



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
(LETRAS MEXICANAS)  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***La señal de Inés Arredondo. Una lectura a partir del concepto  
de “revelación poética”***

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN LETRAS

**PRESENTA**

**LUIS FRANCISCO LÓPEZ SANTILLÁN**

**TUTOR**

**Dra. Adriana de Teresa Ochoa  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM**

**México, D.F., abril de 2015**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM el sostén económico otorgado durante los estudios de maestría que realicé. Agradezco también a la Dirección General de Asuntos de Personal Académico, la beca que me otorgó por medio del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológico (UNAM-DGAPA-PAPIIT IN-400713) como estímulo para la realización de esta tesis.

Deseo expresar un profundo agradecimiento a mi tutora, la doctora Adriana de Teresa Ochoa, quien en todo momento me apoyó, impulsó y orientó en las vicisitudes y en el desarrollo de esta tesis, así como en el transcurso de mis estudios. Del mismo modo, agradezco al doctor Alberto Vital su apoyo, la atención y los consejos que me aclararon el camino más de una vez. Agradezco al doctor Juan Coronado López, a la doctora Ute Seydel y a la doctora Angélica Tornero la amabilidad, la agudeza crítica y los comentarios, con los que se mejoró el análisis y la estructura de esta tesis.

Doy gracias a todos los que me ayudaron y alentaron de muy diversas formas. A mi familia, especialmente a mi madre, por su apoyo incondicional y por su comprensión. Agradezco a Angélica por estar a mi lado y ser parte de mi vida.

Dedico este trabajo a mi hija, Dánae Regina, que ha iluminado mis días con su presencia.

## Índice:

<b>Introducción</b> .....	6
---------------------------	---

### **CAPÍTULO PRIMERO: EN TORNO A *LA SEÑAL* DE INÉS ARREDONDO**

I.	Inés Arredondo: Obra y contexto .....	15
II.	“La revelación poética” de Octavio Paz	
	a) Antecedentes de <i>El arco y la lira</i> .....	23
	b) Nociones fundamentales de “La revelación poética” como marco previo al análisis de <i>La señal</i> .....	27
III.	Eldorado: Espacio fundacional y mítico de la narrativa de Inés Arredondo.....	35
IV.	Lo bello y lo sublime: el camino hacia lo siniestro.....	40
V.	Lo siniestro, categoría sustancial en la narrativa de Inés Arredondo.....	45
VI.	<i>La señal</i> o la búsqueda del misterio que resplandece.....	48

### **CAPÍTULO SEGUNDO: DE LO SACRO Y LO SINIESTRO**

I.	La experiencia de lo sagrado en “La señal” .....	68
II.	Lo siniestro en “La Sunamita”: un erotismo de lo impuro.....	78
III.	La experiencia del vacío en “Mariana”: el rapto de la mirada.....	92

### **CAPÍTULO TERCERO: EL DESEO INNOMBRABLE: UNA PASIÓN CIEGA**

I.	El incesto en “Estío”: Una lectura en resonancia con “Imagen primera” de Juan García Ponce.....	105
II.	La contención del deseo en “El membrillo” .....	118
III.	La orfandad en “La casa de los espejos” .....	121
IV.	El culto solar en “La extranjera” .....	129
V.	La perversión de (re)nacer en “Canción de cuna” .....	133

## **CAPÍTULO CUARTO: LA IMPOSIBILIDAD DEL AMOR**

I.	Las Coordinadas de Eldorado y la imposibilidad del amor en “Olga” .....	139
II.	El símbolo de la vida y la muerte en “El árbol” .....	143
III.	La infidelidad en “Estar vivo” .....	147
<b>IV.</b>	La mujer como figura de la seducción y el papel del <i>tercero</i> en “El amigo” .....	151
<b>CONCLUSIONES</b> .....		156
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....		164



Foto de Inés Arredondo

## INTRODUCCIÓN

Inés Arredondo (1928-1989) dijo en una entrevista que “la pureza es aquello que únicamente puede arder”<sup>1</sup> y, en otro lugar, que “lo humano y lo divino y aun lo demoníaco no son a veces fácilmente discernibles”.<sup>2</sup> Estas dos citas bien pueden definir la experiencia que nos muestra la literatura de esta escritora, sus búsquedas y obsesiones constantes, las cuales son representadas en su obra. De este modo, su narrativa gusta revestirse de enigmas y revelaciones. Sus relatos, de modo general, gravitan alrededor del sentimiento de lo sagrado, palabra constante y significativa en toda su obra. La noción del mal como una presencia que ha contaminado (abrasado) sin remedio la pureza y la inocencia es un tema esencial en su narrativa.<sup>3</sup> Eldorado, espacio fundacional y mítico de su literatura, evocación de un paraíso perdido, en el que transcurre parte fundamental de sus narraciones, está cargado de señales y de presagios. A veces, el aniquilamiento o la locura son el fin de algunos de sus personajes en su afán por alcanzar “la otra orilla”, la experiencia de la alteridad, de lo absoluto. En sus historias se puede percibir una sensación de zozobra y de vacío que envuelve a sus protagonistas; la sombra de lo siniestro los consume. El amor y el erotismo están teñidos de una

---

<sup>1</sup> Citado en Huberto Batis, “Presentación a Mariana”, en *Inés Arredondo. Cuento contemporáneo*, col. Material de Lectura, México, UNAM, 2007, p. 4. // Dicha entrevista, comenta Huberto Batis, fue realizada por Margarita García Flores en 1965, con motivo de la aparición de *La señal*.

<sup>2</sup> Inés Arredondo, “La cocina del escritor”, en *Ensayos*, México, FCE, 2012 [ed. electrónica sin paginar], en: <http://books.google.com.mx/books> (1 noviembre de 2014).

