embargo, es un relato muy valioso. La extranjera que protagoniza la narración, desde cuyo punto de vista en general se cuenta aunque con voz narrativa básicamente omnisciente, es un ser totalmente ajeno, característica que es la que da dimensión al relato. El cuento consta de un fragmento único, lo que es un hallazgo de la autora ya que incrementa su concentración formal y de contenido.

Trata la historia de una niña alemana que llega a lo que podemos sospechar que es Sinaloa o a cualquier otro lugar caliente de México donde exista el cultivo de la caña de azúcar. No interesa precisar la locación geográfica porque ésta es intrascendente para los fines de lo narrado. Importa sí su situación familiar: probablemente huérfana de madre, llega acompañada de su padre, alemán como ella, y de su madrastra, francesa. Tiempo después, el padre muere. Ella sigue viviendo con la madrastra porque no es capaz de establecer relación con nadie. Únicamente el sol parece interesarle. Mientras tanto, transcurre un impreciso número de años. El texto habla de la "niña" que llega y de la "muchacha" que es Minou cuando la madrastra decide la vuelta a Europa para ambas: ella a Francia y la joven a Alemania. Con la noticia de la muerte de la última, tan insignificante como la vida que había llevado en el extranjero, termina el cuento.

El título del relato, "La extranjera", da pautas interesantes para el análisis. De acuerdo al diccionario de Corominas ³¹, "extranjero" indica tanto "ajeno" como "el que añora". En ambos sentidos se perfilan los valores

³¹ Corominas, J y J. A. Pascual. *Op. cit.*, volumen II, p. 829 y 830.

especulares del título. No hay dudas de que Minou es un ser ajeno. Lo es por su esencial diferencia con las personas que la rodean y esto vale hacia el interior como hacia el exterior de la familia. Hacia adentro, su madrastra no la conoce ni la comprende; hacia afuera, el contexto humano al que se vincula guarda con ella un simulacro de relación que le impide sentirse o ser "parte de". El texto demuestra abundantemente esta doble realidad. En lo familiar, es significativo, por ejemplo, que se indique que la niña puede llamarse Ilse o Ingeborg, pero que la madrastra la llama Minou. La carencia afectiva de la niña se manifiesta en la medida en que siempre el nombre de una hija es fruto de una cuidadosa selección materna, que es también la voluntad de señalar la pertenencia del recién nacido a cierto contexto que es el que los padres y que, al nominar, quiere transmitir a su hijo. "Ilse" o "Ingeborg" indican la pertenencia a la raíz germánica, realidad de la niña. La ausencia de madre -no se sabe por qué aunque es válido suponer su muerte, ya que ella no es aludida en ninguna circunstancia del relato, ni aun cuando el padre muere y hubiera sido lógico presumir que, de existir, se haría cargo entonces de su hija- se concreta en la presencia de una madrastra que, como su nombre lo indica -Henriette-, es la jefe del hogar ³², por lo que tiene capacidad para hacer y deshacer. Es ella la que impone a la niña un apodo perteneciente a su propia tradición, francesa como se dice en el texto. La niña, cuyos nombres propios Ilse o Ingeborg significaban "consagrada a Dios" o "defensa de Dios" ³³ pasa a llamarse "Minou", gatito. Esto no puede otra cosa que destacar la doble ajenidad: de la madrastra hacia ella, que parece aceptarla por obligación, en la medida en que pueda cambiarla y no por sí misma, y la de Minou, expresada en su rebeldía obvia: nunca comparte nada con esa mujer, que queda para ella como compañera del padre, pero nada suyo. Para contribuir a esta ajenidad familiar, el padre es un ser pasivo que, además, muere prematuramente, sin haber cumplido con

³² Tibón. *Op. cit.*, p. 87.

³³ *Ibidem*, p. 133-134.

la función de su atributo: "pilar", "protector", "defensor" ³⁴.

Con respecto al mundo exterior, aunque aprende cabalmente el español -primer requisito para el logro de un arraigo al entorno- ello es insuficiente. No tiene amigos ni amigas, no disfruta de los mismos juegos o aprecia las manifestaciones que integran a los que están a su alrededor. Uno de los sentidos del término "extranjera", el de ajenidad, se comprueba aplicable perfectamente a Minou.

El otro significado, "la que extraña", también se vuelve suyo al final del relato: Minou ha descubierto el sol. El sol la nutre y le da la vida verdadera. Cuando lo pierde, muere.

Pero el sentido de extranjería ofrece una perspectiva aún más interesante, que convierte a este relato en el cuento valiosísimo que se dijo. El personaje se vuelve hondo precisamente gracias a su diferencia total. Al pertenecer a la otredad, está en situación óptima para ver lo que los otros no ven, y que deriva en sus especulaciones religiosas. A partir de un sol al que comprende -en sentido justo- como luz, vida y verdad, descubrirá, a lo largo de su vida que es el tiempo del relato, *la esencia*. Su ser y su circunstancia distinguen a Minou de aquellos que, por pertenecer al reino de la luz, no la perciben -su presencia deslumbra- y la sitúan al inicio de un camino que es el camino del conocimiento, el que se demostrará, a lo largo del cuento, como camino sin retorno. Hasta aquí, las sugerencias que brinda el título "La extranjera".

Paralelamente, cuando se lee este cuento, no puede olvidarse el Mito de la Caverna de Platón ³⁵, que tal vez Inés tomó en consideración a

³⁴ Corominas. *Op. cit.*, volumen IV, p.335.

³⁵ Platón. La República o el Estado, Espasa-Calpe, México, 1989 (Austral), pp. 205-208.

partir de sus estudios de Filosofía.

Como en el mito, la multitud de personajes explícitos e implícitos está prisionera de una existencia que le muestra sólo una imagen parcial de la realidad. Pablo Ibáñez, la institutriz, la madrastra y "las personas que hubieran podido ayudarla (a Minou)" (46*) son las cabezas visibles de una sociedad compuesta por miles de seres de visión pareja e inmodificable, producto, todos ellas, de la pobreza de la luz. Ese punto de vista está particularmente bien fundamentado por la institutriz, quien "decía que era mucho mejor una luz tenue, opalescente, para ver los matices de la verdad" (47*).

A esa generalidad pertenece Minou en el principio señalado en el texto, y los que la rodean no son otra cosa que cavernícolas atados en una cueva de la que únicamente ven un fondo poblado de imágenes falaces. Más tarde, ella es conducida a una experiencia distinta que modifica su percepción. Como el cavernícola que negó la primera confrontación con la realidad, Minou tiene miedo. Pero el hombre que salió de la caverna tuvo tiempo de acostumbrarse a la luz, como Minou aprende el valor del sol y comprende su trascendencia real. Cuando quiere expresar a los otros su descubrimiento, no es entendida y es objeto de burla, del mismo modo que ocurre al prisionero que vuelve a la caverna. Puede aplicarse a la experiencia de Minou lo dicho por Platón :

...ésta es precisamente la imagen de la condición humana. El antro subterráneo es este mundo visible; el fuego que le ilumina es la luz del sol; este cautivo, que sube a la región superior y que la contempla, es el alma que se eleva hasta la esfera inteligible ³⁶.

Al internarse en el relato, se descubre la personalidad compleja de

³⁶ Platón. *Op. Cit.*, p. 208.

la niña y la curiosa relación que guarda con su entorno. En efecto, su vínculo no se da con las personas. Desde el principio, se siente atraída, de manera extraña, por el sol.

Dos factores de carácter técnico orientan el interés hacia lo que, en verdad, interesa. El primero es que la voz narrativa vierte juicios sobre la protagonista que contribuyen al equívoco sobre sus capacidades y, en definitiva, afirman el misterio final de su ser. Se dice, por ejemplo: "Sin duda sus sentimientos no eran muy profundos" (46*) o "(Pablito) la encontró tonta" (47*) o, también, "las personas que hubieran podido ayudarla confundieron la falta de amplitud con carencia de visión" (46*). El segundo es que, desde el punto de vista de la narración, Inés Arredondo elige la libertad temporal, y no el seguir la secuencia lineal de los acontecimientos. De esa manera, logra contar la única historia que es importante, la de la fascinada atracción que la niña tiene por el sol.

Al adentrarse en esta historia, interesa marcar los hitos por los que la niña pasa para reconocer y aceptar la importancia del sol. Se señala la importancia de la soledad de Minou: aunque ella no se siente sola, está sola. No hay madre y el padre, como la autora demuestra sutilmente, asume el papel tradicional que el hombre cumple en la sociedad occidental: viudo, no encuentra la manera de vincularse con la hija. No procura -porque no pertenece a los hábitos occidentales- que la nueva compañera haga lo que haría una madre; esto es, propiciar el contacto que pudiera contribuir a acercarlo a su hija. Cede, entonces, a la madrastra, todos sus deberes y, sin culpa, niega a la niña el complemento afectivo. Minou no tiene amigos y cuando al principio intenta transmitir sus inquietudes a Pablo Ibáñez, sólo logra incrementar su aislamiento:

- ¿Qué piensas del sol?- le preguntó un día inopinadamente a Pablo Ibáñez. Como era natural él se quedó confuso y apenas atinó a responder -: ¿Qué se puede pensar? Que está allí.

- Sí, eso mismo, que está allí, siempre allí, ¿no es extraño? En Europa es de otra manera, y cuando se dice *el sol* no se habla de éste, sino de una cosa muy diferente, de otra cosa en verdad.

- Yo nací aquí y nunca he estado en Europa. El sol es el sol y ya.

Pablito creyó que ella quería presumir demostrándole su superioridad europea, y además la encontró tonta, así que procuró no volverle a hablar más de lo obligado por la educación (47*).

No importa que, acorde a la nominación aparentemente consciente que Inés da a sus personajes, el nombre Pablo signifique "pequeño" y también "pobre" ³⁷. Su pequeñez o pobreza de entendimiento, que le impiden comprender lo que Minou expresa también de modo impreciso, lo señalan igualmente como el único amigo posible. Pero sí es importante que la soledad de Minou esté demostrada de modo incisivo en el texto. Es, parece, la soledad de los elegidos, de los incomprendidos por su grandeza que, por ello mismo, tampoco se sienten solos.

Es a partir de esta soledad que comienza el ensimismamiento creativo de la niña. Se suceden etapas que la marcan y definen y que, cuando estén cumplidas, se demostrarán sin retorno. El sol es, al principio, obsesión y miedo (47*). Luego pasa a sustituir afectos y a calmar el dolor: "en el breve tiempo en que el sol sorbía sus lágrimas, Minou se transformaba y parecía consolada" (46*). Finalmente, lo reconoce compañero "como un perro fiel" (46*).

Dos momentos reflexivos son fundamentales en el proceso. El

³⁷ Tibón. *Op. Cit.*, p. 187.

primero es el reconocimiento de la masculinidad del sol, con lo que ello implica de aspiración a entrega:

...se fue abandonando lentamente a la fuerza extraña, a la sugestión que el sol le producía. Se trataba sin duda alguna de una presencia masculina y ya nunca pudo entender que en su lengua el sol fuera *la*, una especie de mujer... (47*)

El segundo se impone con la meditación sobre lo que es, en México, tema obligado de estudios, la cultura azteca, y que más tarde conformará su centro espiritual.

Minou necesitará del estudio profundo de esa cultura para poder verbalizar sus hallazgos. No será comprendida porque el sol, entendido como "columna vertebral" (47*) implicará, según la institutriz "necesitar a Dios, cosa de débiles" (47*) pero para la muchacha se convierte en nodal el que "El sol perpetuo, el tiempo en éxtasis y la muerte, no están disociados y se dejan contemplar" (47*).

El estudio y la reflexión la guían hacia una verdad original que está en el fondo de todas las religiones. El sol, que es para los judeo-cristianos la metáfora para comprender a Dios -Yo soy la luz.-, da a Minou la certidumbre de que "reinaba siempre", se vuelve para ella algo semejante a Dios (46*) y entiende que la religión azteca es una religión solar, que llega al espíritu a través de la carne. Inicia su búsqueda metafísica al comprender oscuramente aún que es el sol el que puede vincularla en su ser entero al cosmos y a la divinidad. Como dice Batis,

se complace, huérfana de todo, en el placer íntimo de intentar infructuosamente apresar el mundo ³⁸.

³⁸ Batis. El Heraldo Cultural, art. cit., p. 15.

La cultura adoptada le presta el andamiaje para su búsqueda. Profundiza en la antigua fe indígena y la siente propia. Llega a decirle a la institutriz:

Hay un error en los sacrificios humanos de los aztecas: los sacrificados debían haber sido los sacerdotes, los que sentían el misterio (47*).

Su búsqueda instintiva del sol va, entonces, más allá del sol mismo. Su inquietud por el estudio de la antropología y la historia tiene un sentido diferente al de la acumulación de conocimientos. Esta niña huérfana, extranjera, excéntrica en definitiva, quiere encontrar su centro existencial como entendió que se lograba en el sacrificio azteca, carnalidad hecha una con el espíritu. Valora, de la religión, la unidad que entre los occidentales se manifiesta en contrarios incompatibles. Con esta búsqueda, da la pauta de su profundidad interior. Se comprende que nadie pueda serle próximo y que su destino sea la separación de todo. Su vínculo único con el sol la sitúa, simbólicamente, en la misma posición de aquellas jóvenes elegidas quienes, elevadas por el sacrificio en la carne, se orientaban hacia la fusión con la divinidad. Sin duda Minou procura alcanzar un absoluto místico.

No obstante, no hay absolutos posibles para el hombre, según Inés Arredondo. Algo tendrá que interponerse para que el absoluto no se alcance. En este caso, ocurre una circunstancia fortuita: la decisión de Madame Henriette -que no ha dejado su papel de "jefe del hogar"-, de volver a Europa, cada una a su patria. El texto indica esa causa. Sin embargo, es curioso que Minou acepte la decisión de la madrastra. ¿Su anuencia podría indicar el renunciamiento a una búsqueda que, en algún momento, consideró imposible? No hay respuesta en el texto. Se aplica lo dicho por García Ponce, refiriéndose a las protagonistas de este cuento y de "Canción de

cuna", cuando afirma que Inés Arredondo

nos entrega el motivo secreto que explica dos vidas, sacándolo de la oscuridad sin destruir su misterio ³⁹.

La vuelta a Alemania es una experiencia desconcertante para Minou. Nuevamente descubre los límites inabarcables de su soledad. Procura recuperar la religión de sus ancestros, con "un Dios abstracto, más para el alma" (48*) pero no puede hacerlo. En vez de recuperarla, percibe la fugacidad de la vida, lo opuesto al absoluto intuido.

Al encontrarse de nuevo con las estaciones entró en ella la angustia de lo efímero: estamos de paso y de prisa, todo desaparece antes de que lo hayamos mirado bien, nada nos llega a pertenecer (47*).

La sensación de deslizarse visiblemente y sin poder asirse a nada por entre el tiempo escurridizo, (...), no la abandonaba y anulaba todos sus actos (48*).

Realmente, no comprende esta forma de fe y siente, además, que "esa búsqueda era una traición, y que no sería eso lo que podría satisfacerla" (48*).

Obligada a vivir en un mundo sin sol-dios-carne-espíritu-entidad, es evidente que se deja morir. Su muerte es la que elige, y llega cuando la elige. Se parece al sacrificio deseado: nueva sacerdotisa, da la riqueza de su sangre como otras daban su corazón. Pero no es sacrificio, es renuncia.

Las causas físicas atribuidas son, otra vez, manifestaciones de la incomprensión de los otros. No muere de esa muerte.

³⁹ García Ponce, Juan. Art. cit., s/p.

Inés Arredondo logra un magnífico sincretismo religioso y cultural, demostrando que la verdad es una sola aunque tenga muchas caras aparentes: la de los griegos, la de los cristianos y la de los aztecas. Esta verdad se prueba en la búsqueda, no en el encuentro. Ese es el misterio y sólo los elegidos pueden aproximársele, aunque tampoco lo alcancen. Minou puede vislumbrarlo.

Como el protagonista de "La señal", el personaje central de "La extranjera" tiene preguntas para las que los seres comunes no poseen respuestas. Como todos los personajes de Inés, tampoco ella puede obtener la dicha que, en su caso, sería una fusión mística. Distinto y semejante, este cuento se destaca entre los de la narradora, más por lo que oculta que por lo que expresa.

Los cuentos abordados en este capítulo demuestran otra tentativa infructuosa de lograr el absoluto feliz. Vuelve a justificarse el sentido final de este trabajo. Aplíquese, tal vez en este punto mejor que en otro cualquiera, el aserto de William James:

Si tuviésemos que preguntarnos ¿cuál es la mayor preocupación de la vida humana?, una de las respuestas sería: "la felicidad". Cómo obtenerla, conservarla y recuperarla es, de hecho, para la mayoría de los hombres de todos los tiempos, el motivo secreto de cuanto hacen y de lo que están dispuestos a soportar ⁴⁰.

⁴⁰ James. *Op. cit.*, p. 69.

CAPITULO V
LOS CUENTOS DE LA TRASGRESIÓN

La búsqueda de la dicha es la gran ocupación del individuo aun si a veces parece hacerlo a ciegas o por extraños caminos. La opción más frecuentada es la del encuentro de la pareja, el Otro -modo de superar los límites de la propia soledad-, porque "Para una gran cantidad de hombres, el amor consiste en desear ser amado por un Tú" ¹. Del total de cuentos que integran La señal, nueve insisten en que la dicha puede encontrarse, tal vez, en ese *tú* anhelado. Comienzan demostrándola factible y terminan confirmando la imposibilidad. Dentro del espectro no demasiado amplio de las disyuntivas que ofrece Arredondo, tres insinúan la de la trasgresión. Al detenerse con más cuidado, en dos de ellos se advierte la timidez de la propuesta. En el tercero, la firmeza desengañada se impone más allá del desenlace. Una causa social determina, probablemente, esta actitud. La imaginación moderna, plasmada en las obras artísticas occidentales y en todos sus órdenes cognoscibles, rara vez ha mostrado que la trasgresión permita algo más que solventar el instante. Es indudable que la estructura ideológica del hombre de estos tiempos tiene límites precisos para lo que puede ser y hacer, y deja para la fantasía o el sueño todo lo demás. Aunque el arte es expresión de libertad, no siempre le es posible -y menos a la literatura, si pretende verosimilitud- escapar a los límites de la costumbre social.

Por otra parte, si se abstraieran de su contexto, algunas líneas del cuento "Río subterráneo" podrían permitir una mejor comprensión de la posición que, sobre este punto, tiene la autora:

Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga.

¹ Rattner, Josef. Psicología y psicopatología de la vida amorosa. México, Siglo XXI, 1982, p. 16.

Para que no salga a dañar a los demás (125*).

De acuerdo a esto, podría decirse que el tratamiento literario de los temas prohibidos los exorcizan, les permiten ser sin existir. El arte, parece decir Inés Arredondo, neutraliza el daño potencial.

Los tres cuentos que se abordan en este apartado se orientan hacia situaciones de trasgresión: incesto en el primero, adulterio y homosexualidad con rasgos masoquistas en el segundo y sadomasoquismo en el último.

El encuentro con la dicha a través de la fusión con el otro es la elección de la búsqueda a través del amor humano. En este sentido, los tres relatos que se abordan aquí tienen vínculos fuertes con los que se trataban en el capítulo tercero. En aquéllos, la relación matrimonial era el camino. En éstos, el matrimonio o no es posible o no es significativo, pero subyace el elemento básico, esto es, la necesitada plenitud que se adquiriría con otro ser humano, en una relación con visos de permanencia, y a la que tradicionalmente se ha llamado "amor". Como dice Erich Fromm,

...el amor lo capacita (al hombre) para superar su sentimiento de aislamiento y separatividad, y no obstante le permite ser él mismo, mantener su integridad. En el amor se da la paradoja de dos seres que se convierten en uno y, no obstante, siguen siendo dos ².

Los tres cuentos que se incluyen -"Estío", "El amigo" y "Mariana"- presentan el mismo conflicto: dos quieren hacerse uno, aunque las realidades de los unos y de los otros a veces sean totalmente distintas. Precisamente porque las situaciones de los que se acercan no se

² Fromm, Erich. El arte de amar, México, Paidós, 1987, p. 30.

corresponden, no se podrá, en ningún caso, superar el llamado por Fromm "sentimiento de aislamiento y separatividad", y la integridad de los personajes se verá poderosamente atacada o aun perdida. Al recuperar la cita de Fromm, se comprende que los sentimientos que están en juego en los cuentos nada tienen que ver con el amor. Sin embargo, es conveniente recordar lo difícil que resulta para el ser humano entender y practicar la forma de amor a la que alude el psicólogo, las confusiones que existen ya no en cuanto a la definición del término, sino en cuanto a las emociones mismas, y lo sencillo que resulta el confundir el sentimiento amoroso verdadero con la pasión.

