



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

UNA POÉTICA DE LA PUREZA:
LA ESCRITURA NECESARIA DE INÉS ARREDONDO

T E S I S



que para obtener el título de

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

presenta

MARÍA CRISTINA HERNÁNDEZ ESCOBAR

Directora de tesis:

DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE SÁNCHEZ



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

México, D.F., 2005



M 343863



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Confieso que esta tesis debe tanto a tantos, pero, sin ánimo de dejar en la oscuridad a ninguno y a riesgo de ser tomada por cursi, es imperioso agradecer a mis Maestros queridísimos de toda mi vida escolar, en especial a los de las áreas de lengua y literatura, particularmente a Huberto Batis, a quien debo la conciencia —adquirida en sus extraordinarias cátedras— de una sensibilidad y una sensualidad hasta antes de él negadas o desconocidas en mí (por mí), y que me han servido, entre otros fines, para abordar todo lo que como humana no me es ni me puede ser ajeno.

A mis amigos —mi familia elegida—, quienes, además de nutrir mi pensamiento, de enseñarme de nuevo a leer y a pensar, me alimentaron en su mesa (casi todos) y con su amor siempre.

Dejo al final, pero nunca al último, a mi familia de sangre: mis padres, María Cristina y Cristóbal; mis hermanas, Blanca Rosa y Flor Mydory, y a todos los que no por no mencionados dejan de ser mi vínculo más entrañable.

Para ser justa, aunque sea por un segundo, quiero enfatizar que la deuda más grande la tengo con Carlos, mi compañero en toda la extensión del término, por quien esta tesis regresó de su autoexilio; pero, por sobre todo, la mayor gratitud es a mi madre —la mejor—, el origen de todas las letras y el principio de todas las cosas.

María Cristina Hernández Escobar
(Kitty)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
CAPÍTULO I. LA CRÍTICA TEMÁTICA	1
CAPÍTULO II. CONSTANTES TEMÁTICAS EN TRECE CUENTOS DE INÉS ARREDONDO El incesto: "El árbol" y "Estío" La pasión: "Estar vivo" y "En la sombra" Origen maldito/destino trágico: "Opus 123", "Los espejos", "Lo que no se comprende" y "Orfandad" Locura y lucidez: "Río subterráneo" y "Las palabras silenciosas" Pureza e impureza: "La sunamita", "Las mariposas nocturnas" y "Sombra entre sombras"	21
CAPÍTULO III. LA ESCRITURA NECESARIA	59
CONCLUSIONES	103
BIBLIOGRAFÍA	109
HEMEROGRAFÍA	114

INTRODUCCIÓN

Para Inés Arredondo, el tema de la pureza no está relacionado con un atavismo cultural, ni mucho menos con una obsesión de carácter maniqueo derivada de la educación religiosa de sus primeros años. Se trata, más bien, de la búsqueda de una identidad, de un ser fiel a sí mismos de sus personajes protagonistas, así como también la de un orden básico en la ficción literaria como en la vida.

Esta búsqueda guarda vínculos con lo sagrado en tanto que Inés Arredondo concibe la escritura como una forma de revelar el orden fundamental del mundo, los absolutos cardinales, ejes que estructuran, dan sentido al movimiento y pensamientos de sus personajes, aunque también, y de manera central, como un camino para revelar la propia verdad trascendente: la escritura como destino y necesidad.

El tema de la pureza es una constante, de una forma u otra, en los cuentos de Inés Arredondo. Sobre todo en tres de ellos —“La sunamita” (*La señal*), “Las mariposas nocturnas” (*Río subterráneo*) y “Sombra entre sombras” (*Los espejos*)— en los que este tema es el hilo conductor hacia lo que desde mi punto de vista revela diferentes aspectos de la idea arredondiana de lo que es o debe ser la postura de una artista, en este caso la escritora, frente a los hechos del mundo y la creación.

Sin embargo, los textos no abordan de la misma forma este tema central. Resulta básico para el análisis de la obra

II

de esta autora conocer en qué radican dichas diferencias y qué significa si, como señalé antes, la búsqueda de la pureza es la de la identidad.

He elegido como método la crítica temática porque considero que un tema perseguido hasta lograr su máximo esclarecimiento es una obsesión que nos conduce a deducir rasgos esenciales de quien escribe y de su cosmovisión; esto, junto con el modelo narrativo elegido, nos revelará, si llegamos a buen puerto, qué es la literatura para Arredondo, es decir, su poética o al menos su postura frente al fenómeno literario.

Para ello he partido de lo expuesto en *The Return of Thematic Criticism* de Werner Sollors para analizar trece cuentos, cerrando el objetivo sobre los tres relatos señalados antes. Cabe aclarar que el tema central involucra otros asuntos que de acuerdo con la nomenclatura propuesta por Sollors constituyen motivos (o *motifs*). He agrupado los textos según los motivos identificados como pertinentes para mi trabajo.

Debido a que el término pureza está presente en diversas disciplinas de la cultura por ser un tema que ha inquietado a estudiosos de las religiones, filósofos, antropólogos y literatos, entre otros, serán fundamentales en mi análisis textos de Mircea Eliade, Roger Caillois, Robert Graves, Graciela Martínez-Zalce, Gaston Bachelard, Sigmund Freud, Georges Bataille, entre otros. Algo que no puedo dejar de revisar es la obra de algunos de los autores preferidos y de cierta manera formadores de Inés Arredondo: Thomas Mann, Katherine Mansfield y Jorge Cuesta. No necesariamente habré de citarlos, pero no podría analizar la obra de Arredondo sin pasar por ellos.

Por último quiero destacar que junto con la lectura acuciosa de la obra contenida en los tres libros de Arredondo, de sus autores centrales, estuvo la revisión de otras fuentes, como la hemerografía —reseñas, entrevistas, críticas—, así como diversos estudios sobre la autora: libros, tesis, ensayos, etcétera, y desde luego aquella bibliografía indirecta en la que además de apoyarme para estructurar y dar método a mi trabajo, se sustenta gran parte de mis afirmaciones. Lugar especial merecen las visitas a los lugares en que se desarrolla la infancia de Arredondo —la hacienda porfiriana de la familia Redo en Eldorado y algunos sitios en Culiacán—, así como las conversaciones con personas que la conocieron en diferentes etapas de su vida.

Todo lo anterior, fuentes bibliohermerográficas, conversaciones, visitas y, sobre todo, la lectura de la obra de Arredondo, incluyendo el ensayo sobre Jorge Cuesta, confirman la sospecha inicial que me llevó a elegir a esta escritora como objeto de estudio: Inés Arredondo es uno de los creadores más integrales por cuanto es autora de obra artística a la par que de sólidas reflexiones sobre el acto creador y su materia prima, la inteligencia.

El objetivo final de este estudio es encontrar en los textos de Inés Arredondo los conceptos sobre el arte, y la literatura en particular, para formar, a su vez, un cuerpo de ideas que pueda aplicarse, en sentido inverso, en la lectura de su obra; es decir, encontrar qué cree Inés Arredondo que es la literatura para utilizarlo como instrumento de análisis e interpretación.

CAPÍTULO I

LA CRÍTICA TEMÁTICA

Los temas que aparecen como constantes en la obra de un escritor constituyen un *corpus* que revela las motivaciones sustentadoras de una cosmovisión. Hablar del tema alrededor del cual se construye una historia es referirse a una generalidad, o mejor, a un asunto que tiene muchos matices o realizaciones según sea el asunto que se desarrolla en una historia particular y según el punto de vista de quien narra.

Establecer el *motif* o motivo permite tener una idea más precisa de cómo se realiza esa generalidad llamada tema. Es decir, se puede afirmar que el tema de *Tristán e Isolda* es el amor.¹ Sin embargo, es obvio que no es cualquier clase de amor el que los mueve sino *el amor*. Podría decirse entonces que el motivo es *el amor como absoluto*; están enamorados de la sensación de estar enamorados, no uno del otro.

PUNTOS DE PARTIDA

Con el ejemplo anterior como punto de partida y, sobre todo, de acuerdo con los fines de esta tesis es indispensable definir los principales conceptos que se manejarán como base de este trabajo, especialmente en esta primera parte: motivo y tema. Comenzaré por una definición etimológica del término

¹ Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, México, CNCA, 1993.

motivo (al. *motiv*, fr. *motif*) por ser éste el origen para entender lo que es el tema. A continuación expondré las conclusiones de diversos estudiosos de la literatura (y, desde luego, la propia) acerca de estos conceptos.

ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO MOTIVO²

Es un adjetivo verbal sustantivado (*motivus*) a partir del participio pasado (*motus, a, um*) del verbo *movere*. Como todos los adjetivos y sustantivos terminados en *-ivus* tiene un valor ergativo (dinámico) genérico, que puede ser tanto pasivo (padecer la acción expresada por la raíz verbal) como activo (ser capaz de provocar dicha acción).

Motivo es algo 'relativo al movimiento', es decir, algo susceptible de mover o de moverse. Por ello su sentido de "causa, razón de una acción".

En el siglo XVIII comienza a usarse la palabra motivo como término técnico musical: "Núcleo melódico, armónico o rítmico" de la idea que se desarrolla en una composición musical". Este concepto fue traspuesto de la música de Richard Wagner a la literatura. "Significa, dice Michel Vanhalle,³ la repetición de

² Las notas sobre la etimología y algunas de las primeras precisiones del término motivo fueron tomadas de la tesis de doctorado de Aurelio González López, *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, concretamente del capítulo titulado "Concepciones y usos del motivo en la teoría literaria y el folclor".

³ Michel Vanhalle, "The concept of motif in literature: a terminological study", en Werner Sollors (compilador), *The Return of Thematic Criticism*,

la misma sucesión de palabras, por lo menos en forma de ecos o con ligeras variaciones en diferentes lugares de la obra completa". Esta sucesión de palabras que "se hallan relacionadas entre sí mediante esta solidaridad común [desempeña el papel de] unir diferentes pasajes de la misma obra literaria."

En alemán, dice Elisabeth Frenzel,⁴ la palabra "motivo" designa a una unidad bastante pequeña que, desde luego, no representaba intriga completa; un relato, sin embargo, constituye un elemento situacional en cuanto a contenido".

El término *tema* suele definirse vinculado indisolublemente al de *motivo*, como un inciso dentro de su definición en los diccionarios, o quizá como si no pudiera entenderse éste sin hablar de aquél, de acuerdo con lo manifestado por los diversos autores consultados.

TEMA Y MOTIVO

ENFOQUES DE LA CRÍTICA ESPECIALIZADA

Helena Beristáin, al referirse al motivo en el relato, dice que es una unidad sintáctico-temática recurrente en la tradición merced a que ofrece algo inusual y sorprendente que la hace distinta del lugar común.⁵

Cambridge and London, Harvard UP, 1992, pp. 92-105. La traducción de las notas tomadas de este libro es mía.

⁴ Citada por Michel Vanhalle. Puede consultarse esta afirmación en *Stoff, Motiv und Symbolforschung*, Stuttgart, 1963.

⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988, pp. 352-354.

Tema y motivo, no obstante su cercanía, son conceptos diferentes. En realidad el motivo es una unidad que resulta de la observación, durante el análisis del texto, a partir de una doble perspectiva:

- 1) Sintáctica: si se ve como proposición, atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento.
- 2) Semántica: las relaciones de semejanza (y de oposición) que establece con otras unidades próximas y distantes.

Es decir, es aquella "cierta construcción" cuyos elementos "se hallan unidos por una idea o tema común". Una "configuración estable", formada por motivos, es un tópico o tema literario.

Tomachevski afirma que, según apunta Beristáin, "los motivos combinados entre sí constituyen el armazón temático de la obra", es decir, el argumento.⁶

Por su parte, Veselovski considera que el tema "puede descomponerse en motivos a los cuales integra y unifica".

Panofsky,⁷ en sus *Estudios sobre iconología* afirma que "la esfera de los motivos es mucho más amplia que la de los temas, pues éstos son motivos a los que la historia ha confe-

⁶ Para los fines de esta tesis centrada en la crítica temática no se ahondará en el análisis estructural del relato, sin embargo se da por entendido que argumento es la serie de acontecimientos considerados en el orden artístico, es decir, aquél en el que aparecen en la obra, lo que hoy suele llamarse *intriga*, que se opone a *fábula* en tanto que ésta considera tales hechos en un orden cronológico, ideal, establecido por el análisis. Suele llamársela *trama*.

⁷ Aurelio González, *op. cit.*

rido un significado secundario que depende de convenciones culturales”.

Cesare Segre habla de una “unidad mínima, elemento generativo o elemento recurrente (estas características no son necesariamente excluyentes)”. Por su parte, Veselovski, en la *Poética de los argumentos*, dice que es la unidad más simple de la narración que no puede descomponerse en elementos más pequeños. [Mientras que el] tema es un conjunto de motivos —situaciones— que se entretajan. El tema establece una relación de dependencia respecto al motivo (unidad menor más que mínima).

El motivo, dice Shklovski, es una unidad menor que contiene una proposición narrativa básica, de cuya combinación surge la trama de una historia.

Para Elisabeth Frenzel el motivo es “el componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o un complejo de motivos formarán un argumento”.

Un tema es una abstracción vacía de argumento o el problema central de la historia. El motivo es parte constitutiva del tema sin verdadera autonomía. Los temas tendrían en su origen motivos que se han cristalizado en situaciones que van más allá del simple “tipo”, por ejemplo, la avaricia, que rebasa el tipo de “Harpagón”.

El motivo, como unidad mínima (o menor) recurrente puede presentarse en dos dimensiones:

- 1) Interna: en forma de *leitmotiv*. Palabra que de la música pasó a la literatura y designa ese conjunto de acordes (la base musical) que se repite en la pieza.

- 2) Externa: repetición de un elemento en distintas obras o textos.

Según Claude Brémond, en el folclor narrativo hay dos unidades narrativas: una corresponde al enunciado máximo, es el cuento (*conte*); la otra a un enunciado mínimo, es el *motivo*. Por ello, Segre tiene razón cuando afirma que la relación entre motivo y tema es la que se da entre simple y complejo, y entre unitario-articulado.

Los contenidos semánticos de los motivos pueden ser descripciones, ubicaciones, acciones, objetos o personajes, siempre y cuando haya un sujeto en relación con ellos, pues de lo contrario no tendrían carácter narrativo, condición que hemos señalado⁸ para definir una unidad como motivo. O sea deben ser sintácticamente estructurados como oraciones que se pueden representar por formas sustantivas de derivación verbal (por ejemplo, raptó, asesinato, engaño).

Expresan en la cadena sintagmática, de la cual forman parte, un significado que se localiza en un nivel más profundo de la narración.

Theodor Wolpers afirma que el motivo puede ser transmitido por la tradición; se halla relacionado normalmente con modas literarias o patrones genéricos, y ser modificado por autores individuales y/o movimientos o escuelas literarias en periodos posteriores. De hecho, el proceso histórico de la literatura, su movimiento oscilatorio y la interacción entre tradición e innovación pueden ser estudiados mediante el análisis de los motivos. Especialmente si la historia de los motivos se

⁸ Aurelio González, *op. cit.*, p. 90.

halla relacionada con la historia de los géneros y modas literarias, así como con los más importantes movimientos culturales y amplias corrientes de pensamiento.⁹

El motivo presenta dos niveles de significación:

- 1) El de los objetos y los estados de conciencia representados (acciones, gente, cosas, lugares, sentimientos, incluso ideas que expresan información específica).
- 2) El de su significación como características de la experiencia humana en general.

Esta doble dimensión, factual tanto como expresiva, del significado relaciona el motivo con el nivel más abstracto, el de los temas. Un componente del texto que aporta su propio significado a la totalidad de la estructura puede ser el punto de partida del texto, no necesariamente fuerzas cualesquiera que operan desde fuera.

El motivo puede ser nuevo, redescubierto e incluso inventado, como veremos especialmente en el capítulo tercero al abordar la revisión de mitos en la obra de Inés Arredondo.

El concepto de permanencia es fundamental, pero sólo funciona para la gran cantidad de situaciones esenciales o primarias en la naturaleza: amor, enfermedad, edad, recuperación y muerte; lucha, reconciliación, encarcelamiento, escapatoria, persecución, soledad, amistad, devoción (culto, adoración), idolatría, rivalidad, odio, melancolía, venganza, sacrificio; o bien [la relación] señor y vasallo, gobernante y gobernados, etcétera. Todos están presentes en la experiencia humana;

⁹ Theodor Wolpers, "Motif and Theme as Structural Content Units and 'Concrete Universals'", en *The Return of Thematic Criticism*, *op. cit.*, pp. 80-91.

son fácilmente identificables como constantes antropológicas independientes del cambio cultural.

No obstante, la mayoría de los motivos tal como aparecen en la obra literaria se vislumbra como algo más complejo. Constituyen elementos que modifican el inventario de unidades primarias y suelen derivar del contexto cultural y literario (sobre todo la época y el género) en que una obra ha sido escrita.

Por otra parte, muchos motivos pueden ser vistos como "variantes de ejecución" propios de un autor individual, que se repiten a lo largo de su obra.

Los motivos pueden encontrarse en cualquier nivel de la realidad ficcional y ser clasificados de acuerdo con su contenido:¹⁰

- a) *Situacionales*: con frecuencia preceden y/o involucran una acción, estableciendo las constelaciones básicas (generalmente relaciones humanas) de las que se deriva toda la estructura de un texto. Las situaciones de este tipo pueden ser tanto externas (por ejemplo el "eterno triángulo" de los sexos), como internas (estado de conciencia de los personajes [a la manera de Henry James]).
- b) *Actos y sucesos*: generalmente las situaciones dan lugar a aquellos motivos que son componentes principales de los patrones convencionales de relato y trama.
- c) *Figuras y personajes típicos*: son los que actúan como agentes en situaciones y tramas.
- d) *Conciencia / inconciencia*: actividades psíquicas, como la volición y procesos de la conciencia, intelectuales y cognitivos (que van desde el razonamiento y la reflexión, o

¹⁰ Wolpers, *op. cit.*, pp. 85-86.

diversas equivocaciones y errores, hasta el reconocimiento, o al menos presentimiento, de la verdad), la imaginación, toda la esfera emocional (pasión, sentimientos, impulsos, instintos, etcétera), así como percepciones sensoriales, incluyendo la sensación y disfrute de cualidades estéticas como lo sublime, idílico, pastoral, elegíaco o pintoresco. Esta clase es extremadamente diversa y su carácter cambia considerablemente de una época a otra.

e) *Otras clasificaciones (o clases)*: lugares, objetos (a menudo usados simbólicamente) y fases del tiempo (mañana / noche; estaciones del año). Son más fácilmente identificados y más frecuentemente estudiados.

El motivo puede ser bien una unidad de contenido estructurada en sí misma, bien un componente estructural de cualquier obra. Es decir, puede ser unitario o hallarse compuesto por dos o más miembros, por ejemplo, "la muchacha enamorada", "El joven que ha muerto", o como el *locus amœnus*, que consta de varios elementos.¹¹ Incluso pueden constituir construcción "oximorónicas", que muchas veces representarán las "paradojas fundamentales de la existencia humana".¹² Pienso en "El vacío en la plenitud", "El dolor por el amor", "La vejez inmadura", "El sabio dubitativo", "Los ricos miserables", "La soledad acompañada" y tantos más.

¹¹ En cuanto a los temas y motivos encontrados en la obra de Inés Arredondo esto se verá claramente representado sobre todo en aquellos cuentos que forman parejas, aquellos que parecieran imágenes contrapuestas, vistas desde ángulos opuestos.

¹² Wolpers, *op. cit.*, p. 87.

Los motivos pueden aparecer encadenados (en una especie de relación de causa y efecto, como en las leyendas) o ser presentados simultáneamente como lo hace Shakespeare en, por ejemplo, *Hamlet*, donde se desarrolla un problema ontológico a la par de un conflicto de poder.

La función del motivo, expresa Wolpers, es la de proveer un patrón o esquema sobre el que el autor escribirá o detallará su escritura. Un detalle incidental o una asociación de ideas (producto de la imaginación del escritor) puede dar un nuevo giro y corregir o transformar el patrón original, incluso, introducir un nuevo motivo. Juego interactivo, dialéctico.

La crítica de los años cincuenta a los setenta hizo de los estudios temáticos una crítica ideológica al sugerir una ligera relación de éstos con el análisis del significado intrínseco del texto.¹³ Por su parte, Michel Vanhalle¹⁴ afirma —con lo que se matiza la afirmación anterior hecha en un tono que revela cierta alarma por parte de la metacrítica— que los aspectos de significado en literatura dependen de sus aspectos formales; no hay significado sin significante; por esto se requiere un mayor acercamiento de la noción de motivo en literatura a su contraparte musical para una lectura de textos literarios.

Continúa: "El motivo produce un significado connotativo y contribuye no sólo a ilustrar y matizar el aspecto temático, sino que también traza la línea del proceso creador. Provee de

¹³ Posición que comparto, aunque de manera parcial, pues considero que los temas elegidos consciente o inconscientemente por un escritor están sumamente vinculados con su cosmovisión. El capítulo tercero de esta tesis explicará mi posición.

¹⁴ Vanhalle, *op. cit.*, p. 98.

una estructura dinámica mediante la recurrencia, variación y contraste, lo mismo en una obra en particular que en una serie de ellas.¹⁵ Desempeña un papel tanto semántico como estructural y permanece a medio camino entre el tema y la matriz.”¹⁶

El tema es la idea guía, una noción abstracta. Debería, dice Wolpers, consistir en un sustantivo abstracto (o varios) y al menos en un adjetivo o modificador verbal, como en “Inocencia perseguida”, “Amor reprimido”, etcétera.¹⁷

El tema es lo abstracto y el motivo, lo concreto, es decir, son caras de la misma moneda. Cualquier motivo, si se enfatiza y generaliza apropiadamente, puede transformarse en tema o adquirir dimensiones temáticas, y cada tema, a su vez, puede ser un motivo si se particulariza adecuadamente. Ambos tienen el poder de operar como “universales concretos.”