<sup>3</sup> Angélica Tornero analiza la narrativa de Inés Arredondo a partir de esta noción fundamental en su libro *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, México, Juan Pablo, Universidad del Estado de Morelos, 2008.

atmósfera angustiosa, perversa, mortuoria; los seres que deambulan por sus relatos están poseídos por una *pasión destructiva*: han sido consagrados, estigmatizados, condenados.

Pertenece a la generación de Medio Siglo, que reúne un número considerable de escritores mexicanos nacidos alrededor de la primera mitad de los años treinta del siglo pasado, y de un modo más preciso, al grupo de La Casa del Lago, al que pertenecieron Juan García Ponce, Huberto Batis, Salvador Elizondo, José de la Colina, Juan Vicente Melo, entre otros, Inés Arredondo es una de las narradoras fundamentales de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo xx. Su obra narrativa es condensada, breve y sintética pero de una perfección y una rigurosidad ejemplar. Escribió sólo tres libros de cuentos y éstos le valieron para situarse entre los mejores narradores de su generación.

Esta tesis centra su análisis en *La señal* (ERA, 1965), el primer libro de cuentos que Arredondo publicó, el cual consta de catorce relatos. Dicho análisis toma sus fundamentos y sustento teórico a partir de una serie de nociones sustanciales que Octavio Paz desarrolla en *El arco y la lira* (1956), las cuales engloba bajo el término de "La revelación poética", cuyo nombre da título a uno de los capítulos de su libro. A partir de las nociones que ahí se vierten en relación con la poesía, el erotismo y la religión, tales como "la otra orilla", "el salto mortal", "el más allá", "la revelación", "lo sagrado", "la alteridad", es posible hacer una exégesis de la narrativa de la escritora sinaloense. No es arbitraria la elección, ni la relación, puesto que tanto Inés Arredondo como los demás escritores de su promoción, me refiero a los del grupo de la Casa del Lago, se interesaron de forma notable en dicho escrito, por lo que funcionó como una guía espiritual y creativa; así, tuvo una resonancia generacional importante y se consolidó como un referente estético de este grupo. En este sentido, se puede establecer un *punte* entre sus obras y entrever los *vasos comunicantes* que configuran

una poética generacional, de la cual participa Inés Arredondo, tal como lo han señalado Armando Pereira, Claudia Albarrán, Rose Corral entre otros estudiosos del tema.<sup>4</sup> Así, en el caso de estos escritores, las nociones que giran en torno a la revelación poética (como concepto y experiencia) emergen de la profundidad de su instinto creador y se manifiestan en la superficie de sus relatos, edifican la obra de cada uno de ellos.

Desde este enfoque, se realiza el estudio de *La señal*, tomando como guía, como una especie de Virgilio dantesco, el concepto de “revelación poética” llevado al ámbito de lo narrativo, el cual, como se verá, inviste como un manto toda su literatura y se puede utilizar como una llave para interpretar (abrir) los textos (los enigmas) de este libro, pues a partir de las nociones fundamentales que se ponen en juego ahí es posible trazar una poética de *La señal* y, al mismo tiempo, fijar las constantes, los principios y las obsesiones centrales que recorren la obra de esta autora.

Es importante señalar, como se ha dicho, que esta noción no se inserta arbitrariamente en el análisis de los relatos de Arredondo, y que no se pretende calzar (forzar) la narrativa de la escritora a estas ideas, sino que a partir de este concepto se hace una interpretación de sus escritos y se traza un posible camino de su obra, tomando en cuenta que en la narrativa de esta escritora confluyen otras fuentes que se manifiestan en su escritura, como la obra de Georges Bataille, Thomas Mann, Katherine Mansfield, Cesare Pavese, Juan Rulfo, la lectura de La Biblia, entre otros textos, que configuran su horizonte literario. Por ello, al interpretar sus relatos, se ponen dichas experiencias (fuentes) literarias en relación (diálogo) con el concepto de *revelación poética*, teniendo en consideración

---

<sup>4</sup> En el primer capítulo de esta tesis, en los apartados I y II se analiza a detalle esta problemática. En este sentido, se aprecia cómo este grupo de narradores se apropió de una serie de nociones que Paz circunscribe fundamentalmente a la poesía. Así estos escritores aplican dichas nociones al ámbito de la narrativa.

que su obra evidentemente va más allá de la presencia del escrito de Paz y que no se agota en éste.

Como se verá en el desarrollo de esta investigación, es posible apreciar una poética de la obra de Arredondo, es decir, una serie de rasgos fundamentales, de principios, de temáticas, de tratamientos que le dan unidad a su obra y que están en estrecha consonancia con los presupuestos vertidos en el libro de Paz, de los cuales la escritora se apropia de una manera original. En este sentido, a partir de los enigmas y revelaciones que plantea en cada caso, sus personajes son llevados a un ámbito donde experimentan lo sagrado y acceden en la mayoría de los casos a “la otra orilla”, dan “un salto mortal”, en el que su ser es transfigurado por la revelación que han adquirido.

Esta tesis pretende hacer una lectura crítica y propositiva de *La señal*, por lo que trata de aportar nociones y puntos de vista que enriquezcan el ámbito de los estudios literarios. Queda a criterio del lector evaluar si dichas pretensiones se cumplen o no. El método utilizado para escribir este trabajo fue partir del contexto, de las generalidades de la obra de Arredondo y de las problemáticas introductorias a la discusión central de esta investigación, para después abordar detenidamente cada uno de los relatos de *La señal*.