Una búsqueda de significados a través de Corominas, puede ser elucidadora. De pasión, el autor dice que "hasta el Siglo de Oro se emplea sólo o predominantemente en el sentido de 'atacado (por una enfermedad)', 'molestado'... Y agrega: "Del gr. 'sufrir un sentimiento" ³. A su vez, sobre *trasgresión* indica: "parece derivado del antiguo verbo *transgreer* 'hacer travesuras', del lat. *transgredi* 'cruzar', 'exceder', 'cometer infracciones'..." ⁴. Ambos términos se comprenden vinculados: ambos coinciden en la ruptura de un orden de equilibrio necesario. Por ello, puede confirmarse que lo que atañe a la pasión, atañe a la trasgresión y que, en Inés Arredondo, los cuentos de la trasgresión son cuentos de pasiones.

En "Estío", la soledad de la protagonista la conduce, inconscientemente, al amor incestuoso por el hijo. Este no llegará a saber los sentimientos de la madre y, por ello, queda fuera del juego de las pasiones. Julio, el hombre sustitutivo, padece alguna cuota del amor, que se manifiesta en actitudes reveladoras, pero el relato no toma en cuenta su punto de vista, por lo que tampoco interesa a sus fines. El personaje central es el de la madre, mujer sin nombre en el cuento, moderna Yocasta

³ Corominas, J. y Pascual, J. A. *Op. cit.*, volumen IV, p. 334

⁴ *Ibid*, volumen V, p. 610.

con sus mismas torturas aunque finalmente el acto incestuoso no se cumpla. Inés Arredondo no juzga a su personaje pero lo expone a la mirada del lector, quien no puede dejar de conmoverse por su problemática. Para señalar, no obstante, que se está en presencia de una pasión trasgresora, aparecen las líneas finales de la penúltima parte del cuento:

...en medio de la angustia y del vacío, siento una gran alegría: me alegro de que sea yo la culpable y de que lo seas tú. Me alegra que tú pagues la inocencia de mi hijo aunque eso sea injusto (18*).

La culpa del personaje es clara. No así, o por lo menos no en el mismo sentido, lo es la del tú aludido. Si Julio quiso, en su pasión, superar su soledad, la mujer buscó más que eso. Al querer recuperar en el encuentro con el hijo al marido perdido, pretendió el logro del amor absoluto. Allí está su completud virtual, pero también su trasgresión, su culpa y su condena. El amor culpable no tendría justificación a los ojos de la sociedad porque sus años de viudez y de real y entendible soledad pudieron haberla conducido hacia otros objetos de amor. Su culpa radica no sólo en el sujeto amoroso elegido, sino en el no haberse sabido integrar a los requerimientos de un conjunto social exigente y preciso, que tendrá que juzgarla. ¿La juzga o no Inés Arredondo? Aparentemente no lo hace pero, al exponerla en su destino sin solución posible, participa del juicio común: lo experimentado es la trasgresión, lo no permitido, lo anormal. El aporte de Rattner sobre las causas de existencia de lo prohibido no hace otra cosa que explicar lo que el todo social opina:

En todos los fracasos y perversiones sexuales se encuentra siempre el tipo solitario, aislado, angustiado y egocéntrico (...). El sentimiento social pobremente desarrollado impone (...) formas deficitarias de vida amorosa, porque la vinculación auténtica y responsable a un Tú del otro sexo es

presentada como una amenaza para el Yo angustiado y hostil. De ahí la inclinación a las formas defectuosas del "amor" como son la prostitución, la homosexualidad, el donjuanismo, la impotencia, la frigidez, etcétera ⁵.

Puede considerarse que, dentro de la última categoría -la que alberga varias-, se incluye también la del incesto y que esta pasión tiene carácter de trasgresión.

En "El amigo" se observa el tema del adulterio, ya anotado en sus causas y consecuencias en un capítulo anterior, y se impone el de la homosexualidad como esencial, aunque éste llegue en las últimas líneas del relato. El cuento apunta hacia allí -ya desde el título elocuente-, y es lo que queda en la memoria del lector, aunque se muestre encubierto en la cuestión de la infidelidad matrimonial y aunque el punto de vista de la narración sea el de la mujer amante. Interesa Luis Alonso. Aunque la práctica homosexual no se realice, como en el cuento anterior, lo que vale es el motor emocional. Este, que con Rattner se definiría como "amistad sentimental" ⁶, tortura al personaje, quien se revela ante la amante en las últimas líneas. Se percibe que su amor por Benjamín es, como el de la mujer de "Estío", un amor fallido. Tampoco Luis Alonso ha sido capaz de "preservar la propia integridad" ⁷. En el personaje, además, se comprueban las características ilícitas del masoquismo:

La persona masoquista escapa al intolerable sentimiento de aislamiento y separatidad convirtiéndose en una parte de otra persona que la dirige, la guía, la protege, que es su vida y el aire que respira... ⁸

⁵ Rattner. *Op. cit.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁷ Fromm. *Op. cit.*, p. 30.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

Dice Luis Alonso a Mara:

Trata de entenderlo de una vez por todas: éramos amigos los tres, desde la facultad, siempre salíamos juntos, nos gustaban las mismas cosas, ella me contaba sus problemas ... y ahora no puede hacerme esto ... No puede cerrarme la puerta en las narices y hacer que Benjamín vaya y venga solo con ella, preso, solo con ella ... (76*)

La reacción de la amante es la que "debe ser". Se dice que ella queda "espantada" (76*), con lo que se confirma una vez más cuán estricta es la moral social. Que precisamente sea ella la que se espanta demuestra que incluso dentro de la trasgresión hay matices para la aceptabilidad.

En "Mariana", pese al permiso que la pareja ha obtenido mediante el rito del matrimonio o, tal vez por él, la trasgresión es la más grave de todas las vistas y se manifiestan variados matices de complejidad.

El primero de ellos tiene que ver con el personaje mismo. Mariana es presentada en todo momento como alguien diferente, a-normal. Dibuja como una niña de primer grado escolar estando en sexto; inicia amores a una edad en que las demás niñas no saben ni lo que significa esa relación; se rebela ante el rigor paterno en plena etapa de idealización del padre; de adulta, sus caminos son infrecuentes. No hay duda de que se "excede", "comete infracciones": trasgrede.

Otro matiz a tener en cuenta es la trasgresión de Anselmo Pineda, trasgresión que es incluso ante sí mismo, ya que ni sabe por qué mató:

Sí, él la mató, con esas manos que muestra aterrado, escandalizado de ellas.

No sabe por qué, no sabe por qué, y se echa a llorar.

(...) Pero él no se dio cuenta de que la mataba. El no quería, no tenía por qué matarla. El sabe que la mató, pero no lo cree. No puede creerlo. (...) El ha sido bueno siempre, puedo preguntárselo a cualquiera en su pueblo (102*).

El que el asesinato parezca impuesto desde afuera o realizado por casualidad confirma su carácter trasgresor, a través de una ley que supera las que los hombres en sociedad han resuelto como tales.

También hay que notar la contrapartida de la trasgresión de Anselmo, que es la trasgresión de Fernando, aquél que una vez estuvo a punto de matar a Mariana y que dice, después del asesinato, "...: yo maté a Mariana. Fui yo, con las manos de ese infeliz Anselmo Pineda,..." (104*); que considera el matarla como la única vía posible de conclusión para el vínculo que lo une a la mujer, a quien descubre unida a lo sagrado. Como "...lo sagrado atrae y repele, es útil y peligroso, da igualmente la muerte y la inmortalidad"⁹, él se considera el verdadero asesino; porque al compartir ella la esencia divina, es, de algún modo como Dios, y

...el fruto esperado de la muerte de Dios, del hundimiento de la semilla, es el pan de Dios, la comunión total; sólo la muerte la hizo posible en la forma en que fue instaurada. Y sólo la muerte espera del hombre la total comunión con lo que ama, aunque sea humano. Y por eso mata cuando mata, pidiéndole a la muerte la promesa contenida en el amor. Lo que en vida aparece inexorablemente separado, la muerte lo igualará¹⁰.

Las últimas líneas confirman lo antedicho en las palabras de Fernando, que sólo con el virtual asesinato de la mujer ratifica el anverso de la anhelada e imposible fusión

⁹ Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Op. cit., p. 462.

¹⁰ Zambrano, María. Op. cit., p. 140.

...fui yo su muerte, me miró a los ojos y por eso ahora siento desprecio por lo que van a hacerme, porque mucho más terrible que la idiotez que me espera es esa última mirada de Mariana en el hotel, mientras la estrangulaba, esa mirada que es todo el silencio, la imposibilidad, la eternidad, donde ya no somos, donde jamás volveré a encontrarla (104*).

A partir de esta cita, la relación de la pareja se puede definir como sadomasoquista, aunque no brinde placer y aunque no se vea con precisión quién y cuándo juega cada papel.

También hay que destacar la trasgresión de la persona que corre a cargo de la narración, ese interés desmesurado por conocer la profundidad de una historia que no le concierne pero que, paradójicamente, siente que le es propia. Ha sido una historia que la conmovió desde el principio:

...y él la llamaba "linda". Yo nunca se lo oí decir, pero aún ahora siento como un golpe en el estómago cuando recuerdo la manera ahogada con que se lo decía, apretándola contra sí, mientras Concha Zazueta contenía el aliento arrinconada en la parte de atrás del automóvil (98*).

La voz acepta:

Sé que te parece que hago mal, que es antinatural este encarnizamiento impúdico con una historia ajena. Pero no es ajena. También ha sucedido por ti y por mí... La locura y el crimen... (101*)

La trasgresión se impone como necesidad en la búsqueda del conocimiento, conocimiento éste que es también el de la ciencia del bien y del mal, como en el Génesis.

Con esto se confirma que el ser humano trasgredirá, que la trasgresión es un destino, como otros suyos, en su incierta, frustrante y frustrada lucha para adquirir el bien imposible de la dicha.

Por último, hay que señalar la trasgresión de la autora, de Inés Arredondo, quien encarna de extraña manera a su personaje. La tonta Mariana, la Mariana sensual, la Mariana que parece encontrarse con la vida espiritual precisamente en el momento en que una boda legaliza sus derechos a la carne, esa Mariana ¿es un personaje verosímil?. Dos respuestas caben, salidas de las páginas de quienes han entrevistado a la autora:

...yo de mis personajes sé poco, lo que me van dejando ver, me van dejando una brecha para seguirlos, yo no los obligo a nada, ellos saben sus destinos y sus historias ¹¹.

Y también:

Mariana posee una mirada...que se pierde en el tiempo y que es nuestro pedazo de eternidad... Eso me pasaba a mí. Entonces, eso yo se lo di a Mariana ¹².

ESTIO

"Estío" abre La señal, primer libro de cuentos de Inés Arredondo. Es la segunda parte de la historia cuyo inicio se da en "El árbol" ¹³, según se vio. En la obligación de leer ambos relatos en orden inverso al natural,

¹¹ Quemaln, Miguel Angel. Art. cit., p. 53.

¹² Pfeiler, Erna. Art. cit., p. 21.

¹³ Urrutla, Elena. "La Sinaloa de Inés Arredondo", art. cit., p. 58.

se descubre que las posibilidades significativas se amplían y que el primero se enriquece. La historia de "El árbol" es sencilla y breve; la de "Estío" es dilatada y compleja.

La inserción invertida de los relatos es mucho más sugerente. Vale que "Estío" sea el primero y que el lector se vea obligado a leerlo sin referencias. Así, independientemente del segundo, deberá estudiarse.

El cuento trata de una mujer viuda que, con su hijo joven y un amigo de éste, comparten días veraniegos. El amigo se siente atraído por la mujer y la busca. La noche del encuentro, guiada por el deseo y sin ser consciente de su palabra, ella pronuncia un nombre: revela y se revela que su objeto de deseo es el hijo. Ante ello, para salvaguardar la inocencia de éste, lo aleja de sí y queda, sola, enfrentada a su realidad.

Embrionaria o abiertamente, se anuncian en este relato muchos de los temas predilectos de Inés Arredondo que, desarrollados a lo largo de toda una producción, permiten sostener, al cabo de sus tres libros publicados, que su espectro temático fue angosto y se ahondó en esos pocos centros de atracción que definieron su ser de narradora. En efecto, están allí más o menos claramente el tiempo vivido como carga más que como circunstancia de realización personal, la dificultad extrema para establecer relaciones interpersonales, la violenta aparición del deseo -en sus cuentos, hecho trágico-, el incesto que es pasión y tabú, y la soledad como realidad última, imposible de eludir.

Todo ello culmina en la creación de un personaje central -voz que narra- que dará, a lo largo del tiempo del relato, los pasos necesarios para lograr su destrucción. Para nada es indiferente a este proceso, la estructura narrativa ni el entorno en el que se mueven vidas y acciones -el

calor del verano. Lo último es característico de la narrativa de la autora para quien, como para el escritor romántico, es fundamental el entorno físico. Señala Jaime Labastida que

...ese cuento realiza la hazaña de desplegar una amplia contradicción entre la luz cegadora del verano, en el mar, y la oscuridad de cuanto ocurre en la conciencia de los personajes ¹⁴.

En lo que atañe a la voz narrativa, es ésta una voz femenina, perteneciente a una mujer aparentemente joven, aunque madre de un muchacho en sus primeras etapas universitarias. Esa voz se define en dos modos distintos de participación. Al principio y a lo largo de casi todo el relato, cuenta la sucesión de hechos ocurridos. Al final, ingresa la reflexión, y la palabra comunica modos de sentir y pensar. Ello va de acuerdo con las divisiones internas del cuento. Dividido en ocho secuencias, hay unidad entre las tres primeras. Es en éstas en las que la voz describe los acontecimientos más o menos banales que se suceden en esos días veraniegos que comparte con su hijo y el amigo de éste. Aparentemente nada la obliga a una introspección que implique verbalizar emociones. Parece, incluso, que las emociones están adormecidas por la morosidad del calor y la dicha del tiempo grato. Su relevancia surge del hecho de que es quién narra, pero su papel no parece mucho más importante que el de los jóvenes sobre los que se narra. Todos disfrutan igualmente de la cotidianidad y del verano. Las breves alusiones que, por el diálogo, dan cuenta de sus vidas psíquicas apenas llegan a modificar el ambiente de distensión propio del momento y la situación. Podrían inquietar y augurar, pero la voz narradora elige disimular las tensiones posibles que se insinúan paulatina y crecientemente. Ni aun cuando se manifiestan claras, la voz abandona el registro de la descripción. La violencia que conduce al clímax principal, al fin de la sexta secuencia, es menos dura precisamente

¹⁴ Labastida, Jaime. Art. cit., p. 48.

por el recurso narrativo aplicado. Quien, en apariencia, padece es uno de los personajes sin voz directa, lo que permite mirarlo como a alguien ajeno.

La séptima parte, también en ese verano que ya no se nombra, presenta un corte marcado. La voz cambia. Exactamente secuenta en lo temporal con lo que antecedió, rompe, sin embargo, el ritmo que el relato poseía hasta el momento. Hay dos cambios importantes. Por un lado, durante las seis primeras partes, se tenía la impresión de que lo narrado era lineal y armónico y que los forzosos blancos del relato obedecían a la falta de interés de lo ocurrido. Al llegar a la séptima, se concentra un lapso temporal impreciso y, tal vez, largo -Julio se va de la casa, pero habrá que encontrar la forma de que Román lo acepte naturalmente. Es un tiempo inarmónico porque no puede ser de otro tipo. En segundo lugar, anteriormente ningún personaje se conocía más que por los diálogos, a excepción de la voz narradora, que por su calidad podía hacerlo. En cuanto a ella, cuando manifestaba de sí, expresaba casi siempre sensaciones. En el momento del relato al que se alude, la voz no manifiesta ni sentimientos ni emociones. Asume la responsabilidad de transmitir reflexiones, éstas de dos tipos: las que la reflejan, pues vierte juicios, y las que interpretan a un personaje ausente. Su análisis es producto de una experiencia vivida por ella y filtrada por su conciencia que es dada al lector con posterioridad, de manera que éste, como había ocurrido hasta el instante anterior a la lectura, ya no puede elegir libremente su percepción sobre ninguno de los dos. Si ella era antes pasiva y, por ello, permeable, ahora es activa y, como tal, se enfrenta al conflicto que ya no puede ser eludido pues los esbozos del cuerpo del relato, disimulados hasta ahora, se convierten en hechos contundentes que exigen respuesta. Los hechos son enfrentados por quien, ahora sí, es descubierto en su verdadera dimensión. Es, esta mujer, un personaje trágico. Como para la heroína griega, el momento de conciencia llega cuando ya la pasión la ha poseído y no puede volver atrás sobre lo que

ya sabe que siente. Como ella, no tiene otra alternativa que cumplir el destino a que su exceso la ha condenado, sin lamentos inútiles. Hay que suponer que Inés Arredondo ha reflexionado suficientemente sobre el marco filosófico que establece la cultura griega y lo ha considerado pertinente; que, por ello, pone a esta mujer en esta situación y le brinda ese recurso de salida. Como contraparte, el joven que la ha codiciado es también sujeto de pasiones que no puede controlar. De algún modo, ambos personajes pueden ser vistos como instrumentos para la mutua destrucción, instrumentos que impone un destino que los desborda. La autora hace propio el sentido trágico de la vida porque

Tragedy speaks not of secular dilemmas which may be resolved by rational innovation, but of the unaltering bias toward inhumanity and destruction in the drift of the world ¹⁵.

Por eso, puede aceptarse que la voz narradora los mire como objetos: en efecto, se mira y lo mira. En este contexto, tanto individual como cultural, el relato tiene que resolverse en y como se resuelve.

La octava parte, una línea, se aparta del tiempo del estío.

Al margen de lo antedicho, es significativo que el primer cuento del primer libro de la autora aborde una de sus obsesiones literarias, el incesto. Al respecto, ha dicho Labastida:

El cuento es de una elegancia y una fineza superior en el tratamiento del problema incestuoso (...) Tal sutileza en el tratamiento, tanta perfección y precisión en el descubrimiento de matices que se esfuman, rara vez se ha alcanzado en la literatura

¹⁵ Steiner, George. *Op. cit.*, p. 291. (La tragedia no habla de dilemas seculares que pueden resolverse por innovación racional, sino de tendencias inalterables hacia la deshumanización y la destrucción en el rumbo del mundo).

mexicana ¹⁶.

Todo el cuento, narrado en la necesaria perspectiva del pasado, manifiesta tres desplazamientos temporales. Los seis apartados primeros refieren lo ocurrido en el estío. El séptimo relata un tiempo impreciso que viene a continuación. El octavo, aparentemente secuento, iniciado por el adverbio "después", no se fija temporalmente y ello no interesa. El verano propició extraños sucesos en la vida psíquica del personaje central. Este apartado tiene que ver con él. El tiempo de su interioridad, necesariamente continuo, se vio sujeto a rupturas definitivas. Por ello, la soledad que se nombra como iniciada y se plantea como duradera en este momento final del relato -"Después mandé a Román a estudiar a México y me quedé sola" (18*)- no tiene que ver con el estío aunque su origen está en ese estío.

En cuanto a los seis apartados que forman el cuerpo descriptivo del relato, unidos por natural progresión, parejos en el modo de ser dichos, pueden ser divididos en dos: los tres que inician y los tres que siguen. El título del cuento se relaciona con todos ellos. Es en el estío aludido en el que ocurre lo que en los apartados se cuenta y todo lo que se cuenta está determinado por la temperatura de ese estío. Ello, a su vez, define dos climas -al fin del tercero y sexto apartado- que se resuelven de manera diversa, pero vinculada, en ambos grupos de tres fragmentos.

Los personajes se mueven en dos espacios distintos pero complementarios: el de la casa que incluye el río -en cinco de los seis fragmentos primeros y en el séptimo- y el de la playa. En ambos juega un papel importante el agua, que alternativamente fluye o envuelve, expresa la vida que pasa o la detiene.