El tema, afirma Vanhalle, es con frecuencia un gran lugar común (amor, muerte, lucha, etcétera) que toma forma concreta en la “imagen” (mitos, historia, alegoría); constituye la unidad semántica de la obra y aparece como algo estático, invariable, alrededor del cual diversos motivos se reúnen.

Usualmente, dice David Perkins,¹⁸ el tema puede ser un concepto muy general (locura, tiempo), un nexo entre varios concep-

¹⁵ Lo cual se apreciará mejor cuando se hable de, por ejemplo, los cuentos “Estar vivo” y “En la sombra”.

¹⁶ Vanhalle, *op. cit.*, p. 104.

¹⁷ Sin embargo, presiento una ligera contradicción, pues al agregarse modificadores a los sustantivos se está delimitando, particularizando su alcance. Es decir, dejan de ser tan abstractos.

¹⁸ David Perkins, “Literary Histories and the Themes of Literature”, en *The Return of Thematic Criticism*, *op. cit.*, pp. 104-120.

tos, un mito (un dios, un moribundo), un patrón arquetípico (una temporada en el infierno), una figura histórica o mítica (Fausto, Napoleón), una ideología social (la frontera), un tipo literario (la mujer fatal), un motivo¹⁹ (el paraíso perdido), un *topoi* (*carpe diem*, *ubi sunt*), una imagen o un símbolo.²⁰

La recurrencia de temas, continúa Perkins, se origina en los arquetipos [...] o en historias universales de represión (como los temas edípicos freudianos) de la *psique* humana; o bien son existenciales, reflejan experiencias inevitables de tiempo, aflicción, vejez, etcétera, o son resultado de aspectos culturales transmitidos, de las condiciones sociales y económicas, o las históricas, que son compartidas por una generación.

Marie-Laure Ryan encuentra que entre los polos de las categorías de la narrativa universal y el contenido de un determinado texto hay una "zona intermedia en la pirámide del significado cuyos elementos, al parecer, desempeñan un papel en el proceso de la comprensión."²¹

No se puede recordar la fábula de la oveja, el buey y el león sin pensar en el concepto de "abuso de poder". Ni en la historia de Prometeo sin evocar el inefable encanto de la rebeldía.

¹⁹ Recuérdese lo dicho por Wolpers acerca de cómo puede darse la "intercambiabilidad" de roles entre tema y motivo. No obstante, en este caso vemos que un motivo (o *leit motif*) puede constituir un tema.

²⁰ Perkins, *op. cit.*, p. 118.

²¹ Marie-Laure Ryan, "In Search of the Narrative Theme", *The Return of Thematic Criticism*, *op. cit.*, pp. 169-188.

El repertorio temático, dice Ryan,²² es aquello que el lector "consulta" para determinar el significado narrativo preciso de los elementos que conforman la intriga.

Basándose en lo expresado por Propp acerca de que el paso de función a motivo es una operación vertical de concreción, en que el motivo regula apariencias particulares de una función, la ensayista concluye que el *stoff* (*subject matter*) se halla horizontalmente dividido en temas y éstos, a su vez, verticalmente ejemplificados en motivos concretos (algunas veces llamados subtemas).²³

Por ejemplo, dice Ryan, si tomamos como tema el adulterio (que forma parte del *stoff* "ruptura de contrato"), un motivo puede ser la iniciación sexual de un adolescente por una mujer casada.

Los temas, o mejor dicho el estudio de su presencia en un texto, participan en la estética narrativa de dos maneras:

- 1) Mediante su convergencia en torno a un suceso, que surge de un sistema de combinaciones.
- 2) A través de su estructura interna, nacida de la ontología. (Véase lo referente a significado y significante en líneas anteriores.)

"La estética en cuestión no se centra en el impacto simbólico del relato, en este caso, sino en la calidad de la escritura, solamente en el acomodo de sucesos".²⁴ Es decir, volviendo al asunto de la relación entre significado y significante men-

²² *Ibid.*, p. 170.

²³ *Ibid.*, pp. 185-186.

²⁴ *Ibid.*, p. 186.

cionada por Wolpers líneas arriba (y a pesar de la expresión algo vaga de "calidad de la escritura" de Ryan) puede concluirse que la originalidad y el valor estético de una obra es deducible, entre otras maneras, por el *cómo*, la manera en que estos temas (que pueden ser y de hecho son lugares comunes) y su significado se han realizado en la escritura.

LOS TEMAS DE LA NARRATIVA DE INÉS ARREDONDO

En *Introducción a la literatura fantástica*, planteándose el problema de cómo abordar el estudio de la literatura fantástica, o más específicamente de sus temas, Tzvetan Todorov hace una severa crítica de la crítica temática. Afirma que abstraer los términos que aparecen como una constante en los textos literarios y tomarlos como temas, y luego trazar una línea horizontal entre ellos, como un nexo de carácter semántico, poco tiene de analítico y sí mucho de arbitrario. Todorov tiene absoluta razón cuando señala que pretender retratar la obra de un autor a partir de este trabajo no es analizar los textos literarios desde su literaridad, sino develar las obsesiones personales de quien escribe usando a la literatura como un medio:

Esta crítica contradice otro de los postulados que habíamos enunciado desde el comienzo: el de considerar la obra literaria no como la traducción de un pensamiento preexistente, sino como el lugar donde nace un sentido que no puede existir en ninguna

otra parte. Suponer que la literatura no es más que la expresión de ciertos pensamientos o experiencias del autor equivale a condenar de entrada la especificidad literaria, asignar a la literatura un papel secundario, el de ser un medio entre otros. [...] la literatura no sería más que un medio para traducir ciertos problemas que subsisten fuera de ella e independientemente de ella.²⁵

Continúa su análisis de la crítica temática diciendo que por definición es anti-universal: "no nos proporciona los medios para analizar y explicar las estructuras generales del discurso literario".²⁶ Ante este panorama desolador pareciera que lo que intento en esta tesis no tiene sentido porque, sencillamente, no existe.

No existe la posibilidad de reconocer a la crítica temática como un auténtico análisis literario si acaso consistiera, efectivamente, en abstraer términos, elaborar inventarios y redes de significados y sacar en claro, más o menos como en una terapia de asociación libre, las obsesiones de un pseudoescritor que se sirve de la escritura para elaborar teorías más o menos coherentes sobre tal o cual problemática individual, como un aprendiz de filósofo; o bien, las obsesiones de un pseudoliterato que quiere elaborar, más que un análisis de la estructura literaria de una obra, un mapa psicológico y ofrecer a nuestra innata curiosidad la cosmovisión de un autor. Tareas nada fáciles, pero decididamente tampoco literarias.

²⁵ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 3ª ed., México, Premià Editora, 1987, p. 79, Col. La Red de Jonás.

²⁶ *Idem*.

Si la tarea de la crítica temática fuera ésa, no merecería ni su nombre tan esdrújulo. Por mi parte considero, parafraseando a Buffon, que si bien el lenguaje elegido —las palabras escogidas hasta con dolor— es el hombre, no lo es todo para elaborar (o al menos ensoñar) un análisis crítico. Su estudio es *una* de las herramientas de que se vale la crítica temática. Ahora bien, he dicho “palabras escogidas con dolor” retomando lo expresado por Inés Arredondo en una entrevista sobre el proceso de la escritura.

Debo decir que no creo en esa dicotomía que separa los asuntos que conmueven al ser humano de su quehacer “meramente” intelectual. ¿A qué se refiere entonces quien investiga, quien pinta, esculpe, compone o escribe si no es a lo que le concierne directa o indirectamente en tanto humano? ¿No es la frase *nada de lo humano me es ajeno* el principal aliento de la pasión intelectual? ¿No somos ante todo universales?

Pienso que naturaleza y producción intelectual no pueden dissociarse, sino interpenetrarse más o menos a voluntad, pues la segunda, como fruto artificial de la primera, siempre se refiere a la naturaleza denotativa o connotativamente. Por tanto, los asuntos humanos son asuntos del arte, son *sus* temas, y en el arte no hay asuntos por completo privados. Descubrir estos temas en el discurso literario no hace a éste menos literario ni convierte en crítico a quien los detecta: la tarea consiste en develar de qué manera todo cuanto es el ser humano integra su obra hasta convertir obra y ser una unidad indisoluble, hasta volver este quehacer lo esencial.

CORPUS NARRATIVO: LOS CUENTOS

La obra narrativa de Inés Arredondo se compone de treinta y cinco cuentos que integran tres volúmenes. Pese a que para esta tesis leí todos los cuentos, elegí sólo trece de ellos a fin de lograr un acercamiento general y, desde él, ir cerrando el diafragma sobre el asunto central de este trabajo: la poética de Inés Arredondo. Los cuentos seleccionados son:

De *La señal*: "Estío", "El árbol", "Estar vivo" y "La sunamita".

De *Río subterráneo*: "Las palabras silenciosas", "Orfandad", "En la sombra", "Río subterráneo" y "Las mariposas nocturnas".

De *Los espejos*: "Los espejos", "Lo que no se comprende", "Opus 123" y "Sombra entre sombras".

Estos textos son los que a mi juicio resultan más representativos del *corpus* temático de la escritora, el cual *grosso modo* está integrado por temas que con frecuencia forman pares semánticos, binomios cuyas partes difícilmente pueden concebirse por separado:

- Incesto
- Pasión
- Origen maldito / destino trágico²⁷
- Locura / lucidez
- Pureza / impureza

²⁷ Este tema se relaciona íntimamente con la naturaleza del artista. El artista como un ser dueño de una sensibilidad fuera de lo común, lo cual lejos de constituir un privilegio le *inflige* un compromiso con su destino ineludible, apasionante y muchas veces trágico.

En realidad el gran tema que incluye a todos los anteriores por cuanto implica la búsqueda de lo que está más allá de los límites es el de la *transgresión*. Podría decirse que es *el* macrotema o *stoff* del que hablaba, en el apartado anterior, Marie-Laure Ryan. El significado del término transgresión, como señalé, evoca el cruce de la línea que separa lo prohibido de lo permitido, "un ir más allá", acceder a lo que está vedado por alguna razón, violar un interdicto. Transgredir es, pues, de acuerdo con Roger Caillois, penetrar en el terreno de lo sagrado.

Lo sagrado podría ser, a su vez, un tema aun más incluyente que la transgresión misma; sin embargo, para los fines de esta tesis en que todo análisis confluye en el establecimiento de una poética, cuanto se diga sobre el tema de lo sagrado, o mejor dicho, *nuevo sagrado*, como veremos más adelante, será parte importante aunque complementaria en ese descenso a la que considero la razón profunda y definitoria de la obra arredondiana: el carácter esencial y necesario de la escritura.

Podría decirse que los temas particulares son matizados por los motivos (o mejor aún, los motivos son como las caras de una piedra de las que, según vaya incidiendo la luz en cada una, gradualmente vamos descubriendo algo. Este ensayo parte del supuesto de la imposibilidad de verlas todas juntas, aunque también tiene la finalidad de trascenderlo y poder lograr una visión integral sin la cual no podrían fincarse las conclusiones sobre la poética arredondiana).

Es posible encontrar cuentos que parecieran "variaciones sobre un mismo tema"; sin embargo, esto no es exacto. Cada

historia es una construcción cerrada sobre sí misma aun cuando puedan establecerse conexiones o correspondencias entre ciertos textos que parecieran guardar una relación de continuidad o gemelidad.

La observación directa de estos textos permitirá al lector apreciar mejor el desarrollo del o los temas, y sus motivos que, como ya se dijo, particularizan el asunto del relato, concretando una situación o estatus, y caracterizando mejor el tono o aspecto de dicho tema, es decir, definiendo a la historia en virtud del tipo de relación que ésta guarda con el resto de los relatos o al menos con alguno de ellos.

No hay que olvidar que los cuentos, en su desarrollo, no presentan un solo tema, sino que pueden ofrecer el juego de dos o más fatalmente vinculados.

Además, como se verá, hay temas compartidos por varios de los cuentos, por lo que al referirme a los diversos temas y motivos en la obra de Inés Arredondo habrá cuentos que podrían aparecer en más de un apartado. De acuerdo con Juan García Ponce, en los cuentos de Inés Arredondo

el argumento [...] no es nunca el fin, sino el medio del que se vale el artista para hacer *encarnar* sus temas. Esto no quiere decir que la autora ilustre ideas, lo que sería muy diferente y sin duda no la conduciría jamás a alcanzar ese nivel del verdadero arte [...], sino que ve de una manera natural, como artista, en cada acción no sólo un puro acontecer, sino un sentido secreto que se encuentra en la misma esencia de los personajes y sucesos [...]. Son ellos los que nos conducen al tema; pero el tema está en ellos

cuando el artista los enfrenta con el poder desentrañador de su mirada.²⁸

Mirada que acogerá el mundo para extraer de él aquello que hace posible la trascendencia del vivir y que ha estado presente desde el principio, soslayado por el ritmo y los usos que impone la cotidianidad dentro de un orden que privilegia el desequilibrio de poderes y la disociación del humano con su naturaleza y con su poder creativo.

²⁸ Juan García Ponce, "Inés Arredondo: la inocencia", en *Trazos*, México, DGP-UNAM, 1974, pp. 24-25. El ensayo está fechado en 1965.

CAPÍTULO II

CONSTANTES TEMÁTICAS EN TRECE CUENTOS DE INÉS ARREDONDO

Los verdaderos escritores, a decir de Juan García Ponce, "persiguen en verdad sus temas, porque éstos se les presentan como una necesidad ineludible en su relación con el mundo y son los que en realidad los conducen a la expresión y a la literatura...".¹ Inés Arredondo, continúa líneas adelante,

no se limita a contarnos historias; quiere transmitirnos a través de ellas un determinado sentido de la realidad, una auténtica concepción del mundo, un conocimiento secreto entre los seres consigo mismos, con los demás y con las cosas.²

Entre las numerosas licencias de que goza el poeta (y yo añadiría, todo aquel que ejerza la literatura) también se encuentra la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella.³ El mundo referido por Inés Arredondo, situado geográficamente o no, es un lugar cuyos

¹ Juan García Ponce, "Inés Arredondo. 'La señal' la rebelde como una espléndida escritora", en "La Cultura en México", suplemento de *Siempre!*, núm. 207, 2 de febrero de 1966, p. xiv.

² *Idem.*

³ Sigmund Freud, "Lo siniestro", ensayo traducido por L. Rosenthal y que antecede a la novela de E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Buenos Aires, López Crespo Editor, 1976, p. 60. Col. Textos Marginales.

elementos esenciales aparecen una y otra vez, no sólo como un espacio físico, sino como una compleja red de relaciones casi paradójicas. Por ejemplo, dentro de un espacio solar, luminoso, cabe el *locus* umbrío y húmedo donde suelen gestarse algunas subversiones.⁴

Dentro de un espacio-tiempo llamado *infancia*, se viven verdaderos dramas más parecidos a claustrofóbicas pesadillas que al mundo pintado de rosa por la amnesia post-adolescente y la cursilería del lugar común.⁵

En el mundo narrado por Inés Arredondo, las acciones más cotidianas o incluso anodinas adquieren una extraña intensidad, pues parecen desarrollarse fuera del tiempo, en un escenario eterno, como símbolos de la existencia y del maravilloso drama de estar vivos,⁶ donde los personajes al encarar su destino son víctimas y héroes irrevocablemente solos ante fuerzas cuya antigüedad es rastreable hasta los orígenes de la sociedad "moderna".

La prosa de Arredondo es casi dura de tan intensa y obsesiva. Obsesiva, como se ha dicho, en la persecución de los temas, pero también en la búsqueda de la palabra precisa para mostrar sin complacencias la condición trágica del ser humano, especialmente los que, como artistas, se rebelan ante todo in-

⁴ Pienso en la huerta de "Olga", "Estío"; la margen de "Río subterráneo" y, por qué no, la iglesia de "Opus 123".

⁵ Véase, por ejemplo, los cuentos "Lo que no se comprende" y "Orfandad".

⁶ Drama entendiendo éste como lo define Victor Hugo en el prefacio a *Cromwell*: la perfecta conjunción de lo trágico y lo cómico, sin disociaciones tajantes ajenas a la naturaleza humana.

tento de reducción. Ser obsesionado y perseguido a su vez por los temas que componen su historia universal e íntima.

Y es que más que por una historia o una anécdota, Inés se preocupó siempre por la expresión precisa, puntual, por el tono de los cuentos, por la imagen que condensa el sentido, por el ritmo interior de los sentimientos, las pasiones, las angustias de sus personajes. Arredondo le dio expresión, nombre, imágenes a las situaciones interiores de sus personajes. Quería que cada palabra fuera justamente ésa y no otra, pues pensaba en ella no sólo como un medio para relacionarse con la gente, sino como poseedora de algo que la hace indefinible.⁷ En una entrevista comentó: "En un texto hay palabras solas, que saltan, que dan todo el sentido. La palabra es mucho más que un medio de comunicación [...] Me gustan las palabras con mucho contenido. Al escribirlas hay que castigarlas mucho. Escribir, escribir, buscar por otro lado la palabra exacta para decir lo que uno quiere decir."⁸

La búsqueda de la palabra perfecta y la importancia del lenguaje está presente en todos los relatos de Inés, pero es en

⁷ Respecto al nombre, la tradición judía contenida en el *Zohar* considera que nombrar no es un acto arbitrario; por el contrario, todo nombre lleva inscrito en sus letras el destino propio de cada individuo. La relación entre el nombre y la cosa (la persona) no es arbitraria sino natural; existe entre ambos una identificación. Como puede apreciarse en sus cuentos, Inés Arredondo atribuía una importancia similar al peso, significado y resonancia de las palabras, pero también del nombre; ejemplo de esto último es la decisión que toma Don Hernán respecto al nombre de Lía en "Las mariposas nocturnas".

⁸ Aída Reborado, "El escritor debe mantenerse en la marginalidad", en *Unomásuno*, 28 de mayo de 1980, p. 16.

dos de ellos, "Las palabras silenciosas" y "Río subterráneo" —ambos del volumen *Río subterráneo*— donde esta obsesión aparece más evidente, aunque reflejada de dos maneras, como se verá más adelante.

La palabra, señala Claudia Albarrán, "es comunicación y lucidez, permite clasificar y dar nombre a las cosas, interactuar con los otros, expresar un razonamiento. Sólo que Inés Arredondo se valió de ella para hablar de lo oscuro, de lo que se esconde o se calla, de lo que da vergüenza, de la locura, del mal. Extraño propósito éste de tallar la palabra, de hacerla brillar en toda su luminosidad para revelar la cara oculta de la realidad."⁹

Literatura es comunicación —afirma Bataille— y expresión del Mal que "para nosotros [el que habla], así lo creo, tiene un valor supremo. Sin embargo, esta concepción no entraña una ausencia de moral: exige una 'hipermoral'." La comunicación implica lealtad y desde este punto de vista "la moral rigurosa es producto de complicidades en el conocimiento del Mal, que constituyen el fundamento de una comunicación intensa."¹⁰

De este juego alquímico entre palabra y silencio —que como dijera alguna vez "era más significativo que las palabras"—, entre luz y oscuridad, nace toda la tensión de los relatos de Inés Arredondo, la ambigüedad de ciertos finales, los contrastes, los binomios temáticos locura-lucidez, inocencia-perversión,

⁹ Ma. Claudia P. Albarrán Ampudia, "Inés Arredondo: los dos rostros de la escritura", tesis para obtener el grado de doctora en Letras, México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, pp. 265-266.

¹⁰ Georges Bataille, prólogo de *La Littérature et le mal*, París, Gallimard, 1972, p. 8. La traducción es mía.

amor-desamor, vida-muerte, los claroscuros, el sol deslumbrante, las sombras y los abismos. Las palabras son velas cuya luz —siempre oscilante, tenue— ilumina a la vez que impide ver la totalidad del cuerpo que baña, como en el cuento “Apunte gótico”.

Para los fines del presente análisis, los binomios temáticos antes indicados constituirán instrumentos dialécticos que, junto con los motivos detectados en cada cuento, permitirán llegar al final de este ejercicio: prefigurar la poética de Inés Arredondo que, desde mi punto de vista, se finca en la premisa de la escritura como necesidad ontológica, de autodefinition, razón de existir, más allá de presupuestos sociales generalmente ajenos y contrarios a la moral particular de cada creador.

EL INCESTO

El incesto, violación a la ley de la exogamia, es una infracción del orden sobre el cual descansa la vida en común, dice Caillois en *El hombre y lo sagrado*. Y añade: es una “unión impía y forzosamente estéril de dos principios del mismo signo”.¹¹

En “El horror al incesto”,¹² Sigmund Freud habla de cómo las tribus australianas tienen como práctica obligatoria la exogamia. Tienen un tótem —que puede ser un vegetal o un ani-

¹¹ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, trad. Juan José Domenchina, México, FCE, 1996, pp. 88-89.

¹² Sigmund Freud, “El horror al incesto”, *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1979, pp. 7-28.

mal— al cual consideran antepasado y protector del clan, por lo que deben respetarlo, pues se ha convertido en objeto sagrado y eso implica que está prohibido comerlo o sacar provecho de él. La ruptura de este interdicto conlleva un castigo. Al mismo tiempo, ese carácter de intocable vuelve tentadora la expectativa de acceder y apropiarse, incluso, de aquel objeto.