La lectura que se ha hecho del libro de Arredondo, parte de una visión personal, de un ejercicio íntimo entre la obra y el lector, en este caso, quien escribe estas líneas. Una obra puede decir distintas cosas a distintos lectores: cada lector es un mundo. El ejercicio de la crítica y del estudioso de las letras consiste en poner sobre la mesa de análisis tanto el texto como el contexto de la obra, descubrir los vasos comunicantes que llevan la obra a la tradición, al tiempo que la enriquecen recreándola. En este sentido, Juan García Ponce dice que “cada obra toma la forma que le da el lector que la contiene; en la lectura, ya no es una,

sino múltiples obras, tantas como los lectores que al recorrerla la hacen aparecer. Ningún libro ha sido leído dos veces de la misma forma”.<sup>5</sup> Sabemos que la interpretación es un trabajo inacabado porque es en cierto modo “infinito”, también que no hay una última palabra ni un único modo de abordar un texto. Una teoría es simplemente una estrategia interpretativa. Y la interpretación, en este caso, es también un ejercicio siempre en suspenso, pues nunca termina de fijarse por completo. Por supuesto, siempre existirán las limitaciones del propio intérprete.

Debo decir que, sin desatender las exigencias de un estudio académico, este trabajo no es más que un ejercicio interpretativo, entre otros posibles, en el que la pasión y la fascinación por la obra misma fueron las fuerzas que impulsaron su desarrollo.

El *corpus* de esta tesis está dividido en cuatro capítulos. En el primero se discurre sobre la obra de Inés Arredondo y su contexto; de este modo, se comenta su labor como narradora y ensayista, las revistas y suplementos en los que participó, la generación de la que formó parte y la relación que existe entre “La revelación poética” y su obra narrativa. En otro apartado, se discurre sobre los rasgos generales de *El arco y la lira* y sobre las fuentes mismas de donde Paz alimenta sus reflexiones, las cuales se remontan al pensamiento oriental, al romanticismo, al existencialismo y a ciertos aspectos del surrealismo, entre otras expresiones universales. Enseguida se pone atención a las nociones fundamentales que se desarrollan en el capítulo “La revelación poética” del libro citado, las cuales como se verá están en estrecha resonancia con la narrativa de Arredondo, de tal modo que iluminan sus textos y funcionan como una guía interpretativa. En otro apartado se discurre sobre el espacio mítico y literario que ha fundado la escritora en su narrativa, cuyo nombre es Eldorado, símbolo del

---

<sup>5</sup> Juan García Ponce, “Leer”, en *Las huellas de la voz*, vol. II, p.17.

paraíso perdido y de la Caída bíblica. Finalmente, teniendo como preámbulo las nociones de lo bello y lo sublime, se analiza la noción de lo siniestro (*Unheimlich*), a partir de Freud y Friedrich Schelling, puesto que esta categoría es fundamental para entender parte importante de los relatos de la escritora. Al final de este capítulo se dedica un apartado mayor al análisis de *La señal* en el contexto de su obra, se destacan los rasgos esenciales y estilísticos, su estructura, sus simbolismos, las influencias e intertextualidades, los tópicos, su gestación y sus fuentes literarias, lo que visto en conjunto constituye una poética del libro que le otorga unidad y coherencia.

Precisados ya los referentes teóricos expuestos en el capítulo primero en torno a “La revelación poética” y el contexto de la obra de Arredondo, el segundo capítulo analiza “La señal”, donde asistimos a la representación de un ritual de resonancias bíblicas y el relato se presenta como un enigma y una revelación; “La Sunamita” que también se sustenta en un tema bíblico: el del casamiento del rey David, ya entrado en su vejez, con la hermosa y casta Abisag de Sunam; “Mariana” que como afirma la narradora de dicho relato, “existe de un modo absoluto” fuera del tiempo. Estas historias se sitúan en el ámbito de lo sagrado, de lo simbólico y lo siniestro, se expresan bajo una atmósfera de un erotismo de lo impuro, donde se cumple una representación de un ritual.

El capítulo tercero, titulado “El deseo innombrable: una pasión ciega”, analiza el problema del incesto en “Estío”, en relación con lo sagrado, partiendo de la experiencia y las ideas del pecado, la culpa y la transgresión. Además se analizan los cuentos “El membrillo”, “La casa de los espejos”, “La extranjera” y “Canción de cuna”, en relación con los deseos prohibidos, la orfandad, el erotismo, la perversión, como experiencias en las que los personajes se ven trastocados, y por medio de las cuales adquieren una revelación o quedan

estigmatizados, ya que por la fuerza ciega de sus pasiones, son empujados a “un más allá”, a una alteridad, en la que serán partícipes de una revelación.

En el capítulo cuarto, cuyo título es “La imposibilidad del amor” se analizan, los cuentos (a excepción de “Olga” y “El árbol”) que propiamente no pertenecen al espacio mítico de Eldorado, por lo que se produce una reducción de la intensidad mítica, es decir, aquellos cuentos que se desenvuelven en un ambiente citadino, fuera del esplendor y la fuerza mítica que les confiere Eldorado a sus relatos. Allí las relaciones de pareja se ponen a prueba, y en general, los personajes tienen como fatalidad la imposibilidad de realizar su amor, destino que se impone a lo largo de toda la narrativa de la escritora. Los cuentos que pertenecen a esta categoría son “Estar vivo”, “El amigo” y “Para siempre”, los cuales abordan el tema del adulterio, la traición y la decadencia de las relaciones amorosas. En estos relatos —como se analiza en esta tesis— los personajes están condenados, después de haber fracasado en el amor, al ostracismo psicológico y a la soledad. Son cuentos que revelan un profundo análisis psicológico de los personajes y de las situaciones.