Desde el primer enunciado del cuento, aparecen los personajes

¹⁶ Labastida. Art. cit., p. 48.

principales que actúan en la historia. Poco después se conocen los vínculos que los unen. Como se ha demostrado, aunque Inés Arredondo nunca señaló que persiguiera sentidos al nombrar a sus personajes, las coincidencias entre la significación de los nombres y el papel que los nombrados cumplen en el relato es muchas veces sorprendente en La señal. En el presente cuento, la mujer no lleva nombre (lo que indicaría que lo narrado puede ocurrir a cualquier mujer) y los dos personajes masculinos se llaman Román y Julio. Román, el hijo, tiene un nombre del que una de sus posibilidades significativas es "mama" ¹⁷ y que puede así entenderse como el símbolo de la relación -de dependencia- que tiene con la madre. Julio significa "dios del cielo" ¹⁸ y puede aludir al completo masculino que se desea poseer, más allá de las determinantes particulares que luego impiden a esta mujer hacerlo.

El devenir del primer día de la historia que se relata, coincide estrictamente con la primera parte del cuento. La calma de la mañana incluye la suave distensión de los personajes. Mientras la mujer reposa y contempla, los jóvenes juegan. Su voz que narra trasmite el gusto por esa contemplación. Los jóvenes se ven hermosos en su semejanza y en su oposición: "Ahí estaban ahora ante mí y daba gusto verlos, Román rubio, Julio moreno" (11*). Con un admirable proceso de síntesis escritural no se explicita el fluir de la conciencia de la mujer que, sin embargo, se expresa en cuanto el diálogo con los jóvenes se inicia. A partir de éste se perciben dos cuestiones: que para la mujer existe el problema del tiempo, que es el del envejecimiento, y que Julio se siente atraído por ella. No se ofrece, de momento, conexión entre ambos puntos.

Dos conflictos posibles se diluyen rápidamente. Sin embargo, el sonido de truenos lejanos, por la noche, puede hacer pensar en una

¹⁷ Tibón. *Op. cit.*, p. 207.

¹⁸ *Ibid.*, p. 142.

búsqueda, por parte de la autora, de ecos significantes. Al terminar la primera parte, se hace perceptible cierta atmósfera ambigua, fruto de la incoherencia entre lo manifiesto y lo sugerido. Aquella se logra mediante un juego de equilibrio ya que los indicios se ofrecen pareados e invertidos al principio y al fin de este segmento: cuestión del tiempo y sentimientos de Julio antes; en el centro distensión; sentimientos de Julio y tiempo, al final.

La segunda parte insiste sobre la ambigüedad, perfilándola. La mujer y los jóvenes comparten el juego del baño en el río, sin que se noten sus diferencias de edades. Abundan las conjugaciones en primera persona del plural para indicar esto: "pasamos", "comimos", "escupimos", "dejábamos", "se nos secura", "estábamos". Se señala que ella tenía reparos en acompañarlos; la mirada de Julio expresa lo suficiente como para que la mujer se turbe.

En la tercera parte, la narración se va entretrejiendo y complementando. La técnica narrativa es la de la acumulación, que amplifica las situaciones y ahonda en los personajes. Por fin se comprende el sentido cabal de la preocupación por el tiempo ya dicha: las palabras del hijo dan cuenta del sufrimiento de la madre ante la pérdida del marido. Se sospecha que esa muerte significó detención en el tiempo psicológico del personaje, con lo que ello implica: incapacidad para establecer una relación sustitutiva, concentración de toda la vida afectiva en el hijo, sentimiento de vaciedad, inmadurez vital y resultante confusión emocional. Por ello el crecimiento del hijo es relevante: la obliga a mirarse a sí misma y a descubrir la existencia de un tiempo transcurrido pero no vivido que, inconscientemente, se querrá recuperar.

En el fragmento que se está abordando hay un clímax importante,

que viene a continuación. La mujer está sola, promedia la tarde y el calor es agobiante. Esto determina las acciones de aquella, quien se acuesta desnuda en el piso. Su desnudez contra las baldosas la hace, al fin, sentir ese cuerpo olvidado por tantos años, un cuerpo que, además, se sabe deseado. Este se asume con el gozo que implica un descubrimiento. Ha ingresado la sensualidad, de la que Inés Arredondo ha dicho:

...nos une a la naturaleza y cuando unidos a ella la transportamos a terrenos extremos, la sensualidad nos abre, al mismo tiempo, el misterio y el deslumbramiento que nos revelan al mundo en otra dimensión totalmente diferente a la realista ¹⁹.

La sensualidad se confirma cuando, más tarde, elige tres mangos y los come con desesperación. Con este acto, el texto se enriquece y matiza su rumbo. La historia continúa. Se aplica lo dicho por Ramón Xirau:

El huerto, el jardín, las perfecciones casi paradisíacas del membrillo, la guayaba, son imágenes del Huerto y de la fruta mordida y comida ²⁰.

El mango es también una fruta del paraíso. Comerlo es reeditar la caída, caída que se verá más tarde en el texto. La sensualidad del pasaje es obvia. Como señala Fabienne Bradu,

Con esta sola escena Inés Arredondo logra sugerir una saturación de sensualidad en la mujer; de gozosa sensualidad y abandono al placer...²¹

Sin embargo, la llegada de la sirvienta, Toña, rompe el encanto:

Me quedé con el mango entre las manos, torpe e

¹⁹ Polldori, Ambra. Art. cit., p. 11.

²⁰ Xirau, Ramón. Art. cit., s/p.

²¹ Bradu, Fabienne. *Op. cit.*, p. 37.

inmóvil, y el jugo sobre la piel empezó a secarse rápidamente y a ser incómodo, a ser una porquería (14*).

La sensualidad deriva en sexualidad. Los símbolos son evidentes. Y si, como indica Fabienne Bradu, este pasaje adelanta el clímax de la IV parte, se prefigura no sólo la aproximación del hombre y la mujer sino también su fracaso. Atavismos fortísimos impiden a la mujer asumir el placer a la vista de los otros, que se vuelve, en sus términos, "porquería". Más tarde, demostrará que tampoco puede resolver la responsabilidad de su deseo frente a un testigo. Sutilmente se plantean ya, en el texto, los temas de la trasgresión y la culpa.

En la cuarta parte se recurre nuevamente al recurso de la amplificación: la mujer se siente avergonzada de ser vista con los jóvenes pero los acompaña; la incomodidad de Julio, que provocara turbación en la mujer, se resuelve en explicación que pide respuesta: "-Nunca he estado con una mujer" (16*); la naturaleza -mar y sol- impone su fuerza para que la madre deje paso a la mujer. Y es la mujer, no la madre, quien advierte flancos palpitantes y sudorosos. La misma mirada que, en "El árbol", se había centrado en Lucano Armenta se centra, ahora, en Román:

Su cuerpo se estiró infinitamente y quedó suspendido en el salto que era vuelo. Dorado en el sol, tersa su sombra sobre la arena. El cuerpo como un río flufa junto a mí, pero yo no podía tocarlo (15*).

Todo queda dicho en estas pocas líneas. El cuerpo del hijo se muestra en su belleza infinita y deseable. Es un cuerpo que inexorablemente se aleja. El juego inocente es rico en posibilidades simbólicas: salto del tigre, veloz movimiento inesperado que atrapa a su presa, inconsciencia que ya no puede permanecer, magnética belleza de lo salvaje que atrae para perder.

Metáforas y comparaciones fijan la contemplación y dirigen su sentido, particularmente la última:

..., no se trataba de un ejercicio: volar, tenderse en el tiempo de la armonía como en el propio lecho, estar en el ambiente de plenitud, eso era todo (15*).

La mujer no asume la conciencia de lo que siente pero tampoco es inocente. Posteriormente se encamina al mar. Por el juego de oposiciones se infieren las ambivalencias emocionales: mar helado y sol quemante, tierra y cielo. Ella, entre ambos, en difícil equilibrio, equilibrio que sólo es posible en el mar donde el cuerpo se torna ingrávido. Volver a la playa es volver a un cuerpo que difícilmente se podrá olvidar, que produce "un enojo pequeño, casi un destello de angustia" (16*).

El tiempo que media entre este momento y las palabras de Julio acrecienta la tensión que ellas producen y que, por otra parte, se anunciaba. Esta se proyecta a través del movimiento del viento sobre la arena, que la lija.

Los dos personajes son trabajados por la autora en el mismo sentido: honda tensión -¿locura?- aunque no compartida; frente al telón propiciatorio del mar y el sol, apartados. Movidos por el deseo, no pueden encontrarse.

La quinta parte es dual. Se busca, pero no se obtiene la paz. Centrada en los aconteceres del yo narrador, se advierte cómo la soledad podría permitir la calma. Pero importa la sensualidad que condiciona la reaparición del placer. La mujer se inserta en la naturaleza. Arbol, ranas, grillos, el río y ella misma son la misma cosa, "Caminos todos de la sangre ajena y mía, común y agolpada aquí, a esta hora, en esta margen oscura"

(16*). Ha recorrido el tronco del árbol como si fuera un torso masculino: "mis manos recorrieron la línea esbelta, voluptuosa y fina, y el áspero ardor de la corteza" (16*) y, para quien conoce "El árbol", no cabe duda de la asociación erótica que se cumple en ella frente al binomio hombre/árbol. La sensualidad está alerta y el placer es condición vital.

La Toña, como en la tercera parte, desvía nuevamente el cauce emocional de la mujer. Antes la hizo rechazar el deseo; ahora la vuelve sobre él. En efecto, con su juventud colmada se convierte en medio de tortura. Por primera vez la voz narradora dice su conflicto de mujer sola, un conflicto que se multiplica por los años en que ha estado sin compañero y que demuestra la represión de quien lo padece porque es sobre todo en el sueño cuando se manifiesta.

Se llega así a la resolución del nudo narrado, en la sexta parte. Como antes, es importante el marco físico. El calor pide desnudez y la desnudez genera apropiación del cuerpo. Esta se asimila a enfermedad: "únicamente estaba ahí, igual que un animal enfermo que se abandona a la naturaleza" (17*). Ciertos matices de la tercera parte reaparecen acá. La concreción de la sexualidad simbólicamente representada allí por el jugo de los mangos deslizándose por su cuerpo, "porquería", es, en este caso, patología. Allá el pensamiento se neutralizaba en pro del placer: aquí simplemente se anulan pensamiento y sensibilidad y la mujer queda, otra vez, suspendida como lo estaba en el mar. La diferencia es que el peso del cuerpo sí se hace consciente esta vez. El cuerpo que está es, por eso, cuerpo que espera. Es el cuerpo que busca reencontrar también el tiempo perdido y que por eso se dispone para el joven que es como ella cuando olvidó el suyo.

Un ruido levisimo la hace crisper y luego saltar. Se produce el

encuentro, inevitable, dado que la voz reconoce que "su pecho agitado subía y bajaba al mismo ritmo que el mío: eso nos igualaba" (17*). El encuentro podría haber sido el común, pero se interpone la sensibilidad táctil de la mujer, la recuperación táctil de una imagen, la del árbol y su consecuente para ella, la del río. En los elementos que dan lugar a las imágenes hay anticipación implícita: el árbol es símbolo de la mujer con su pasado; el río es símbolo de Julio con su futuro; ambos, pues, incompatibles. La voz dice:

"..., mis dedos tatearon 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 " (18*).

Quiere considerarlo nutriente, pero pronuncia el nombre sagrado. El tiempo se funde, hijo y marido se unen en la conjunción de recuerdo, fantasía y realidad.

Bellamente, en el juego de las luces, está dado el engaño. Es como respuesta a la imagen táctil que se pronuncia el nombre sagrado; es ella la que, en la sorpresa del cuerpo reencontrado, impide la conciencia y permite que fluya lo más entrañable, lo hasta entonces no sabido. Al contrario de Fabienne Bradu ²², pienso que la mujer efectivamente no suponía a Román atrás de la puerta, suponía a Julio. Sólo así se justifican las acciones dichas al fin del relato y, lo más importante, sólo así puede surgir el carácter trágico de este personaje femenino, atado a una pasión inexorable manifestada en el momento mismo en que encuentra a su cuerpo en otro cuerpo.

La aceptación de la esencia trágica de este personaje se comprende mejor si se le adjudican las palabras de Steiner:

²² *Ibidem*, p. 38.

The tragic theatre is an expression of the pre-rational phase in history; it is founded on the assumption that there are in nature and in the psyche occult, uncontrollable forces able to madden or destroy the mind... Tragedy can occur only where reality has not been harnessed by reason and social consciousness ²³.

Esto se aplica perfectamente a la mujer quien, sin conciencia de sus sentimientos profundos, no puede controlar los impulsos que la llevan al deseo. En la elaboración de su personalidad presente fue fundamental la pérdida del marido y la dedicación al hijo, como medio para su literal supervivencia. Esto la ha marcado y la ha convertido, sin quererlo, ni buscarlo, ni saberlo, en una moderna Yocasta, mujer de deseo, que siente el impulso de acostarse con su propio hijo, carne de su carne, y que posee el sexo que ella, por ser mujer, no posee; mujer en quien se realiza el viejo sueño andrógino de la humanidad, la que anula la carencia, la que deroga la castración, como afirma Christiane Olivier ²⁴ a través de preguntas retóricas. Si quedan dudas, allí está el nombre con que Inés bautiza al hijo de su protagonista. Y así, se deroga la castración al consumársela y se realiza al extremo lo que día a día es buenamente considerado el "amor maternal" que, como dice Estanislao Zuleta ²⁵, "no deja nacer, no permite que se rompa el cordón umbilical". Pero también el deseo de incesto, en la circunstancia de la protagonista, plantea otra lectura posible: si esta mujer se ha negado a vivir y a crecer -si no ha querido realizarse como mujer- y ha quedado, como se dijo, detenida psicológicamente en el punto en que perdió al marido ¿no es su amor por el hijo una manera óptima de mantener la fidelidad a aquél?

²³ Steiner. *Op. cit.*, p. 342. (El teatro clásico es expresión de la fase pre-racional de la historia; se funda en la presunción de que hay en la naturaleza y en la psiquis oculta, fuerzas incontrolables capaces de enloquecer o destruir la mente... La tragedia puede ocurrir solamente cuando la realidad no ha sido controlada por la razón y la conciencia sociales).

²⁴ Olivier, Christiane. Los hijos de Yocasta, México, F.C.E., México, 1988 (Popular), p. 13.

²⁵ Zuleta. *Op. cit.*, p. 36.

Valga todo lo dicho para confirmar la riqueza del cuento y del personaje.

La séptima parte, como ya se dijo, plantea otra dimensión temporal y emocional. El tiempo se dilata y toca el enfrentamiento consciente de la mujer consigo misma. Hubo trasgresión por el desear pero el deseo no se realizó. Queda, sí, la culpa. La explicación no basta para restablecer el orden ni libera de la falta, aunque ésta haya sido inconsciente. No se puede realizar el incesto. La osadía de la madre por haberlo deseado es tan pecaminosa como si lo hubiera cumplido. La única figura ajena al caos es Román. Lo único salvable es el hijo, porque el hijo es y ha sido inocente, y se le salvará a toda costa. De pronto, este cuento que parecía nacido de una concepción pareja a la de los trágicos griegos, con su *moira* y su *hybris*, se revela profundamente apegado a la visión de los primeros capítulos del Génesis, aquéllos de origen mesopotámico que el hebreo toma como parte de su libro sagrado y que trasmite como esencia de su pensamiento. De hecho, el *hybris* no se realiza pero para la mujer queda el sentimiento de su culpa, de su pecado. No puede ser un personaje de corte griego pero sí de inserción judía. Dentro de la norma proclamada allí, al pecado se responde con el castigo porque hay que recuperar la justicia, que es el orden que no debía haber sido quebrado.

El castigo se cumple en el remordimiento no explícito, pero inferido, a partir de las actitudes de la protagonista, y éste la separa del sentido trágico que parecía existir: "theme of remorse (...) it exhibits clearly that evasion of the tragic" ²⁶. Sobreviene entonces la compensación, sugerida en la paz posterior. Deben cumplirse, no obstante, ciertos pasos: como en el relato mítico, los personajes vivían en algo semejante al Paraíso Original. Como entonces, el castigo es la expulsión y la soledad. Con el castigo se establece la justicia. El castigo de la mujer,

²⁶ Steiner. *Op. cit.*, p. 133. (El tema del remordimiento exhibe claramente la evasión de lo trágico).

como el de Julio, es la pérdida-expulsión del núcleo donde era dichosa.

En la séptima parte se produce la expulsión metafórica de Julio, quien deja la casa. Así tiene que suceder porque, en efecto, como lo señala la mujer, él también es culpable: "...me alegro de que sea yo la culpable y de que lo seas tú" (18*). Si la culpa de la mujer es haber querido degustar el fruto prohibido, la culpa de Julio es haber estado dispuesto a aceptar el don sin el análisis que le hubiera permitido rechazarlo.

La línea que finaliza el relato -octava parte- dice el castigo para la mujer: su destierro del núcleo familiar y su soledad.

Después mandé a Román a estudiar a México y me quedé sola (18*).

La narración termina aquí, la historia se dilata en el eterno de la soledad. Con la línea se cierra "Estío" y se cierra el ciclo de los dos cuentos que tratan de esta mujer. Ambas narraciones detienen lo esencial en cuanto a la imposibilidad de la dicha: dos pérdidas, dos soledades, una aniquilación. Ambas son magníficas por la eficacia con que se aborda uno de los aspectos permanentes de la problemática humana.

EL AMIGO

Acorde a una temática constante en la autora, este relato insiste sobre dos aspectos que a menudo van juntos: las relaciones de pareja y el triángulo amoroso. El título, vinculado a éste último, sugiere lo que se descubrirá al final del cuento: que el vértice va a estar en una tercera persona ajena a los amantes, unida fuertemente a ella, que no es la común.

Como en otros cuentos, pero desde distinta perspectiva, la inquietud sobre la cuestión amorosa es tema de la narración. Como dice Huberto Batis ²⁷,

Entre líneas, el lector puede establecer su correspondencia de símbolos, de manera que las señales parciales se integren unívocamente en el lenguaje de la búsqueda del sentido del amor.

El punto de vista de la narración es el de la primera persona, en este caso el de Mara -"la tentadora" como es llamada por Batis en el artículo recién citado- quien cuenta cómo y dónde conoció a Benjamín, cómo se unieron eróticamente, qué y cómo compartieron hasta que ocurrió la ruptura, la incidencia de la esposa de Benjamín y el papel cumplido por Luis Alonso, amigo de Benjamín desde la época de estudiantes.

Por lo antedicho, se comprende que en la situación narrada están presentes cuatro nombres: Mara, Benjamín, Luis Alonso y Lidia, de los cuales sólo los tres primeros tienen voz directa. La última es aludida y determina acciones, pero su voz no se oye. En cuanto a la primera, parece probable suponer que su nombre, Mara, tiene que ver con las experiencias que vivirá, y que la autora tuvo en cuenta la significación bíblica: "Llamadme Mara, porque el Omnipotente me ha llenado de amargura", dice Noemí en El libro de Rut ²⁸. Benjamín, si no "hijo predilecto" ²⁹ sí demuestra ser importante como individuo, ya que, como también dice Batis, es "disputado por la esposa, la amante y el amigo" ³⁰.

El interés fundamental del cuento radica en los vínculos que se

²⁷ Batis. El Heraldó Cultural, art. cit., p. 15.

²⁸ Nacar - Colunga. Sagrada Biblia. Libro de Rut, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1958, p. 282.

²⁹ Tibón. *Op. cit.*, p. 48.

³⁰ Batis. El Heraldó Cultural, art. cit., p. 15.

crean entre los personajes y los desplazamientos que aquéllos sufren. Aunque Mara posee la voz narrativa, su posición fluctúa. Se convierte en la amante de Benjamín y en la amiga de Luis Alonso y, por un tiempo, coinciden voz narrativa y protagonismo. Es el punto de atracción de los dos hombres, atracción que se da en planos diversos, y ello la hace dichosa en la ficción e interesante como personaje principal. Más tarde, Benjamín vuelve con Lidia, su esposa, y Mara se ve obligada a aceptar que ha perdido no sólo al amante, sino también al amigo. En ese instante, el lector del cuento comprende que la voz que narra no tiene otro papel que decir una historia, la propia, no por lo que vale el relato de sus amores, sino porque éste propicia ciertas revelaciones en las que Luis Alonso es el centro. En efecto, en el entretendido de los hechos narrados, se advierte que hay dos parejas reales e inconsistentes, Benjamín - Mara y Benjamín - Lidia, y una virtual y determinante, la de Luis Alonso - Benjamín. Por ello, el triángulo no es el aparente, Mara - Lidia - Benjamín; los triángulos son dos, constituidos cada uno por los dos hombres y una de las mujeres. Luis Alonso, por ser parte del triángulo sin ser miembro de las parejas consideradas reales, se convierte en su vértice. Este diseño geométrico de las relaciones en el cuento se prueba válido por el orden armonioso de los desplazamientos eróticos, según se verá en el análisis que sigue.