De lo anterior se deriva una ley según la cual los miembros de clanes de un mismo tótem no deben tener relaciones sexuales y no deben casarse entre sí, pues se considera incesto. Sin embargo, por el psicoanálisis sabemos que el primer objeto de atracción del niño será la madre o el padre, o algún otro miembro de la familia inmediata, de allí la lógica del tabú como consecuencia que manda no desear a los de la propia sangre, lo que ni siquiera se justifica como efecto de una identificación de un ser con otro ausente, auténtico objeto del deseo.

Hay dos cuentos que parecen narrar una misma historia desde dos momentos. En "El árbol" se tejen los primeros puntos que culminarán el entramado del incesto sugerido en "Estío".¹³ Una pasión amorosa en la plenitud de su realización, tendida en el tiempo de la armonía, es truncada por la muerte inaceptable e inaceptada de él, Lucano Armenta. La mujer, sin nombre, que cobra sentido en el abrazo de él, se aferra al hijo de ambos, Román, luego de comenzar a sentir la soledad, la ruptura de la armonía.

Al acercarse al cuerpo inerte de Lucano y pronunciar su nombre, pareciera existir algo que les impide estar juntos como siempre, poseerse, unirse. El cuerpo está ahí pero no

¹³ En las obras completas aparece "Estío" antes que "El árbol".

puede tocarlo: la muerte lo ha vuelto inaccesible, ajeno. Resulta incomprensible la presencia ausente de su vínculo con la vida, con el *ser*. La única posibilidad de seguir existiendo es a través del lazo con Lucano: Román, cuyo único papel es "suplantar" al otro.

En "Estío", Román, adolescente, lleva a un amigo suyo a vivir a la casa. En la unión establecida entre madre e hijo entra un tercer elemento. Ella ha vivido todos esos años entregada a un solo hombre, su razón de vivir y único vínculo con la pasión. La llegada de Julio, su admiración y respeto por la madre de Román, suscitan la precipitación de la historia.

La muerte no ha acabado con nada. La pasión sigue buscando su propia realización, aun cuando la protagonista esté consciente de la imposibilidad de materializarla en lo físico, como en otro tiempo de alguna forma también fue consciente de lo mismo ante el cuerpo incomprensiblemente ajeno del Lucano muerto.

Tocar, entrar en contacto es el primer paso de toda tentativa de apoderarse de una persona. La narradora de "Estío" lo sabe, pero también conoce el interdicto: comparte con su hijo un tótem, el árbol sembrado por el padre; por eso mira a Román moverse en el mundo y lo acaricia sólo con la mirada. "El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero no podía tocarlo."¹⁴

Sin embargo, hay una primera transgresión: el susurro del erotismo al oído de la madre, una mujer joven. A partir de la

¹⁴ Inés Arredondo, "Estío", *op. cit.*, p. 15. A partir de este momento las páginas referidas aparecerán entre paréntesis.

viudez la protagonista cancela su sensualidad porque la percibe dissociada de su rol materno, como si se tratara de asumir personalidades diferentes y no de aspectos de su naturaleza humana que coexisten sin menoscabo de la asunción de sus responsabilidades. En el cuento se entrevé cómo Julio, compañero de Román, un joven como él, se deslumbra por la madre de su amigo y va tejiéndose un enamoramiento que, a su vez, propicia el renacimiento de una sensualidad que, poco a poco se va viendo, se agita en el cuerpo y el alma de la protagonista.

Las fuerzas largo tiempo contenidas y sublimadas, en este caso la pasión, es algo que se desarrolla mejor sin la presencia de una tercera mirada: "comer se transforma en un acto erótico y placentero. Siempre y cuando no haya un tercero que interrumpa el goce y, con su mirada (reprobatoria), introduzca la culpa."¹⁵

[...] fui a la cocina, abrí el refrigerador y saqué tres mangos gordos, duros. Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a la huerta. Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso: arranqué un trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y el jugo correr por mi garganta, por las comisuras de la boca, por mi barbilla, después por entre los dedos y a lo largo de los antebrazos. Con impaciencia pelé el segundo. Y más calmada, casi satisfecha ya, empecé a comer el tercero.

¹⁵ Graciela Martínez-Zalce Sánchez, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1996, p. 77.

“Un chancleteo me hizo levantar la cabeza. Era la Toña que se acercaba. Me quedé con el mango entre las manos, torpe, inmóvil, y el jugo sobre la piel empezó a secarse rápidamente y a ser incómodo, a ser una porquería” (pp. 13-14).

Todo en la naturaleza, y la protagonista como parte de ella, recobra su sensualidad voluptuosa, proscrita por la concepción judeocristiana que

desvalorizó a la naturaleza y la transformó en objeto[...] Al mismo tiempo rompió el lazo orgánico entre el hombre y la ciudad (la *polis*). Por último, la razón moderna generalizó la escisión: después de haber opuesto el espíritu a la materia, el alma al cuerpo, la fe al entendimiento, la libertad a la necesidad [...] la escisión terminó por englobar todas las oposiciones en una mayor: la *subjetividad absoluta* y la *objetividad absoluta*.¹⁶

Segunda transgresión: El aparente incesto. El momento final en que “el hálito impuro exhala la palabra que profana”.¹⁷

“En la ceguera de la noche” (p. 18) ocurre una superposición de nombres en el nombre pronunciado. En este momento el objeto del deseo secreto es el del hijo —representado, sublimado en el amigo— y tras el nombre pronunciado —pues nombrar es siempre evocar, llamar, ordenar— viene el que ha muerto, siempre presente de cierta forma en el hijo, representación del *otro*, miembro de su mismo clan (“mis dedos

¹⁶ Kostas Papaioannov, *Hegel*, París, 1962.

¹⁷ Caillois, *op. cit.*, p. 105.

tantearon el torso como árbol”, p. 18). Es decir, la complejidad que entraña el juego de superposiciones (el hijo suplantando al padre, y aquél suplantado por el amigo) le da un carácter significativo al incesto, como canal para una pasión frustrada por la imposibilidad de la posesión, al menos directa, del verdadero objeto del deseo. En este caso Julio es un fetiche para *acceder* a Román, y éste, para *acceder* al amor.

LA PASIÓN

*Dans la clairière de tes yeux
montrent les ravages du feu ses œuvres d'inspiré
et le paradis de sa cendre.*

Paul Éluard

LA IMPOSIBILIDAD DE LA PAREJA O LA IRREDUCTIBILIDAD DEL OTRO

La pasión, fuerza que dota de sentido el camino tomado, se convierte en una pálida sombra cuando la incertidumbre y la incomprensión entran en juego en la relación del apasionado con el objeto de su devoción. Según Denis de Rougemont,

lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos [...]. No es el amor logrado. Es la pasión de amor, y pasión significa sufrimiento. Todo en nosotros y [en nuestro] alrededor glorifica de tal modo la pasión que hemos llegado a ver en ella una

promesa más vivaz, un poder que transfigura lo que está más allá de la felicidad y del sufrimiento: una ardiente beatitud.¹⁸

De acuerdo también con Rougemont, la literatura occidental vive de la crisis del matrimonio, estado asociado con el deber, la virtud y la comodidad, a diferencia de su consecuencia mediata, el adulterio, asociado con la libertad, el pecado y el vértigo. Para la religión cristiana es un pecado; para la ley, una contravención; para el teatro, motivo para la tragedia y/o la comedia.

En "Estar vivo" y "En la sombra" se desarrolla la historia de un adulterio y aunque el motivo (*motif*) es el mismo, el planteamiento es distinto: en el primer cuento la vida se sitúa frente a su propia belleza.¹⁹ En el segundo, la ruina moral se construye frente a la belleza de la vida ahora enajenada. Junto con la voz narrativa y desde su punto de vista, el juego de los elementos psicológicos tiene un efecto diverso en el planteamiento y desarrollo de cada tema. Este juego es absolutamente dialéctico, siempre en relación con quién narra y su estatus dentro de la historia.

En el primer cuento, la historia es contada por *él*, Leonardo, quien infringe la ley de la fidelidad conyugal —valor feudal muy enraizado en nuestra cultura—, y de manera menos protagonista la de Ángela, la compañera de adulterio. Lo que se

¹⁸ Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, libro I. El mito de Tristán, México, CNCA, 1993, p. 15.

¹⁹ Inés Arredondo, "En la sombra" y "Estar vivo", en *Obras completas*, México, Difocur/Siglo XXI, 1988.

escucha son las razones que han llevado a esa relación: el estar vivos y el deseo de defenderse contra el abismo de la rutina y la ruina. Según Caillois,

dos vértigos atraen al hombre, cuando la comodidad y la seguridad ya no le satisfacen, cuando le pesa la segura y prudente sumisión a la regla. Comprende entonces que ésta sólo existe allí como una barrera, que no es ella lo sagrado, sino lo que pone fuera de su alcance [...].²⁰

En el segundo cuento, "En la sombra" quien narra es *ella*, la que sumida en la penumbra de la rutina contempla la belleza radiante de esos seres entregados al amor ilícito. No puede evitar la comparación desventajosa: aun cuando *ella* no hace juicios moralistas sí los emite desde el punto de vista estético. *Ella* asume la fealdad de la desdeñada y sabe que la *otra* es hermosa porque es su tiempo de ocupar el espacio en la mirada de *él* que antes *ella* ocupó: "Ella era hermosa. Él estaba a su lado porque ella era hermosa, y toda su hermosura residía en que él estaba a su lado. Alguna vez yo había tenido una gran belleza."²¹ El nuevo foco de interés de la mirada del amado provoca muchos interrogantes acerca de su naturaleza, pero sobre todo temor y fascinación a un mismo tiempo. Las apariencias del mundo —a decir de Fernando García Ramírez— no son su verdad, el mundo está cerrado y sólo se abre si una mirada lo interroga con firmeza y sin fe, desoladamente.

²⁰ Caillois, *op. cit.*, p. 59.

²¹ "En la sombra", p. 141.

El cuerpo mismo es naturaleza cerrada. El deseo no otorga ningún sentido. Es la mirada erótica la que dota de sentido al sexo.²²

El nuevo orden de las relaciones se ha convertido en algo sagrado, con sus propias reglas, las cuales no podrán romperse sin que un castigo automático e inmediato caiga sobre el imprudente, lo mismo que la llama quema la mano de quien la toca. Lo sagrado es siempre, más o menos, aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir.²³ Por ello es preferible, antes que perderlo todo, "ser, vivir en una mirada ajena, reconocerse" (p. 141). Lo temido, pero secretamente deseado, se hace súbitamente realidad y lo *fantástico* "encarna", afirma Ana Bundgård. La culpabilidad y el mal son asumidos por el sujeto. En el relato "En la sombra" —continúa—, el personaje, consciente de su deseo reprimido, ser carne prostituida, lo reconoce y se reconoce.²⁴

Según García Ramírez, las mujeres que aparecen en los cuentos de Arredondo se prostituyen al entregar su cuerpo porque sólo mediante esa entrega lo reconocen. Antes sólo está; usado en cambio, es.²⁵

²² Fernando García Ramírez, "Inés Arredondo (1928-1989). El espíritu y la mirada", en *El Semanario Cultural de Novedades*, 12 de noviembre de 1989, p. 2.

²³ Caillois, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ Ana Bundgård, "La esquizia ojo-mirada en *Río subterráneo*", en Aralia López González et al. (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, vol. 2, México, El Colegio de la Frontera Norte/PIEM-El Colegio de México, 1990, p. 52.

²⁵ García Ramírez, *op. cit.*, p. 2.

“La necesidad de ser en la mirada del otro —dijo en una entrevista Inés Arredondo— yo creo que no es otra cosa que la necesidad de ser simplemente, de existir, porque no se puede ser a solas, se necesita un reconocimiento. El conocimiento ya lo tienes, pero necesitas que alguien te re-conozca, si no no existes, ni eres tú, ni nadie”.²⁶

La mirada, mediante un proceso de seducción, arrastra al sujeto mirado hasta la confrontación con una mirada, no real, mirada que testimonia la presencia del campo del “otro”.

Lo que el ser humano desea es que el otro lo desee: quiere ser lo que le falta al otro. No obstante esa necesidad identificada, no necesariamente admitida, la noción de culpa determina y rige cualquier relación amorosa:

Se es culpable no en un sentido maniqueísta de concebir el bien o el mal, sino heterodoxamente, de vivir aquí y ahora, de saberse detenido en el mundo donde la carne y el hueso, las ideas y las pasiones cobran el valor y la fuerza de voltímetros del destino humano.²⁷

Para los integrantes de la generación de Inés Arredondo, y ella misma lo decía así, era preferible ser de aquellos que son culpables de su destino, y que al asumirlo se juegan la salva-

²⁶ “Río subterráneo es un libro para locos escrito por una loca, afirma Inés Arredondo”, entrevista con Elena Urrutia en “Sábado”, *Unomásuno*, 29 de diciembre de 1979, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 21.

ción de su alma con plena conciencia. “Yo amo a todos los que tienen la culpa”, decía.²⁸

ORIGEN MALDITO Y DESTINO TRÁGICO

Tristán nace en medio de la desgracia, la muerte de sus padres, de allí el nombre. Su pasión por Isolda está ligada a la muerte, pues la búsqueda de ambos no va en el sentido práctico asignado a la relación de pareja, pareja que además *debe ser* heterosexual, sino que se orienta hacia un punto menos pedestre y más absoluto: el Amor.

La suya no es una unión con fines reproductivos, además de originarse en la disolución de un vínculo sagrado, en la ruptura de una convención fundacional de un orden aceptado por la sociedad occidental como único valedero.

En todas las sociedades —afirma Octavio Paz— hay un conjunto de prohibiciones y tabúes —también de estímulos e incentivos— destinados a regular y controlar el instinto sexual. Esas reglas sirven al mismo tiempo a la sociedad (cultura) y a la reproducción (naturaleza). Sin esas reglas la familia se desintegraría y con ella la sociedad entera.²⁹

La moraleja podría ser que la sociedad segrega, ahora y siempre, a los seres que no pueden aceptar ciegamente un

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona/México, Seix Barral/Planeta, 1993, p. 17.

orden impuesto por el poder. Un orden basado en la generación y conservación del capital.

La sociedad que valora la utilidad práctica de la vida no comprenderá el compromiso íntimo de los individuos con un modo de ser y vivir desde su punto de vista estéril, y los marginará. La homosexualidad, la vocación artística, el goce del amor como absoluto sin un fin reproductivo, la pasión intelectual, entre otros, son modos de ser y de vivir considerados transgresivos y rebeldes, conceptos de signo nefasto para una mente cristiana conservadora, temerosa de todo aquello que no puede aceptar sin que su mundo se tambalee. La convivencia con un código moral y un orden distintos, alternativos, es inaceptable.

Como explica Georges Bataille a propósito de los protagonistas de *Cumbres borrascosas*, "lo que la sociedad opone al libre juego de la inocencia es la razón fundada en el cálculo del interés [...] La presión social habría demandado a los jóvenes salvajes renunciar a su soberanía inocente; les habría exigido plegarse a los razonables convencionalismos de los adultos: razonables, calculados de tal manera que de ella saliera beneficiada la colectividad."³⁰

En este marco de valores la sensibilidad aguda del artista tiende a marginarlo de los que no son como él y al mismo tiempo lo liga con otros seres capaces de tender puentes con los objetos artísticos. Éste es el caso del cuento "Opus 123", contenido en *Los espejos*. De acuerdo con Graciela Martínez-Zalce ésta es la historia

³⁰ Georges Bataille, "Emily Brontë" en *La Littérature et le mal...*, p. 16. La traducción es mía.

de cómo se vive desde la sensibilidad y la inteligencia: cuando la comunión con el arte, la revelación del absoluto a través de la belleza, equivalen a lo sagrado y hacen a quien lo vive, transgredir el sentido común. Colocarse en una instancia superior de la realidad, convertirse en forajido.³¹

Las vidas de los protagonistas de este cuento transcurren como dos líneas aparentemente paralelas —Pepe y Feliciano viven en un ambiente donde la productividad es el valor por excelencia, son homosexuales, aunque esta palabra nunca se menciona, y son objeto de constantes agresiones por su forma de ser—; sin embargo, hay un momento en la historia donde estas trayectorias se intersectan, para luego separarse: cuando Pepe ejecuta la Misa solemne, *opus 123*, de Beethoven, mientras Feliciano escucha sin saber quién toca. El ejecutante, entregado al acto cocreador de interpretar lo que antes adaptó para tocar en órgano, y el receptor, entregado a su vez a otro acto cocreador, el goce estético, se unen en un pacto indisoluble, consagrándose no el uno al otro, sino a su verdadera vocación, el arte.

Respecto a ese fenómeno estético, Morelli, doble de Julio Cortázar en *Rayuela*, afirma:

He descubierto que los órganos estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica. Sigo tan sediento de abso-

³¹ Graciela Martínez-Zalce Sánchez, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, 1ª ed., México, Conaculta-Fondo Editorial Tierra Adentro, núm. 117, 1996, p. 31.

luto como cuando tenía quince años, pero la delicada crispación, la delicia ácida y mordiente del acto creador, o de la simple contemplación de la belleza, no me parece ya un premio, un acceso a una realidad absoluta y satisfactoria. Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana o su sentido de la condición de artista. [...]”³²

Partiendo de lo anterior, podría decirse que tanto Pepe como Feliciano son seres involucrados creativamente en el fenómeno del arte, aun cuando literalmente no hayan escrito la partitura de la Misa solemne.

Por otra parte, ser artista significa comprometerse totalmente con su destino. Ser artista, indica Martínez-Zalce, implica vivir en el peligro, ser consciente del propio destino, no aceptar reglas comunes. Actuar [...] es igual a fascinar, porque sabe que engaña y que su destino es diferente y le es indispensable manifestarlo.³³

El hombre práctico vería en los protagonistas del arte símiles de la zarza bíblica o seres demoníacos fascinantes y temibles a la vez. Belleza, fascinación y arte se encuentran indisolublemente unidos. El arte posee el mismo efecto que un hechizo, o que la tentación del demonio. Parafraseando a Graciela Mar-

³² Citado por José Lezama Lima en *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1968, p. 67.

³³ Martínez-Zalce, *op. cit.*, p. 19.

tínez-Zalce, la genialidad del artista radica en fascinar con conciencia profunda de los recursos del poder de su belleza.³⁴

El artista lleva a cabo la reunión y el pacto de los contrarios, da vida a la materia aunándola con el espíritu; representa, por tanto, la necesidad de unirlo todo, de encontrar la realidad poética del hombre dentro y fuera de sí.

El compromiso con su destino es una especie de pacto con el infierno que, a decir de Caillois, entraña una consagración, como la gracia divina. Quienes lo concluyen [...] están igualmente separados para siempre del destino común, y turban con el prestigio de su suerte el sueño de los tímidos y de los satisfechos a quienes no tentó ningún abismo.³⁵ La sustancia del arte es la resistencia contra su época.³⁶

Cualquiera que sea su actividad, el hombre transforma la materia prima, "los materiales [colores, metales, piedras y palabras] abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones."³⁷

El doble origen maldito —ser homosexuales y tener por vocación el arte, una profesión no lucrativa en sí misma— y su destino trágico —la incompreensión, la soledad— unen a Pepe y Feliciano, y los colocan en un grupo, el de los forajidos, los "fuera de la Ley", que al parecer no han dejado de ser "un archi-

³⁴*Ibid.*, p. 20.

³⁵ Caillois, *op. cit.*, p. 60.

³⁶ Martínez-Zalce, *op. cit.*, p. 22.

³⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1996, p. 21.

piélago de soledades”, como sabiamente se describió al “Grupo sin grupo”, el de los Contemporáneos.³⁸

Pero no todos los forajidos son artistas, no todos los que rompen las reglas lo hacen con plena conciencia ni con un fin estético, aunque siempre está presente en ellos una irreducible vocación del espíritu de ser por fincar sus propias leyes y ser dueños de su destino.

Con plena conciencia del poder de fascinación que ejercen, los forajidos crean el clima necesario para forjar un paraíso (diferente del cristiano) donde reinar y, al mismo tiempo, vivir entregados a su indolencia e inconstancia, y al culto de su persona, en un medio regularmente dominado por la moral judeo-cristiana, uno de cuyos valores fundamentales es la abnegación.

La moral judeo-cristiana resultante, vigía de Occidente, dicotomizó y separó lo inseparable.³⁹ Alienó al ser humano de su naturaleza. Escindió al hombre y cosificó a la mujer. Repartió a cada cual valores opuestos: el arte, la luz, la razón, la inteligencia, la abstracción del objeto, y el espíritu, son masculinos; la naturaleza, la oscuridad, la locura, el sentimiento, el goce del objeto, y la carne son femeninos. Con lo cual ser

³⁸ Juan García Ponce, miembro de otra generación literaria, la de Medio Siglo —formada por escritores nacidos en los años treinta (y finales de los veinte como es el caso de Inés Arredondo [1928]), fundadores de la *Revista Mexicana de Literatura*— definió a su grupo generacional como un grupo de forajidos en busca de una nueva ley: la de transgredir el orden establecido enfrentándolo a una moral dictada por principios estéticos.

³⁹ El concepto del *yin* y el *yang* de la filosofía china es cercano a esa otra moral con la salvedad de que no se conciben el uno sin el otro y entablan una relación dialéctica.

inteligente excluye dejarse dominar por el sentimiento; el arte excluye a la naturaleza y lo masculino excluye lo femenino.

Antes del cristianismo, la mujer y su capacidad para engendrar vida fueron algo muy sagrado, pero suponían una amenaza para el ascenso de una Iglesia predominantemente masculina, por lo que la divinidad femenina comenzó a demonizarse. Fue el hombre y no un dios, a quien debemos el concepto de pecado original, por el que Eva probaba el fruto del árbol de la (con)ciencia del bien y del mal, del discernimiento, y provocaba la caída de la humanidad. Antes que ella Lilith, gemela de Adán, nacida en situación de igualdad, no como un apéndice, se rebelaba negándose a someterse y decidía abandonar el paraíso patriarcal, seguida de una leyenda negra.