El orden de análisis de los catorce relatos que integran el volumen de *La señal* fue temático, por lo que no se siguió un criterio cronológico, según el índice de libro, a la hora de agrupar dichos cuentos en los capítulos que conforman esta tesis, como se puede apreciar en el índice respectivo. Al ser un criterio temático, que gravita en torno de la “revelación poética”, los cuentos que integran el capítulo cuarto son los que menos se relacionan o los que menos participan de esta experiencia, por lo que el análisis que se hace de éstos es cuantitativamente menor. También se eligió empezar el análisis de dicha obra con el cuento “La señal”, pues además de dar nombre al libro se inviste de los enigmas, las revelaciones y señales que por antonomasia abrazan la totalidad de su narrativa. No olvidemos que lo que Arredondo busca en sus relatos es mostrar las señales

con las que se puede acceder a la revelación, experiencia que entendía, tomando prestadas las palabras de Juan Vicente Melo, como “la búsqueda del misterio que resplandece”. Y tal vez sea esto lo que como lectores experimentamos con su obra, sabiendo de antemano que la esencia de todo enigma es revelarse sin perder su calidad de misterio, es decir, haciendo uso del oxímoron, que ocultándose se revela y revelándose se oculta.

# **CAPÍTULO I**

## **EN TORNO A *LA SEÑAL* DE INÉS ARREDONDO**

## INÉS ARREDONDO: OBRA Y CONTEXTO

Inscrita dentro de lo que los estudiosos han llamado de forma corriente la generación de Medio Siglo<sup>6</sup> y, de modo más preciso, el grupo de la Casa del Lago o el grupo de la *Revista Mexicana de Literatura*, la obra de Inés Arredondo se reviste de un tono peculiar, de un estilo preciso, de una exploración literaria y espiritual que va en busca en todo momento de su mejor expresión, lo que la ha consagrado como una de las narradoras más notables de las letras mexicanas de la última mitad del siglo pasado.

Su obra de ficción se circunscribe a tres libros de cuentos: *La señal* (ERA, 1965), *Río subterráneo* (Joaquín Mortiz, 1979), con el que obtuvo el premio Xavier Villaurrutia y *Los espejos* (Joaquín Mortiz, 1988). El total de sus cuentos publicados son treinta y siete, si contamos los tres que se agregan, en el apartado de "Otros cuentos", en *Cuentos completos* (2011), edición del Fondo de Cultura Económica, que reúne su narrativa.

En 1982 la SEP, en coedición con Diana, publicó *Acercamiento a Jorge Cuesta*, ensayo cuyo análisis y reflexiones se remontan años atrás cuando la escritora

---

<sup>6</sup> Entre estos escritores y artistas destacan Inés Arredondo, Sergio Pitol, Juan García Ponce, Huberto Batis, Carlos Valdés, Juan Vicente Melo, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Fernández, Salvador Elizondo, José de la Colina, Juan José Gurrola, Tomás Segovia, José Emilio Pacheco, Alejandro Rossi, Carlos Monsiváis, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, los pintores José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, entre otros. Como generación compartían afinidades estéticas y literarias, una forma semejante de percibir el mundo, ideas y actitudes en común, además de una amistad profunda. La mayoría de ellos había nacido en los primeros años de la década de los treinta. Se saben herederos del Ateneo de la Juventud, del grupo Contemporáneos, de la generación de *Taller y Tierra Nueva*, cuya máxima figura es Octavio Paz. En tanto que su cultura es cosmopolita, están abiertos a lo universal y cultivan con agudeza un ejercicio crítico en todos los ámbitos del arte: cine, teatro, pintura, música, literatura (cf. Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo*, México, UNAM, 1997).

realizaba la que sería su tesis de maestría<sup>7</sup> a mediados de los años sesenta, cautivada por la figura y por los escritos del poeta cordobés. Al respecto, Huberto Batis escribe:

A mi generación [Jorge] Cuesta la dejó deslumbrada y nos hemos dedicado a difundirlo. Algún día aparecería la edición del estudio de Inés Arredondo, escrito en 1967, en el apogeo de su lucidez. Lo iba a publicar Difusión Cultural de la UNAM, pero las nuevas autoridades le dieron carpetazo. [Finalmente] lo imprimió la SEP.<sup>8</sup>

Es importante mencionar que la edición de Siglo XXI de *Obras completas* publicada en 1988, libro en el que se incluye su narrativa, el ensayo citado sobre Jorge Cuesta y un escrito autobiográfico titulado “La verdad o el presentimiento de la verdad”, ayudó notablemente a la difusión y al estudio de su obra, pues no existían reimpresiones de sus libros. Recientemente, en 2012, el Fondo de Cultura Económica ha publicado *Ensayos*, libro compilado y prologado por Claudia Albarrán, que reúne ensayos (sobre Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Pablo Neruda), reseñas (de libros, de revistas y de teatro) y una serie de autobiografías, que Arredondo escribió a lo largo de su trayectoria en diversos suplementos y revistas culturales, y que fueron publicados originalmente en la revista *Universidad de México*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Revista de Bellas Artes*, en el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* y en el suplemento *Sábado* del diario *Unomásuno*; cuyos escritos se encontraban dispersos y hasta cierto punto olvidados. Con esta nueva publicación se da a conocer otro lado de la obra de la escritora: su labor como crítica y promotora cultural. En este sentido, dicha publicación contribuye a un conocimiento más amplio de su labor ensayística y

---

<sup>7</sup> Con este escrito obtuvo el grado de licenciada en 1981 y no de maestra, como en un principio estaba planeado por la escritora, a causa de una reforma en los planes y programas de estudio de la UNAM (cf. Claudia Albarrán, *Luna Menguante*, pp. 178-179).

<sup>8</sup> Huberto Batis, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, México, CONACULTA, 1994, pp. 156-157.

en consecuencia enriquece la visión y el conocimiento que podemos tener de su obra en un panorama que va más allá del ámbito narrativo.