Dividido en seis partes escritas en tiempo pasado, la primera de ellas se inicia con el relato de lo vivido en una noche especial. Mara recuerda la reunión social en casa de Loti en la que conoció a Benjamín y a Luis Alonso. Allí, ellos se abstraen del resto de los invitados y crean un núcleo particular, en el que cada uno se deja fluir espontáneamente. El espacio físico que rodea la situación es determinante: el ambiente caldeado induce a la sensualidad y prepara el momento único en que la mujer se adueña de su cuerpo para ofrecerlo como espectáculo a los dos hombres que la contemplan fascinados. Las respuestas de éstos anticipan la actitud que

asumirán más adelante y también dan indicios sobre sus respectivas naturalezas: mientras Benjamín demuestra pasión, Luis Alonso admira a la bailarina que brinda una función estética. Esta, entre tanto, se contempla en ellos como nuevo Narciso, asumiendo con deleite su poder.

Es natural el deseo de prolongar el momento más allá de los límites de la fiesta. Por ello, la copa ofrecida por Mara en su casa es aceptada. Allí el espectáculo se vuelve rito, los personajes imprimen nuevos matices a sus papeles. Las palabras de Luis Alonso -"¡Qué bárbara, qué bonito cuerpo tienes!" (70*)- lo convierten en sacerdote oficiante del sacrificio erótico; mediante su mirada ofrece a Mara para Benjamín y se aleja luego con una "sonrisa complacida" (70*). La entrega frenética se inserta en la coreografía, de tal modo que parece la culminación de un baile sagrado y el dibujo último de una danza salvaje. Allí termina la primera parte del relato, dejando un extraño clima que sugiere preguntas. Las fundamentales atañen a Luis Alonso, a su renuncia casi alegre a la mujer que aparentemente ha deseado y a su extraña mirada, con la que acompaña a los amantes hasta el instante mismo en el que sale por la puerta, y que parece haber quedado depositada sobre ellos como una forma de presencia tan real como la presencia misma.

Todo este fragmento tiene como imagen central la de movimiento y como tono fundamental, la sensualidad. El tiempo utilizado es el pasado salvo excepciones: un aserto casi aforístico es dicho por la mujer en tiempo presente -"Es agradable estar así entre dos hombres" (70*)-, y también están en presente algunas reflexiones menores.

La segunda parte relata el florecimiento de la relación con Benjamín, así como el tipo de vínculo que une a Mara y Luis Alonso. Desde el primer párrafo se percibe que éste es necesario para la dicha de la

pareja Mara - Benjamín y, promediándolo, esto será asumido por la narradora. En efecto, Benjamín tiene muchas cualidades, pero no le comunica a ella lo que siente.

Luis Alonso es quien aporta a Mara un conocimiento mayor sobre la personalidad del hombre con quien se ha involucrado pues con él sí dialoga. Por él es que la mujer se entera de su fracaso matrimonial, su tristeza anterior y su actual alegría.

De modo harto sutil, la autora persiste en dar indicios que, en este punto, podrían pasar inadvertidos y que sólo se comprenden ante la lectura completa del relato. Luis Alonso es, de momento, un buen amigo: amigo de Benjamín, amigo de Lidia, ahora amigo de Mara. No parece extraño que hable de comprensión y apoyo. En todo caso, se está reforzando con pruebas la aplicabilidad del título. También vale como indicio el que se diga que, en las noches en que los tres salen juntos, la mujer es testigo pero no parte de las conversaciones. Se perfila el primer triángulo, sobre la base de la pareja Mara - Benjamín, y se insinúa también que su base puede ser la relación profunda de afinidad y diálogo que existe entre Benjamín y Luis Alonso, de la que Mara podría ser el tercer término.

Como ya se señalaba, el movimiento es fundamental en este relato. Si en la primera parte, aquél era de carácter estrictamente físico, a medida que se avanza en el texto, se percibe la importancia del movimiento posicional de los personajes y cómo, del mismo modo que en una danza, según se mencionó, cada figura requiere de la presencia de las otras dos. Si uno falta, el efecto no se logra. Así, Luis Alonso puede llegar a ser el seductor y Benjamín el testigo del cortejo de su amigo y esto los estimula a todos. Podría contradecir lo expuesto, el encuentro erótico entre Luis Alonso y Mara de la última parte del fragmento. Sin embargo, esto es

aparente. En el entramado del pasaje, se comprueba que Benjamín está presente en ausencia y determina la pasión de Luis Alonso. Ocurre que la autora ha procedido con astucia: a pesar de que todo lo que el lector conoce está dado mediante la voz de la narradora, ésta da señas que sirven para él pero no para sí misma porque no las hace conscientes. El texto autoriza a suponer causas. Por ejemplo, hay cierto narcisismo en Mara que, sugerido en la primera parte, se manifiesta en la segunda por su interés de mantener a Luis Alonso dentro de su relación con Benjamín, su deseo de seducirlo, las dificultades con las que otorga su perdón ante la demostración afectiva de aquél, su sentimiento de gozo ante ésta. También podría pensarse en que una mujer enamorada difícilmente está alerta ante cuestiones aparentemente ajenas a su amor, o podría cuestionársela ante un amor que requiere de un tercero para ser pleno -"A veces se me ocurre pensar que sin su complemento (de Luis Alonso) yo no hubiera podido ser tan feliz con Benjamín" (71*)-. De este modo, en el texto se percibe a una mujer bastante inconsciente de sí y a un hombre cuyos motivos no son los manifiestos. Ellos están insinuados desde el principio de este fragmento: también con Lidia, Luis Alonso guarda gran amistad; Luis Alonso insinúa su deseo sólo en presencia de Benjamín; Luis Alonso agradece a Mara el dar felicidad al amigo; por último, Luis Alonso hace juicios que no son los que habitualmente se hacen de los amigos. Algo hay en Luis Alonso que lo hace diferente, un algo que Mara, tan acostumbrada a que los hombres la deseen y no a que sean sus amigos, no comprende y que interpreta equivocadamente.

Para el lector, la clave de lo que el personaje siente está dada en algunas palabras de Luis Alonso

...No te puedes imaginar lo guapo que era: hermoso y puro como un dios... (72*).

y en su abrazo posterior.

Para Mara, el testimonio cierto se desprende del impulso pasional. Para ella, la amistad impide el fluir de un afecto que cree que está desde el principio. Para el lector, comienza a vislumbrarse otra conflictiva: Luis Alonso ama a Benjamín. Lo ama hasta el punto de aceptar todas sus relaciones femeninas con tal de mantenerse cercano; de, incluso, desear a la mujer que Benjamín desea e iniciar su posesión, como único medio de poseerlo a él. Lo ama como a un dios: así lo ha visto, de acuerdo a lo citado. Y más: "casi con reverencia, como a un objeto sagrado" (72*), besa a la mujer. Ambos pasajes, aunque brevísimos, sostienen lo dicho antes: Luis Alonso es el oficiante de un rito, aunque momentáneamente confunda su papel. La confusión es, de todas formas, pasajera y ya no se repetirá. Para reafirmar lo anterior, hace sentir a Mara, además, enaltecida.

Esta dualidad de interpretación permite probar, una vez más, la certidumbre que Inés Arredondo tiene respecto de la imposible comunicación entre los seres humanos. Nada hay que pueda acercarlos, ni el silencio -actitud de Benjamín- ni la palabra -actitud de Luis Alonso. El erotismo no tiene que ver con ella. Paralelamente, por primera vez, se aborda, en la narrativa de la autora -aunque de manera muy tenue, la temática de la homosexualidad.

La confusión de Mara continúa en la tercera parte, que se inicia y termina con su certeza de la lealtad hacia ella de Luis Alonso. La casa de Loti es otra vez marco, ésta para el inicio de un replanteamiento de la relación con Benjamín, aunque ello no se haga evidente aún. La llegada de éste con su esposa implica una nueva coreografía, enfrentada a la primera. Aunque en ambas, la figura tiene a los mismos tres personajes, su sentido es distinto. En la primera, Mara, Benjamín y Luis Alonso se habían separado

voluntariamente del grupo y Mara había sido consciente de su éxito y disfrutado al ser centro de atención de los dos hombres, el todo de quienes quería impresionar. En ésta, los tres personajes están aislados por decisión de los demás integrantes de la reunión, de modo que el mismo diseño que en un momento indicó éxito, después indica fracaso.

La tensión de la amante ante la esposa está muy bien expuesta por la autora. Se dicen sus sentimientos encontrados de dolor, humillación y sorpresa. Por mediación del amigo -que para Mara da pruebas de lealtad-, Benjamín deja a Lidia y pasa a integrarse a ellos, con lo que la figura se completa. En el entretiemlo, Luis Alonso y Mara han fingido hablar. Ahora, juntos, la ficción se amplifica. El diálogo, como siempre, es entre los hombres; ella no es parte de nada. Incluso el que Benjamín permanezca con ellos luego de la partida de Lidia a la que, además, no acompaña, no es más que otra ficción. El encuentro erótico, paralelo y aparentemente semejante al de la primera parte, es otro. Si la pasión del primero se originaba en un deseo real, la pasión del segundo nace por la certeza que tiene Benjamín de su poder. Mara y Luis Alonso no lo comprenden. Las ficciones siguen. Es evidente que Inés Arredondo está demostrando una vez más su cabal conocimiento del ser humano. Pocas veces corresponde lo que parece con lo que hay en el trasfondo real de una conducta; la interpretación común y habitual siempre favorece al que interpreta e ignora al interpretado, y allí se establece el principio de toda incomunicación.

La confusión de Mara de la que se habló es todavía legítima. Hay que esperar a la sexta parte para comprender cuál y para quién es la lealtad de Luis Alonso.

La cuarta parte, paralela a la segunda y opuesta a ella, relata el deterioro de la relación Mara - Benjamín. Mara dice "no sé qué pasó" (74*)

y anota que Benjamín piensa que ella no entiende. Inés Arredondo utiliza un recurso narrativo interesante: su personaje tiene, respecto de la situación que vive, una "indigencia de 'saber' (...) un desamparo de 'verdad' ", al decir de Tacca ³¹, que tendrá que corregir, a su tiempo, la voz narradora. Aunque el relato se realiza desde la perspectiva del pasado, lo que implica un 'saber' semejante entre voz narradora y personaje, ésta no adelanta información. Con ello garantiza la adecuada tensión y permite al lector, al integrarse a la ficción, el realizar sus propias interpretaciones de los hechos.

Sin duda, Mara no entiende la situación matrimonial, ni el vínculo que une a Benjamín con su esposa; sin duda ha sido demasiado crédula cuando pensó que esa relación estaba terminada. Contribuye a su confusión el doble mensaje que recibe: mientras Benjamín, sin explicar, va demostrando con claridad lo que ocurre, Luis Alonso la hace mantener esperanzas. No hay mentira por parte de él, pero si él cree efectivamente en la pareja de Mara - Benjamín es porque necesita hacerlo y esa necesidad está en relación con su conflictiva personal y no con la de la pareja.

El fragmento termina de manera interesante, no por este relato en sí sino por lo que augura, que fructificará en otro de Inés Arredondo, el último de su narrativa editada, "Sombra entre sombras". El vínculo entre Benjamín y Mara está roto, el que existe entre Mara y Luis Alonso se ve condicionado por la ruptura:

También notaba, a pesar de la delicadeza con que me seguía tratando (Luis Alonso), un despego que no sé decir en qué consistía. Tal vez en que ya no me daba besitos ni me miraba arrobado porque nos faltaba la presencia de Benjamín (75*). (El subrayado es mío).

³¹ Tacca. *Op. cit.*, p. 88.

Las cosas ya no son iguales, toda forma de erotismo con Luis Alonso ha desaparecido. Para Mara se va haciendo necesario el entender por qué el cambio de relación con Benjamín induce al cambio de relación con el amigo. Señala una sospecha. La cuarta parte también sostiene y dilata algo a revelarse, como ocurrió en fragmentos anteriores.

Respecto de la sugerencia del triángulo erótico como requisito para el goce, además de lo que se manifiesta en este relato, queda, para comprenderlo, el magnífico testimonio del último de la narradora, ya aludido.

La quinta parte, breve, da cuenta de un período largo de tiempo del que sólo interesa su final, porque en él van precisándose las motivaciones de Luis Alonso, que no se verbalizan claramente todavía. Para él y para Mara, que han compartido la esperanza de que la relación entre ésta y Benjamín no esté perdida, llega el momento de asumir que Benjamín no volverá. Mientras la voz narradora dice su dolor, comprende que debe hacerse a un lado para transmitir el dolor del otro, del amigo que se ha identificado con ella hasta el punto de decir "Se nos fue" (75*). En ese punto, el diseño triangular es preciso y se manifiesta en el instante previo a su absoluta atomización: Benjamín se ha ido, Luis Alonso se va y Mara queda sola.

La sexta parte da la interpretación de los hechos a partir del mismo recurso narrativo ya empleado. La voz narradora, identificada con la protagonista femenina, niega lo que, sin duda, sabe. Asumiendo su identidad de protagonista, inicia narrando:

Lo que ya no entiendo en absoluto es lo que sucedió tres días después (75*).

Así se sostiene hasta el final del relato. La única pauta de que ha entendido más de lo que pretende entender es la dada por la comunicación de un estado: "Estaba espantada..."(76*). Se entiende que el título del cuento tuvo un contenido ambiguo e irónico. La amistad no existió, al menos como era entendida por Mara. Luis Alonso no era amigo suyo ni era de amistad el sentimiento que lo unía a Benjamín. Miembro de una sociedad represiva y puritana, la única posibilidad que aquél tuvo para permanecer junto al amado, al no poder siquiera expresar su afectividad, fue la de pretender amistad. Al insistir sobre la imposibilidad de comunicación, Inés Arredondo señala que ya no el amor: también la amistad es una quimera.

MARIANA

"Mariana" cierra La señal y clausura un ciclo en el tratamiento temático de la relación de pareja por parte de la autora. Constituido por ocho partes, abarca un espacio temporal extenso: desde la adolescencia temprana de los personajes hasta su mediana edad. Las acciones de los principales, Mariana y Fernando, son dichas desde una voz narrativa femenina que corresponde a la de una compañera escolar de la infancia de Mariana.

La elección de esta voz, la del testigo -como en "Canción de cuna"-, es, por las posibilidades que ofrece, la más adecuada para este relato. En efecto, la narradora adquiere legitimidad por conocer los hechos a narrar desde la cercana perspectiva que le otorga el conocimiento personal de los protagonistas. Además, el contar hechos ajenos le permite un distanciamiento que garantiza objetividad y brinda credibilidad. Por otra parte, la posibilidad de que pueda desprenderse un aserto universal posterior a la lectura y comprensión de lo ocurrido es más sencilla si se

origina en tal objetividad. De este modo, gracias a la conducción de la voz narradora, puede hacerse fácilmente válida para el cuento la afirmación que Inés Arredondo hace al inicio de "Atrapada", su relato que cierra Río subterráneo: "El pecado de exceso es sagrado y es lo que inflama hasta la enormidad al grano, en apariencia inocente, que produce la tragedia" (165*). Este punto de partida para el tratamiento narrativo se confirma mediante lo dicho por la voz en un momento del texto: lo narrado posee el secreto que lo hace una historia absoluta (102*). El espacio de lo trágico, espacio de absoluto, es, en efecto, el único posible.

Este cuento, perfectamente ubicado en su contexto por ser el cierre del libro, concluye la perspectiva de la imaginería de Inés Arredondo respecto al tema amoroso. Los cuentos posteriores (de Río subterráneo y de Los espejos) matizan la visión pero no la modifican. La tragedia señala al gran amor porque, totalizador, no tiene cabida en la relativa medida humana. Al modo romántico, la autora sugiere la exigencia infinita del sentimiento amoroso en el ser humano, pero comprende que, presente, es imposible -excesivo, por ende pecaminoso y condenado- y concluye en la certeza de la desolación final e irreductible. Ya se ha visto que cuentos anteriores plantean esta tesis, y la locura o la muerte son las consecuencias del exceso, pero sólo en éste las aparentes alternativas se nutren una a otra para permitir muerte y locura confundidas.

Lo primero que atrae en el relato es la búsqueda de precisión del espacio físico, que incumbe tanto a la voz narradora como al personaje sobre el cual se narra, Mariana, así como al personaje eventual, la maestra que da su clase. Sin duda esta triple precisión no es indiferente al desarrollo de la historia, según se verá luego. La voz que narra comienza por nombrar a Mariana para señalar el lugar que ocupa dentro del salón de clases del colegio en que ambas cursan su sexto año escolar. Su trazo, que

aprehende la realidad, las muestra en pupitres contiguos, con Concha Zuzueta adelante denotando, además y por la posición, el vínculo que las une entonces y que las unirá más tarde. En cuanto a Mariana, ya se dice desde el principio que su mundo es otro, ajeno a la clase. Su mundo está en el diseño de un espacio ideal: dibuja una casa, con sus árboles de maqueta, su camino y sus patos y pollos. La voz narradora señala que, estando en sexto año, parece una niña de primero. Con esto también se adelantan contenidos. Mariana, como los niños pequeños, se absorbe totalmente en una tarea que la demuestra con una sabiduría completa, la que la abstrae de todo lo superfluo para detenerse en las esencias que le son propias. La dirección única de su personalidad y de sus afanes se advierte desde el principio: Fernando, el futuro a compartir y el sueño con que todo ello se rodea.

Mientras Mariana dibuja, estando en clase sin estar, la maestra-monja explica la guerra del Peloponeso. Sus manos reconstruyen con su géstica "los edificios que nunca ha visto" (97*). El "yo" narrador se detiene en matices de la información que recibe y convierte el tema en símbolo: "la parte más escogida de la población", "la ciudad condenada" (97*), conducen a Mariana y su destino. Pero Mariana, indiferente e ignorante, prosigue con su sueño, expresado en el dibujo. Quien narra, integrante del pequeño mundo de la escuela, con la inteligencia en el pasado y sin conciencia de los apremios de la vida común, recuerda que indicó a Mariana que los dibujos estaban "muy feos", hecho que, desde la perspectiva presente del relato, puede indicar algo distinto: la fealdad radica en su irrealidad, en lo imposible de que lo idílico que el dibujo persigue se realice. Inés Arredondo, magistralmente, inicia el cuento con múltiples sugerencias. Para reafirmarlas, Mariana da vuelta la hoja y comienza otra vez, rehaciendo un dibujo exactamente igual que el anterior. Con ello, adelanta lo irreversible de su futuro.

La segunda parte presenta también un contrapunto como en la primera -con ella- y en la misma línea. En aquélla se enfrentaban realidad y fantasía. Entre primera y segunda se da la oposición entre el espacio físico común y cotidiano y un lugar paradisíal. Mientras el primero es porque sí, la realidad que el segundo posee es consecuencia de un acto de recreación. Los amantes no sólo se modifican a sí mismos por su amor, sino que, por la maravilla de éste, conducen, inconscientemente, a que se revele lo oculto y lo mágico de lo que los rodea. Como dice la voz narradora, "Ni Concha ni yo habíamos sospechado que a nuestro alrededor creciera algo muy parecido al paraíso terrenal" (98*).

Como siempre, Inés Arredondo insiste en que el florecimiento del amor absoluto -para ella únicamente posible entre muy jóvenes, por su pureza e ingenuidad- sólo puede darse en algo semejante al Paraíso. Más aún: la correspondencia es obligada. Como en "El membrillo", "Olga" y "El árbol", explícito o no, se ofrece un paraíso terrenal que es *habitat* de los enamorados.

Concha describe lo que no entiende. Dentro de la descripción se desliza la presencia de la mirada, tan importante, y destacada por la crítica que se ha ocupado del cuento. Se verá que la mirada de Mariana focaliza el interés, sin embargo no debe dejarse de lado la mirada de Fernando, que se percibe desde el principio como adelanto del sentido trágico que cobrarán los hechos.