La mujer antes sagrada se convertía en el enemigo.

Para Brianda Domecq, cada cuento de Inés Arredondo es un intento de establecer lo femenino dentro del sistema anquilosado de valores, creencias y costumbres patriarcales. Es un intento de acoplar el círculo en el cuadro. Al leer sus relatos tenemos la sensación de que algo no cabe, y, ahondando un poco más concluimos, de que es ambiguo, más que contradictorio.

Según Leonardo Boff, la trinidad es el arquetipo masculino por excelencia (Padre, Hijo y Espíritu santo) y simboliza la perfección en la sociedad patriarcal.⁴⁰ Sin embargo, falta el cuarto elemento que sería lo femenino y la cuaternidad constituye una plenitud mayor porque "integra lo que estaba olvidado",

⁴⁰ Leonardo Boff, *El rostro materno de Dios: ensayo interdisciplinario entre lo femenino y sus formas religiosas*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1979, p. 278.

señala Brianda Domecq. Lo femenino —continúa— es en sí una cuaternidad que incorpora la naturaleza animal (Eva), la amante voluptuosa o Hetaira (Helena), la virgen fecunda (María) y la sabiduría femenina (Sofía). En lo femenino [...] estas caras están integradas, son una y la misma al tiempo de ser cuatro. Pero dentro del pensamiento patriarcal se separan [...].⁴¹ De lo femenino, esta moral dejó sólo la parte que consideraba luminosa y útil, aunque inofensiva: la virgen asexual, la muñequita de lujo, la niña ingenua dominada siempre por los valores masculinos y cuyo rasgo máximo (y permitido) de madurez se manifiesta cuando asume el papel de guardiana de estos valores.

La posibilidad de escoger, e incluso de renegar, respecto a cuestiones sagradas para el judeocristianismo, como son la maternidad (que con demasiada frecuencia suele confundirse con feminidad) y la calidad de consorte, era y es especialmente complicada. El elegir convierte a las personas en herejes, según el dogma, y los herejes no merecen vivir entre los demás, pues su corrosiva actitud puede infectar a toda la comunidad.

El erotismo, a decir de Georges Bataille, es la aprobación de la vida hasta la muerte, y el fundamento de la efusión sexual es la negación del aislamiento del yo, que sólo “desfallece al excederse, al traspasar la opresión, en que la soledad del ser se pierde”.⁴²

⁴¹ Brianda Domecq, “La callada subversión”, en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo xx*, México, PIEM-El Colegio de México, 1995, pp. 243-247.

⁴² Georges Bataille, “Emily Brontë” en *La Littérature... op. cit.*, pp. 13-14.

“Bien se hable de erotismo puro (de amor-pasión) o de sensualidad de los cuerpos, la intensidad es mayor en la medida en que la destrucción, la muerte del ser se vislumbra. Lo que llamamos vicio es el resultado de una profunda implicación de la muerte. [...] he relacionado el vicio (que fue y sigue siendo, según una opinión muy difundida, la forma significativa del mal) con los tormentos del amor más puro [...] aproximación paradójica”.⁴³

Isabel, narradora de “Los espejos”,⁴⁴ es la vigía del orden patriarcal que el ensimismamiento indolente de la hermosa Isis, su nuera, y la pasión de Rodrigo, hijo de Isabel, ponen en peligro.

Isis Astorga lleva en el nombre su destino: es una diosa, bella y soberbia. Incapaz de asumir, como Isabel quisiera, el papel de reproductora responsable y resignada. Es el centro de su propia devoción, ha elegido ser para sí misma, ser su personaje, y en ello no cabe un tercero, por eso “no sabe” ser madre ni esposa abnegada.

Rodrigo, sacerdote del culto a Isis, tras la muerte de ella no encuentra consuelo sino que desplaza su deseo y lo realiza en una fantasía con Mina —doble, aunque distorsionado, de Isis, su hermana—, en un “enérgico mentis a la omnipotencia de la muerte”,⁴⁵ situación que a los ojos de la moral imperante

⁴³ *Op. cit.*, p. 14.

⁴⁴ Inés Arredondo, “Los espejos” en *Obras completas...op. cit.*, pp. 189-211.

⁴⁵ O. Rank en *Der Doppelgänger* (El “doble”). La idea del doble —tan bien trabajada por Freud en un ensayo sobre lo siniestro al que más adelante me referiré— está presente en el libro *Los espejos* de donde forman parte “Los espejos” y “Opus 123”. No obstante que es un tema que no voy

es inaceptable, enferma, viciosa. Isabel, celosa guardiana del orden patriarcal, escucha estupefacta la confesión del hecho de labios de su hijo y trata de entender:

Sí, dicho simplemente, el hecho era brutal, canallesco, vituperable en todos sentidos, pero en el fondo, muy en el fondo, era un acto de amor que reproducía, intactos, otros actos de amor, seguramente muy deseados, soñados [...] El pecado venía después, cuando el milagro había dejado de serlo y se había abusado de él forzándolo a que se repitiera. El exceso, siempre el exceso. Y ahora...¿qué hacer? (p. 206).

En este cuento, como en otros de Inés Arredondo, el yo del relato, idéntico al yo de la enunciación, se confronta con su propia verdad, verdad que atañe a sus deseos reprimidos. En algunos casos, afirma Ana Bundgård, de la confluencia entre lo deseado secretamente por el sujeto y la realización fantasmática de dicho deseo deviene en el texto un *efecto* siniestro.⁴⁶

Por encima de la comprensión de un hecho particular están las reglas generales del orden por mantener. Isabel no está exenta de esta preocupación. Invoca la ayuda para resolver esa crisis: "Y Dios me escuchó, pero ¡de qué manera! Rodrigo se mató en un espantoso, inexplicable, accidente automovilístico" (p. 207).

a analizar en este trabajo, quisiera señalar que encuentro en Isabel una imagen invertida de Isis, aunque no opuesta.

⁴⁶ Ana Bundgård, *op. cit.*, p. 52.

El mal, proyectado auténticamente —afirma Bataille—, no es sólo el sueño del malo, es de cierta forma el sueño del Bien. La muerte es el castigo buscado, aceptado, de ese sueño insensato, aunque nada puede evitar que ese sueño sea soñado.⁴⁷ Sin embargo, esta moral que es capaz de desear restablecer su propio orden a cualquier precio casi nunca es capaz de asumir la culpa de sus propias tentaciones (“¡Quítame la terrible tentación de pensar que fue un suicidio!”); en esa tónica, también escuchamos a Isabel responsabilizar a Dios de lo ocurrido: “¡Oh Dios! ¡Dios todopoderoso! ¿Qué has hecho? ¿Qué has hecho de todos nosotros?” (p. 207).

EL SILENCIO DE LOS INOCENTES

El niño pequeño recibe y soporta el orden simbólico de sus mayores; se inscribe en él en virtud de una especie de mimetismo, pero no puede pretender dominarlo porque no ha desarrollado una madurez que le permita mirarlo críticamente y acaso comprenderlo.

“El niño soporta a la sociedad y su cultura, su organización y su lenguaje, y sólo tiene a su disposición una alternativa trágica: constreñirse a él o naufragar en la enfermedad”.⁴⁸ Como he mencionado en otro punto de mi análisis, la percepción de la infancia se distorsiona con el paso del tiempo. Se difumina

⁴⁷ Bataille, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁸ A. Rifflet Lemaître citado en Jacques Lacan, *Écrits*, Bruselas: Dessart, 1970, p. 129. La traducción es mía.

y colorea con los matices que cada individuo elige. Es lugar común describir este periodo de la vida como un lugar idílico, dominado por el juego y la irresponsabilidad; una edad dorada en la que todo transcurre con relativa suavidad.

Sin embargo suele olvidarse que, sin importar la edad, el ser humano no vive al margen de la problemática social, y esa idílica inocencia por la que más de uno suspira en la edad adulta no es más que una falta de herramientas para explicarse los hechos de la cotidianidad. "La infancia es un vivir aparte sin comprender por qué."⁴⁹

Retomando lo que se plantea en "Lo que no se comprende", la falta de datos para entender cuanto sucede en el entorno más íntimo y cercano, convierte paulatinamente al espacio familiar en algo incomprensible y siniestro donde la narradora, una niña llamada Teresa, se sitúa entre ambos padres (los amantes) como un obstáculo, un tercero en discordia al que nadie escucha ni necesita realmente. Al mismo tiempo en su casa hay una presencia que no entiende, ni nadie le explica: un ser al que no identifica como humano y al que la madre protege celosamente hasta de la mirada de la niña. Un ser distinto de Teresa, pero nacido del mismo vientre, de los mismos padres, su hermano ("una cosa asquerosa" a la que no sabe cómo nombrar, pues nadie le ha enseñado).

Genealogía imperfecta marcada por la falla trágica que pone frente a la belleza lo horrible como algo intrínseco e hiriente.

En "Orfandad" el panorama no es muy distinto. Una niña huérfana, de edad imprecisa, ha sido abandonada en un hos-

⁴⁹ *Ibid.*, p. 46.

pital. Ante ella circulan los parientes; algunos se horrorizan y sienten lástima al descubrir sus defectos —sus extremidades han sido cercenadas— y aunque otros incluso ven sólo su belleza todos pasan de largo, nadie se la lleva.

Abandono y desesperación son verbalizados por la narradora —que evidentemente ya no es una niña—, cuya visión de la infancia es precisamente la de un periodo de inevitable dependencia. Sólo paulatinamente el ser humano va tomando distancia del estatus de testigo mudo, mientras tanto debido a la incapacidad de comunicarse adecuadamente —la del niño que carece de elementos para comprender su entorno y verbalizar lo que mira, y la del adulto atrapado en su narcisismo y sus ideas preconcebidas— la vida cotidiana constituye la pesadilla más feroz e inenarrable desde esa añorada inocencia.

LOCURA Y LUCIDEZ

*No el mundo de los hombres,
bajo otro cielo vivo, en otra tierra.*
Manuel en "Las palabras silenciosas".

EL RÍO SUBTERRÁNEO REVELADO POR LA PALABRA

Rosario Ferré establece que existe una diferencia original (en el sentido de orígenes) entre la literatura escrita por mujeres y la escrita por hombres. En *Sitio a Eros*, señala lo siguiente:

En cuanto a los temas que la obseden [...] nuestra literatura se encuentra a menudo determinada por una relación inmediata a nuestros cuerpos: somos nosotras las que gestamos a nuestros hijos y los que los damos a luz [...]. Este destino que nos impone la naturaleza nos coarta la movilidad [...], pero también nos pone en contacto con las misteriosas fuerzas generadoras de la vida. [...] es por eso que [la literatura de las mujeres] es más subversiva que la de los hombres, porque a menudo se atreve a bucear en zonas prohibidas, vecinas a lo irracional, a la locura, al amor y a la muerte, zonas que en nuestra sociedad racional y utilitaria, resulta a veces peligroso reconocer que existen.⁵⁰

En ese sentido, la escritura de Inés Arredondo al revelar otras dimensiones de la experiencia humana explorando territorios prohibidos como la locura y su discurso, se inscribe dentro de la búsqueda de lo sagrado —propia de su generación— o, mejor dicho, de un nuevo sagrado en una época particularmente desacralizada.

En esa búsqueda desempeña un papel inalienable la palabra.

Para los retóricos, desde el principio, la palabra era un arma destinada a influir sobre la gente, sobre el pueblo, delante de un tribunal; también útil para el elogio o el panegírico. Un arma decisiva para obtener la victoria en las luchas donde el discurso era decisivo. Georgias, el sofista, afirma que quien tiene la palabra tiene la espada. Es decir que la palabra devendrá un poder considerable para aquellos que la posean.

⁵⁰ Rosario Ferré, *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1986, pp. 32-33.

Locura y lucidez son separadas, delimitadas, por palabras. Los discursos de una y otra hacen la diferencia. Traspasar el umbral de la cordura o de lo que se llama "razón" equivale a dejar brotar otras fuerzas que nos habitan, pero que preferimos ignorar; la vertiente oscura y caótica de nuestra identidad, "lo que está al otro lado del límite; lo que está oculto en todos, en todo, sin que lo sepamos. El que está en posesión de la palabra está a salvo porque puede navegar en ambos sentidos, locura-lucidez, sin ser arrastrado por la corriente.

Estar en posesión de la palabra es ser capaz de nombrar aquello que se siente aunque no se comprenda, esto último es tarea de la psicología. Según Brianda Domecq, los personajes de Inés Arredondo se mueven en un campo emocional que muchas veces no comprenden, ni pueden explicar racionalmente. Describen sus sentimientos en vez de sus pensamientos.⁵¹ "Voy a hablar de lo otro, de lo que generalmente se calla, de lo que se piensa y lo que se siente cuando no se piensa", dice en las primeras líneas la narradora de "Río subterráneo".⁵²

La narración como catarsis. La palabra como talismán. Es indispensable detallar la vida fuera de la realidad que Sergio, hermano de Sofía, inventó para ella y la narradora. "Río subterráneo", afirma Graciela Martínez-Zalce, es un relato de una obsesión, la obsesión por la lucidez. "Los personajes se observan unos a otros, se cuidan; permanecen vigilantes del primer destello de terror en el otro".⁵³ La narradora cuenta: "Supe

⁵¹ Domecq, *op. cit.*, p. 244.

⁵² Inés Arredondo, "Río subterráneo", en *Obras completas...op. cit.*, p. 125.

⁵³ Martínez-Zalce, *op. cit.*, p. 25.

que ella [Sofía] empleaba todo el día para buscar el modo, las palabras para decir las cosas, tomando siempre en cuenta, en primer lugar y antes que nada, la angustia de Sergio. [...] Entre los dos buscamos las palabras tibias que calientan la herida, y nos prohibimos cualquier expresión desacompañada, porque el primer grito dejaría en libertad a la fiera." (pp. 129-130). Las palabras como conjuro, como antídoto contra la locura.

Así, como norma de esa vida al margen, dice Martínez-Zalce, los personajes tienen la contención, el atenerse a la razón ante todo. "Ser conscientes, perfectamente lúcidos, dar a los hechos, los sentimientos y los pensamientos la forma adecuada, no dejarse arrastrar por ellos, como se hace comúnmente [...]"⁵⁴ En este cuento encontramos, continúa Martínez-Zalce, "el ideario más detallado que dejara Inés Arredondo, en un relato, sobre el acto de narrar", que quizá consista en buscar con firmeza lo que está al otro lado del límite y nombrarlo.

LA PALABRA MARGINADA

*Toda profesión que se sigue por amor
al cabo de algún tiempo parece estar conduciendo al vacío.*

Robert Musil

La frase "Si no conocemos el valor de las palabras de los hombres no los conocemos a ellos"⁵⁵ era el escudo con que enfren-

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Inés Arredondo, "Las palabras silenciosas", en *Obras completas...op. cit.*, p. 110.

taba Manuel, protagonista de “Las palabras silenciosas”, la incompreensión de la gente que no lo aceptaba como semejante.

Pero Manuel —nombre castellano de un labrador chino traído a tierras sinaloenses para ayudar a instaurar el paraíso soñado por don Hernán, su patrón— no es ni le interesa ser el semejante de nadie, porque no pertenece ni a sí mismo. Ha perdido el dominio de su lengua materna y la oportunidad de usarla (“¿a quién iba a escribirle él? Ni en chino tendría a quién hacerlo, aunque hubiese podido recordar los caracteres suficientes para ello”, p. 107). Decidió olvidar y perder el afán de regresar.

Manuel trató de enseñar a sus hijos su cultura ancestral sin ningún éxito. Lo despreciaban como le sucedía en el fondo a la mayoría de la gente, creyendo que por ser distinto —siguió vistiendo a la usanza de los suyos, le gustaba la poesía, conservaba ciertos hábitos, entonces extraños por aquellas tierras— y por su dificultad para articular ciertos sonidos del español era, sin duda, subnormal.

Es decir, desde el punto de vista de los demás, incluidos su mujer y sus hijos, Manuel *no entendía*; por tanto no contaba, no era importante lo que pudiera decir, lo que, por otra parte, siempre sonaba ridículo:

Hay tantas cosas que quisiera decir, que ha intentado decir, pero renunció a ello porque suenan ridículas, él las oye ridículas en su tartajeo de niño que todavía no sabe hablar. Sólo don Hernán... Pero con los otros no insiste, comprende que si uno no se explica los otros piensan que es inútil responderle, hablarle, porque sien-

ten que no entiende, que su imposibilidad de expresión correcta es indicio seguro de imposibilidad de comprensión verdadera. [...] Y él es un hombre, aunque esté viejo, aunque por la torpeza inexplicable de su paladar, de su lengua, se resigna a los tratos más simples y los demás no lo ven como realmente es. Lo quieren, sí, le piden y le hacen favores, pero no hablan con él como entre ellos [...] (pp. 109-110).

El budismo pondera la destrucción de la ilusión del yo, como lo hace la poesía, aunque no en beneficio del lenguaje sino del silencio. Ese silencio, como palabra callada, no deja de emitir significados.

Manuel sabía que no dominaba la palabra a la manera de los demás y por tanto su lucidez siempre estuvo en entredicho, excepto para don Hernán, hombre de mundo que lo había leído y conocido todo. La recurrencia de Manuel a la poesía exasperaba sobre todo a Eduwiges, su mujer. Por tanto, se sumía en el silencio, "acendrando dentro de sí las palabras" mientras se entregaba a esas otras formas de poesía que eran su trabajo con la tierra y la comunión establecida con los otros inmigrantes chinos al fumar la pipa de opio.

Manuel y su palabra fueron incomprendidos y marginados por una sociedad utilitaria que veía la diferente manera de vivir y de ser, defendidas por el protagonista, como una especie de desviación o tara. En esa actitud del labrador se escucha un eco de la definición del artista/forajido de Graciela Martínez-Zalce:

El artista [...] desobedece lo que es la ley para los demás, se arriesga sin resistencias; pone en juego su obra y su persona para encontrar su ley en medio de lo desconocido. Es un forajido. Busca, más allá de la ley de los otros, una nueva ley, extraordinaria, que no halague los hábitos de la gente, sino que sea mejor, lo cual le implica riesgos, vicisitudes y contingencias. Ha de vivir en el desorden sensorial para crear nuevos enfoques y perspectivas distintas para el alma humana.⁵⁶

No es extraño, pues, que Manuel opte por el suicidio —silenciarse— antes que renunciar a su identidad identificándose con los otros, es decir, dejando de ser.

PUREZA E IMPUREZA

Al preguntarle Margarita Flores sobre el significado de la pureza en los cuentos de *La señal*, Inés Arredondo respondió:

Algo que es quizá un pecado terrible, pero más hermoso que la belleza, o una fuerza que puede, llevada a unos términos heroicos, redimir. En mis cuentos nadie llega a esos términos. Déjame pensar algo más coherente...es aquello que únicamente puede arder. ¿En nuestra época? Ha tomado claramente su fase demoníaca y prohija, por ejemplo, la incomunicación, con todo lo que eso arrastra, la mitificación de personajes ambiguos pero intocables, ángeles caídos, como James Dean, la falta de relaciones amo-

⁵⁶ Martínez-Zalce, *op. cit.*, p. 19.

rosas verdaderas (hablo por lo menos de literatura), etcétera, etcétera. Esa sensación de aislamiento, de no poder, querer o deber ser tocado realmente, aunque se viva por las carreteras y los prostíbulos, puede ser también pureza, que al no arder, se corrompe a sí misma.⁵⁷

A decir de Brianda Domecq, "Arredondo pretende integrar lo que estaba separado, el espíritu y la carne (se llega a la pureza mediante la perversidad), la intuición o revelación y la razón pura, lo divino y lo humano dentro del existente mismo, reintroduciendo subversivamente lo femenino en lo masculino [...] Unir en esta forma los contrarios para trascenderlos dentro de la existencia misma es subvertir el orden dicotómico del pensamiento patriarcal."⁵⁸

Quizá, como afirma Huberto Batis en el texto escrito para la primera edición de *Río subterráneo* (Joaquín Mortiz, 1979),

sólo los seres enamorados [...], o inteligentes hasta la locura, del mundo que aquí se crea alcancen la pureza para enfrentar esa *misma cosa* que son el cielo y el infierno para quienes 'buscan lo que está del otro lado del límite', sin pararse a entender eso tan injusto que nos toca vivir: insania, lascivia, cárcel política, guerrilla, exasperación, deformidad, fragilidad, sangre, enfermedad, traición, abandono, desamor. Literatura de compromiso moral y estético, sabe que la belleza y el bien nos vienen de otro [...].

⁵⁷ Citada en Huberto Batis, "Presentación a Mariana", en "Sábado", *Unomásuno*, 6 de febrero de 1982, p. 16.

⁵⁸ Brianda Domecq, *op. cit.*, p. 243.

El arte retrata al objeto al que se opone porque no pretende de él su realidad objetiva sino su significación, un juicio sobre él; se propone —como afirma Martínez-Zalce— “una verdad que necesita mentir para ser verdadera”.⁵⁹ Para ello utiliza medios que le permitan encontrar esta verdad ficticia y “la ficción que crea la mirada poética es nuestra realidad verdadera”.⁶⁰

Lo que Inés Arredondo persiguió al momento de escribir es la realidad poética que, a su juicio, es la verdadera realidad humana. Crear es instaurarse en la realidad poética, mirar, dar significación al mundo que nos circunda, hacer surgir otra realidad, transmutar la existencia por medio del arte. Como afirmó alguna vez Jorge Cuesta, “Representar una cosa es representársela como ficticia, y si entonces nos parece real tenemos que admitir que su realidad se corresponde con su falta de existencia.”⁶¹

REESCRITURA DE LA NOCIÓN DE SAGRADO

Rose Corral afirma que la narrativa arredondiana es la búsqueda de lo nuevo sagrado. Esta frase, tomada de Octavio Paz, se refiere a que “la empresa prometeica de la poesía moderna [y de la narrativa moderna con calidad de prosa poética, añadiría] consiste en su beligerancia frente a la religión, fuente

⁵⁹ Martínez-Zalce, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰ Inés Arredondo, “Acercamiento a Jorge Cuesta”, en *Obras completas...op. cit.*, p. 318.