\*

Ahora bien, quien estudie a los escritores de Medio Siglo y en especial el grupo que constituyeron Inés Arredondo, Juan García Ponce, Huberto Batis, José de la Colina, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, entre otros, puede observar que la figura de Octavio Paz —además del grupo Contemporáneos y del Ateneo de la Juventud, encabezado por Alfonso Reyes— fue decisiva en la formación de estos escritores. En este sentido, es importante destacar la presencia teórica de un escrito de Paz titulado “La revelación poética”, que es parte de las reflexiones que toman forma y unidad en *El arco y la lira* (1956), libro que tuvo una profunda influencia en la concepción de sus obras y en la experiencia que pretendían mostrar por medio de su literatura. La importancia generacional de esta obra como un referente estético, su presencia aurea, radica en que este texto se reviste de un peso significativo en la concepción poética y creativa de estos escritores, a la vez que funciona como una especie de *punte* entre sus obras. Armando Pereira lo explica claramente:

En 1956 se había publicado un libro de ensayos de Octavio Paz que fue esencial para todos ellos: *El arco y la lira*. En ese libro hay un capítulo en particular —“La revelación poética”— en el que Paz analiza una serie de conceptos ligados a la poesía —lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción de cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la reconciliación— que ellos inmediatamente hicieron suyos extendiéndolos al cuento y a la novela, al grado de convertirlos en una especie de *poética inicial del grupo*. De ahí que podría decirse que una amplia *red de túneles y pasadizos secretos* comunica la obra de Juan Vicente Melo e Inés Arredondo con la de García Ponce, Pitol, José de la Colina, Elizondo o Sergio Fernández, para citar sólo algunos casos.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo*, UNAM, 1997, p. 28 (Las cursivas son mías).

En el mismo tenor, Claudia Albarrán, estudiosa de la obra de Inés Arredondo, refiriéndose al libro de Paz y a la importancia que la experiencia de la *revelación* tiene en la obra de estos escritores, dice a su vez que:

[existe] una noción que no sólo fue definitiva para su formación, sino que también está presente en las novelas y cuentos de la mayoría de los integrantes del grupo [de la Casa del Lago]. Se trata del concepto “revelación” [...] En él, Paz analiza una serie de conceptos —como “la otredad”, “La otra orilla”, “el salto mortal”— relacionados con la experiencia poética, con su papel transformador en el hombre y con lo que él expresamente llama el “nuevo sagrado”, [éste] tiene que ser vivido por el autor y por el lector para que se logre la participación, el encuentro con “lo otro”, y cada uno alcance lo que los budistas llaman “la otra orilla”, que está dentro de nosotros mismos y que no es sino la “revelación” de nuestra propia condición de ser [...] Paz aclara que el ingreso en la zona sagrada que la poesía hace posible al producir en nosotros una “nueva experiencia” trae consigo una serie de alteraciones de lo que hasta entonces había sido habitual: el “salto mortal” (metáfora del ingreso a lo sagrado) relativiza los contrarios y trastoca por completo los parámetros, los valores y las reglas que rigen el mundo profano.<sup>10</sup>

En el mismo sentido, pero evocando el concepto de lo sagrado, Rose Corral afirma:

La búsqueda de lo sagrado, esencial en la obra de Inés Arredondo, permite sin duda revelar otras dimensiones de la experiencia humana, explorar territorios prohibidos. Esta noción es también decisiva para comprender la obra de varios escritores de su generación, en particular de Juan García Ponce y Juan Vicente Melo. Cabría entonces preguntarse, en una reflexión posterior, qué significa esta coincidencia generacional, ese intento colectivo por crear “un nuevo sagrado” en una época particularmente desacralizada y en el contexto histórico mexicano de los años sesenta.<sup>11</sup>

Así, a partir del escrito de Octavio Paz es posible vislumbrar una *poética inicial* (generacional), la cual comparte este grupo de escritores. No hay que

---

<sup>10</sup> Claudia Albarrán, *Luna Menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Ediciones Casa Juan Pablos, 2000, pp. 157-159.

<sup>11</sup> Rose Corral, “Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado”, en *Obras*, p. xv.

desestimar que cuando se publicó dicho libro, a mediados de los cincuenta, los de Medio Siglo rondaban entre los veinticinco y los treinta años. Es decir que eran muy jóvenes y que estaban configurando sus búsquedas internas, sus principios poéticos, su estética y sus guías creativas. De este modo, adoptaron nociones fundamentales de "La revelación poética", pero llevadas al ámbito de la narrativa. No olvidemos que la mayoría de ellos son prosistas. Por ello, como dice Pereira, se puede establecer una "red de túneles y pasadizos secretos" que comunica sus obras. De este modo, los conceptos expuestos por Paz son esenciales, pues hacia ellos dirigen parte sustancial de sus energías como escritores.

No quiere decir esto que sus obras estén cortadas con la misma tijera o que sean una mera repetición de tópicos y de teorías. Si esto fuera así, carecerían de relevancia. En todo caso, hay una apropiación creativa. La obra de este grupo, al que perteneció Inés Arredondo, es claramente diferente (auténtica) entre sí, pero también está en esencia delimitada por una serie de intereses afines, de rasgos en común, de lecturas compartidas, de posiciones convergentes, de simpatías y fobias similares. De este modo, su literatura roza constantemente una serie de presupuestos estéticos y literarios que son fáciles de reconocer en todos ellos. De ahí que sus obras se encuentren en un espacio de constante resonancia unas con otras y que, vistas a la luz de un examen común, puedan iluminar una *estética*<sup>12</sup> que los acerca de un modo evidente a una región compartida en busca de *un mismo sentido*, más allá de las innegables diferencias que como autores tienen entre sí y que les dan su propio tono, ritmo y aliento narrativo.