La primera presentación de Fernando como personaje actor -no afudido, como en la primera parte- lo muestra "mirando, derecho a los ojos, muy serio, como si estuviera enojado o muy triste". Inmediatamente se dice que "El parecía como desesperado" (98*). El contenido de su mirada se resuelve en ojos cerrados para un beso y cierta turbación posterior. El

ángulo desde el que la testigo contempla permite que se vea sólo la mirada de Fernando que es, sin duda, mirada respuesta. Nada se sabe aún de la mirada de Mariana, la que provocó la de Fernando, y que será luego determinante.

Como dice la misma Inés, "la mirada es lo más profundo que hay"³². La calidad de la mirada respuesta dice mucho de la mirada que no se ha visto. Indica que no es soportable. Por eso Fernando cierra los ojos y se decide por la única comunicación que intuitivamente sabe posible, la de los cuerpos, a través del beso que le permite primero avergonzarse y luego olvidar lo vislumbrado. Según señala Rogelio Arenas,

la lucha por vencer el vacío de sus ojos se inicia aquí
(...) Vencer el vacío de los ojos, transgredir la mirada
para llenarla "con 'algo' más allá de los sentidos" (p.147)
será una constante que dará unidad a la narración³³.

Lo citado, que se vuelve cierto para el cuerpo del relato, no es válido para el punto presente de la narración pues, de momento, Fernando, queriendo huir de lo que no comprende aún, escapa y hace escapar a Mariana a través los sentidos. Lo salva su desconocimiento y éste hace válida la huida. Edad y situación brindan verosimilitud. Es natural que, entonces, el medio se tome como fin.

La sexualidad cobra importancia en este fragmento, anticipando su valor posterior. Planteada como enigma para los jóvenes, se mostrará enigmática más tarde. En este momento del relato, adquiere el valor que nace de la curiosidad y la inexperiencia. Inés Arredondo es hábil para transmitir las emociones adolescentes. Así como señala con acierto el

³² Arredondo, Inés: "Año nuevo" en Obras completas, p. 135.

³³ Arenas, Rogelio. "La pareja y la mirada transgredida en 'Mariana' de Inés Arredondo", en Inés Arredondo, Obras completas, Siglo XXI, México, 1988, p. xviii.

erotismo del juego con el moño rojo, reproduce la experiencia erótico-vicaria de la amiga de Mariana, la voz narradora:

También hubo pleitos por cosas inexplicables, por palabras sin sentido, por nada, pero sobre todo se besaban y él la llamaba "linda". Yo nunca se lo oí decir, pero aún ahora siento como un golpe en el estómago cuando recuerdo la manera ahogada con que se lo decía, apretándola contra sí, mientras Concha Zazueta contenía el aliento arrinconada en la parte de atrás del automóvil (98*). (El subrayado es mío).

Esta vicariedad erótica es fundamental para el desarrollo del relato. Sin ella no habría, probablemente, vínculo más tarde. El vínculo se sella precisamente a partir de entonces. La niña, que más tarde será la voz de la narración, mientras reconoce y participa del deseo, sabe que éste no alcanza a explicar la incógnita de la relación Mariana-Fernando y que, al contrario, la subraya. El que la incógnita trascienda la sexualidad se vuelve motivo para tratar de comprender más tarde.

Confrontándose a esta cuestión esencial, se sigue desarrollando la historia por los carriles comunes: Mariana disimula una herida en el labio producida por Fernando mediante carmín, Mariana es regañada por la Madre Priora, Mariana enfrenta a la monja. La que dibujaba como niño de primer nivel es, sin embargo, madura en otros aspectos. Queda claro que prosigue un camino, del cual la casita dibujada no es otra cosa que ínfima concreción. Desde esa perspectiva, puede mirar a sus amigas "con lástima" (99*).

La tercera parte continúa el desarrollo de una historia previsible. Se destaca la actitud de Mariana, que indica una seguridad de metas indiferente a las circunstancias -aunque adversas, se saben, sin duda

eventuales. De nuevo, se señala una mirada sin indicar exactamente su contenido. La figura de la protagonista comienza a crecer. Ante sí misma, incluso, cobra estatura. Cuando nombra a Concha Zazueta "Hormiga", marca diferencias sustanciales entre la mujer que ella es y la niña que tiene por amiga, pequeña, temerosa, organizada en su juvenil mediocridad.

Los tres fragmentos primeros dan el planteo de la problemática del cuento. Se dicen morosamente, preparando con cuidado los hechos por venir. La cuarta parte rompe el ritmo conocido. Constituida por cuatro párrafos, destaca la capacidad narrativa de Inés. Se destaca la concisión expresiva, la facilidad con que ofrece desplazamientos temporales importantes y la pintura de emociones a partir de los pequeños gestos. El primer párrafo se inicia con un enunciado breve:

Golpes, internados, castigos, viajes, todo se hizo para que Mariana dejara a Fernando (100*).

Los sustantivos se multiplican para acumular la sucesión de acciones encaminadas a provocar la ruptura de la pareja. Todo el fragmento es presa de un movimiento vertiginoso, condensando muchos años a partir de sus hitos fundamentales. El primer párrafo, de ocho líneas, comprime las últimas agresiones a Mariana por parte de su familia, la fuga de los jóvenes y su boda. Culmina con otra línea, opuesta en contenido y en estructura a la primera:

Nunca vi dos seres tan hermosos: radiantes, libres al fin (100*).

La boda ha liberado a los jóvenes de presiones familiares y sociales. La dicha corona una etapa larga y difícil y el cuento bien podría terminar en este punto, al modo de los antiguos cuentos de hadas. Sin

embargo, un necesario apego a la verdad impide el "final feliz" y la historia continúa. Por otra parte, nada habría de interesante en una historia como la que se ha leído hasta el momento: la pareja que conquista su destino a partir del enfrentamiento con la sociedad ha sido tema habitual en la literatura. No se confía en el amor que se afirma en esas circunstancias.

Por ello, el segundo párrafo demuestra la duda y cierra las opciones. Es el momento de detenerse en la voz que narra, testigo de lo narrado. La dualidad de sus sensaciones da más peso aún a la fuerza del amor de los amantes. Al preguntarse si este amor hubiera sido tan fuerte y hubiera buscado su concreción de no haber habido oposición paterna, se vuelve parte del mismo pueblo que critica "el vestido blanco y lo azahares" (100*). Pero, inmediatamente, cuando se detiene a observar a la pareja, comprende su error e indica:

No había padre, ni razón capaces de abolir la leve
realidad inexpresable y segura de aquellas dos manos
diferentes y juntas (100*).

En este sentido se decía que se clausuran las opciones: Fernando y Mariana no pueden estar separados. Lo dicho demuestra la calidad de la unión: las manos están juntas pero son diferentes. La voz narrativa no trata de expresar que se está en presencia de la fusión de los enamorados porque no hay fusión. Si la hubiera, no podría haber habido historia relevante. Por ello el cuento no terminó con la boda. El segundo párrafo prepara para algo más.

El tercero incrementa el sentido de anticipación. El padre de Mariana, aunque sonríe, permanece "oscuro" (100*) durante la boda, pese a que la joven se casa con el hijo de una familia amiga, destacándose el vacío de sus ojos, modo de señalar la extrañeza de una mirada que la voz no puede interpretar y a la que sólo puede asociar, por semejanza, con la

mirada de Mariana. Los recuerdos se acumulan para quien narra, que hace una síntesis de la violencia que la protagonista padeció para llegar, al fin, a ese momento de libertad.

El cuarto párrafo se desplaza temporalmente catorce años, hasta el día del velatorio de Mariana. El acierto narrativo consiste en unir los dos polos esenciales, amor y muerte, aunque no se diga aún que la muerte fue consecuencia del amor. La voz se detiene en las facciones desordenadas del padre de Mariana, personificación cabal y emblema vivo de una manera de angustia que es del mismo género que la de su hija, que los separa y los distingue dentro de un pequeño grupo de elegidos. Recién, entonces, se entiende la oposición paterna a los amores: una sabiduría mayor le hacía obstaculizarlos, aunque no pudiera lograr nada, aunque fuera inútil. Mariana y Fernando, una vez unidos, no hubieran podido ser separados jamás, salvo por la muerte.

La quinta parte tiene como materia la evocación. La voz que evoca se dirige a un "tú" que es de naturaleza imprecisa. Lo evocado es lo que importa y no ante quién se evoca. La ambigüedad permite comprometer al lector en la reflexión final:

¿Pensaste alguna vez en que las historias que terminan como debe ser quedan aparte, existen de un modo absoluto? En un tiempo que no transcurre (101*).

La vida se ha convertido en historia, capaz de formar parte de lo que se cuenta, tal vez de la literatura. El desvío hacia estas cuestiones denota una estética que llega a la vida a través de la literatura y no a la inversa. Aunque poco se sabe de la voz narradora, se la siente involucrada totalmente con la de la meta-narradora. En este punto se descubre un aspecto del valor de la historia hasta entonces no enunciado y sobre el que

tampoco se volverá.

El fragmento procura demostrar la extraña personalidad de Mariana, su juego plural de revelación y ocultamiento que, aunque divirtiendo, esconde su esencia. El largo collar de perlas tras el que se encubre reafirma la pluralidad: símbolo de una feminidad creadora ideal en casi todas las culturas ³⁴, en la tradición local las perlas enhebradas en collar simbolizan futuras lágrimas. Mariana realiza las dos posibilidades: se manifiesta como prototipo femenino, pero también padecerá y dará motivo de llanto. Por su naturaleza, tiene como destino el ser partícipe de un modo inédito de amar y ser amada; también su dolor tendrá una magnitud extraña.

La sexta parte se inicia con un gerundio desusado en relación al sujeto al que se atribuye, "husmeando". Centra la atención sobre un sujeto que, hasta este punto de la narración, no contaba demasiado. En efecto, la voz narradora, por su función misma y por la categoría secundaria que tenía dentro de la historia, no parecía llamada a desempeñar un papel. Volcada hacia el lector, se involucra y lo involucra extrañamente, provocando en el último preguntas que quedan sin respuesta: ¿Por qué es tan importante, para un tercero, comprender la historia de Mariana? ¿Su particular destino es, de algún modo, el de todos? ¿Mariana es, luego, carne o símbolo? Si fuera un símbolo, ¿qué simboliza?

Anselmo no cuenta. Su acción se demuestra intrascendente para la historia que nos ocupa y él, por sí mismo, no es más que una ficha que la vida usa para su juego. Semejante al padre de Mariana y a Fernando, forma con ellos una insólita trilogía en la que su identidad se pierde. Este hombre, los que se acercan a Mariana y, tal vez, todos los hombres no son nada en confrontación con la mujer que, revelándose, oculta como siempre

³⁴ Chevallier y Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 813.

su misterio. Inés Arredondo parece asociarse a la línea habitual del estereotipo que el hombre tiene de la mujer: ella y su presupuesto misterio. La originalidad proviene de que la voz narradora, la que husmea, es también mujer y, como los hombres, se azora ante el mismo misterio. Sin embargo, queda claro que esta voz no cumple un papel sexualizado. Se desexualiza en su "voyeurismo". Mariana, sexualidad total y perfectamente femenina, es "la Mujer", la completa, la única y, por ende, todas las mujeres. Es oportuno señalar el nombre con que la autora la bautiza. Si Eva es la mujer del Antiguo Testamento, Mariana es la abstracción de la mujer del Nuevo. Unión de María y de Ana, fusiona la virginidad de la madre de Jesús con la sexualidad plena de la madre de María. Espíritu y materia se anudan en ella y en todas las hijas por venir. No es casual que con este cuento se termine un volumen que tiene a la mujer y sus estados como eje central.

La séptima parte, brevísima, no es útil en sí misma. Vale porque sirve de prólogo a la octava y última del relato. Anuncia que ha sido posible develar "el secreto que hace absoluta la historia de Mariana" (102*).

Alcanzar este secreto es, en parte, confirmar lo dicho antes, en la aproximación a este cuento -la mujer es un abismo insondable- y es volver sobre lo dicho en todos los otros: el amor es imposible no tan solo por la incapacidad de la pareja sino, y más apropiadamente, porque el ser humano arrastra una invencible soledad que le impide toda fusión. La rebeldía de Fernando ante este hecho, mientras revela su inmadurez, descubre la inmadurez de todos los seres humanos, todos indóciles ante la comprobada impotencia, todos buscando, por todos los medios, negar una de las únicas evidencias ciertas, todos evadiéndose de ella como mejor pueden y, especialmente, a través de los prometedores y falaces dones del amor. Mariana no se engaña, probablemente porque su propia naturaleza no da

lugar al engaño: "tonta" como se la enmascara en el cuento es, sobre todo, primitiva. En su primitivismo, realiza la unión los opuestos: absorbida por lo absoluto, engendra hijos en confuso afán de felicidad relativa; anhelando la fusión -como Olga, en el cuento homónimo- emprende el amor como otredad y distanciamiento; se deja ganar por la nada, mientras se entrega al todo. Se funden en ella Eros y Tanatos.

En este sentido, el personaje es irreal, inencarnable, probablemente absurdo. Símbolo entonces, proyecta a un devenir de la mujer que se encuentra deseable y que, tal vez, se espera, pero que poco tiene que ver con la que es.

**CONCLUSIÓN: EL IMAGINARIO DE INÉS
ARREDONDO**

La aproximación pormenorizada a los cuentos de Inés Arredondo confirma planteos que daban lugar al capítulo I de este trabajo. Perteneciente a una cultura occidental y cristiana, su narrativa da cuenta de preocupaciones no por antiguas menos actuales. En la medida en que ciertos cuestionamientos no hayan podido ser resueltos a satisfacción de manera objetiva y universal, cabe insistir sobre ellos en busca de respuestas individuales, que resuelvan una problemática también individual.

No habría que insistir sobre el derecho a la obtención de la dicha que el ser humano considera que le es propio ni sobre las opciones de concreción de esa dicha que se han probado más recurridas. Es evidente que el acceso a ella mediante el encuentro amoroso ha sido y sigue siendo la principal; que el individuo, limitado dentro de las fronteras de su piel -que marca el principio de su soledad y de su angustia-, sospecha -y comprueba a menudo- que si accede al amor correspondido puede alcanzar un estado de realización no imaginado hasta entonces. A este sentimiento ha de llamársele fusión, y ha de comprenderse que, por lo gratificante, una vez experimentado se convierte en meta vital. La fusión por medio del amor humano, en el encuentro con la pareja enamorada -ya se dijo- es la posibilidad que se ofrece a la mayor parte de los hombres. Para unos pocos, no obstante, existe otra alternativa de fusión: la mística. Allí están San Juan de la Cruz y Santa Teresa para comprobarlo. El destino de los amantes llena las páginas de la literatura y marca los hitos de su historia.

La narrativa de Inés Arredondo se inserta en esta temática porque no puede ser de otra manera. No se avizora aún el momento en que el amor deje de ser cuidado esencial del individuo porque no ha habido ni solución a la inquietud ni real sustitución. La atención a esta problemática, sin duda, no distingue a la autora: no puede dar respuestas novedosas, caminos de

desenlace. Tampoco la margina. La minuciosidad con la que investiga la posibilidad de la dicha a partir del amor -incluso del amor divino-, en cuentos múltiples, intensos y desesperados, contribuye a evidenciar una paleta que se perfila neta si se contempla desde sus manos. Es, seguramente, uno de los aciertos de la cuentística arredondiana. No podría ser el único. No importaría un autor cuyos únicos asertos fueran la precisión y la fidelidad exhaustiva a una temática. Esas cualidades, necesarias indudablemente, no bastan para sorprender y conquistar al lector. La historia interesa más o menos según los recursos utilizados en su construcción. De los posibles, hay que destacar uno, fundamental en toda la producción de la escritora: el uso de imágenes.

Hay quienes subrayan, como característica primera del arte, la capacidad de representar sensiblemente imágenes que pertenecen a la fantasía del artista creador. Este, a través de su medio de expresión, sugiere por medio de ellas un mundo pleno, visible, distinto del que puede presentarse cotidianamente. El pintor lo consigue con colores, el músico con sonidos. En el caso del escritor, su materia es el lenguaje y su mérito radica no sólo en el logro de la expresión verbal representativa de un mundo, sino en su capacidad para que éste pueda ser evocado. El poder evocativo de la imagen es, dentro de la escritura, el que eleva la lengua a su plenitud, el que la aleja de su producción ordinaria, el que la define como arte. Por otra parte, es tan amplio el espectro de referentes de la imagen que su riqueza potencial es infinita.

Desde el punto de vista del artista creador, habría que mencionar también el papel que pueden llegar a cumplir las imágenes en él mismo. Una imagen poderosa reaparece una y otra vez en su producción como germen siempre nuevo que, pareciendo diferente -hasta indiferente-, apunta a una misma preocupación, a veces obsesión. Es rara vez consciente del poder de

esta imagen central. Mientras tanto, el estudioso que se le aproxima para conocerlo descubre que es un reflejo completo del mundo interior del autor, que se hace comprensible precisamente desde las distintas perspectivas ofrecidas.

Inés Arredondo produce una cuentística abundante en imágenes. Estas le dan su valor estético. Sin embargo, la hondura de su mundo y de su preocupación está dada a través de una imagen dominante que se matiza en los distintos cuentos sin desaparecer nunca: es la imagen del abrazo. Puede decirse que la imagen del abrazo es el centro del imaginario de Inés Arredondo.

A partir de esta afirmación, es necesario detenerse en ciertas cuestiones. Es importante, por un lado, analizar el fenómeno del abrazo y del acto de abrazar o ser abrazado. Lo primero que se impone es la cotidianidad del hecho, tan común y elemental que no llama la atención. No obstante, si el abrazo es el centro del imaginario de un autor, habrá que repasarlo. Algo que caracteriza a la imagen en general, que la hace eficaz, es, como se dijo, su poder evocador. Este poder evocador radica, en gran medida, en el extrañamiento al que induce respecto de lo habitual: una imagen gastada no cumple con la evocación que promete. Si la imagen del abrazo puede ser cotidiana, no por ello será imposible que se la retome y vivifique. Este es el caso de Arredondo.

En efecto, el abrazo es el centro de su imaginario. ¿Qué se quiere decir con ello? El abrazo impone visualmente la connotación del mito de fusión, que es la búsqueda humana permanente. ¿Qué eran los hombres esféricos antes de su separación? ¿Quiénes eran Adán y Eva antes de la Caída o, aun mejor, antes de que a Dios se le hubiera ocurrido sacar a Eva para Adán de una de sus costillas? No cabe duda de que los hombres

esféricos, y Adán y Eva eran, ambos, las concreciones perfectas y absolutas del abrazo. Tan perfectas y absolutas que no se necesitaba otra cosa, no había concepto, no había carencia. Los seres no estaban separados por sus pieles, por sus entidades diferentes. Eran la realidad de la fusión. Que el abrazo sea el centro de un imaginario induce a comprender una paradoja: el hombre apunta siempre a una fusión que persigue sin lograr. Y no lo logra porque, de poderlo hacer, estaría violando un interdicto que nace con el origen de su separación y que, quiéralo o no, está por encima suyo. El extremo de la paradoja es que, con el abrazo, el hombre afirma el tabú. Mientras vive un simulacro de fusión, descubre su fracaso. Cuando Inés Arredondo pone al abrazo como centro, sabe lo que hace. Su acierto es convertir al hecho cotidiano en algo diferente, que se trasciende a sí mismo en la admisión de un extrañamiento que descubre sus polaridades.

La narrativa de Arredondo es pródiga en abrazos. ¿Por qué tantos, si son la manifestación evidente de la imposibilidad? Precisamente por ello, y también por algo más. El ser humano se define por su lucha; su esencia -tantos lo han dicho- es trágica por eso: si cada abrazo descubre un fracaso, también cada uno es la expresión del intento por vencer al destino. El hombre cae y recae o, mejor, cae y se rehabilita: cada caída prueba que puede rehabilitarse y que, de hecho, lo hará.

La multiplicidad de abrazos de la narrativa de Inés Arredondo es, en cada caso, expresión de una impotencia, cada una con su matiz único. Algunas de sus imágenes comunican abrazos reales; otras, ofrecen metáforas del abrazo. Entre las primeras, las hay que expresan el deslumbramiento, la comunicación o el conocimiento; las hay que manifiestan la importancia de un contacto que afirma una identidad; están las que aparecen como preludio sexual. Entre las segundas, el abrazo metafórico conduce a comunicación o conocimiento, o es anhelo

desesperado. En cada caso la imagen aparece siempre nueva y distinta, nunca abrume ni nunca deja de estar.