⁶¹ Jorge Cuesta, “Un poema de León Felipe”, vol. II, pp. 144-145.

de su deliberada voluntad por crear un nuevo "sagrado" frente al que nos ofrecen las iglesias actuales."⁶²

La unidad de la obra de Inés Arredondo, así como las profundas y secretas correspondencias entre sus relatos se originan sin duda en esa actitud fundamental que ha asumido frente a la literatura. "Por otra parte —señala Corral—, es necesario subrayar la cercanía existente entre esta concepción de la literatura y la concepción religiosa del mundo."⁶³

En *Lo sagrado y lo profano*, Mircea Eliade dice que el hombre religioso cree siempre que existe una realidad absoluta, lo sagrado, que trasciende este mundo pero que se manifiesta en él.

A este respecto, más que una postura beligerante frente a la religión, afirma Brianda Domecq, "[en Inés Arredondo] siento una *fuerza transformadora en la quietud*, una subversión, una realización viviente de otra realidad que se gesta apenas perceptiblemente en el centro mismo de la realidad patriarcal sin tocarla aparentemente."⁶⁴ Por ello prefiere el término "mística" al de "sagrado", y mediante la reescritura de los mitos y símbolos patriarcales, la escritora ofrece una clara crítica de la sociedad dominada "por la razón y la autoridad del padre que condena a la mujer a ser propiedad de otro y no un individuo en sí misma y asesina a Lo Femenino creando al hombre dividido."⁶⁵

⁶² Octavio Paz, *El arco y la lira...op. cit.*, p. 118.

⁶³ Rose Corral, "La dialéctica de lo sagrado", en Aralia López González et al. (coords.), *Mujer y literatura mexicana...op. cit.*, pp. 58-59.

⁶⁴ Brianda Domecq, *op. cit.*, pp. 242-243.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 265.

Entonces, si el sentido de la narrativa de Inés Arredondo, su idea de ficción, apunta hacia lo sagrado entendido como una forma de aprehender el mundo y de revelarlo, resultará muy difícil determinar sus distintas manifestaciones en los cuentos dada la naturaleza, si se puede llamar así, de lo sagrado: ambigua y polarizada.

Lo sagrado, señala Roger Caillois, es de naturaleza equívoca; es decir, puede encarnar simultáneamente lo puro y lo impuro; lo que atrae y lo que causa repulsión (la perfección y los muertos, por ejemplo), la plenitud y el vacío, el ser y el no ser. Estos extremos configuran lo que Caillois llama "la dialéctica de lo sagrado". Esta polaridad aparece de manera nítida en algunos cuentos de Inés Arredondo, como por ejemplo en "Olga", "Mariana", "La señal", "La sunamita", "Río subterráneo", "En la sombra", "Las mariposas nocturnas", "Opus 123" y "Sombra entre sombras".

Considero que esta visión del mundo como un espacio heterogéneo donde lo sagrado ha lugar, y de la escritura, como su revelación, está presente en todos los cuentos en forma menor o mayormente lograda. Sin embargo, creo que hay tres que llamaría "emblemáticos", donde esta visión está más claramente expuesta: "La sunamita" (de *La señal*), "Las mariposas nocturnas" (de *Río subterráneo*) y "Sombra entre sombras" (de *Los espejos*).

Acerca de cómo se presenta este planteamiento en cada cuento y qué relación tiene con la idea de literatura de Inés Arredondo hablaré en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III

LA ESCRITURA NECESARIA

La literatura es lo esencial o no es nada.

Georges Bataille, prólogo a *La Littérature et le mal*

Desgarrado en su interior y separado de la naturaleza, perdido en un laberinto que parece no tener salida, el ser humano encuentra en la poesía y el amor ese sitio donde, según afirma André Breton en el *Segundo manifiesto surrealista*, "la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejarán de ser percibidos contradictoriamente".¹

Para Inés Arredondo, ese sitio es la literatura. Lo deja muy claro al marcar su *postura* diciendo que si cree que

en la vida es posible elegir del total informe de sucesos y actos que vivimos, aquellos pocos e insustituibles con los cuales se puede interpretar y dar sentido a la vida, creo también que ordenar unos hechos en el terreno literario es una disciplina que viene de otra más profunda en la cual también lo fundamental es la búsqueda de sentido. No sentido como anhelo o dirección, o meta, sino como verdad o presentimiento de una verdad.²

¹ Cfr. Octavio Paz, "Estrella de tres puntas: el surrealismo", en *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*, México, Editorial Vuelta, 1996, p. 31.

² Inés Arredondo, "La verdad o el presentimiento de la verdad", en *Obras completas...op. cit.*, p. 7.

Y *el sitio* por excelencia dentro del lugar llamado literatura es justamente ese espacio real —sobreviviente de sí y restaurado por la palabra y la voluntad— llamado Eldorado, que en la obra de Arredondo es el verdadero edén bíblico, no sólo “por la libertad que —como Adán y Eva— ella disfrutó a sus anchas [...] o por la mítica riqueza de su geografía [...], sino porque volver a él significa regresar al *origen*, previo a la caída, al pecado, a la mancha.”³

Así, la escritura es para Arredondo no una pieza de arte pulida hasta la obsesión por la mera búsqueda esteticista, ni como una forma de realización profesional; mucho menos un medio para el reconocimiento, sino su expresión más auténtica en tanto ser humano, su voz más íntima, su verdad. Cuando digo *humano*, me refiero al mayor y primer *personaje* creado por Inés Amelia Camelo Arredondo, su mejor obra: Inés Arredondo, la artista.

La escritura es, pues, la voz, no para la ficción, sino para ser plenamente, a través de los personajes concebidos para ejercerse en las historias nacidas de los temas que la obsesionaron.

Las historias en que estos personajes se realizan —se expresan, se definen— son microuniversos perfectamente contruidos con base en un conocimiento profundo de la sociedad que Arredondo contempló en toda su opresiva contradicción.

Estos personajes se enfrentan, cuestionan de manera frontal aunque sin hacerlo necesariamente de manera explícita, esa desazón, ese *mal-à-l'aise* y a veces ese dolor radical de vi-

³ Claudia Albarrán, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Ediciones Casa Juan Pablos, 2000, p. 75.

vir en un mundo que ni comprenden ni los comprende; ni los acoge ni los enfrenta, sólo los repudia más o menos abiertamente. Mundo que no se ha enterado —mucho menos ha asumido— que no es más que un complejo tejido de contrasentidos producido y mantenido por el poder patriarcal.⁴

A Arredondo no le fue de ninguna manera fácil revelar esto, viniendo ella misma del mundo que recrea, siendo su producto, habiéndolo padecido y amado. Un mundo que no puede justificar su proceder afirmándolo en la voluntad divina; un mundo basado en las más groseras manifestaciones de la opresión de género, económica, sexual y emocional. Un mundo integrado en su mayoría por ciegos a voluntad y conveniencia; por seres profundamente incapaces de asumir sus pasiones y vulnerabilidades ante sí y ante el resto de la gente. Un mundo que es éste.

Sin embargo, Inés Arredondo no tuvo la intención de usar la escritura como instrumento para la denuncia a la manera del sociólogo, ni de hacer literatura realista, sino de expresar en toda su rica contradicción la condición humana. Asumió su

⁴ El dominio del hombre (el patriarcado) ha sido patente desde el principio de la humanidad. Robert Graves, en *La diosa blanca...*, sitúa su nacimiento en el momento en que se instituye el matrimonio monogámico como forma por excelencia de la familia y el hombre comienza a encargarse de muchas de las tareas sagradas que eran propias de la mujer, instaurándose con ello como jefe de ese modelo de familia. Nace el concepto de paternidad, de propiedad y exclusividad de la mujer. Desde entonces ella ha ocupado una posición subordinada a lo largo de toda la historia. Por patriarcado se entiende, asimismo, toda organización política, religiosa, económica o social que relaciona la idea de autoridad y liderazgo con el varón y en la que éste desempeña la gran mayoría de los puestos de dirección.

identidad escribiendo; eligió ser coherente consigo misma ante todo. Que de ello se desprendan episodios, imágenes que denuncian de manera más o menos abierta algún asunto, es inevitable pues se ha trabajado a conciencia por ser verdadero.

Esa especie de cruzada por el sentido en un mundo tan fatalmente contradictorio se lleva a cabo desde distintos ángulos según la historia particular de cada protagonista que, consciente o no, es el centro de la trama en cuestión por ser el único que a pesar de ceder a la presión del medio no pierde de vista quién es y hacia dónde va.

Así, en los tres cuentos nodales de este estudio, "La sunamita", "Las mariposas nocturnas" y "Sombra entre sombras", las protagonistas asumen con mayor o menor claridad una postura crítica ante sus propias indagaciones y lo que el entorno les exige. Son, por ello, creadoras de sus destinos, por más que en sus trayectorias hayan influido las inercias y las fuerzas de las tradiciones patriarcales. Ésa es la razón por la cual he elegido estos relatos, pues el objetivo del presente estudio es justamente descubrir las estrategias de un individuo —mujer, escritora, nacida en un medio absolutamente dominado por la llamada ley del padre en lo formal, pero acendradamente matriarcal en las estructuras profundas—, para construirse como la generadora de una voz propia mediante la escritura.

Pero, ¿por qué eligió el cuento como forma narrativa? En una conversación con Erna Pfeifer, Arredondo explica por qué abandonó el proyecto de escribir una novela sobre Hernán Cortés:

Eso que tiene la novela de alargar las cosas, dijo, de abundar en las cosas, definitivamente no va conmigo. Si escribo esa novela, será un cuento corto, pero no puedo poner palabras de más; ya me acostumbré a buscarlas, y las novelas se escriben más libremente; para decirlo de una manera: la empecé tres veces, no, no pude [...] Para mí es mucho más fácil decir lo que quiero en un cuento que en una novela.⁵

Para Arredondo, la palabra es mucho más que un medio de comunicación, pues hay palabras solas que dan todo el sentido al texto en su totalidad. “Me gustan las palabras con mucho contenido. Al escribirlas hay que castigarlas mucho. Escribir, escribir, buscar por otro lado la palabra exacta para decir lo que uno quiere decir.”⁶

Al respecto, Huberto Batis da la clave de por qué la brevedad del cuento es lo que mejor le va a esa elección narrativa de Arredondo, quien

[...] no vende la anécdota, sino que la ofrece como un enigma encerrado en sí mismo; antes que nada la interesa que sea capaz de hacer ver al lector el momento central, y no es precisamente el punto del clímax, en que sus personajes —tú, yo, cualquiera— se ven atrapados por su destino y *significan* algo [...] en la ambigüedad que imbrica el bien y el mal, con la presencia de un algo

⁵ Erna Pfeifer, “Huellas y señales” (entrevista con Inés Arredondo), *La Jornada Semanal*, 1º de abril de 1990, p. 16.

⁶ Aída Reborado, “El escritor debe mantenerse en la marginalidad”, en *Unomásuno*, 28 de mayo de 1980, p. 16.

trascendente cuyos signos se manifiestan sutilmente [...] Todo lector, enfrentado a una literatura abierta a la interpretación eventual, está sin embargo encadenado por las reglas del juego del escritor. En el caso de Inés Arredondo, advierte ella claramente que intenta ordenar en su literatura los datos inconexos de las historias que recrea, y obligar a los hechos a existir de un modo absoluto, intemporal.⁷

Esa ambigüedad, esa imbricación del bien y el mal (de los temas pureza e impureza, como veremos más adelante) a la que se refiere Huberto Batis no es de ninguna manera un intento de poner sobre la mesa un juego maniqueo de pugna entre valores. Todo lo contrario: en muchos de sus cuentos Arredondo pone en duda, abiertamente, el funcionamiento de esa trampa moral: el bien y el mal, la pureza y la impureza, la inocencia y la culpa no son en los cuentos nociones ni valores establecidos —por más que los lectores descubramos en las acciones y pensamientos de los personajes posturas que los inclinan a un “bando” u otro, y esto nos tienta a hacer conclusiones moralizantes y fuera de la literatura—. No. En la narrativa de Arredondo “estas nociones se entremezclan, se tocan hasta confundirse mutuamente, lo cual también implica para el lector un esfuerzo constante de deducción y de resignificación de lo narrado”. Escribir expresando la inexpresable ambigüedad de la existencia; iluminar su carácter sagrado, mítico, atemporal.

⁷ Huberto Batis, “Los relatos de Inés Arredondo”, en “Sábado”, *Unomásuno*, México, 11 de noviembre de 1989, p. 1.

La poesía (incluyendo la narrativa) produce en nosotros una “nueva experiencia” al permitirnos ingresar a un espacio donde se relativizan los contrarios y se trastocan por completo los parámetros, los valores y las reglas que rigen al mundo profano: se sufre y se goza a la vez; se experimenta alegría, pero también vértigo, extrañeza, estupefacción.

Éste es el mundo de lo sagrado, donde los valores humanos resultan indefinibles, equívocos e inclasificables: el bien y el mal, la cordura y la locura, la plenitud y el vacío, la luz y la sombra, lo que fascina y lo que causa repulsión, los contrarios —en fin— son uno y lo mismo en un juego dialéctico.

Por lo general, la escritura como revelación de lo sagrado conduce al lector a la iluminación y descubrimiento de un mundo donde cohabitan estos elementos en absoluta ambigüedad: un espacio prohibido, oculto, rechazado, que está dentro de cada uno de nosotros, como lo revelan la literatura y los mitos, los que, en opinión de Aristóteles, muestran más de la vida humana que la historia.⁸

La búsqueda de lo sagrado, esencial en la obra de Inés Arredondo, permite sin duda revelar otras dimensiones de la experiencia humana, explorar esos territorios prohibidos que, como dije antes, nos habitan. Esta noción es también decisiva para comprender la obra de varios escritores de la Generación de Medio Siglo, en particular la de Juan García Ponce y Juan Vicente Melo, escritores que en plenos años sesenta, tiempo de ruptura con las estructuras políticas, culturales y sociales más

⁸ Mencionado por James Hollis, *Rastreado os deuses. O lugar do mito no mundo moderno*, São Paulo, Editora Paulus, 1998.

tradicionales, buscaban crear precisamente un nuevo sagrado asumiendo una postura beligerante, subversiva, ante los valores de las religiones actuales —instrumentos por excelencia del sistema patriarcal—. Ese nuevo sagrado que buscaba unir de nuevo lo que Dios escindió, es decir, lo espiritual y lo existencial, la revelación y la razón como formas de conocimiento, y lo divino con lo humano dentro del ser.

En los cuentos de Inés Arredondo, “el dualismo del pensamiento patriarcal se borra [...] uniendo los opuestos en un intento por trascender el mundo dicotomizado.” Así, en esa lectura subversiva de la noción de sagrado, la expiación indicada por las Escrituras como la vía para acceder a la pureza, en la obra de estos escritores —y Arredondo no es la excepción— muchas veces pasa por la experiencia intensa y gozosa-dolorosa del mal y por el ejercicio de la perversión.⁹

⁹ Al respecto, vale mencionar lo que cuenta Claudia Albarrán en su libro *Luna menguante...op. cit.* (pp. 151-152) respecto a las reacciones descabelladas y el escándalo que suscitó en Culiacán, ciudad natal de Inés Arredondo, la lectura de *La señal*, pues, como la escritora dijo en una entrevista, algunas de las historias narradas las había escuchado de niña y tenían que ver con la vida íntima de reconocidas parejas y familias sinaloenses, las que, una vez transformadas en relatos a la luz de esa noción de literatura, quedaron expuestas en todos sus claroscuros.

BUSCARSE EN EL ÁRBOL DE LA VIDA

En el árbol de atributos o *Sefirot* [...] el lado derecho corresponderá a sus cualidades masculinas y, por ende, bondadosas, mientras que el lado izquierdo responderá por su ser femenino y, en consecuencia, por su inclinación al mal.

Esther Cohen, "Prólogo" a *El Zohar*¹⁰

Una de las definiciones que más nos acercan a la comprensión de lo que es el mito, a su estructura y su función, es la de Mircea Eliade,¹¹ quien, aunque es un historiador de las religiones, señala características que se refieren a cómo los mitos son vividos por las sociedades arcaicas, y de su definición se desprenden los elementos esenciales que permiten detectar cómo aparecen en la literatura moderna.

Según Eliade, el mito constituye la historia de los actos de seres sobrenaturales; esta historia se considera verdadera y sagrada. El mito se refiere siempre a la creación de algo, cuenta cómo ha cobrado existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado. Ésta es la razón por la que los mitos constituyen los paradigmas de todo acto humano significativo.

Al conocer el mito se conoce el origen de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad. No se trata de un conocimiento exterior abstracto, sino de uno

¹⁰ Esther Cohen, "Prólogo", *Zohar, Libro del Esplendor*, México, Conaculta, 1994, Col. Cien del Mundo.

¹¹ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Madrid, Labor, 1992, pp. 25-27.

que se vive ritualmente: al narrar de manera ceremonial el mito o al efectuar el ritual para el que sirve de justificación.

Vivir los mitos implica, pues, una experiencia religiosa. La religiosidad de esta experiencia se debe a que se actualizan acontecimientos fabulosos, significativos; se asiste de nuevo a las obras creadoras de los seres sobrenaturales; se deja de existir en el mundo de todos los días y se penetra en uno transfigurado, impregnado de la presencia de esos seres. No se trata de la conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su reiteración. Los protagonistas del mito se hacen presentes; uno se convierte en su contemporáneo. Esto implica también que no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el primordial, en el que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez: es el tiempo prodigioso y sagrado. Revivir aquel tiempo, asistir de nuevo al espectáculo de las obras divinas, reencontrar los seres sobrenaturales y volver a aprender su lección creadora, es el deseo que puede leerse en todas las reiteraciones rituales o artísticas de los mitos.

Los mitos revelan que el mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia sobrenaturales, y que esta historia es significativa y ejemplar.

Los mitos forman la matriz de la cual emerge la literatura; como resultado, los caracteres, temas e imágenes que aparecen en ella son básicamente complicaciones y desplazamientos de elementos similares en mitos y relatos folclóricos. El mito provee conceptos y patrones que la crítica puede usar para interpretar ciertos trabajos literarios. Entender estos patrones nos da una forma de acceder a la literatura. De hecho, los mitos

se hallan dentro de la literatura, pues ésta, como expresión de la humanidad, está compuesta por contenidos míticos que la atraviesan de manera latente. En la literatura de todos los tiempos subyacen los mitos.

Esta idea, ahora muy difundida entre los críticos modernos, encuentra sus antecedentes en las investigaciones de Carl Jung, cuyos descubrimientos y aportaciones sobre el inconsciente colectivo, los arquetipos y los mitos y símbolos que conforman estas instancias, fundamentan las investigaciones posteriores que se han hecho sobre el tema y son base para cualquier estudio sobre el mito.¹²

La creación de los mitos, la facultad mitopoética, es inherente al proceso del pensamiento y responde a una necesidad humana. El mito puede tener para nosotros un profundo valor simbólico y una función alegórica porque la trama y las acciones nos sugieren patrones universales de motivación y conducta.

El mito llega a la literatura, dice Carl Jung, a través del inconsciente colectivo, por difusión histórica, tradición oral o por similitudes en las mentalidades de los pueblos, es decir, en la representación de arquetipos humanos donde podemos reconocernos.¹³ El mito es una racionalización y una validación del

¹² Carl Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralat, 1976, pp. 105-107.

¹³ Cuando hablo de inconsciente colectivo me refiero a lo postulado por Jung en el trabajo citado y que alude a la estructura particular, innata, de esa psique que representa matriz y condición previa a la conciencia. La psique conserva muchos rastros de las anteriores etapas de su desarrollo. Los contenidos del inconsciente ejercen una influencia formativa sobre la psique. De modo consciente podemos desdeñar esos contenidos, pero de

rito y que metamorfosea las esperanzas y los miedos humanos, en especial el miedo a la muerte. De hecho, podría decir, la habilidad que tiene la literatura para conmovernos de manera profunda se debe a su cualidad mítica, en lo que encontramos de nosotros en las obras de los escritores que elegimos.

En la obra de Inés Arredondo, el manejo de los mitos no se realiza con el objeto de cuestionar con ánimo maniqueo sus planteamientos; antes bien, al actualizarlos hace una revisión de su significado y los toma como punto de partida para la construcción de un nuevo orden.

Algunos de los cuentos se desarrollan en un microcosmos cuyo nombre y características remiten a un lugar mítico: la hacienda de Eldorado, un mundo solar y armonioso sembrado de huertas, con caminos bordeados de árboles frutales al alcance de la mano del caminante, y cercano al poderoso río San Lorenzo —como reminiscencia del edén mesopotámico—.¹⁴

manera inconsciente respondemos a ellos y a las formas simbólicas — incluidos los sueños— con que se expresan.