Las nociones que giran en torno a la *revelación poética* (como concepto y experiencia vital) emergen de la profundidad del instinto creador de este grupo y se manifiestan en la superficie de sus relatos, edifican la obra de cada uno de

---

<sup>12</sup> Estética entendida como el conjunto de rasgos y elementos estilísticos o temáticos que caracterizan la obra de un escritor o de un grupo de escritores.

ellos. A su modo, cada uno de estos escritores lleva sus narraciones hacia un ámbito marcado por la presencia de estas ideas, de estas experiencias, de estas visiones, que Paz aborda en su ensayo.

\*

Desde este enfoque, es posible trazar una investigación de la obra de Inés Arredondo, específicamente de *La señal* (1965), tomando como guía el concepto de *revelación poética*, el cual se puede utilizar como una llave para interpretar (desentrañar) los textos de este libro (que por su intensidad, tiene por cierto algo de visceral); pues a partir de las nociones fundamentales que implica dicho concepto, es posible trazar una poética de *La señal*; es posible fijar las constantes, los principios y las obsesiones de esta autora; pues, la noción de “revelación” inviste como un manto toda su literatura.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> En libro *Los espejos*, como señala Claudia Albarrán, “las narraciones ya no dependen [sustancialmente] del ‘momento de revelación’” (Claudia Albarrán, *Luna menguante*, p. 237), de esta forma quedan en cierto modo fuera de los intereses primarios de una lectura que parta del concepto de *revelación poética*. // Si *Río subterráneo* es un libro que parte de las búsquedas e inquietudes que dieron vida a *La señal*, en el que persiste la temática de lo insano, lo deforme y lo monstruoso, y en el que “las nociones del bien, del mal, de la culpa, del pecado, de la mancha, del castigo [...] si bien persisten han perdido sus virtudes y han cedido su lugar a otro tipo de nociones [...] la locura, la perversión, la sexualidad, el incesto, la infidelidad, la prostitución y la ignominia ahora son *valores* y sus características y efectos en los personajes generalmente son positivos [...] 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” (Claudia Albarrán, *Luna menguante*, pp. 200-202). *Los espejos* podría decirse que es un libro de madurez, de calma y sabiduría, que es acorde con el propio aprendizaje de la escritora tanto en el ámbito de la escritura como en el de la vida. Lo publica cuando tiene 60 años. Ya no hay culpa, no hay castigo, no hay sentido trágico, que aparece en sus otros dos libros. En este sentido: “Las narraciones ya no depende del momento de revelación [...] Los personajes [...] no padecen esos bruscos y arrebataadores cambios de ánimo ni de personalidad; simplemente se acomodan a las nuevas circunstancias. Esto trae consigo que la mayoría de las historias transcurran con toda naturalidad, como si aparentemente no hubiera nadie encargado de dirigir el destino de los protagonistas [...] ya no existe ese punto climático, ese parteaguas

En este sentido, Claudia Albarrán señala:

Inés consideraba que la literatura era un acto de revelación [...] Pero esta idea de la literatura como "revelación" no era exclusiva de Inés, ya que las veces que los entrevistadores llegaron a preguntarle qué significado tenía para ella, generalmente respondía con una frase que había tomado prestada de Juan Vicente Melo: "La búsqueda del misterio que resplandece" —decía—, una expresión que no sólo compartía con Melo sino que [Juan] García Ponce también hizo suya [...] La mayoría de los elementos narrativos que Inés y los citados escritores de su generación utilizan en sus cuentos [...] dependen y giran en torno a este momento de revelación de lo sagrado.<sup>14</sup>

Ahora bien, no se pretende enclavar arbitrariamente dentro de esta noción los relatos de Arredondo, no se pretende forzarlos o cuadrarlos a esta teoría o a esta serie de ideas, como si metiéramos algo informe en un molde preestablecido; sino que a partir de este concepto, se pretende hacer una exégesis de sus escritos y trazar un posible camino de su obra, tomando en cuenta que en la narrativa de esta escritora existen otras fuentes de donde abreva su inspiración y su oficio literario, como la obra de Georges Bataille, Thomas Mann, Katherine Mansfield, Cesare Pavese, Juan Rulfo, la lectura de La Biblia, entre otros textos como se verá más adelante. Por lo que es necesario poner dichas experiencias (fuentes) literarias en relación (diálogo) con el concepto de *revelación poética*; tomando en consideración que su obra va más allá de esta presencia, de este texto y que no se agota en él. Si bien, como ya se dijo, a partir de este concepto fija algunos de los intereses y exploraciones definitivas de su narrativa. Así, la labor consistirá en poner en la mesa de análisis la obra de esta escritora en relación con los

---

que separaba el inicio y el final de los cuentos de *La señal* y de *Río subterráneo*" (Claudia Albarrán, *Luna menguante*, p. 237).

<sup>14</sup> Claudia Albarrán, *Luna menguante*, pp. 156-157.

presupuestos que se desarrollan en el ensayo de Octavio Paz, además de los que son inherentes a su propio universo literario.

\*

Podemos observar que, en general, la obra de Inés Arredondo es condensada, breve y sintética; se dirige a un espacio en el que la fascinación y la transgresión imponen su presencia, su estigma, en el que se asiste a la posible revelación de un enigma, al vislumbramiento de una señal, de un misterio, a la puesta en escena de un rito que lleva la narración al ámbito de lo *sagrado* en busca de una tentativa de absoluto<sup>15</sup> y de una experiencia que se dirige hacia la *otredad*, en donde el erotismo por lo regular está presente.

En síntesis, lo que me propongo es realizar una lectura de *La señal* a partir de las nociones que implica el concepto de “revelación poética”, tomando este concepto como una luz interpretativa.

---

<sup>15</sup> En este caso, partiendo de una visión romántica, *el absoluto* nos remite, como Schelling lo da a entender, a un principio infinito de la realidad, a lo divino. En el mismo sentido, para Hegel es lo que desde su infinitud se halla fuera de toda realidad finita y que, sin embargo, comprende toda la realidad finita y *es* lo que *es* en verdad. El sentido de este concepto, en estas definiciones, es primordialmente romántico y con esta intención se utilizará en este trabajo (cf. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1963).