La Imagen arquetípica

La imagen arquetípica del abrazo -por completa y perfecta- es, en La señal, la que se muestra en "El árbol":

Se volvió y caminó hacia la mujer como en un sueño - iluminado y joven, hermoso Lucano Armenta. La abrazó con fuerza y la besó en la boca. El chiquilín lloró porque lo apretaban y ellos se rieron a carcajadas del llanto, del olvido, del niño. Se miraron como si la sola mirada pudiera fundirlos (43*).

Construida a partir de cuatro enunciados, tiene un primero de carácter plástico que, narrando un desplazamiento, prepara el acto que interesa como imagen y que se ofrece, cumplido, en los otros tres. Estos -segundo, tercero y cuarto-, a su vez, tienen un segundo y un cuarto donde dominan los elementos plásticos y un tercero de naturaleza sonora. Hay relación de semejanza entre el segundo y cuarto, y de oposición entre ellos y el tercero. También hay estrecha relación entre el primero y cuarto, dada ésta por sus comparaciones. El valor de las comparaciones radica, precisamente en que señalan el terreno de lo ideal: "como en un sueño", "como si la sola mirada pudiera fundirlos". La doble vertiente de la imagen, plástica y sonora, orienta hacia su significado profundo: indica la contradicción aspiración-realidad. El elemento plástico, presente en el segundo y cuarto enunciado de la imagen, da la fusión: se visualizan el abrazo, el beso y la mirada de los esposos amantes. Un verbo en subjuntivo limita la capacidad sin eliminarla, no obstante ¹.

¹ "...así como el indicativo tiene un sentido de 'afirmación', el subjuntivo significa 'la suspensión de la afirmación' y se aplica a hechos reales pero solamente cuando no se quiere o no es necesario afirmarlos": Kend Togeby, citado por Rafael Seco en Manual de gramática española, Madrid, Aguilar, 1982, p. 67.

La imposibilidad insinuada desde la voz verbal se confirma a través de los elementos sonoros. La contradicción llanto/risa indica la ruptura del éxtasis a que el abrazo conducía. Esta ruptura, además, es propiciada por un tercero que nada tiene que hacer con las partes que buscan la fusión, aunque sea su producto. Es éste un abrazo casi perfecto, proyección concretada de un casi absoluto. Refleja un hondo amor, una dicha profunda, pero, por sus características, lleva en sí el germen de su destrucción. Esta se adelanta mediante el juego pareado de contrastes y semejanzas, en la construcción misma de la imagen, a nivel sensorial y lingüístico. En efecto, ello ocurrirá aunque no por los caminos que la imagen parece adelantar.

Al respecto, lo que es tesis en Inés Arredondo (ya citado: "Los grandes amantes no tienen hijos") cambia de dirección en el relato. La autora no ha querido buscar excusas pueriles para una realidad que sabe fatal, precisamente en el cuento en que más cercana siente la posibilidad del logro que venza a aquélla.

La imagen como deslumbramiento, comunicación y/o conocimiento

Pocas son las imágenes tan elocuentes. Sin embargo, el abrazo que refleja la unión de los amantes es una constante en los relatos de Arredondo. A menudo culmina con el beso, como en la imagen anterior. Así ocurre en "El membrillo", en el que la imagen dibuja magníficamente un conjunto de sentimientos:

El se paró para mirarla: su rostro frágil estaba angustiado, tenía los ojos húmedos. La abrazó con fuerza, apretando la cabeza contra su pecho para protegerla de aquel pensamiento injusto; la separó lentamente y la besó en los labios. La ternura lo llenó todo, inmensa, sin fondo, y cuando se miraron quedaron

deslumbrados al encontrarla reunida, presente, en los ojos del otro (19*).

El conjunto de sentimientos se establece sobre contrastes visuales y gesticos. La autora se detiene en un detalle objetivo: los ojos húmedos de su personaje a punto de llorar que, sinecdóticamente, explican un dolor total. Luego adjetiviza su rostro de manera subjetiva: el rostro es "frágil", y esto es un acierto. Efectivamente, el rostro no es frágil, sino joven, dolorido, atemorizado por la sospecha de la pérdida. Con el adjetivo, Arredondo logra multiplicidad de sentidos con la mayor concisión expresiva. Paralelamente, caracteriza de manera adecuada el estado emocional de sus personajes en esa situación tan común para los jóvenes: mientras la muchacha es frágil porque no es la que decide, es la que teme amar sin ser amada y, por ello, está en desventaja; el joven, seguro de sí, expresa su certeza mediante un gesto: un abrazo que cumple "con fuerza"; mientras aprieta la cabeza de la chica contra su pecho para protegerla. La fuerza indicada se confirma en la presión del joven y en su gesto de protección. Se llega, así, al beso. El abrazo y el beso posterior modifican las expresiones de los enamorados, testimonio de sus sentimientos profundos. De la angustia se pasa a la ternura y de ella al deslumbramiento. Hay que destacar la pintura de un nuevo contraste emocional, que surge de lo vivido instantes atrás y de la dimensión de la ternura, incalificable en su profundidad. También es importante el juego de miradas: la masculina, al iniciar la imagen, y la que intercambia la pareja, al final. Desde el punto de vista de la historia, este encuentro, el primero entre los jóvenes, les demuestra la perfección de la comunicación amorosa. La imagen concreta ese paraíso prometido y deseado, ya que se ofrece la comunicación absoluta, la fusión al fin, lo que es natural si se recuerda que Elisa y Miguel son aún inocentes y que sólo a éstos -que no aspiran más que al presente que poseen- les es posible conquistarlo.

La imagen que interesa en "Olga", es también de carácter plástico y está presentada desde el punto de vista de Manuel, quien lleva la voz narrativa del relato y que es quien está verdaderamente enamorado. El abrazo, en este caso, demuestra que el amor brinda conocimiento, aunque ese conocimiento no sea consciente. En efecto, el personaje señala que "..., lo primero que le sorprendió fue la exactitud con que había sentido el contacto de aquella mano sobre su espalda." (25*). Como en el caso anterior, éste es un amante inocente y por ello es digno de que el amor le confiera sus mejores dones.

El abrazo de "Estío" está narrado a través de una amplia y bellísima imagen dominada por constituyentes plásticos y cinéticos y enriquecida por comparaciones y metáforas. La imagen misma no expresa más que el encuentro amoroso en sí. Sin embargo, por el lugar del texto en el que está colocada, es antecedente de conocimiento. No se trata del conocimiento ya aludido -el amor consagra la fusión- porque quien narra es una voz adulta, para la que no existe la inocencia. Por el contrario, esta imagen adelanta el consciente entendimiento de la trasgresión y conduce al apartamiento de los amantes. A su vez, al fin del relato y por causa de ese abrazo, tendrán que ser expulsados del paraíso que, en la inconsciencia, casi llegaron a poseer.

El enunciado que inicia la imagen comprime la situación y adelanta el acontecer: "Nos quedamos frente a frente, como dos ciegos que pretenden mirarse a los ojos". Está centrado conceptualmente en la comparación. En ella, dos aspectos comunican un absurdo: el sentido irónico del verbo y los actos mismos. Desde allí se amplifica la imagen, que tiene dos partes bien delimitadas. La primera de ellas, en la que la voz que narra se detiene en su pareja, describe los pasos hacia el abrazo, de manera puntual: "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". La doble adjetivación al sustantivo -"gran ansiedad refrenada"-, la comparación -"como distraído"- y la forma del beso -primero leve, luego intenso- preparan la respuesta femenina, dada en la segunda:

Lo abracé con todas mis fuerzas, y fue entonces cuando sentí contra mis brazos y en mis manos latir los flancos, estremecerse la espalda. 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 (17-18*).

Esta parte, la más rica, está planteada desde las sensaciones de esa voz. Describe finos matices cinéticos y jerarquiza el valor táctil que conduce a comparaciones. Aunque el torso es "como árbol", parece río. Ya se adelantó, en el capítulo correspondiente, el sentido de ambas comparaciones: una que explica la profunda necesidad de afecto de la mujer, su búsqueda de centro que el árbol simboliza en el reencuentro fugaz con su pasado, y la otra, que induce a comprender el desvarío, ya que el joven no es el que puede darlo. La imagen termina con dos metáforas: "sol dorado" y "ceguera de la noche", atribuidas a la juventud del amante -éste, metafóricamente río fluyente- y a la imposibilidad de poseerlo. La contraposición enriquece el juego de estados emocionales opuestos que la imagen ha plasmado.

Tal vez el momento narrativo más alto de "Flamingos" sea el de su imagen dominante (66*). Esta también orienta hacia el conocimiento y su deslumbramiento consecuente. Podría querer transmitir semejantes impresiones a la imagen de "El membrillo", pero en "Flamingos" ya no hay inocencia. Propone, no obstante, que el amor, real o fingido, permite

recuperar la pureza. Está dada desde una tercera persona identificada con el personaje masculino, que es el punto de vista de la narración. Tiene dos partes bien diferenciadas: la primera con atención a la mujer, la segunda con atención al hombre. La falsedad de la situación se ofrece a través de un desencuentro que se habrá advertido una vez que se haya leído la imagen completa: mientras la mujer se enamora de las palabras de amor, el hombre se enamora del amor. En ningún caso se advierte que los personajes se enamoren uno del otro y esta certeza se comunica precisamente a través de los elementos de la imagen. Ambas partes mencionadas se apoyan en metáforas y comparaciones, en datos de las sensaciones. La esencia del personaje femenino se equipara a "aguas subterráneas", su piel "parecía dejar transparentar una luz abrasadora", ella misma "bebía sus palabras con (un) hambre...". Arredondo muestra, de manera cabal, un ser necesitado de amor. Para confirmarlo, allí están sus respuestas físicas. A su vez, el personaje masculino queda "como un muchachito", "con la boca seca y la respiración rota". El verbo que expresa la euforia masculina dice que él "se emborrachaba", que lo hacía con sus propias palabras. Así indica la autora lo pasajero del delirio. El juego de contrastes se comprueba también eficaz en la imagen. En cuanto al abrazo, éste no está dado en su movimiento físico, sino que se propone a través de palabras y miradas que se entretujan. Culmina en el beso que, como en la imagen de "Estío", produce vértigo. En ambos casos, aunque con diferente sentido, el vértigo indica la momentánea pérdida de la propia identidad y la obtención de un paraíso fragmentario y fugaz.

La imagen como contacto que permite ser

Dos abrazos de La señal, por el contrario, confirman que el amor perfecciona la propia identidad. En "Para siempre", nuevamente los protagonistas del abrazo son un hombre y una mujer. La imagen es de

carácter puramente descriptivo, y diseña sensaciones térmicas y de presión:

Empezó a frotarme con una toalla. Primero las piernas y luego los brazos. Al principio me frotaba con eficiencia, vigorosamente, pero poco a poco la toalla subía y bajaba por mis miembros lentamente y sentía a través de la tela afelpada la mano poderosa de Pablo. Aquel calor nuevo y conocido, aquella frescura cálida que no se marchitaba nunca, estaba allí, limpia y presente como si yo no la hubiera traicionado. Las lágrimas me corrían por las sienes, pero no pude levantar los párpados. 'Pequeña', oí que me llamaba, y se abrazó a mi cuerpo inerte con un ruido extraño, como un sollozo (79*).

Como se comprueba, se narra la sucesión de los actos, son pocos los adjetivos y hay verbos y sustantivos elocuentes: "frotarme", "frotaba", "calor". Descuella el oxímoron "frescura cálida" que, de modo muy eficaz, apunta a la armonía que es producto del encuentro de la polaridad. Refiere la dicha obtenida, que es absoluta. La comparación, al final de la imagen, cambia la orientación -hacia lo sentido por la mujer- y se detiene en el hombre. Da su fuerza emocional. La nota auditiva vale fundamentalmente en cuanto refuerza el relato de emociones. La figura masculina casi se desdibuja. Los jóvenes amantes de este relato podrían haber logrado el paraíso, pero uno de ellos -ella; por eso es que la imagen está dominada por lo que siente la mujer-, no tuvo la capacidad suficiente, no supo mantener la lucha necesaria. La imagen plasma la imposibilidad a través de los hechos mismos, sin explicación. Por ello, están referidos en tiempo pasado.

En "Canción de cuna", el abrazo produce paz en su sentido más hondo. No es el abrazo hombre/mujer; es el abrazo de la madre a la hija (56*). El análisis temático había demostrado que la incapacidad de la

protagonista era consecuencia de sus experiencias de infancia, de la negación que su madre había hecho de ella. La imagen confirma plenamente este punto de vista. El acceso al sentido de la existencia por el amor y, como consecuencia, la abierta posibilidad de conquistar la dicha están claros en "Canción de cuna". La imagen entera está escrita en tiempo presente, lo que le da un carácter de intemporalidad significativo. Lo que allí se narra vale y valdrá siempre. La imagen enfrenta a dos seres, la madre y la hija, a través de referencias cinéticas. Tiene tres momentos. Los dos primeros se refieren, por separado, a ambos personajes en juego y, en los dos, la autora procura una descripción minuciosa. Contrastan los movimientos convulsivos de la madre, dominada por el llanto -sollozos, espasmos convulsos, estremecimiento, palpitar desordenado-, con la calma dichosa que la hija conquista en sus brazos, lingüísticamente indicada por adverbios -acurrucada, protegida, agazapada, tranquila, adormecida. En su tercera parte, la imagen abarca el todo y se impone la connotación visual: queda el retrato plástico del abrazo con que madre e hija resultan consoladas.

La imagen como preludio sexual

El abrazo como preludio sexual se vuelve imagen en los cuentos "Estar vivo" y "El amigo". En el primero, la imagen está dada desde el personaje que lleva la voz de la narración. Su primera parte es de carácter plástico con matices cinéticos; ello está indicado por el sentido de los verbos, o el verboide: subía, bajaba, palpitaba, agitándose. Describe la respuesta física al primer encuentro erótico. Luego, se insinúa un componente gustativo. La fatalidad del deseo se marca con claridad: "su sensualidad ancha y golosa me envolvió sin remedio". Se degusta un fruto prohibido -paraíso imposible-, lo que se indica mediante el adjetivo "golosa" y, como siempre, es la mujer la que lo propone. El deseo es dependencia: "dependía de aquel otro cuerpo hermoso y

desconocido". Fatalidad y dependencia son indicios negativos. Son los cuerpos los que se comprometen, ambos y contrapuestos: el del hombre "alerta y ansioso", el de la mujer "hermoso y desconocido". La imagen trasciende su descriptividad. No se supera el deseo, y con ello se confirma la imposibilidad de la dicha: es trasgresión, en una sociedad que separa la carne del espíritu.

En "El amigo", la imagen confirma la existencia del triángulo erótico (70*). Su sustancia es plástica y visual. Opone dos sensibilidades, la masculina, ardiente por la fuerza del deseo, y la femenina, que responde sin pasión. Como el abrazo anterior, éste sólo comunica cuerpos. Esta comunicación comienza precisamente con el abrazo e inicia un camino de conocimiento parcial, el de la carne: "me apretaba con un ardor que no había sospechado en él". El valor de la imagen radica, en gran medida, en su anticipación temática, ofrecida en su último enunciado: "cuando me besaba el cuello alcancé a distinguir en la penumbra la sonrisa complacida de Luis Alonso".

Las metáforas del abrazo

Se dijo al principio que algunos relatos, más que el abrazo, presentan metáforas del abrazo. No quiere decirse con esto que el abrazo no aparezca en ningún caso. Lo que ocurre es que, si aparece, su imagen no es determinante en el cuento. Se ha preferido, por ello, seguir las imágenes significativas, aun si ha sido necesario sustituir el abrazo por el contacto. Hay narraciones donde el contacto tiene las características del abrazo: implica algún tipo de fusión, revela algo desconocido u oculto o, simplemente, en ausencia se manifiesta como la gran necesidad.

No es casual que los tres cuentos que abordan la cuestión religiosa

destaquen el valor del contacto, que se ofrece de una u otra manera. La imagen de la protagonista transformada por el sol -en "La extranjera"- es magnífica por su concentración significativa: "...salía al patio, levantaba la cara al cielo con los ojos cerrados, y en el breve tiempo en que el sol sorbía sus lágrimas, Minou se transformaba y parecía consolada" (46*). Su eficacia radica en la utilización de una prosopopeya que, mientras explica plásticamente el cambio del personaje, detiene sobre el lenguaje, específicamente sobre el verbo: "sorbía". La sucesión veloz de las acciones narradas dirige hacia el descubrimiento de una comunicación particular que sorprende por su singularidad.

En "La señal", la esencia del relato se manifiesta a través de una imagen brevísima cuyos referentes fundamentales son térmicos y de presión: "Un escalofrío lo recorrió y cerró los ojos...Pero los labios calientes lo tocaron, se pegaron a su piel...Era amor, un amor expresado de carne a carne, de hombre a hombre..." (41*). La imagen se vuelve rica por el juego del contraste y la progresión. El contraste se da entre el sustantivo y el adjetivo -escalofrío/calientes-, de carácter térmico; la progresión se da entre dos verbos -tocaron/pegaron- y comunica el referente de presión. En el contexto de la narración, sintetiza el conflicto de Pedro, el personaje principal, y lo resuelve: si existe paz para él, ésta se logrará a través de la aceptación y participación en el amor divino. Esa es su forma de lograr la dicha.

"La sunamita" está dominada por la extensa e interesante imagen de fusión ya citada anteriormente, de carácter plástico y auditivo, no exento de matices de presión:

Y el horror contra el que nada pude me conquistó: empecé a respirar al ritmo entrecortado de los estertores, respirar, cortar de pronto, ahogarme, respirar,

ahogarme...sin poderme ya detener, hasta que me di cuenta de que me había engañado en cuanto al sentido que tenía el juego, porque lo que en realidad sentía era el sufrimiento y la asfixia de un moribundo. De todos modos seguí, seguí, hasta que no quedó más que un solo respirar, un solo aliento inhumano, una sola agonía (93-94*).

Revela la tensión del personaje principal y la salida que encuentra a su conflicto. Arredondo trasmite magníficamente la sucesión angustiosa de los sonidos y de las sensaciones que padece el personaje. Las aliteraciones alternadas de dos consonantes "-r" y "t"- contribuyen estupendamente a poner de manifiesto el componente auditivo, que domina la primera parte de la imagen. Luego, cuando se impone la reflexión, las consonantes que destacan son la "n" y la "m", aunque permanezcan las anteriores con menor densidad. La imagen propone al lector la conflictiva del personaje central y lo conduce a acceder con él al conocimiento de la muerte que, allí, desborda lo físico. Luisa, sana y joven es, como su anciano marido, una moribunda, y no podrá dejar de serlo. El amor no se impone a la muerte. Vence la muerte y la dicha es inalcanzable.

En "Mariana" hay dos metáforas principales del abrazo que corresponden a los dos momentos de la historia. La primera es la imagen de las manos juntas de los esposos (100*). Posee gran plasticidad y propone el triunfo del amor y de la dicha. Arredondo indica verbalmente esta condición: "...; no era necesaria más que una atención pequeña para ver la presencia que tenía ese contacto en reposo, hasta ser casi un brillo o un peso, algo diferente a dos manos que se tocan". Toda la imagen, de naturaleza descriptiva, utiliza el beneficio de la metáfora para indicar la trascendencia del contacto. La segunda, visual y cinética, se construye con base en el contraste entre la sucesión de acciones desesperadas que lleva a cabo Fernando con la esperanza de lograr la posesión de Mariana, y la ausencia de movimiento de la mujer:

Furor y celos inmensos que me hicieron golpearla, meterla al agua, estrangularla, ahogarla, buscando siempre para mí la mirada que no era mía. Pero los ojos de Mariana, abiertos, siempre abiertos, sólo me reflejaban: con sorpresa, con miedo, con amor, con piedad (103*).

Este contraste cinético es también eficaz porque demuestra el fracaso de la comunicación dichosa que planteaba la primera imagen. Dos imágenes, luego, dan la síntesis de la historia.