¹⁴ No es de ninguna manera casual la alusión constante al río San Lorenzo en varios cuentos de Inés Arredondo, pues además del referente edénico remite al nombre de uno de los primeros “mártires” reconocidos por la Iglesia católica primitiva. Cuenta la leyenda que al ser descubierto mientras evangelizaba, le solicitaron que entregara las riquezas de la Iglesia y renegara de su fe. Por resistirse fue encarcelado y atormentado sobre una parrilla ardiente hasta su muerte, ocurrida en Roma (ca. 258 d.C.). Es intercesor de bibliófilos y bibliotecarios, por el celo con que protegió los libros litúrgicos, y también de quienes están expuestos al fuego. No es casual, por una parte, la presencia del río —siempre referido aludiendo a la luz, a los destellos— dada la importancia simbólica de la luz y el fuego en los cuentos de Arredondo, como fuerza purificadora y destructora vinculada con los personajes protagónicos, y por la otra, por la centralidad del tema

Un punto geográfico real, objetivo, que conoció su propio florecimiento y su propia caída, elegido por Arredondo debido a que como creadora prefirió tomar como escenario al que consideró pieza salida de las manos, las mentes y los sueños de artistas —todo un estilo de vida creado paso a paso, árbol por árbol—; por tanto, lugar idóneo para situar algunas de sus historias. Al respecto dice Inés Arredondo:

[...] elegí esa realidad para situar mis cuentos y contar mi historia personal, porque es una realidad artística, y en ella se cumplen la elaboración y el contacto, el momento perfecto de la fantasía y la inteligencia, del querer y el hacer: es la tierra del hombre, el suelo perfecto para el mito, es mito ya, y sólo espera la palabra que lo nombre. Mi esperanza es poder decirla.¹⁵

En el caso de los personajes de carácter mítico, es frecuente que los escritores —entre ellos muchas mujeres— revisen textos masculinos preexistentes como los que dan cuenta de los actos de figuras mitológicas, incluidas las de la Biblia, pues han sido utilizados más que como una forma de explicar los orígenes de las sociedad actuales, como proveedores de modelos para el comportamiento social de las mujeres.

En esos textos las mujeres carecen de voces que protesten por el tratamiento que reciben. Reflejan incluso posturas pro-

del conocimiento, sobre todo el vertido en los libros y que es guardado celosamente en las fascinantes bibliotecas de dos de los personajes de los cuentos analizados.

¹⁵ Inés Arredondo, "Autobiografía" (dos textos desconocidos), en "Sábado", *Unomásuno*, 17 de agosto de 1995, p. 3.

fundamente misóginas, aun cuando en algunos de ellos sean mujeres las protagonistas: cuando una heroína decide poner manos a la obra es para liberar los males del mundo a la manera de las *primeras mujeres* o para provocar su propia soledad: Lilith, Eva, Pandora, Ariadna, María Magdalena...

La revisión, el acto de volver a ver, con nuevos ojos, de apropiarse de un texto anterior dándole un giro o vertiendo sobre él una mirada crítica, nueva, aunque hoy lo veamos como algo profundamente necesario y hasta *natural*, es ante todo una conquista, no una casualidad.

Mediante la descomposición/reescritura de los mitos y símbolos patriarcales, Arredondo ofrece una dura crítica de la sociedad dominada por la razón y la autoridad del padre que condena a la mujer a ser propiedad de otro y no un individuo en sí misma, y asesina a lo Femenino creando al hombre dividido.

En el caso de las escritoras, la revisión, más que actualizar un capítulo de la historia cultural por afinidad o nostalgia, consiste en realizar un acto de supervivencia, pues mientras no entendamos en medio de qué prejuicios —preconceptualizaciones, *idées reçues*— nacemos y nos movemos, no podremos llegar a conocernos.

Este dirigirse hacia el autoconocimiento, para las mujeres va más allá de la búsqueda de una identidad como parte del rechazo a una sociedad autodestructiva y patriarcal: intenta devolver, a quienes la practican, la conciencia de que en tanto ser humano la mujer es un individuo integral, con una misión de desarrollo intelectual y emocional a través de la actividad que ella elija a despecho de lo que la familia y la sociedad le

tengan asignado, pues entre las formas favoritas en que se ha ejercido la represión contra las mujeres está el casamiento orientado al control de los bienes familiares.

La literatura femenina como discurso contestatario —opina María Alicia Garza— toma forma en una reevaluación de los personajes femeninos y de las situaciones opresivas que se encuentran en la mitología y la Biblia.¹⁶

Una de las estrategias que Inés Arredondo emplea para dar otra perspectiva de los personajes femeninos presentes en los mitos es hacer una (re)visión. Para ello, evalúa lo escrito en el pasado de una manera diferente que permita superar una tradición dominante y cuestionar, poner en evidencia, los elementos que controlan a las mujeres. Esta evaluación funciona como un acto de resistencia mientras coloca bajo la lupa textos fundadores de nuestra educación más íntima y a la vez más socialmente determinantes.

¹⁶ María Alicia Garza, "La(s) representación(es) de la subjetividad femenina a través del palimpsesto en 'La sunamita' y 'Estío' en Inés Arredondo", Boise State University, 16 pp., en <<http://rmmla.wsu.edu/ereview/5S.1/articles/garza.asp>>

LA SUNAMITA

Un cuerpo ardiente como el verano

*Mi amor se ha transformado en llama, y esta llama
consume poco a poco todo lo que es terrestre para mí.*

Novalis

En su vejez, el rey David recibió como regalo un cuerpo que yaciera junto a él para darle el calor que cada día lo iba abandonando conforme su muerte se acercaba. Así llegó a su vida la joven, hermosa y virgen Abisag, nativa de Sunam o Sunem, conocida también como la sunamita.

Por la Biblia conocemos los antecedentes mítico-literarios de una historia que aparece con nueva perspectiva, transvocalizadas en el cuento de Inés Arredondo titulado "La sunamita", pues la anécdota se actualiza en voz de la protagonista femenina, quien en el caso del relato bíblico sólo es fuente de calor, un objeto del que no sabemos más que es joven, bella y de qué lugar proviene.¹⁷

Tanto en la Biblia como en el cuento se hace énfasis en la juventud, la belleza y la virginidad, cualidades que le otorgan un valor a la mujer, en la antigüedad como hoy, dentro del sis-

¹⁷ Véase la historia de Abisag sunamita que se encuentra en "Reyes" III, 1-4. Respecto a la importancia tan notada de la elección de las palabras y los nombres en la obra de Inés Arredondo, el Apolonio de este cuento tiene su homónimo en el historiador y conservador de la gran biblioteca de Alejandría, arrasada por el fuego, entre otras calamidades.

tema patriarcal. Estos rasgos unidos al sometimiento silencioso, en el caso de Abisag, bosqueja un modelo de mujer que ha perdurado por demasiados años.

Luisa, la nueva sunamita, relata lo que pasó en su entorno y dentro de sí. La voz narrativa, en primera persona, no toma la forma de monólogo interior sino de testimonio.

Esta nueva lectura del mito hebreo recuerda al lector que la fuente de calor que yació con el rey David es una persona con una historia antes, durante y después de convertirse en la esposa de un hombre mayor próximo a la muerte. Sin embargo, a diferencia del personaje bíblico, la protagonista de "La sunamita" no permanecerá intacta y su esencia será transformada mediante el conocimiento del mal.

En "La sunamita" se relata el proceso de anulación del "yo" de Luisa, la protagonista, bajo el dominio de un poderoso "yo" masculino encarnado en su tío Apolonio, esposo de una hermana de la madre de Luisa, ahora viudo, anciano y moribundo.¹⁸

Consciente y orgullosa de sus atributos al abrir el relato, vestal que alimenta el fuego sin quemarse en él, Luisa toma una decisión acorralada por los parientes ("me habían cercado todo el tiempo", p. 92) que, escudados en una supuesta piedad por el anciano y revistiendo su acoso de principios religiosos, arraigados en la idea fija patriarcal de la abnegación femenina, llevan —literalmente— a la joven a casarse con su tío anciano *in articulo mortis*.

"'Eso es verdad, eso sí que es verdad.' No quería darle un último gusto al anciano, un gusto que después de todo debía

¹⁸ Inés Arredondo, "La sunamita", *Obras completas...op. cit.*, pp. 88-96.

agradecer, porque mi cuerpo joven, del que en el fondo estaba tan satisfecha, no tuviera ninguna clase de vínculos con la muerte. Me vinieron náuseas y fue el último pensamiento claro que tuve esa noche. Desperté como de un sopor hipnótico cuando me obligaron a tomar la mano cubierta de sudor frío. Me vino otra arcada, pero dije 'Sí'" (p. 92).

Dos interdictos religiosos han sido violados: el casamiento con alguien de su mismo clan y el contacto, a diferentes niveles, con un ser de la muerte. De acuerdo con la Biblia, las principales fuentes de impureza corporal son el contacto con los cadáveres y la vida sexual. Para la Ley israelita, vida y muerte dependen de fuerzas misteriosas que pertenecen a Dios, no al hombre. Por ello, por respeto, no se toca lo que está ligado de modo especial al nacimiento, a la propagación de la vida, a la muerte. El que toque a un muerto, aun por necesidad, se vuelve impuro; entonces tiene que purificarse con sacrificios de expiación. Sin embargo, impuro no es necesariamente pecador.¹⁹

El tío comienza la seducción de la sobrina ofreciéndole en herencia las joyas que pertenecieron a la tía y los recuerdos más importantes y perdurables a esa altura de su vida, frente al abismo de la muerte. Primer nivel del contacto con lo impuro.

A partir de su casamiento, la tortuosa relación que sobrelleva con el anciano convierte a Luisa en una esclava, extraña e impura ante su propia mirada.

La sensación de que Apolonio la quería arrastrar a la tumba con él estaba confirmada. La piedad se fue consolidando en

¹⁹ Al respecto consúltese el Levítico o el práctico diccionario de la Biblia en internet: <<http://www.unapab.cl/diccionario/index.htm>>.

repulsión, en horror ante la toma de conciencia de que “el pacto terrible entre la vida y la muerte [...] podía continuar eternamente” (p. 93).

En el ánimo de Luisa se observa lo que los psicólogos llaman una etapa de negación, como mecanismo de defensa: dentro del asco y la desesperación que la ahogan ante la conciencia de lo que va a ocurrir, comienza a recobrar el control de sus nervios diciéndose a sí misma que el horror que le infligía “la vista, su contacto, su voz, eran injustificados,” porque el lazo que los unía “no era real, no podía serlo”. Entonces se sintió más tranquila; podía abandonarse “simplemente y esperar el final común”, pues le pareció que con su abandono y su “alianza incondicional, *aquello* se resolvería con rapidez [...]” (p. 94).

Luisa se compara con una rosa que observa en las penumbras de la habitación de su tío y que permanece “viva, igual a sí misma”...hasta que llega el sol. Resulta paradójico cómo lo que a Luisa le da una falsa percepción de que la vida retomará una cierta normalidad (“todo cambia al nacer el sol. Un rayo poderoso entra y la agonía me parece una mentira”), mata a su reflejo, la rosa, “la guardia de la luz y del secreto” (p. 94). Respecto al énfasis en el estado del tiempo y la identificación del estado emocional del protagonista con aquél, es un recurso empleado por el romanticismo, *casualmente* una corriente que pugnaba por la identificación y/o por la configuración de una identidad, en ese caso nacional, a través de la literatura. En el relato los cambios climáticos subrayan, ambientan, presagian tiempos emocionales de Luisa.

Sin embargo, la situación empeoró y pronto Apolonio volvió por sus fueros reclamando a "su mujer" lo que por derecho le pertenecía: su cuerpo; su alma ya la tenía. El horror y el asco habían hecho su labor: el temblor se impuso a la sensibilidad y la inocencia.

Pero, ¿qué tiene que ver la historia de Luisa con la pureza entendida por Arredondo como la búsqueda de la propia identidad? ¿Qué tiene que ver con la postura de la escritora frente su propia identidad?

De lo femenino, la moral judeocristiana dejó sólo la parte que consideraba luminosa y útil, aunque inofensiva: la virgen asexual, la muñequita de lujo, la niña ingenua dominada siempre por los valores masculinos: "[...] me habían cercado todo el tiempo [...] La sensación que de esa noche me quedó para siempre fue la de una maléfica ronda [...] y yo en medio como una esclava. Sufría y no podía levantar la cara al cielo" (p. 92). Se refiere a la noche en que se vio impelida a firmar el documento que la convertía en esposa de su tío.

En ningún momento de la narración se le pregunta a Luisa qué desea hacer sino que le son recordados y dictados sus deberes. "El no aceptar es una falta de caridad y de humildad", dice una voz. Desde su llegada a la casa donde pasó su infancia, deja de tomar decisiones: las toman por ella, o bien, ella las toma a partir de lo que reconoce como un mandato de gratitud, a pesar de la repulsión que siente ante la sola idea de ocupar el sitio dejado por su madrina junto al cuerpo de su tío anciano y ante la conciencia de que a partir de ese momento su vida sería muy distinta.

Con mirada ingenua valora el antiguo paraíso familiar: se ha quedado con lo que recuerda de su infancia, pero, andando de nuevo hacia la casa y a su reencuentro con los objetos cotidianos, aunque "las cosas aparecían inmóviles, como en el recuerdo", las encontró "como siempre, pero no igual. Me sequé las lágrimas y no sentí que llegaba, sino que me despedía" (p. 89).

Respecto al regreso de Luisa al paraíso en que transcurre su infancia, Alfredo Pavón afirma:

Su retorno al antiguo paraíso familiar, su reencuentro con el mundo y los objetos paternos, compañeros casi olvidados de otros tiempos, se configura, en la imaginación de Luisa, bajo un cierto matiz de dulzura e inocencia, pero, fuera de esa enajenada imaginación, los objetos, los espacios, las personas, configuran la verdadera significación, la señal de una posible perdición, de un universo imperfecto donde el bien y el mal coexisten en un núcleo de imprecisos límites, donde la caída humana es una aterradora virtualidad. Todo allí deviene signo y señal de una realidad displacentera, conformadora de una inhumana cárcel familiar.²⁰

Coincido en el término *enajenada imaginación*, en tanto se refiera a la nutrida por sus recuerdos de infancia, la que so-

²⁰ Alfredo Pavón, "La anulación del yo en 'La sunamita'", *El presente insoportable [soliloquio de la solterona]*. Lectura y análisis a obras de Sergio Galindo, Rosario Castellanos, Juan Vicente Melo, Aline Petterson e Inés Arredondo, Veracruz, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias-Instituto de Investigaciones Humanísticas-Universidad Veracruzana, 1990, Col. Manantial en la arena, pp. 239-240.

brevive y que contrasta brutalmente con la realidad que irá aprehendiendo la Luisa adulta, que al inicio del cuento se siente a salvo de todo cuanto de abyecto haya en el mundo mediante su pureza, basada para su desgracia en la inocencia y no en su capacidad de tomar decisiones.

Estas endebles miradas sobre su persona y su entorno, dice Pavón, la exponen inerme a la catástrofe al ingresar malignamente ingenua al infierno de la cotidianidad, cumpliendo con un destino artificial, cultural, que determina a la mujer sólo para las funciones de hija, madre o esposa, y en Luisa los tres roles se dan simultáneamente.

Al intentar salvarse en el final de sus días, aun a costa de beber la vitalidad de su sobrina, Apolonio actúa como un vampiro, pues busca su resurrección cada día en el cuerpo de Luisa; sin embargo, la maldición consiste en que todo lo que toca el vampiro pierde realidad: vuelve inhumano todo lo que toca ejerciendo un poder ilimitado sobre su objeto, unido a una indiferencia sin límites sobre su suerte, mientras el objeto se somete a proporcionar una complacencia total ante los deseos y caprichos de su señor. No obstante la víctima mantenga una cierta autonomía o conciencia de lo que ocurre, ésta sólo producirá una contradictoria sensación de placer/dolor, donde el dolor, en el caso de Luisa, será insuficiente para llevar a cabo una ruptura con la condición vivida, pues al final cede a su soledad dentro del sistema de valores por el que se encuentra cercada.

Su caída comienza cuando, a pesar del reconocimiento de que con su aliento acompasado al ritmo del moribundo ha pro-

longado la vida del enfermo y arruinado la suya propia, acepta al viejo por cariño o no, pese a la repulsión y la sensación de vacío.

La vestal impura es enterrada viva

Si hablamos en los términos del arte, "escribir significa oponerse al nihilismo, poseer la voluntad de hacer algo concreto para oponérselo a la nada".²¹ Luisa opuso a su vacío existencial al menos su estatus de culpable, su reconocimiento del mal, lo que la reivindica haciéndola protagónica ante su propia mirada.

Al concluir el relato, resulta paradójico que el único que permaneció fiel a sí mismo, sin experimentar ningún salto, valiéndose de las máscaras que la sociedad misógina le proporcionó para toda ocasión es Apolonio, quien "murió tranquilo, dulce, él mismo" (p. 96), y por contraste vemos lo que queda de ese ser finalmente alcanzado por las llamas tan implacables como su propio juicio. Su sometimiento al mal y la violación de los interdictos sociales —incesto y contacto con el objeto tabú— la manchan y destruyen su inocencia, convirtiéndola asimismo en objeto tabú, sagrado, deseado pero/por vedado y viceversa.

* * *

Podemos decir que los cuentos de Inés Arredondo son un círculo cuyo centro es el tema de la caída, de la culpa, de la pérdida

²¹ Graciela Martínez-Zalce, *Una poética de lo subterráneo...op. cit.*, p. 18.

de la inocencia, de la contaminación, del remordimiento y del mal; un intento por “resolver algunas preguntas siempre esenciales: ¿cuándo perdimos el paraíso? ¿Existía realmente o siempre creímos en un espejismo? ¿Cuándo y cómo nos contaminamos? ¿Qué nos sucede después de ser arrojados del edén?”²²

Después de leer este cuento y los demás que integran el libro *La señal*, queda en el lector una especie de moraleja discreta, pero provocadora, contradictoria de la moral tradicional a la que nos han habituado nuestra educación femenina y las fábulas clásicas, incluida la Biblia: No es posible ser uno y sabio en el encierro; para estar vivo y salir de la sombra hay que romper el círculo del hogar: “Hay que emprender el vuelo, sentir el aire en el rostro, abandonarse al caprichoso juego de las tentaciones y los deseos, desplegar las alas de una buena vez y para siempre, aunque el precio sea morir en el intento.”²³

LAS MARIPOSAS NOCTURNAS

La estatua cobra vida

Según la mitología griega, Pandora fue la primera mujer mortal que dio Zeus a los hombres. Por órdenes de su padre, Hefesto moldeó en arcilla a este personaje, y con una chispa de fuego le dio vida. A continuación, Afrodita cubrió su cuerpo

²² Claudia Albarrán, *Luna menguante...op. cit.*, p. 78.

²³ Albarrán, *op. cit.*, p. 164.

con un vestido blanco, y su cabeza con un velo nupcial y una diadema de oro, obra también de Hefesto. Las Gracias y la Persuasión le colgaron collares de oro y las Horas la adornaron con guirnaldas de flores primaverales. Recibió además otros dones: la habilidad para tejer, encanto...y, de parte de Hermes, la mentira, un lenguaje seductor y un corazón artificioso.

Estatua de la que Hefesto se enamoró y a la que insufló vida, maniquí cuyo autor intelectual es el propio Zeus, quien de este modo introdujo en el mundo de los varones al bello mal, la trampa insalvable y necesaria para la reproducción de la especie, aunque, según el mito, Pandora es madre sólo de las mujeres. Hefesto o Pigmalión²⁴ (éste a través de Afrodita) es el medio para introducir con Pandora el desequilibrio en el mundo gracias a la curiosidad imprudente y a la iniciativa que la llevó a abrir la caja de todos los males, aunque en el fondo —aclara el mito— quedó la esperanza, quizá de un nuevo comienzo.

Varios mitos se atisban en "Las mariposas nocturnas". En el desarrollo de este análisis los iré develando; la creación de la mujer según los griegos (Pandora) es sólo uno de ellos.²⁵

La historia, narrada por Lótar —homosexual, amante, alcahuete y *voyeur*— es la de un señor, asumido rey, que busca doncellas para cumplir un ritual: don Hernán, dueño de un rei-

²⁴ Pigmalión, rey de Chipre, se enamoró de una estatua de marfil que representaba a una mujer. En alguna leyenda él es el escultor de la estatua de la que se enamora. En las fiestas de Afrodita le pide a ésta una esposa parecida a su estatua. Al volver a casa, ella había cobrado vida y se casaron.

²⁵ Inés Arredondo, "Las mariposas nocturnas", en *Obras completas...* *op. cit.*, pp. 147-164. Los números de páginas de donde provienen las citas se han anotado entre paréntesis.

no-espacio mítico al centro de un pueblo, es un sibarita que colecciona naturaleza, libros, objetos de arte y vírgenes.

El tercer vértice de esta historia es una maestra rural de dieciocho años, elegida para vender su virginidad a don Hernán. Al precio ofrecido ella hace una contrapropuesta: no quiere dinero, sino acceso al mayor tesoro de la casa: la biblioteca y los cuadros. Mirar es su mayor ambición, pues reconoce que es la única manera que posee para aprehender el mundo que le está vedado, al que no pertenece pero al cual puede ahora acceder.

La anécdota evoca la del pacto entre Fausto y el Diablo, sólo que en esta ocasión quien empeña no es varón. A su vez, don Hernán, quien posee ya el conocimiento y la belleza, desea asumir el papel de dios y empieza por otorgar un nombre a la joven: "Es Lía porque no puede ser Raquel para mí. Me conformo con Lía para que viva entre nosotros" (p. 150).

Las reglas empiezan a cambiar: después de esa primera noche de tortura para Lótár —en la que ardiente de impaciencia espera alguna señal que le aclare lo que sucede en la habitación de don Hernán— ya no habrá más vírgenes saliendo al amparo de la noche y sí un cambio radical en la relación con su señor, quien se torna distante con él.