## “LA REVELACIÓN POÉTICA” DE OCTAVIO PAZ

### Antecedentes de *El arco y la lira*

El Fondo de Cultura Económica publicó *El Arco y la lira* en 1956. Hay que tener en cuenta que los temas que Octavio Paz desarrolla en esta *ars poetica* (como la llamó Tomás Segovia) tienen una raigambre que se remonta al romanticismo, al pensamiento oriental, al surrealismo y al existencialismo, tal como lo ha señalado Anthony Stanton.<sup>16</sup> De este modo, conceptos como *revelación, sagrado, la otra orilla, poesía, arte, absoluto*, pueden analizarse tomando en cuenta la veta romántica, oriental o de vanguardia de donde se han originado.

En su libro, Octavio Paz sintetiza, expone y recrea nociones sustanciales de muy diversas fuentes y tradiciones en torno a la creación, al hombre y a la poesía. De este modo, lo que hace es apropiarse de los conceptos, de las ideas, de las obras; y a partir de ello las reinterpreta a partir de su visión, para crear un nuevo sentido, desviando, complementando, rectificando, completando lo ya dicho. Podemos entender esto de acuerdo a lo que Harold Bloom escribe en *La angustia de las influencias*:

Los poetas verdaderamente fuertes [cuando leen a otros] sólo se leen a sí mismos. Para ellos, ser sensato equivale a ser débil, y comparar, de manera exacta y justa [que es la pretensión del crítico] equivale a no ser uno de los elegidos [...] La musa de cada poeta fuerte, su Sofía, salta hacia afuera y hacia abajo lo más lejos posible, en una solipsista pasión de búsqueda.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Cfr. Anthony Stanton, “Posfacio. Prehistoria y recepción de un libro insólito: *El arco y la lira* (1956)”, en Octavio Paz, *El arco y la lira*, ed. facsimilar, México, FCE, 2006, pp. XXI-LV.

<sup>17</sup> Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 22, 29. // Este crítico expone con una serie de conceptos que dan forma a su libro, algunos de los tipos de “desviaciones” con los que el “poeta fuerte” crea su propia obra tomando otras obras

Así, este escritor se apropia y al mismo tiempo reinterpreta la tradición con su obra, por medio de lo que Harold Bloom llama ciertos “errores de interpretación”, propensión a la que tienden estos poetas “fuertes”, por lo que son capaces de crear, innovar y dar una perspectiva diferente.

Al respecto, Anthony Stanton apunta:

Aunque *El arco y la lira* es un libro cargado de citas y préstamos de fuentes filosóficas, literarias, psicológicas, históricas, religiosas y sociológicas de muchas épocas y distintas culturas (no siempre occidentales), sorprende la capacidad personal de sintetizar todo lo anterior y utilizarlo para fines propios e inconfundibles. Se trata de una recreación crítica e imaginativa de sello personal.<sup>18</sup>

Stanton en su escrito menciona que Manuel Duran, en una reseña de 1956 sobre este libro, titulada “La estética de Octavio Paz”, publicada en *La Revista Mexicana de Literatura*, comenta que:

La obra de Paz se nos ofrece, pues, y ante todo, como un vasto y fecundo esfuerzo de síntesis, en que todas las corrientes del pensamiento contemporáneo existencial son aprovechadas o adivinadas o presentidas [...] para presentarnos una idea del hombre a la vez completa y profunda; a esta síntesis de base sigue una primera aplicación teórica, la estética, y otra, al final del libro, la ética política y la revolucionaria, esta última adivinada ya y aceptada por los surrealistas [...] aparece toda una historia de la poesía. [...] Yo veo en *El arco y la lira* uno de los intentos más inteligentes de unir algunas de las ideas fundamentales del existencialismo con una teoría poética de tendencia surrealista.<sup>19</sup>

---

prestadas de la tradición: “[1] *Clinamen*, que es la mala lectura o la mala interpretación poética propiamente dicha [...] significa un ‘desvío’ [...] Un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste de tal modo que ejecuta un *clinamen* con respecto a él. [2] *Tésera*, que es complemento y antítesis [...] Un poeta antitéticamente ‘completa’ a su precursor al leer el poema padre conservando sus términos, pero logrando otro significado, como si el precursor no hubiera ido demasiado lejos. [3] *Kenosis*, que es un mecanismo de ruptura [...] un movimiento hacia la discontinuidad con respecto al precursor. [4] *Demonización*, [...] el poeta posterior se abre a lo que él cree ser un poder del poema padre que no pertenece al padre propiamente dicho. [4] *Ascesis*, que es un movimiento de autopurgación que tiene como meta lograr un estado de soledad [...] con el objeto de separarse de los demás, incluso de su precursor. [5] *Apofrades*, [...] el logro del nuevo poema nos causa la impresión no de que el precursor lo estuviera escribiendo, sino de que el poeta posterior hubiera escrito la característica obra del precursor (Harold Bloom, *op. cit.* pp. 22-24).

<sup>18</sup>Anthony Stanton, *op. cit.* p. LIII.

<sup>19</sup>*Ibid.* pp. xl-xli.