Por último, "La casa de los espejos" ofrece otra imagen estupenda, que demuestra, como casi todas, la imposibilidad de la dicha. En ella destacan los componentes plásticos, visuales y sonoros. Interesa el sutil componente gustativo, de índole claramente emocional: el vestido de la madre es color miel. Es ésta una imagen de gran dinamismo, que se ofrece desde la memoria. El personaje principal recupera su infancia y recuerda su situación familiar (82*). El gesto con el que se inicia la imagen es expresivísimo: "Pasé el índice a la altura de mis ojos por el bisel de uno de los espejos, y luego fui bajándolo hasta encontrar la altura de mis seis años". Es, en realidad, el gesto el que conduce a la memoria. La plasticidad del movimiento inicia la evocación. Esta matiza el sonido que produce angustia y la ambigüedad feliz del atuendo color miel que viste la madre indiferente. De inmediato se suceden componentes cinéticos, en estricta correspondencia con los sonoros:

Entonces me pareció oír con claridad las notas del *Carnaval de Venecia* y revivió la angustia infantil de oírlo repetir por horas y horas; vi a mi madre reflejada en el espejo, con su largo vestido color miel y su cara absorta e inexpressiva. En el corredor, mi abuela vigilaba haciendo *frivolité*, acompañando la música interminable con el interminable vaivén de su mecedora (82*).

La imagen culmina con el predominio de los elementos plásticos: "Luego mi madre se levantaba del piano y yo me empequeñecía todavía más para que no me viera, porque cuando recordaba mi existencia se olvidaba del piano, lloraba todo el día, y por la noche". Con esta imagen se confirma el triunfo del dolor, por encima de toda dicha. El abrazo que el niño anhelaba, fue imposible. Desde el punto de vista temático, la imagen confirma la impotencia sin prestar el alivio que brindaba la imagen de "Canción de cuna".

La naturaleza en la narrativa arredondiana

Es evidente la importancia que Inés Arredondo da al abrazo y se comprueba que éste es el centro de su imaginario. Podría pensarse, no obstante, que la presencia del abrazo no es consciente en la autora. Otro aspecto pertenece también a su imaginario, que tiene valor indiscutible y que es, este sí, extremadamente consciente. Se trata del lugar que la autora da a la naturaleza como motor de las acciones o como marco facilitador que orienta el sentido de sus historias. En general, establece la contraposición abierto/cerrado: los espacios abiertos son positivos y los cerrados son negativos, aunque hay excepciones. Hay que señalar que las dos vertientes del imaginario se vinculan con claridad. En efecto, si el abrazo es su referencia a la fusión posible, el marco en el que ésta se realiza es determinante. Es lógico suponer que el marco de libertad amplifica la fusión y, a la inversa, el espacio cerrado, que oprime, explica el infortunio. En efecto, el paraíso original es lugar libre y abierto por antonomasia. Inés representa con cuidado estos espacios, que se comprenden al aprehender la dirección de su imaginería total.

Ya se habló abundantemente del paraíso privado de Arredondo y de la elección de su infancia en Eldorado. Este centro de su imaginario se

despliega en el todo o en sus partes a lo largo de su narrativa y se complementa también con otros matices de la naturaleza.

En este sentido, "Olga" es el relato que presenta de manera más completa la imagen de lo que es el marco físico ideal de Arredondo, con el espacio abierto inspirado precisamente en Eldorado infantil, y con el espacio cerrado, de carácter habitual. En efecto, el cuento está dominado por una imagen topográfica que se despliega en su decurso, para acompañar y hacer más significativas las acciones narradas. El diseño contempla, en un extremo, la Casa Hacienda, rodeada de huertas, cerca del Ingenio. En el extremo opuesto está el pueblo, con la iglesia, y después el Barrio Nuevo, en cuyos confines se encuentra el prostíbulo. El Callejón Viejo, con chalets a un lado, vincula ambos extremos. En él se encuentra la tumba del Anima Sola, que nadie recuerda por qué recibe culto ni a quién pertenece. Más allá del Barrio Nuevo, está la explanada dura y yerma desde donde se contempla un río lejano, el San Lorenzo.

Esta representación ubicacional permite oponer los espacios de la inocencia y de la dicha -abiertos- huerta/paraíso/adolescencia/amor, a los espacios de la caída y la desdicha -cerrados- que son, según este esquema, caserío/prostíbulo/adulterio/desamor. El río lejano aparece como promesa imprecisa: símbolo clásico del fluir, promete vagamente un cambio.

El relato se atiene en forma estricta a este diseño. Cuando los jóvenes disfrutan inocentemente de su amor nuevo, el espacio físico es el de las huertas, lugar paradisíaco que se goza de manera intensa y natural. Varias imágenes confirman el sentido del espacio: los jóvenes ven lo que "con seguridad nadie antes vio" y andan "errantes, perdidos en el laberinto de frutales". Es lo más cercano al Edén que pueda sospecharse:

Era fácil vagabundear por las huertas, abandonarse a ellas sin pensar nunca en que habían sido trabajosamente creadas. Pero cumplían un destino más amplio, un anhelo antiguo, al tomarlas y vivirlas libremente, como el mar, creyendo que eran totalmente naturaleza (28*).

Más tarde, cuando se hace referencia a la casa de Olga y Flavio, que confirma la separación de los jóvenes, se menciona que está en el Callejón, encerrada, como la joven, "entre las huertas y los bambús", cerca de la tumba del Anima Sola. Ya no existe el paraíso. Por fin, el prostíbulo que cobija a Flavio y a Manuel está en el suburbio del Barrio Nuevo: "...le era casi desconocido, quedaba muy lejos de las huertas, del ingenio, de la iglesia". Ese es el espacio que consuma la realidad de la pérdida, que representa la expulsión del paraíso inicial. No sólo es un espacio cerrado, es también hostil. Como réplica al silencio fresco de las huertas, en el prostíbulo se escucha "el ruido, las carcajadas brutales que venían de dentro". Representa, por excelencia, al espacio profano. El río, más allá, parece otro, es irreconocible. Su apertura, más que con la característica espacial positiva, parece tener que ver con el infinito incalificable. Sin duda alude al camino que, más tarde, Manuel se verá obligado a tomar: "en la lejanía era una vaga promesa".

Cuentos en los que se confrontan espacios

Otros cuentos donde se enfrentan espacios -lo abierto y lo cerrado- son "La señal", "Estar vivo", "La sunamita" y "Mariana".

En "Estar vivo", el espacio cerrado es el centro de la opresión, de la enfermedad y de la desdicha. En él se pierde la libertad. El protagonista, Leonardo, no puede soportar ni su casa ni el dormitorio de su hija, lugares que le recuerdan los compromisos asumidos que ya no puede sostener. En el

espacio cerrado se producirá luego la separación de la amante, también en un dormitorio en el que se padece indisposición. Al espacio cerrado volverá después de la aventura, y será el inicio de su permanente desdicha. Mientras, el espacio abierto brinda al personaje la dicha posible: fuera de la casa inicia la relación con Angela y en la playa es felizmente seducido. Allí se siente libre y dichoso.

En "Mariana", la dicha de los jóvenes enamorados se alcanza en un espacio muy semejante al que correspondía al paraíso de "Olga":

En los algodones, por las huertas, al lado del Puente Negro, por todas partes parecían brotar lugares maravillosos para correr en pareja, besarse y rodar abrazados sofocados de risa. Ni Concha ni yo habíamos sospechado que a nuestro alrededor creciera algo muy parecido al paraíso terrenal (97-98*).

La marca definitiva, al decir de Fernando, alcanza a la pareja en otro espacio abierto: al borde del estero de Dautillos. Allí, frente a la muerte, alcanzan una comunicación superior. Después de ésta, ambos son apartados. Los espacios cerrados impiden el reencuentro y conducen a la locura y a la muerte, por separado, de los amantes.

La desdicha llega a Luisa, en "La sunamita", en el espacio cerrado. En el dormitorio de Apolonio se la convoca al matrimonio con el tío moribundo, allí tiene la experiencia de la muerte propia, allí padece violación y allí pierde su juventud y su esperanza. En el espacio abierto ha sentido la fuerza y la posesión de su identidad. Allí está la salud: "...salir al corredor caldeado y respirar hondamente, por instinto, la luz y el aire".

Hay que destacar, en este relato, el papel que juega la naturaleza, como ya se dijo utilizada a veces por la autora como lo hicieron los

románticos. El calor, con que se inicia y se termina el cuento, apoya al principio la imagen de la joven orgullosa y segura de sí; al final es "llama implacable que nos envuelve a todos". La tarde "oscurecida por nubarrones amenazantes" es la que augura la sinrazón, cuando el tío la solicita en matrimonio. Los cuatro días de la agonía que no se termina están enmarcados por una lluvia fina, "sin rayos, sin tormenta". Finalmente, la mejoría de Apolonio se inicia en un amanecer de cielo limpio.

En "La señal", también hay confrontación de lo abierto/cerrado, aunque ésta se presenta a la inversa: es negativo lo abierto y positivo lo cerrado. En efecto, el calor toma la connotación que la autora le da al principio de "La señal" y anuncia "muerte suspensa, ardiente, sin podredumbre pero también sin ternura". Pedro, personaje central, se guarece en la iglesia, cuyo clima es fresco, y allí ocurre la incomprensible revelación.

¿Por qué el espacio cerrado es positivo en este cuento y el abierto es tan agresivo? Precisamente porque este espacio cerrado es particular, distinto: por ser una iglesia, es el lugar donde se manifiesta lo sagrado; al decir de Eliade, es el lugar donde ocurre la hierofanía, donde "algo sagrado se...muestra" ², donde se da la revelación. De allí que el espacio abierto, en contraste, no tenga nada para ofrecer.

Cuentos de espacios abiertos

"Estío" y "El membrillo" son relatos en los que se jerarquiza el espacio abierto. En el primero, calor, huerta, río, mar, propician la alegría. El contraste del calor fortísimo y el frío del mar, no obstante, son tomados por la autora para llevar a la protagonista a la conciencia de sí misma. Una

² Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano, *Op. cit.*, pp. 18 - 19.

tormenta lejana, al principio, augura los conflictos que más tarde se presentarán en el cuento. El aire cargado anuncia, al final, el encuentro erótico.

En "El membrillo", la naturaleza es utilizada de manera semejante a como lo es en el cuento anterior. Los sucesos ocurren a la orilla del mar. El sol y la arena adormecen. Nubes en el horizonte sugieren un peligro que se presenta, pero que no tiene consecuencias mayores.

Cuentos de espacios cerrados

Los relatos que transcurren en espacios cerrados incrementan su significación a partir de aquel. En "Flamingos" hay una correspondencia exacta entre la artificialidad del lujoso restaurante en el que transcurren los eventos narrados y la inautenticidad de la pareja que habla de un amor inexistente. Más aún, el exótico flamingo está tan oprimido como los mismos personajes.

En "El amigo", no se menciona el espacio abierto. El espacio cerrado deja el mismo residuo de falsedad que dejaba en "Flamingos". El cuento establece sus acciones en dos espacios cerrados diferentes -la casa de Loti y la de la protagonista-, pero ninguno de los dos parece demasiado significativo. Alternativamente apoyan los diseños triangulares, los triunfos eróticos parciales de la mujer o sus fracasos, la problemática del amigo.

"La casa de los espejos" muestra espacios cerrados diferentes. El fundamental es el de la calle Libertad. Este es interesantísimo porque proyecta perfectamente la conflictiva de Roberto Uribe Rojo. Como el espacio, es el personaje: siempre ensimismado, solitario, pleno de

recuerdos dolorosos, insatisfacción y frustración. En contraste, se presenta el elegante aspecto del despacho del protagonista, que lo refleja en su apariencia, en lo que Roberto Uribe ha tratado de representar; tiene clima artificial, lo que confirma, lateralmente, el valor de las apariencias. El ambiente cerrado del hospital sólo da lugar a enfermedad, tanto del moribundo como de su hijo mayor, quien no puede afrontar su verdad ni en el encuentro ni después de él. El largo relato tiene una única y breve alusión al afuera, con calor insoportable y quemante que embriaga y adormece al personaje, al punto de hacerle creer que puede enfrentar y resolver su pasado, lo que no ocurre.

"Canción de cuna" propone dos espacios cerrados, que corresponden cada uno a los dos momentos temporales del relato. El primero que aparece, aunque no el más importante, enmarca, en su casa, a la mujer que ha decidido un embarazo, cuando llama a sus hijos para comunicarles la nueva. Allí transcurrirá su enfermedad y su curación. No hay ninguna alusión a sus características. El segundo es valioso. Se plantea como la prisión en la que Erika padece su gravidez. El espacio exterior se menciona más de una vez, pero éste no ofrece ninguna alternativa. Si el adentro es hostil, helado y húmedo, el afuera es lluvioso, gris, con viento que aísla y que "extiende su tiempo sin esperanza". Demuestra que el personaje no tiene salidas. Otro espacio, diferente, también cerrado, interesa en el relato: es el del vientre maternal que tiene vida propia y que, para la madre, es "pantano", "lo remoto olvidado", "oscuro universo". Espacio cerrado y misterioso por definición, es también un espacio en el que, al igual que en "La señal", se avizora una revelación incomprensible. Permite percibir la actitud de Erika hacia la maternidad que, a su vez, será tan importante en los hechos posteriores. Sin la presencia de estos dos últimos espacios la historia habría sido indudablemente pobre.

Por último, es necesario detenerse en el espacio cerrado de "Para siempre". El principio del cuento describe un espacio cerrado negativo: es sucio, miserable, húmedo y maloliente. Es el espacio de un corredor. Sin embargo, el espacio cerrado se sublimará según avance el relato. Una escalera conduce hasta el piso al que va la protagonista. No es indiferente a la jerarquización positiva del espacio físico la presencia de la escalera, que simboliza precisamente superación. Ya en el departamento, se alude al calor que oprime, pero se abre una ventana que deja ver el cielo gris de tormenta. La narración opone dos momentos temporales que dan como resultado un espacio físico dual: el mismo que antes se sentía precioso, se devalúa en el presente del relato. El afuera permanece: antes y después se contempla la lluvia gris. La recuperación positiva del espacio cerrado se ofrece al fin del cuento, con el extraño desenlace que la autora dispone para su historia.

Los cuentos en los que se impone el símbolo

En dos relatos no son importantes ni el espacio físico ni la naturaleza en sí. Ello ocurre en "La extranjera" y en "El árbol", en los que valen dos símbolos, el sol y el árbol, respectivamente. Ambos cuentos tienen algo en común: en los dos se logra algo semejante al absoluto de la dicha. En "La extranjera", la protagonista alcanza una profunda identificación de carácter místico con el sol; en "El árbol", se obtiene la fusión por el amor humano en la expresión más alta que es posible lograr a este nivel. En ninguno de los dos casos la dicha consecuente permanece, pero ello no puede asombrar. Si ocurriera lo contrario, la autora no sería coherente con sus convicciones.

¿Por qué sustituir imágenes y espacios por símbolos? ¿Por qué poner al símbolo en el centro de su imaginario? Precisamente porque ambos cuentos quieren transmitir caminos posibles y esenciales, nada mejor que el

símbolo para respaldar la historia y la temática. El símbolo ofrece el conocimiento profundo y sustancial de una historia particular y contingente y le imprime su real trascendencia, pues da a la idea su sentido primero. El símbolo comunica la visión directa del mundo y de sus cosas sin condicionantes ni mediaciones culturales; pertenece, como señala Eliade, a "las modalidades más secretas del ser"³. De allí el uso, justo porque no abusa de él, que hace Inés Arredondo.

La dicha que trasunta la pareja protagonista de "El árbol", ya se dijo, es una dicha casi perfecta. Signada por la imperfección de lo humano, también se dijo, no puede durar. Pero existe y se manifiesta a veces para algunos elegidos. Que el cuento esté dominado por la figura del árbol, indica que se ha dado al objeto un valor que va más allá de lo circunstancial. Como la pareja original, ésta -aparentemente tan común como cualquiera- habita un jardín cuyo centro es el árbol. Sin embargo, no es una pareja común: ha sido bendecida por una muy exclusiva forma del amar. Al poseer ese amor, la pareja ha descubierto su centro real. Este es, precisamente, el árbol. En torno al árbol, luego, gira todo lo demás. Como la pareja primigenia, posee su árbol en el centro del jardín, noticia de su enraizamiento hondo en la vida y de su proyección amorosa hacia el futuro que el hijo encarna. Si el árbol del Génesis era el más bello de todos y también el prohibido, el que podía traer la perdición, este árbol contemporáneo es el más valioso porque es para el hijo, y augura la fragilidad, la pérdida, la caída. Nunca como entonces estuvo tan bello Lucano Armenta, nunca el abrazo que unió a la pareja fue tan cerrado. Al menos, no hay otra mención en el relato. Y no puede dudarse de que Inés Arredondo considere que ese es el centro natural de la pareja, ya que el cuento narra cómo, en determinado tiempo posterior -en un instante del tiempo eterno de la desdicha-, es necesario cortarlo.

³ Eliade, Mircea. Imágenes y símbolos. Madrid, Taurus, 1992, p. 12.

Otro centro innegable es el sol. No es el centro de la tierra, como el árbol. Es el centro del cielo. Ese es el sol-símbolo que domina en el cuento "La extranjera". Su sol es un sol cenital, según se advierte en el relato, de carácter enteramente espiritual. La búsqueda mística de Minou no puede elegir mejor encuentro. Cautivada por la religión de los aztecas, redescubre para un Occidente dominado por otras formas de fe, la confianza en el sol, el inmortal, la divinidad de fuego que tiene el poder de elevación y que es uno y todos los dioses.

Conclusión

Como corolario de este trabajo, viene a colación una síntesis de lo dicho.

Inés Arredondo y su narrativa demuestran que, si la verdad puede inventarse, las consecuencias de estas ficciones resultan en una verdad diferente que, incluso, podría calificarse de superior. Estas ficciones elegidas, tanto para lo personal como para lo producido, señalan el camino que se transita, su modo y su justificación. La semblanza inicial indica la dirección que se quiso dar a una vida y cómo ésta logró su cumplimiento. Entre Eldorado edénico de la infancia y la mortaja que llegó cual se anhelara, transcurrió una existencia plena de insatisfacción, búsqueda, breves encuentros y abundantes desencuentros.

En la narrativa de Inés Arredondo se cumplen salto y caída. En efecto, la autora indagó sin tregua sobre una dicha en la que racionalmente no creía, a partir de vías de las que desconfiaba, a las que probó una y otra vez con resultado semejante. Pero lo esencial es que buscó: dio el salto hacia un absoluto que consideró, emocionalmente, siempre posible. Tal vez sea el instante de dicha que a veces logró obtener -que transfirió también a sus personajes- el que justificó su indagación y, en última instancia, su

esperanza.

Acorde a lo planteado en el primer capítulo, la autenticidad de las preocupaciones arredondianas se ven respaldadas por una tradición cultural tanto greco-latina como judeo-cristiana. Están presentes casi todos sus ingredientes: necesidad de fusión y consecuente búsqueda, tensión amorosa pasional, fracaso, dolor y angustia. Por agnóstica, no esperó nada de Dios, pero el dios de los cristianos determinó, más de una vez, situaciones y contenidos. También el dios de los aztecas le hizo concebir, en algún momento, cierta esperanza. Con esto se demuestra, en lo general, la pertenencia de la autora a lo universal. En lo particular, el espacio físico en el que se desarrollan sus historias es, casi siempre, local. Con ello no apartó a su narrativa de la universalidad sino que, por el contrario, insertó lo local en el mundo.

Toda su cuentística tiene, como punto de partida, la relación con el otro y, en especial, la relación de pareja. Es desde la profundización en los acontecimientos de personajes sujetos a este vínculo que persigue la comprobación de la existencia de la dicha. La tradición cultural, expresada a lo largo de la historia y sus producciones literarias, debería haberla desencantado antes de todo inicio. No obstante, la obra de Inés Arredondo demuestra una vez más que el ser humano es incapaz de aceptar las determinantes que le aporta la razón y por ello se define a sí mismo por su lucha permanente contra la frustración. Es esta lucha la que da sentido a su existencia, ya no como individuo, sino como especie. Su emocionalidad siempre renovada le permite esperar lo imposible y es esa espera la que lo enriquece. En los cuentos de la autora que se analizaron en este trabajo la relación de pareja es el tema casi único. En todos ellos, el vínculo conduce a la desdicha. Aunque éste sea en apariencia diferente, el resultado es siempre el mismo: la infelicidad es el corolario de todo intento profundo.

Solamente en dos narraciones la pareja no ocupa el lugar central; sin embargo, no iluminan una opción mejor. Lo obtenido se resuelve en soledad, insatisfacción, incertidumbre e impotencia.