Lía es puesta al frente de un harén que ya no existirá más y toma posesión de la casa con toda naturalidad, pero antes de ser presentada en sociedad debe pasar por un rígido proceso de refinamiento que vive con absoluta entrega y placer, para sorpresa y malestar de Lótár quien, a partir de ese momento, trata de ignorar su presencia y la observa y habla con ella "lo menos posible. Estaba sola" (p. 152).

Después de ese rito de iniciación,²⁶ Lía es paulatinamente presentada al pueblo, o mejor dicho, devuelta, aunque como nueva creación salida de las manos del hijo de Zeus/rey Pigmalión y por tanto, sagrada. La gente se deslumbró, cuchicheó, pero no fue más allá. Luego, los amigos de don Hernán quedaron fascinados con su inteligencia. La estatua pensaba y hablaba, y lo hacía con elegancia y saber. Don Hernán estaba enamorándose de *su* obra, a la que desde su llegada vistió de blanco y a la que paulatinamente fue cubriendo de joyas y dones, a la que fue enseñando qué comer, qué beber, cómo moverse, cómo disfrutar plenamente del arte (con la admiración nacida de la primera impresión no basta) y cómo expresar la inteligencia.

Educación en los placeres sensoriales, en los misterios del arte, pero donde no cabía el deseo, misterio de la naturaleza. Es la relación del maestro-formador con la pupila, la del dios con su creatura, de la que no sabemos mucho: de Lía no conocemos su verdadero nombre —¿importa?—, ni su origen.

Pero este bello mal se hace una mujer hecha y derecha, da señales que van siendo más inquietantes conforme avanza la historia: es ella quien pone precio a su acceso al mundo tras

²⁶ Por iniciación, dice Mircea Eliade, se entiende generalmente un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado. Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, el neófito se ha convertido realmente en otro. La iniciación introduce al novicio en la comunidad humana a la vez que en el mundo de los valores espirituales. En Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, Barcelona, Taurus, 1989, p. 212.

las puertas de la casa-hacienda; es ella quien decide el ritmo de su aprendizaje; ella quien marca la ruta, el paso durante el viaje por Europa, corona de su proceso formativo, así como los *souvenirs* que han de traerse y que habrán de terminar de fundar el espacio mítico de Eldorado. Es la “inocente” Lía quien con sus brotes de loca espontaneidad va seduciendo a la servidumbre, los amigos y al propio don Hernán, el caprichoso pervertidor.²⁷

Es ella, también, quien rompe la regla más elemental de ese vínculo: traspasar la barrera entre ella y su creador. Desear.

La estatua, diseñada para obedecer, para conmover con sus encantos, cobró vida y en medio del ritual de creación y recreación —observado con morbosa atención noche con noche por Lótar— el maniquí extendió los brazos a su creador dando un paso a la zona de lo sagrado de la que fue expulsada con un golpe, tal como fue elegida:

Esta vez como las otras, Lía, desnuda, parecía una estatua. Él le abrochó al cuello un collar de esmeraldas de las compradas en el viaje. Comenzaba el rito acostumbrado. Pero cuando, con otro collar en las manos, se acercó a ella de frente, para colocárselo,

²⁷ En uno de esos brotes de espontaneidad, Lía se sumerge en las aguas revueltas de la crecida del río y emerge “con la cabeza despeinada coronada de porquerías” (p. 163). Esta observación me remite al momento en que las Horas le colocan a Pandora guirnalda de flores primaverales: la imagen del río es una imagen pervertida de este momento mítico, lo que, en mi opinión, deja ver el giro propio de la historia narrada por Arredondo y se presagia el desenlace, con el impecable vestido blanco “totalmente echado a perder”.

la estatua se movió intempestivamente y sus brazos rodearon a don Hernán atrayéndolo hacia sí. Hubo un momento infinito en el que no se movieron, luego él la rechazó con violencia haciéndola caer hacia atrás. Ya firme sobre sus pies, ella lo miró con una mirada seca, despreciativa, se arrancó el collar y se lo arrojó a la cara. El golpe lo encegueció y se tapó los ojos con las manos. Se repuso casi de inmediato y rápidamente fue al lugar donde dejaba el fute al acostarse, y corriendo con él en alto atravesó la habitación lleno de ira. Ella seguía allí como una estatua resplandeciente. El fute en alto estaba a la altura de su cara. Luego el brazo que lo empuñaba cayó desgoznado. Se quedaron otra vez inmóviles, petrificados. Mucho tiempo después él dijo, con la voz autoritaria de siempre: —vete a dormir (pp. 163-164).

Sin embargo la estatua no obedeció a su amo-coleccionista y abandonó aquella misma noche el estuche-jaula-casa, “erguida, sin nada en las manos, por la puerta principal” (p. 164).

En el mundo artificial de Eldorado —escribe Graciela Martínez-Zalce— los objetos son sólo para el disfrute del amo. Los dioses hacen a las criaturas para que sean obedientes, no para que tengan voluntad. Pero cuando en ellas la vida se revela, la rebelión es inevitable.²⁸

Lía toma todo lo que *le es dado*, pues le está prohibido desear. Nada más difícil y contradictorio: pretender que alguien que se sabe vivo y que ha adquirido conocimiento, y con ello poder, permanezca sometido. Lía, como Lilith, no espera a que la expulsen: convencida abandona un paraíso del que, una

²⁸ Martínez-Zalce, *Una poética de lo subterráneo...op. cit.*, p. 109.

vez conseguido cuanto buscaba, una vez aprehendida la riqueza de ese mundo, de la única manera posible para ella —a través de la mirada y los otros sentidos— emprendió el vuelo saliendo por la puerta grande.

Se acercó a la luz cuanto quiso y ésta no logró quemar sus alas, pues supo cuándo retirarse para seguir viva y construir su propia historia.

* * *

En *Río subterráneo*, libro al que pertenece “Las mariposas nocturnas”, nociones como bien y mal, del pecado, la culpa, la mancha, la prostitución, el castigo, tan presentes en relatos de *La señal* —como “La sunamita”— si bien persisten, han perdido el valor otorgado por la moral católica y las buenas conciencias. Son ahora *valores* y sus características y efectos en los personajes generalmente son positivos; funcionan incluso como ritos de paso a la pureza, la libertad, el autoconocimiento, el placer.

La caída de Adán y Eva fue una etapa necesaria del desarrollo moral del hombre, una caída no hacia abajo, sino hacia arriba; el paso del estado salvaje, o animal, al conocimiento del bien y del mal, un paso hacia la pureza moral gracias a la experiencia del pecado.²⁹

El mal no sólo se ha vuelto necesario para sobrevivir, sino que incluso resulta placentero en la medida en que al habitarlo y procurarlo se está definitivamente fuera de peligro, in-

²⁹ Cfr. la entrada “Caída” del diccionario bíblico <<http://www.unapab.cl/diccionario/index.htm>> [Consultado el 14 de febrero de 2005.]

mune, por fin, a las amenazas y a las tentaciones que la maldad producía en quienes —como la sunamita— permanecían temerosos, vigilantes para que no llegara a contaminarlos.

En términos generales, la mayoría de las historias de *Río subterráneo* son la consecuencia lógica, y a la vez trágica, que se impuso a quienes, desde *La señal*, se desviaron de la norma y optaron por seguir una ruta distinta a la permitida en el jardín del edén. El escenario de Eldorado del primer libro de Inés Arredondo se ha convertido en otra cosa, se ha perdido para siempre y ahora presenciamos las más diversas formas de la corrupción y la degradación como vía para la plenitud, en el caso de algunos personajes.

El título del volumen sugiere lo que en el primer libro se intuye: después de la señal, de un primer contacto con el mal, con lo subterráneo que suena y transcurre bajo nuestra seguridad, hay algo vivo e impetuoso que busca la superficie para brillar al sol, aunque en su camino arrastre todo lo que aún respira sobre la tierra reseca.

SOMBRA ENTRE SOMBRAS

*El libertino vuelve fantasma todo lo que toca
y él mismo se vuelve sombra entre las sombras.*

Octavio Paz, La llama doble. Amor y erotismo

El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación.

Sin erotismo —sin forma visible que entra por los sentidos— no hay amor, pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca el alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera.³⁰

Laura, la protagonista de "Sombra entre sombras",³¹ tuvo acceso a esa forma de sabiduría que entraña el amor erótico sólo tras un proceso de compra-venta, de pacto con el Diabolo, de ruptura interior con las estructuras patriarcales, de renuncia y aceptación condensado en el párrafo de inicio del cuento:

Antes de conocer a Samuel era una mujer inocente, pero ¿pura? [...] Quizá de haberlo sido nunca hubiera brotado en mí esta pasión insensata por Samuel, que sólo ha de morir cuando yo muera. También podría ser que por esa pasión, precisamente, me haya purificado. [...] (p. 250).

Un proceso de purificación que, como veremos, habrá de entrañar una serie de etapas, pues toda iniciación comienza con la separación de los "iniciandos" de sus madres, dice Mircea Eliade; hay una ruptura violenta que significa un abandono del mundo de la infancia, de la felicidad infantil, de la ignorancia y la asexualidad. El universo maternal significa el mundo profano que los neófitos deben abandonar para adentrarse en el mundo sagrado. Pero sólo se accede a este mundo a través de una serie de pruebas en ocasiones muy violentas que ini-

³⁰ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona/México, Seix Barral/Planeta, 1993, p. 33.

³¹ Inés Arredondo, "Sombra entre sombras", en *Obras completas...op. cit.*, pp. 250-269.

ciarán al novicio en el mundo del espíritu, de la tradición cultural y de los secretos de la tribu. El paso de un mundo profano a un mundo sagrado supone, de un modo u otro, la experiencia de la muerte: morir de una determinada existencia para acceder a otra. Pero esta muerte también implica una resurrección, un nuevo nacimiento; el iniciado retorna a su sociedad convertido en "otro" y está listo para asumir una vida auténtica y responsable. El iniciado se transforma en otro por haber tenido una revelación religiosa acerca del mundo y de la existencia. Pero la iniciación no sólo importa al púber, sino que involucra a toda la sociedad porque significa una regeneración periódica de la vida de la tribu.³²

Desde que nace una mujer, la educación trabaja sobre el material dado para adaptarlo a su destino y convertirlo en un ser "moralmente aceptable". Para esto se le despoja de la espontaneidad para actuar, se le prohíbe la iniciativa de decidir, se le enseña a obedecer los mandamientos de una ética que le es absolutamente ajena y que no tiene más justificación ni fundamentación que la de servir a los intereses, propósitos y fines de los demás.

Laura, una púber educada en la ignorancia gloriosa que prescribe la moral patriarcal —niña en lo tocante a la mentalidad—, fue iniciada brutalmente en la dinámica y los valores del mundo de los adultos, sin una preparación y sin consultarla. Una criatura femenina

³² Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas...*, op. cit., p. 10.

[...] no tiene nunca un pensamiento o un deseo propio, sino que prefiere ceder a los pensamientos y deseos de los demás. Y sobre todo [...] es pura. Su pureza es considerada su más alto mérito [...] ¿Qué connotación tiene la pureza en este caso? Desde luego es sinónimo de ignorancia. Una ignorancia radical, absoluta de todo lo que sucede en el mundo, pero en particular de los asuntos que se relacionan con 'los hechos de la vida', como eufemísticamente se alude a los procesos de acoplamiento [...] Pero más que nada, ignorantes de lo que es la mujer misma." ³³

Aun cuando en el cuento se plantea un juego de persuasión en el que Laura es "convencida" de las bondades de casarse con don Ermilo, hombre que le triplica la edad, las perspectivas que alimentan la ambición de la madre y la sociedad adulta —que después repudiará a Laura y convertirá en mártir a la madre— no son las de Laura, quien cree que su cambio de condición sólo le traerá atenciones, vestidos nuevos y la posibilidad de escapar a una vida pedestre:

Mi madre vacilaba entre el consejo de las vecinas y la necesidad de poder y riqueza que sentía ella misma. Cuando me habló de si quería o no casarme con él, a mí lo mismo me daba, pero al describirme el vestido de novia, la nueva casa que tendría y el gran número de sirvientes que en ella había, pensé en la repugnancia que yo tenía hacia los quehaceres domésticos [...] y de-

³³ Rosario Castellanos, prólogo a Sergio Fernández, *Retratos del fuego y la ceniza*, México, FCE, 1968, pp. 14-15.

cidí casarme. Ermilo no me importaba, ni para bien ni para mal [...] (p. 250).

El cortejo, como lo dice acertadamente Laura, fue a la madre, quien desde su sitio de poder era capaz de influir realmente en la hija, pues él se cuidó de no tocarla ni con las palabras “por no manchar su pureza”.

Sin embargo, la madre no preparó a Laura para el tránsito de su infancia a la adultez. Como suele pasar, la culpa sustituyó a la responsabilidad y sólo se limitó a pedirle que siguiera a su marido en lo que él le pidiera, aun cuando no entendiera.

Yo debí hablarte antes...pero no pude [...] mi madre siguió sollozando un breve rato, luego compuso su rostro y se despidió de Ermilo. Fue la última en salir. Aquellas frases entrecortadas de mi madre no me dieron miedo sino curiosidad, y una llamita de esperanza nació en mí: si había algo de misterioso en aquella casa, mi relación con Ermilo sería menos aburrida (pp. 251-252).

Como señala antes Eliade, el paso del iniciado de un estado a otro implica una especie de muerte; ese momento empieza a marcarse en el texto con la escena del cuerpo desnudo de Laura, cubierto apenas con una sábana y los azahares —no vivos sino de cera y seda— que Ermilo esparce sobre ella y que, en medio del impacto de ese contacto directo con el poder del que ahora es su marido, Laura percibe embriagadoramente olorosos, como asquerosa es la naturaleza de Ermilo, quien com-

prende que todo es cuestión de tiempo y de cumplir adecuadamente algunos ritos de iniciación.

Ese momento marca la ruptura con el universo infantil y, amortajada viva, Laura queda bajo las órdenes de su comprador y maestro.

Tras las puertas de ese universo infantil quedó la madre. Laura tomó conciencia de la transacción en la que participó con desventajas. El golpe recibido despierta un odio profundo, aunque informe, hacia la madre y decide marginarla encarando la actitud culpable de ésta con una respuesta cínica y cerrándole literalmente las puertas de su intimidad. La madre no se siente mal por lo que está pasando la hija, sino porque la mercancía salió defectuosa, no cumple hasta ese momento con las expectativas del cliente que ha pagado por ella.

El proceso que sigue es una mascarada, con pesados disfraces que le complican tenerse en pie y desplazarse: la ropa de *señora* y de reina durante la fantasía de Ermilo, humillante y violenta prueba de la que surge un pacto silencioso “en el que yo aceptaba de vez en cuando sus fantasías y él acataba mis prohibiciones” (p. 259). Laura era ahora luna creciente, lista para las fases que habrá de vivir en su transformación y en las que habrá de ejercerse a su gusto.³⁴

³⁴ Me llama la atención esa escena en donde la madre en actitud más *voyeurista* que piadosa visita a Laura durante el desayuno y ésta, llena de rencor ataja la curiosidad de la madre con la invitación, casi orden: “Muerda usted un *croissant*, están calientes y deliciosos” (p. 253). Además de indicarle con ello que sus palabras estaban de más y que usara la boca para algo distinto, sabemos que el *croissant*, como su nombre lo indica, significa

Otra fase de su madurez, su plenitud, habrá de llegar veinte años después de ese armisticio y está marcada por su experiencia del enamoramiento y posteriormente del erotismo, del amor carnal, todo esto en la persona de Samuel Simpson (“La boca me sabía a miel. Vino hacia mí y sus ojos azules llenaron mi alma de luminosidad [...]”, p. 259).³⁵

Laura resucita en luna llena tras veinte años de amortajamiento. Hace entrar a Simpson en su vida, y más tarde Ermilo lo perpetúa al contratarlo como empleado, para temor de Laura, quien no concibe la supervivencia de la historia que comienza a forjarse, en esas nuevas condiciones que empiezan a delinearse. Laura pierde el sueño, pero poco a poco se va habituando a la presencia domesticada de Simpson, aunque no deja de sentirse expectante ante la posibilidad de perderlo.

Al conflicto de saberse partícipe consciente de una historia degradante, pervertida —que junto con los lujos la llena de

luna nueva, creciente. En ese momento Laura es luna nueva y paradójicamente, bocado que se tornó duro de comer para la madre.

³⁵ Esa imagen de la boca que sabe a miel se reforzará en la p. 264: “Leche y miel bajo su lengua fina”, cuando entramos de lleno en la fase más carnal de la historia de Arredondo, aun cuando las expresiones remiten claramente al *Cantar de los cantares* (cap. IV, párrafo 11), supuesta alegoría del amor entre Yahvé y su Iglesia. Sin embargo, en esta ocasión, a diferencia del original, quien refiere encontrar miel y leche en la boca del amante es la mujer, no el hombre (Esposo, en el *Cantar...*). En el *Cantar...* también se habla del poder de la mirada de la amada-Esposa, que hace “perder piso” al Esposo. Nuevamente, en el cuento son los ojos azules y luminosos de Simpson los que hacen que la narradora, tan acostumbrada al contacto con el arte y los objetos hermosos, tenga que sentarse ante su aparición, pues era “lo más bello vivo que había visto” (p. 259).

asco, por más legitimada que esté por los mecanismos que la sociedad ha creado para ello—, se suma un sentimiento nuevo: el miedo. Ahora se siente vulnerable, inerme, sufriente, culpable ante el amor recién descubierto:

La luna está sucia de nubes negras. Enciendo la vela y las sombras de las cosas se me echan encima causándome más miedo. Todo me acusa por lo que sufro, comprendo que mi miedo no es más que un remordimiento disfrazado, que mis cosas queridas me rechazan con repugnancia por sentir el amor que siento. Mi amor, sin embargo, no se bambolea como me bamboleo yo (p. 263).

Tenía razón. Su historia está condenada a ser invadida o apuntalada, afirmada por un tercero. Antes la madre, ahora Ermilo es quien le arrebató su tesoro: lo descubre haciendo el amor con Simpson y entonces, en medio del estupor que le provoca el descubrimiento, es integrada violentamente a la escena formando el triángulo que desde ese momento con su consentimiento y para siempre habrá de configurar su vida erótica.

Fustigados por Ermilo, Laura y Simpson se entregan a una pasión mítica, en su propio *tempo*. Una verdadera caja china: su historia dentro de otra.

Al terminar, como sucede con la protagonista del cuento "Estío" (*La señal*) durante la escena donde despierta a la voluptuosidad comiendo unos mangos y dejando escurrir por su cuerpo el jugo del fruto, al tomar conciencia de que su pasión es observada y festejada por Ermilo, se incorpora y se siente

mal desnuda. La mirada del tercero ensucia, como la de Dios en el paraíso:

Me quedo quieta, es una contradicción terrible de sentimientos. Me he portado como una descarada y una mujer sin escrúpulos. Lo que me molesta es compartir mi placer con Ermilo, a quien desde ese momento detesto. [...] Pero el placer con Samuel, y las caricias disimuladas pero llenas de amor que recibí de él mientras estábamos con Ermilo...mi carne vuelve a encenderse de deseo y siento que lo volvería a hacer mil veces, con tal de estar un momento en los brazos de Samuel (p. 265).

Ya se llama Samuel, ya no es Simpson. Ermilo no sólo lo permite sino que lo ha propiciado. Ahora tendrá con quien aligerar y hasta soslayar las caricias de Ermilo. Esto la conflictúa y, como en el primer día, tras la boda, se cubre con la sábana hasta la cabeza, pero esta vez no estaba amortajada, sino viva, realmente vivía por un amor que ni su madre, ni sus amigas habrían siquiera soñado, aunque ese amor tuviera que vivirse en la oscuridad: "El sol y yo ya no podremos ser amigos. Yo pertenezco a la luna menguante y siniestra" (p. 265), anuncia Laura-Lilith.³⁶

³⁶ *Idem*. Existe un interesante paralelismo en la historia que, de acuerdo con la tradición judía, se teje entre Lilith, primera mujer de Adán, y Samael, ángel caído. Más llama mi atención el parecido entre el nombre de este ángel y el de Samuel, así como que los nombres de Lilith y Laura tengan la misma letra inicial, además de que ambas se identifican con la luna negra ("la luna está sucia de nubes negras"), menguante y siniestra. Por cierto, Lilith tiene

Comienza a gestarse la leyenda negra. La osadía de indagar sobre sí misma, de hacerse consciente de la propia existencia corporal o la inaudita pretensión de conferirle un significado a la propia existencia espiritual es duramente castigada por el aparato social: desde los criados hasta el pueblo, a quienes Ermilo trató de callar mediante sobornos o amenazas, se erigieron en lapidarios de Laura-María Magdalena.

Después, tras la muerte de Ermilo, cuando Laura creyó que podría vivir su pasión con libertad, aun a puerta cerrada y en la sombra, sobrevino la conciencia de la falta de ese tercer vértice, del sacerdote oficiante y, con la aceptación de Laura, Samuel llevó un nuevo Ermilo, al que siguieron otros; y tras de éstos, los personajes más importantes del pueblo fueron desfilando para disfrutar de la leyenda pervertida, aunque, tras vivir las bacanales donde cumplen sus "más abyectas y feroces fantasías" (p. 269), salieran escandalizando al pueblo con lo que sucedía en esa casa, cerrada como caja de seguridad.