Un rasgo común a todos los relatos de la escritora es la tensión pasional que los define. La pasión es la que permite el acceso al absoluto. Este absoluto no alberga sistemáticamente la opción mística aunque algún relato la contemple. La voluntaria negación de Dios, por parte de la autora, la aleja racionalmente de esos caminos. Sin embargo, la formación infantil está allí, y se hace presente. Los cuentos en que aflora el matiz místico lo aceptan como realidad que es, expresada, pero no elegida para sí. En todos los casos, la pasión de los personajes se define por su sentido etimológico: por encima de todo, sufrimiento. Aspiración a la dicha y dolor consecuente resulta en personajes complejos, casi siempre angustiados.

Inés Arredondo profundiza, sobre todo, en la personalidad de jóvenes y de mujeres. Pocas veces se detiene en el adulto masculino. Ello, porque no se siente preparada para abordarlo. Sus jóvenes y sus mujeres son, casi siempre, verosímiles. Procuran sin intención pero logran, a la postre, ofrecer un mayor conocimiento del ser humano. La literatura se demuestra como acto de conocimiento: la búsqueda de la realidad y de su sentido son necesarios al individuo. La escritora Inés Arredondo no reclama el derecho a poseer preocupaciones sociales y, por tanto, sus producciones no pueden verse con ese destino. Es importante, sin embargo, comprender que lo que es útil para el individuo, es útil para la comunidad. Parte del éxito de la producción arredondiana tuvo que ver con la revelación que significaron sus cuentos para los lectores que recibieron La señal en 1965. En ese sentido, hay que sospechar la sorpresa -que la escritora señaló en una entrevista ya citada- ante los planteamientos desenfadados de muchos relatos: la solución de "Estío", el final de "El membrillo"; la actitud

femenina en "Olga", en "Para siempre" y en "Mariana"; el planteamiento de soledad de la mujer encinta en "Canción de cuna", la revelación de "El amigo". Este es el momento de señalar que, por lo mismo, los relatos pueden pasar a la historia de la literatura mexicana como un documento de la década de los años sesenta, aquellos años que inician la conciencia reflexiva de la mujer de Latinoamérica en forma masiva. En efecto, aunque la autoconmiseración aparece -"El amigo", "La sunamita"- muchas mujeres suyas deciden ser, más que objetos deseados, casi, ya, sujetos deseantes. Este es un aspecto lateral en el que la literatura ofrece, también, un grado de aproximación al conocimiento.

La escritora Inés Arredondo construye sus narraciones con base en un profundo sentido estético. Los espacios físicos que crea, así como sus imágenes contribuyen a perfilar la verdadera significación de sus relatos.

Toda la sabiduría de los textos de Inés Arredondo nace de la cabal conjunción de todas estas acciones escriturales. Aunque no es una literatura feliz -no puede serlo- el amor, con sus desdichas y sus pequeños logros, justifica vida y producción. Para ella valen los versos finales del hermosísimo soneto de Borges, "Adam Cast Forth", con cuyo primer verso se iniciara el cuerpo de este trabajo:

Y, sin embargo, es mucho haber amado,
haber sido feliz, haber tocado
el viviente Jardín, siquiera un día.

BIBLIHEMEROGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA

UTILIZADA

Alighieri, Dante. La divina comedia, Barcelona, Iberia. 1956, 508 pp.

Arenas Monreal, Rogelio. "La pareja y la mirada transgredida de 'Mariana' de Inés Arredondo", en: Inés Arredondo, Obras completas. México, Siglo XXI, 1988, 356 pp.

Aries, Philippe y Georges Duby. Historia de la vida privada, tomo I, Madrid, Taurus, 1990, 415 pp.

Arredondo, Inés. La señal, México, Era, 1965, 174 pp.

* Los espejos, México, Joaquín Mortiz, 1988, 152 pp.

* Obras Completas, México, Siglo XXI, 1988, 356 pp.

* Río subterráneo, México, Joaquín Mortiz, 1979, 157 pp.

Borges, Jorge Luis. Nueva antología personal, Barcelona, Bruguera, 1985, 282 pp.

Bradú, Fabienne. Señas particulares: escritora, México, F.C.E., 1987, 138 pp.

Corominas, Joan y José Pascual. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, seis tomos, Madrid, Gredos, 1983.

Corral, Rose. "La dialéctica de lo sagrado", en Inés Arredondo. Obras

completas, México, Siglo XXI, 1988, 356 pp.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. Diccionario de símbolos, Barcelona, Herder, 1988, 1107 pp.

Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Labor, 1985, 185 pp.

* Imágenes y símbolos, Madrid, Taurus, 1992, 196 pp.

Fischer, Kurt, Dennis Krebs, George Reynolds et al. Psychology to-day, California, Bel Mar, 1972.

Frankl, Víctor E. Psicoterapia y humanismo, México, F.C.E., 1982, 219 pp.

Fromm, Erich. El arte de amar, México, Paidós, 1987, 128 pp.

Homans, Margaret. Women writers and poetic identity, U.S.A., Princeton University Press, 1980, 125 pp.

James, William. Las variedades de la experiencia religiosa, Barcelona, Península, 1986, 391 pp.

Laing, Ronald. El yo y los otros, México, F.C.E., 1978, 187 pp.

Millán, María del Carmen. Antología de cuentos mexicanos, tomo II. México, Nueva Imagen, 1977, 196 pp.

Machado, Antonio. Poesías, Buenos Aires, Losada, 1976, 271 pp.

Nacar-Colunga. Sagrada biblia, Madrid, Biblioteca de autores cristianos. 1958, 1409 pp.

Nasio, J.D. El dolor de la histeria, Buenos Aires, Paidós, 1991, 176 pp.

Ocampo, Aurora. Cuentistas mexicanas. Siglo XX. México, UNAM, 1976, 316 pp.

* (Dirección y asesoría) Diccionario de escritores mexicanos. México, UNAM, 1988, tomo I, 456 pp.

Olivier, Christiane. Los hijos de Yocasta, México, F.C.E., 1984, 251 pp.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, México, F.C.E., 1959, 191 pp.

Phillips, John. Eva, la historia de una idea, México, F.C.E., 1988, 282 pp.

Platón. El banquete, Argentina, Aguilar, 1980, 128 pp.

* La República o el Estado, México, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1989, 303 pp.

Rattner, Josef. Psicología y psicopatología de la vida amorosa. México, Siglo XXI, 1982, 260 pp.

Robles, Martha. La sombra fugitiva, México, UNAM, 1986, tomo II, 320 pp.

Rougemont, Denis de. Amor y Occidente, México, Leyenda, 1945, 355 pp.

Seco, Rafael. Manual de gramática española, Madrid, Aguilar, 1982, 343 pp.

Seligson, Esther. La fugacidad como método de escritura, México, Plaza y

Valdés, 1988, 194 pp.

Simenon, Georges. Le roman de l'homme, Laussane, Editions de l'aire, 1980, 198 pp.

Singer, Irving. La naturaleza del amor, México, Siglo XXI, tres tomos, 1992.

Steiner, George. The death of tragedy, New York, Alfred Knopf, 1961, 355 pp.

Tacca, Oscar. Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1985, 213 pp.

Tibón, Gutierre. Diccionario de nombres propios, México, F.C.E., 1986, 252 pp.

Tomasini Bassols, Alejandro. Filosofía de la religión, México, Colofón, 1992, 211 pp.

Trejo Fuentes, Ignacio. "Prólogo", en Inés Arredondo para jóvenes. México, CONACULTA, 1990, 160 pp.

Zambrano, María. El hombre y lo divino, Madrid, Siruela, 1992, 378 pp.

Zulueta, Estanislao. La propiedad, el matrimonio y la muerte en Tolstoi, Colombia, Nueva letra, 1980, 124 pp.

CONSULTADA

Barthes, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso, México, Siglo XXI, 1993, 254 pp.

Cassirer, Ernst. Antropología filosófica, México, F.C.E., 1987, 335 pp.

* Filosofía de las formas simbólicas (Tomo II), México, F.C.E., 1979, 319 pp.

Curtius, Ernst. Literatura Europea y Edad Media Latina (Tomo I), México, F.C.E., 1955, 489 pp.

Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones, México, Era, 1992, 462 pp.

Hatzfeld, Helmut. Estudios literarios sobre mística española, Madrid, Gredos, 1968, 423 pp.

Kundera, Milan. El arte de la novela, México, Vuelta, 1987, 153 pp.

HEMEROGRAFIA

UTILIZADA

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

Arenas Monreal, Rogelio. "Inés Arredondo: la mirada como ojo de la conciencia", ponencia leída en el Homenaje a Inés Arredondo, de marzo de 1990.

* "Inés Arredondo y su grupo generacional en la Revista Mexicana de Literatura", Unomásuno, Sábado, 3 de noviembre de 1990.

Arredondo, Inés. "Proyecto para el FONACULTA", Proceso, 13 de noviembre

de 1989.

Batis, Huberto. "La señal", El Herald Cultural, 12 de diciembre de 1965.

* "Los libros al día", Siempre, 1o. de diciembre de 1965.

* "Los relatos de Inés Arredondo", Unomásuno, Sábado, 2 de agosto de 1980.

Bradú, Fabienne. "El destino de la imagen", UAM, Casa del Tiempo, Volumen IX, No. 86, junio de 1989.

Bermúdez, María Elvira. "Leonora e Inés", Excélsior, Diorama de la Cultura, sin más datos.

Campos, Marco Antonio. "Río subterráneo, de Inés Arredondo", Proceso, 3 de marzo de 1980.

Carrera, Mauricio. "Entrevista a Inés Arredondo. Me apasiona la inteligencia", Revista de la UNAM, No. 467, diciembre de 1989.

Corona, Mago de. "Inés Amelia Camelo Arredondo", UAS, Culiacán, Escriba, 20 de noviembre de 1989.

Coronado, Juan. "Inés Arredondo: tres momentos del mismo instante", Unomásuno, Sábado, sin fecha.

Chacón, Joaquín Armando. "La mirada y la pasión", Unomásuno, Sábado, 30 de mayo de 1987.

Donoso Pareja, Miguel. "Río subterráneo", El Día, 31 de enero de 1980.

Espejo, Beatriz. "Un pensamiento para una amiga", La Jornada, 8 de noviembre de 1989.

Espinasa, José María. "El otro lado del espejo", UAM, Casa del Tiempo, Volumen IX, No. 87, julio de 1989.

Gally, Héctor. "Inés Arredondo: pálida sombra entre dos fuegos", Unomásuno, Sábado, 23 de diciembre de 1989.

García Duarte, Nohemy. "Arredondo: una imaginación desbordante atrapada en su cuerpo", Punto, 19 de diciembre de 1988.

García Flores, Margarita. "Inés Arredondo y La señal", El Día, 29 de enero de 1966.

García, Gustavo. "Los reflejos rebeldes", Unomásuno, Sábado, 15 de octubre de 1988.

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

* "Mi generación", Textual, Vol. I, No. 4, agosto de 1989.

García Ramírez, Fernando. "El deseo nocturno de Inés Arredondo", Textual, Vol. I, No. 4, agosto de 1989.

* "La escritura nocturna", UAM, Casa del Tiempo, Volumen IX, No. 86, junio de 1989.

Haro, Blanca. "La señal", Excélsior, Diorama de la Cultura, 5 de junio de 1966.

Labastida, Jaime. "Inés Arredondo o las voces del silencio", Siempre, 18 de abril de 1990.

Melo, Juan Vicente. "Inés Arredondo: firmeza de espejo", La Jornada de los Libros, 26 de noviembre de 1988.

Mercado, Enrique. "Arredondo. Las señales furtivas de parejas impares", Siempre, 10. de octubre de 1980.

Miller, Beth. "Inés Arredondo. 'El feminismo es absurdo'", Mañana, 25 de septiembre de 1976.

Paz, Octavio. "Discurso en Francfort", Libros de México, No. 29, octubre - diciembre de 1992.

Pfeifer, Erna. "Huellas y señales. Entrevista con Inés Arredondo", La Jornada Semanal, 10. de abril de 1990.

Polidori, Ambra. "Inés Arredondo: 'La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento'", Unomásuno, Sábado, 5 de agosto de 1978.

Poniatowska, Elena. "Inés Arredondo, festín sombrío", El Nacional, 28 de septiembre de 1993.

* Sin título, UNAM, Difusión Cultural, Los Universitarios. No. 58 - 59, 15 a 31 de octubre de 1975.

Quemain, Miguel Angel. "Entrevista con Inés Arredondo", UAM, Casa del Tiempo, Volumen IX, No. 86, junio de 1989.

Reboredo, Aída. "Inés Arredondo. El escritor debe mantenerse en la

marginalidad, los actos sociales de la literatura no tienen importancia", Unomásuno, 28 de mayo de 1980.

Reyes, Juan José. "La inminencia de los límites", UAM, Casa del Tiempo, Volumen IX, No. 86, junio de 1989.

* "Inés Arredondo ante La señal", El Semanario Cultural de Novedades, sin fecha.

* "Inés Arredondo: los espejos en libertad", El Semanario Cultural de Novedades, 2 de octubre de 1988.

Ruiz Sánchez, Carlos. "El ámbito literario de Inés Arredondo", Ponencia del homenaje a Arredondo realizado en marzo de 1990.

Sabido, Miguel. "La señal de Inés Arredondo", El Día. El Gallo Ilustrado, 19 de diciembre de 1965.

Siller, David y Roberto Vallarino. "El mundo culpable inocente porque no hay conciencia del mal", Unomásuno, 8 de diciembre de 1977.

Sin autor. "Arredondo: soy mujer y soy el lado oscuro, es decir: pertenezco a la noche", Siempre, No. 214, sin fecha.

* "Con escasa producción demostró profundidad y limpieza", Unomásuno, 4 de noviembre de 1989.

* "Cuando leí a García Lorca", Palabra, No. 9, abril de 1983.

* "Falleció la escritora Inés Arredondo", Unomásuno, 4 de noviembre de 1989.

Trejo Fuentes, Ignacio. "Inés Arredondo: Obras completas", Unomásuno, Sábado, 3 de junio de 1989.

Urrutia, Elena. "La Sinaloa de Inés Arredondo", UAM, Casa del Tiempo.
Volumen IX, No. 86, junio de 1989.

* "Los espejos de Inés", La Jornada de los Libros, 15 de octubre de
1988.

* "Río subterráneo es un libro para locos escrito por una loca,
afirma Arredondo", Unomásuno, 29 de diciembre de 1979.

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

Xirau, Ramón. "La señal", Diálogos, Vol. II, No. 4, mayo - junio de 1966.

Zendejas, Francisco. "Multilibros", Excélsior, 11 de diciembre de 1979.

CONSULTADA

Arenas Monreal, Rogelio. "De La señal a Los espejos", UAM, Casa del Tiempo,
Volumen IX, No. 86, junio de 1989.

* "Inés Arredondo o la búsqueda del sentido", Unomásuno, 16 de
enero de 1990.

* "La literatura de Inés Arredondo", Unomásuno, Sábado, 7 de enero
de 1989.

Batis, Huberto. "Los relatos de Inés Arredondo", Unomásuno, Sábado, 2 de
agosto de 1980.

Boullosa, Carmen. "Inés Arredondo", Vuelta 157, octubre de 1989.

Cano, Elsa. "Los cuentos de Inés Arredondo", Excélsior, El Búho, 3 de

noviembre de 1991.

Carvajal, Juan. "Arredondo (1928 - 89)", Unomásuno, Sábado, 11 de noviembre de 1989.

Castro, Dolores. "El universo de Inés Arredondo", Siempre, 18 de abril de 1990.

Corral, Rose. "Sobre Los espejos, de Inés Arredondo", UAM, Casa del Tiempo, Volumen IX, No. 86, junio de 1989.

Domínguez, Christopher. "El mapa de Inés Arredondo", Proceso, 3 de noviembre de 1988.

Espinasa, José María. "Los espejos: La expulsión del paraíso", Unomásuno, Sábado, 19 de noviembre de 1988.

Espinosa, Pablo. "Falleció antenoche Inés Arredondo, una voz profunda de la literatura mexicana", La Jornada, 4 de noviembre de 1989.

Frost, Elsa Cecilia. "Inés Arredondo". Ponencia leída en el homenaje a Arredondo de marzo de 1990.

Galindo, Carmen. "La señal", Novedades, 22 de febrero de 1966.

García Bergua, Alicia. "La actuación de los signos", UAM, Casa del Tiempo, Volumen IX, No. 86, junio de 1989.

* "Las miradas de Inés Arredondo", La Jornada, 30 de diciembre de 1988.

García, Gustavo. "Inés Arredondo 'Dueña inconsciente de un mundo perfecto'", Unomásuno, Sábado, 15 de octubre de 1988.

García Ponce, Juan. "In memoriam", Unomásuno, Sábado, 11 de noviembre de 1989.

García Ramírez, Fernando. "Alrededor de La señal de Inés Arredondo", El Semanario Cultural de Novedades, 19 de noviembre de 1989.

* "El espíritu y la mirada", El Semanario Cultural de Novedades, 12 de noviembre de 1989.

Guevara Reyes, Olimpia. "Inés Arredondo: una interpretación", Revista de la Facultad de Letras, Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz, enero - junio de 1989.

Gurrola, Juan José. "Inés", Unomásuno, Sábado, 11 de noviembre de 1989.

Jáquez, Antonio. "Carballo despotrica contra grandes escritores mexicanos", Proceso, 3 de julio de 1989.

Labastida, Jaime. "Los once ríos", Excélsior, 7 de marzo de 1989.

* "Río subterráneo", Excélsior, 21 de noviembre de 1989.

Maldonado, Ignacio. "Río subterráneo".Unomásuno, 25 de febrero de 1980.

Martínez Carrizales, Leonardo. "Inés Arredondo: estar en el tiempo", sin datos, 1 de julio de 1990.

Mejía, Eduardo. "Minimalia", Nexos, No. 30, junio de 1980.

Molina, Javier. "Un gran amor salva todos los avatares: Inés Arredondo", La Jornada, 30 de septiembre de 1988.

* "Respondo palabra por palabra de lo que escribo", La Jornada, 19 de mayo de 1990.

Moncada, Adriana. "Homenaje a la sinaloense Inés Arredondo", Unomásuno, 29 de marzo de 1990.

Montemayor, Carlos. "Homenaje a Inés Arredondo", Unomásuno, Sábado, 30 de mayo de 1987.

Música, Cristina. "Alegoría de la llaga y del espíritu", Unomásuno, Sábado, 19 de noviembre de 1988.

Muñiz, Angelina. "La señal", Excélsior, Diorama de la Cultura, 27 de febrero de 1966.

Murúa, Dámaso. "Escritora que inventó un río subterráneo", ponencia leída en el homenaje a Arredondo de marzo de 1990.

Ochoa Sandy, Gerardo. "Un gran amor resiste los avatares si se asume místicamente: Inés Arredondo", Unomásuno, 30 de setiembre de 1988.

Ochoa, Vicente. "Inés Arredondo", Caminos del Aire, enero de 1989.

Padilla, Adrián. "Recuentos de Inés Arredondo", El Nacional, 22 de mayo de 1990.

Paredes, Alberto. "Inés Arredondo", La Jornada, 30 de septiembre de 1988.

Patán, Federico. "Inés Arredondo: Obras completas", Unomásuno, Sábado, 29 de abril de 1989.

* "Opus 123", Unomásuno, Sábado, 3 de septiembre de 1983.

Pavón, Alfredo. "Una narrativa de encuentros y desencuentros", sin datos.

Pohlenz, Ricardo. "Río de Arredondo", Excélsior, 9 de mayo de 1989.

Reyes, Juan José. "La verdad en oscilación", El Semanario Cultural de Novedades, 12 de noviembre de 1989.

Serna, Enrique. "En los dominios de Inés Arredondo", Unomásuno, Sábado, 9 de diciembre de 1989.

Schwartz, Perla. "El Río subterráneo de Inés Arredondo", El Sol de México, 20 de marzo de 1980.

Terán, Ana. "Las corrientes subterráneas", UAM, Casa del Tiempo, Volumen IX, No. 86, junio de 1989.

Trejo Fuentes, Ignacio. "La infelicidad es un arma caliente", Unomásuno, Sábado, 12 de noviembre de 1988.

Velázquez, Jaime. "La señal", La letra y la imagen. El Universal, 16 de noviembre de 1980.

Villarreal, José Javier. "Los espejos, de Inés Arredondo", Unomásuno, Sábado, 17 de junio de 1989.

Zendejas, Alicia. "Inés Arredondo", Excélsior, 7 de noviembre de 1989.