Luego de cada orgía, vivida como "descuartizamiento" por parte de Laura-Ana Bolena, viene una convalecencia [*sic*] que ella disfruta y en la que con "una ternura sin límites" Samuel la mimó y hacen "el amor a solas [...], con la misma pasión de la primera vez, y yo vuelvo a ser feliz" (p. 269). "Qué acción más voluptuosa —cita Bataille al Marqués de Sade— que la de la destrucción. Nada conozco que provoque este cosquilleo tan

en su lista de cargos la de ser infanticida y sus crímenes los comete durante la luna menguante. El color de sus cabellos, sus labios y su ropa es el rojo, como rojos son los rubíes de la joya que Samuel regala a Laura el día posterior a la primera entrega amorosa. Véase el *Zohar...op. cit.*, pp. 94-97.

delicioso; no hay éxtasis que se parezca al que se disfruta al entregarse a esta divina infamia".³⁷ Es en la transgresión de la norma, en la perversión, donde el amor muestra su omnipotencia, movimiento comparable al de la tragedia griega.³⁸

Bien se hable de erotismo puro, de amor-pasión o de sensualidad relativa al cuerpo, la intensidad es mayor en la medida en que la destrucción, la muerte del ser se vislumbra. Lo que Bataille llama vicio —la forma más significativa del mal, relacionada con los tormentos del amor más puro— es el resultado de una profunda implicación de la muerte,³⁹ la que una vez alcanzada la plenitud *para sí*, deja de significar un "justo castigo" o el comienzo de un juicio ineludible e implacable: "Mi alma florece como debió de haber florecido cuando era joven. Todo lo doy por estas primaveras cálidas, colmadas de amor, y creo que Dios me entiende, por eso no tengo ningún miedo a la muerte" (p. 269).

Para elegirse a sí mismo y para preferirse por encima de los demás se necesita haber llegado a una situación límite, generalmente dramática: la hazaña de convertirse en lo que se es bajo el acicate de la pasión. En el artista, y Laura lo es, hay

³⁷ Palabras de un verdugo en *Justine* del Marqués de Sade, citadas por Georges Bataille en "Emily Brontë", *La Littérature et le mal...op. cit.*, p. 19.

³⁸ De hecho, en la escena en que Eloísa, la dama de compañía, le cuenta a Laura lo que en el pueblo se dice de la vida licenciosa de Ermilo, a cada determinada cantidad de información la criada remata con un sollozo, como una especie de estribillo (*refrain*) y remarcando, en actitud de coro, el sino trágico de la unión de una joven pura con un depravado (véase la p. 258 del cuento analizado).

³⁹ Bataille, *op. cit.*, p. 14.

una voluntad de ruptura con el mundo para acceder mejor a la vida en su plenitud y descubrir en la creación artística lo que la sociedad rechaza. Se trata del despertar, “[...] de la puesta en juego de virtualidades insospechadas. Es innegable que esta liberación resulta necesaria a todo artista, que puede ser más vívidamente sentida por aquellos cuyos valores éticos se hallan con más fuerza acendrados.”⁴⁰

* * *

Arredondo no plantea una tensión entre el bien y el mal con el trasfondo esquemático de las religiones institucionales, pues la postura suya, como la de los demás miembros de la Generación de Medio Siglo, si bien nace de una preocupación moral, se refiere a una moral sin Dios: “Un día salí de la facultad de Filosofía y Letras sabiendo que Dios había muerto para mí. Pensé en suicidarme porque sin Dios la vida no tiene sentido. Del deseo, de la necesidad de morir me libré gracias al amor. [...]”. El amor a la literatura, “el más inteligente amor, es lo que concentra el poder de influencia de aquella generación”, añade Juan José Reyes.⁴¹

Arredondo sabe que no es tarea de la literatura decir al lector lo que debe pensar, pues sólo pone al descubierto la trans-

⁴⁰ Bataille, “Emily Brontë”, en *op. cit.*, p. 22.

⁴¹ Los dos últimos entrecomillados son citas, la primera de las palabras de Inés Arredondo y la segunda de lo dicho por Juan José Reyes en “La verdad en oscilación”, *El Semanario Cultural de Novedades*, 12 de noviembre de 1989, pp. 3 y 4.

gresión de la ley de un orden colectivo ajeno al individuo que trata de construir un orden propio.

El orden planteado en "Sombra entre sombras" nace de la oposición entre dos contrarios típicos de la generación a la que pertenece Inés Arredondo: naturaleza e inteligencia. Donde los demás ven naturaleza desbordada, corruptora, esclavizante, está la construcción de un universo regido por la sensualidad propia de la inteligencia asumida hasta sus últimas consecuencias. Es el caso del artista, transformador de la naturaleza, destructor de toda estructura vicaria ajena al arte, a la belleza, a lo sublime que convive en relación dialéctica con lo monstruoso.

Donde todos ven final, el artista ha construido una vía de conocimiento a las regiones más ignoradas encontrando en ellas "el secreto que permite a los humanos prolongarse más allá de sí mismos y hace de su existencia actual un punto en la línea de un destino infinito."⁴² Sin embargo, no hablo de todos los seres humanos, sino de los que se encuentran situados en los márgenes: los locos, los incestuosos, los adúlteros, los artistas, los transgresores de las leyes: los culpables.

⁴² Martínez-Zalce, *op. cit.*, p. 119.

CONCLUSIONES

¿Cómo se convierte la vida cotidiana en asunto del arte? Cuando se retrata a partir de rupturas de la normalidad dominante y se establece un nexo de lo sagrado a través de una mística que no se identifica con una deidad institucional, sino con la búsqueda de un nuevo sagrado que se expresa en una escritura nacida de una nueva mirada a un mundo escindido al que Inés Arredondo, como los miembros de su generación, busca reunir mediante la literatura.

La visión de Inés Arredondo, que Brianda Domecq identifica con una mística, por alejarla también en lo lingüístico del manido concepto *religión*, incorpora lo divino a lo humano. La paradoja aparente que entraña esta narrativa radica en que, a diferencia de lo que prescribe el cristianismo, no pontifica la separación de los llamados contrarios —bien-mal, pureza-impureza, entre otros—, sino que los reconoce como parte integral del ser humano, y con ello plantea la reunión del hombre dividido como camino hacia el nuevo misterio: el reencuentro de la carne con el espíritu.¹

Los temas, los mitos y figuras revisitados con mirada crítica han sido reconocidos en su carácter fundacional, puntos de partida para la escritura y generación de los mayores dramas humanos. Temas y palabras han sido buscados y perseguidos a la luz de una concepción mística de la escritura como vehículo de verdades universales y absolutas reveladas en momen-

¹ Brianda Domecq, "La mística de Inés Arredondo en 'Olga'", *Mujer que publica...mujer pública*, México, Diana, 1995, pp. 181-210.

tos centrales, climáticos, de la historia. Una historia que bien pudo haber sido una más si no hubiera dado un giro al vislumbrarse la señal o al precipitarse el protagonista en una caída que lo hará más sabio y quizá libre al ser culpable de sí. Esa señal es la que obliga a los hechos a cobrar significado, a cumplir su destino, a existir de modo absoluto en un tiempo que no transcurre —el del arte— ya que en la vida todo desaparece antes de que lo hayamos mirado bien.²

A partir de la relectura de temas que se creían inamovibles, incuestionables por narrar un supuesto origen —la creación según la Biblia, así como los mitos griegos y romanos, textos nutricios de la llamada cultura occidental—, se deconstruyen los mitos y los símbolos patriarcales. Arredondo, con suprema inteligencia utiliza el lenguaje para construir universos donde revela este desgarramiento del ser humano en ese cosmos artificial dominado por la razón y la autoridad patriarcales.

La escritura de Inés Arredondo actualiza la brutalidad de ese mundo cotidiano en el que bajo formas al mismo tiempo caducas y contemporáneas late la vida en toda su magnífica diversidad, como un río subterráneo, ciego, y cuando sabemos mirar aparecen las señales que habremos de interpretar para dar sentido a la existencia en que, como en un juego especular, nos encontramos con imágenes invertidas, deformadas, más o menos realistas de nosotros y los otros. Esto es lo único que tenemos antes del arte.

² Cfr. Huberto Batis, texto de solapa de la primera edición de *La señal*, México, ERA, 1965.

La Creación con mayúscula es un acto lingüístico —señala Esther Cohen—, un ejercicio del lenguaje mediante el cual Dios, al narrarse a sí mismo a través de la historia de la construcción de un nuevo universo, construye al hombre y su mundo a partir de la facultad y el ejercicio pleno de sus capacidades lingüísticas. Habla entonces de la Creación de una arquitectura con base en letras que modelan y dan cuerpo al mundo y a sus cosas, incluidos el humano y su ambiente. Crear, dentro de la mística hebrea, dice Cohen, es colocar letra tras letra, combinarlas y permutarlas para hacer surgir de este movimiento interminable una fuente continua de vida. Se trata de letras no *a través de* las cuales se configura el universo, sino en las que este universo, complejo y sencillo a la vez, está *contenido*.³ Escribir es dotar de significado al vacío.

Inés Arredondo eligió llenar el enorme hueco que le dejó la muerte de Dios con la literatura, no como exorcismo o rito de liberación de demonios, sino como enfrentamiento con ellos. Un doloroso ajuste de cuentas.

“Después del dolor sí hay un consuelo en la escritura. Y además se ama mucho la historia que se ha creado. Porque hacer literatura, a pesar de todos los dolores, es muy satisfactorio. [...] Sólo al terminar de escribir encuentro la paz.”⁴

En “La verdad o el presentimiento de la verdad”, explicó su decisión de escribir el mundo que conoció en su infancia —de primera mano o a partir de las historias familiares— como

³ Esther Cohen, “Prólogo” al *Zohar...op. cit.*, pp. 11-13.

⁴ Juan José Reyes (entrevista), “Inés Arredondo ante la señal”, *El semanario cultural de Novedades*, 30 de octubre de 1988, p. 3.

una forma de buscar la verdad aunque fuera parcial, pues "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."⁵

La verdad está en el trayecto de la búsqueda, en la oscilación, en lo ambiguo, en la confusión, pues la verdad es múltiple, es el terreno de la dialéctica, y la auténtica literatura persigue esa verdad.

Escribir: una dolorosa necesidad

Escribir a pesar de todo, pese a la desesperación.

No: con la desesperación [...]

Marguerite Duras, *Escribir*

"Trabajo mucho lo que escribo, para encontrar el tema, la historia de ese tema, y luego que me sea dado el tono como decía Valéry".⁶ A veces las historias llegaban a través de frases sueltas, chismes, gestos; el cuento surgía al encontrar la trascendencia de esos elementos. Aunque parezca paradójico, Inés Arredondo decía que no podía ponerse a escribir un cuento

⁵ Inés Arredondo, "La verdad o el presentimiento de la verdad", *Obras completas...op. cit.*, p. 3.

⁶ Elena Urrutia (entrevista), "Río subterráneo es un libro para locos escrito por una loca, afirma Inés Arredondo", en "Sábado", *Unomásuno*, 29 de diciembre de 1979, p. 19.

“con la deleznable arma del oficio”, aunque esto implicara que escribiera poco. Los silencios entre sus textos no los ponía ella sino la inspiración: “el primer verso lo dan las musas, lo difícil es mantener los otros”.⁷

El empleo del lenguaje, de la palabra, como medio de construcción de un universo y de comunicación intensa, a la manera que lo entiende Bataille en *La literatura y el mal*, no puede ser un intento de tratar de atrapar al lector con ingeniosas metáforas o giros preciosistas. Se trata, en Arredondo, de un ejercicio extremadamente doloroso en que a la vez que se construye la narración se la desnuda de todo aquello que no sirva al propósito de revelar en todo su esplendor y fuerza el momento central. “Sufría porque no encontraba las palabras, además de que algo por dentro me dolía. Comenzó un proceso que me exigía castigar mis textos hasta que éstos quedaran reducidos, hasta tener las palabras absolutamente necesarias. [...] No es fácil escribir con fluidez, sin hojarasca. Es muy difícil, sobre todo porque mi deseo es llegar a contar las historias sin que haya una palabra que sobre o que falte. Qué dificultad imponerme la mordaza [...] Pero gracias a esto puedo saber que soy responsable de todas las palabras de mis cuentos”.⁸

⁷ Ambra Polidori (entrevista), “Inés Arredondo: la sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento” en “Sábado”, *Unomásuno*, 5 de agosto de 1978, pp. 10-11. Respecto al momento de la inspiración, de recibir la señal, decía: Escribo cuando me escupe el Espíritu santo. Lo del Espíritu Santo es una fórmula irreverente y en su momento fue un chiste, pero la verdad es que si no recibo el tono no puedo escribir. Entrevista con Juan José Reyes “Inés Arredondo ante la señal”, *op. cit.*, p. 3.

⁸ Dicho por Inés Arredondo citado en Juan José Reyes, “La verdad en oscilación”...*op. cit.*, p. 4.

Cada adjetivo ha sido calculadamente elegido con la obsesión de quien está consciente de que se es culpable por decisión del objeto creado. Considero que en estos aspectos radica la profunda correspondencia, unidad llamada por algunos estudiosos, encontrada en sus cuentos. Respecto a la continuidad, la relación entre un libro y el siguiente, Arredondo la definió más bien como el mantenimiento de una misma postura: cazar la señal y, a través de una historia, revelar su sentido trascendente.

Toda descripción de momentos, acciones, objetos y lugares tiene un propósito que en nada se identifica con la mera pintura de un escenario para ubicar en el espacio y el tiempo una historia. En Inés Arredondo cada detalle cumple el propósito de introducir al lector en la comprensión total del texto. Con ello intenta "meterse dentro de la psicología de quien va a contar la historia", pero dejando margen para que el lector pueda mirar con los propios ojos el conjunto y los detalles de la historia que alguien le está contando. Cada palabra está porque es indispensable en la construcción de ese universo, en la búsqueda del "misterio que resplandece", como dijo alguna vez Juan Vicente Melo.

"Creemos que el escritor o el artista en general al crear se juega el alma —afirmó Inés Arredondo refiriéndose en particular a su generación— y quizá esta creencia es la que nos ha marcado." Escritura necesaria, asumida con pasión e inteligencia, es la que logra oponerse al vacío de sentido del mundo mecanizado del consumo, como un acto esencial y radical, la decisión de ser plenamente mediante la elección de un destino: la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

Arredondo, Inés, *Obras completas*, México, Difocur/Siglo XXI, 1988, pp. 189-211. Serie Los Once Ríos, Coord. Jaime Labastida.

Sollors, Werner (ed.), *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge and London, Harvard UP, 1992. Col. Harvard English Studies 18.

INDIRECTA

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

_____, "El huésped de la matrioshka" en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, México, PIEM-El Colegio de México, 1995.

Bachelard, Gastón, *El psicoanálisis del fuego*, Buenos Aires, Schapire Editor S.R.L., 1973.

Bataille, Georges, *La Littérature et le mal*, París, Gallimard, 1972.

Batis, Huberto, *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, México, Conaculta, 1994. Tercera Serie Lecturas Mexicanas, núm. 71.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988.

- Boff, Leonardo, *El rostro materno de Dios: ensayo interdisciplinario entre lo femenino y sus formas religiosas*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1979.
- Bungård, Ana, "La esquizia ojo-mirada en *Río subterráneo*" en Aralia López González (coord.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, vol. 2, México, El Colegio de la Frontera Norte/PIEM-El Colegio de México, 1990.
- Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, trad. Juan José Domenchina, México, FCE, 1996.
- Cansino-Assens, Rafael, *Bellezas del Talmud*, Buenos Aires, Proyectos Editoriales, 1988.
- Castellanos, Rosario, prólogo a Sergio Fernández, *Retratos del fuego y la ceniza*, México, FCE, 1968. Col. Letras Mexicanas.
- Cohen, Esther, comp., *Zohar. Libro del esplendor*, trad. de Esther Cohen y Ana Castaño, México, Conaculta, 1994 (1ª ed.). Col. Cien del Mundo.
- Corral, Rose, "La dialéctica de lo sagrado" en Aralia López González (coord.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, vol. 2, México, El Colegio de la Frontera Norte/PIEM-El Colegio de México, 1990.
- Domecq, Brianda, "La mística de Inés Arredondo en 'Olga'", *Mujer que publica...mujer pública. Ensayos sobre literatura femenina*, México, Diana, 1995.

- _____, "La callada subversión" en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, México, PIEM-El Colegio de México, 1995.
- Eliade, Mircea, *Iniciaciones místicas*, Barcelona, Taurus, 1989.
- _____, *Mito y realidad*, Madrid, Labor, 1992.
- Ferré, Rosario, *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1986, pp. 32-33.
- Freud, Sigmund, "Lo siniestro", ensayo traducido por L. Rosenthal y que antecede a la novela de E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Buenos Aires, López Crespo Editor, 1976, p. 60. Col. Textos Marginales.
- _____, "El horror al incesto", *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1979.
- Frye, Northrop, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia* (The Great Code), trad. Elizabeth Casals, Barcelona, Gedisa, 2001.
- García Ponce, Juan, *Trazos*, México, DGP-UNAM, 1974.
- Graves, Robert, *La diosa blanca. Gramática histórica del mito poético*, Madrid, Alianza, 1983.
- Hollis, James, *Rastreando os deuses. O lugar do mito no mundo moderno*, São Paulo, Editora Paulus, 1998.
- Jung, Carl, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralat, 1976.

Lacan, Jacques, *Écrits*, Bruselas, Dessart, 1970.

Lezama Lima, José, *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1968.

Martínez-Zalce S., Graciela, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, 1ª ed., México, Conaculta-Fondo Editorial Tierra Adentro, núm. 117, 1996.

Papaioannov, Kostas, *Hegel*, París, 1962.

Patai, Raphael, Francis Lee Utley y Dov Noy (eds.), *Studies in Biblical and Jewish Folklore*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1960. Indiana University Press Folklore Series núm. 13.

Pavón, Alfonso, "La anulación del yo en 'La sunamita'", *El presente insoportable [soliloquio de la solterona]. Lectura y análisis a obras de Sergio Galindo, Rosario Castellanos, Juan Vicente Melo, Aline Petterson e Inés Arredondo*, Veracruz, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias-Instituto de Investigaciones Humanísticas-Universidad Veracruzana, 1990, Col. Manantial en la arena.

Paz, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona/México, Seix Barral/Planeta, 1993.

_____, *El arco y la lira*, México, FCE, 1996.

_____, *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*, México, Editorial Vuelta, 1996.

Rougemont, Denis de, *Amor y Occidente*, México, CNCA, 1993. Col. Cien del Mundo.

Sagrada Biblia, texto de la ed. impresa en 1884 traducida de la vulgata latina al español, Santafé de Bogotá, Colombia, Impre Andes, S.A., 1983.

Salomón, *El cantar de los cantares*, versión de fray Luis de León, México, Espasa-Calpe Mexicana, 1994. Col. Austral.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, 3ª ed., México, Premià Editora, 1987, Col. La Red de Jonás.

TESIS

Albarrán Ampudia, Ma. Claudia P., "Inés Arredondo: los dos rostros de la escritura", tesis para obtener el grado de doctora en Letras, México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

González López, Aurelio, "Concepciones y usos del motivo en la teoría literaria y el folclor", en *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional* (tesis de doctorado), México, Facultad de Filosofía y Letras.

Martínez-Zalce Sánchez, Graciela, "Una poética de lo subterráneo. Consanguinidad, perversión y locura (interpretación de la narrativa de Inés Arredondo a la luz de su poética)", tesis para obtener el grado de doctora en Letras Modernas, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

INTERNET

Datos sobre la vida de San Lorenzo mártir. <<http://www.laverdad-catolica.org/Santoral%20Agosto%202003.htm>> [Consultados el 22 de febrero de 2005.]

Diccionario de la Biblia en internet: <<http://www.unapab.cl/diccionario/index.htm>>

Garza, María Alicia, "La(s) representación(es) de la subjetividad femenina a través del palimpsesto en 'La sunamita' y 'Estío' en Inés Arredondo", Boise State University, 16 pp., en <<http://rmmla.wsu.edu/ereview/5S.1/articles/garza.asp>>

HEMEROGRAFÍA

Arredondo, Inés, "Autobiografía" (dos textos desconocidos), en "Sábado", *Unomásuno*, 17 de agosto de 1995, p. 3.

Batis, Huberto, "Presentación a Mariana", en "Sábado", *Unomásuno*, 6 de febrero de 1982.

_____, "Los relatos de Inés Arredondo", en "Sábado", *Unomásuno*, México, 11 de noviembre de 1989.

García Ponce, Juan, "Inés Arredondo. 'La señal' la rebela como una espléndida escritora", en "La Cultura en México", suplemento de *Siempre!*, núm. 207, 2 de febrero de 1966.

García Ramírez, Fernando, "Inés Arredondo (1928-1989). El espíritu y la mirada", en *El Semanario Cultural de Novedades*, 12 de noviembre de 1989.

Lizárraga, Rebeca, "Inés Arredondo, tres meses antes del 2 de noviembre de 1989" (entrevista con Inés Arredondo), en "Nuevo Despacho", *El Financiero*, 20 de marzo de 1990.

Pfeifer, Erna, "Huellas y señales" (entrevista con Inés Arredondo), *La Jornada Semanal*, 1º de abril de 1990.

Polidori, Ambra (entrevista), "Inés Arredondo: la sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento", en "Sábado", *Unomásuno*, 5 de agosto de 1978.

Reboredo, Aída, "El escritor debe mantenerse en la marginalidad", en *Unomásuno*, 28 de mayo de 1980.

Reyes, Juan José (entrevista), "Inés Arredondo ante la señal", *El Semanario Cultural de Novedades*, 30 de octubre de 1988.

_____, "La verdad en oscilación", *El Semanario Cultural de Novedades*, 12 de noviembre de 1989.

Urrutia, Elena (entrevista), "Río subterráneo es un libro para locos escrito por una loca, afirma Inés Arredondo", en "Sábado", *Unomásuno*, 29 de diciembre de 1979.