En el mismo sentido, María Ramona Rey escribió en un ensayo titulado “*L’arc et la Lyre*”, publicado en 1957, en *Les Lettres Nouvelles*, que esta obra:

*Clarifie une expérience poétique particulière, organise et donne un sens à l’histoire de toute la poésie occidentale [...] Il est un autre aspect de cette “synthèse de synthèse” [...] il a cru aussi devoir se tourner vers l’Orient, où n’ont mené ses préoccupations et ses voyages.*<sup>20</sup>

Stanton al parafrasear una reseña de Juan José Hernández dice que este libro es:

Un intento de redescubrir la dimensión sagrada o divina de la experiencia humana, el intento de erigir la poesía en una nueva religión disidente capaz de permitir la comunión universal [...] para instaurar una sociedad poética y realizar el sueño de los románticos y surrealistas: socializar la poesía y poetizar la vida social, transformar a los hombres en poemas vivientes.<sup>21</sup>

Evidentemente se trata de una utopía de momento irrealizable de manera total; por lo que en la realidad, en la vida cotidiana, sólo queda “la obra [la creación] como único espacio del orden edénico”.<sup>22</sup> No obstante, Paz concibe la experiencia poética como un medio de transformación del individuo, una irrupción con lo otro a partir de la revelación que la poesía es capaz de suscitar. Así, la experiencia poética siempre tiene que ser vivida por el individuo para que sea transformado.

José Gaos, quien fue el célebre traductor de *El ser y tiempo* de Heidegger, en la edición del Fondo de Cultura Económica de 1951, dice en epístola dirigida a Octavio Paz:

Con todo, ¿cómo no sorprenderme de sorprenderme ahora encontrando que este libro es, no sólo el fruto más granado del existencialismo en lengua española de

---

<sup>20</sup> A. Stanton, *op. cit.* p. xclv. // “Clarifica una experiencia poética particular, organiza y da un sentido a la historia de toda la poesía occidental [...] Es otro aspecto de esta ‘síntesis de síntesis’ [...] Creyó que también debía voltear hacia el Oriente, dónde lo llevaron sus preocupaciones y sus viajes” (la trad. es mía).

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. XLIX.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. L.

que tengo noticia, sino uno de los más grandes de la filosofía, a secas, en nuestra lengua, de que también tengo noticia? Desborda, efectivamente, por todas partes, la poética [...] le hizo a usted articular toda una filosofía. Y una filosofía original en proporción suficiente para poder tenerla por suya.<sup>23</sup>

En cuanto al título de libro, el nombre de *El arco y la lira* se inspira en algunas sentencias de Heráclito, que discurren sobre la idea de la tensión, la distensión, la armonía y la disonancia que generan las fuerzas opuestas. Así, hay una tensión entre la cuerda del arco (que da muerte) y la flecha antes de ser disparada y entre las cuerdas de la lira, bien calibradas, que manifiestan la armonía musical y el canto. En este sentido Paz pretende dar una imagen del fenómeno poético y de la poesía a partir de esta idea de tensión y distensión. Al respecto Heráclito sentencia:

No comprenden cómo divergiendo coincide consigo mismo: acople de tensiones, como en el arco y la lira. [...] Acople de tensiones, el del mundo, como el del arco y la lira.<sup>24</sup>

Antes de haber dado este nombre definitivo a su libro, es relevante señalar que Paz pensaba titularlo "La otra orilla", que tiene que ver con el conocimiento espiritual oriental. Finalmente el título "La otra orilla" quedó como un apartado del capítulo "La revelación poética" de dicho libro. Al respecto, Stanton señala:

La redacción de *El arco y la lira* se remonta a 1951 más o menos, en principio Paz pensó en titularlo "La otra orilla", que como dice el poeta en carta a Alfonso Reyes, es una "alusión al saber, o mejor dicho: al estar en el saber de los budistas: *Prajnaparamita* quiere decir según parece, 'saber' (o 'estar') en la otra orilla. En suma la poesía como salto mortal.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. pp. LII, LIII.

<sup>24</sup> Heráclito, "fragmentos", en *Parménides-Zenón-Meliso-Heráclito*, Barcelona, Ediciones Folio, 2002, p. 219.

<sup>25</sup> Anthony Stanton, *op. cit.* p. XXIV.

Esta serie de reflexiones y comentarios en torno al libro de Paz nos brindan de modo general una antesala, una introducción y un contexto de dicha obra, de las resonancias y de las implicaciones que en el momento de su publicación provocó. Lo que, por nuestro lado, amplía el panorama y los antecedentes de *El arco y la lira* para entender de mejor modo la noción de “revelación poética” llevada al ámbito de la narrativa, con la cual pretendo analizar la obra de Inés Arredondo.

### **NOCIONES FUNDAMENTALES DE “LA REVELACIÓN POÉTICA” COMO MARCO PREVIO AL ANÁLISIS DE *LA SEÑAL***

En principio, debo advertir que *El arco y la lira* es esencialmente una disquisición en torno a la poesía, al decir poético y a su esencia. No obstante, a partir de sus postulados es posible analizar la narrativa de algunos escritores de Medio Siglo, como Inés Arredondo o Juan García Ponce, tal como se ha expuesto páginas atrás, puesto que este libro funcionó —sobre todo el apartado “La revelación poética”— como una *red de vasos comunicantes, de túneles y pasadizos secretos* que unen y acercan a los escritores del grupo de la Casa del Lago. A partir de las ideas que se vierten en este ensayo de Paz, se pone en juego la búsqueda de un tipo de revelación poética que cada autor a su modo consigue, sobre todo en el terreno del cuento y la novela, y en algunos casos excepcionales en el de la poesía, como sucede con Tomás Segovia. En este sentido, como el mismo Paz observa: “Una tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho palabras. La diversidad de las artes no impide su

unidad.”<sup>26</sup> Así, la poesía más que una forma reducida a un género es una presencia, un espíritu, que se manifiesta y habita más allá del poema. Para Inés Arredondo —como ha quedado dicho— las nociones que giran en torno a la *revelación poética* invisten su obra como un manto, pues para ella la revelación era “la búsqueda del misterio que resplandece”.

El capítulo “La revelación poética” está dividido en tres apartados: “La otra orilla”, “La revelación poética” y “La inspiración”. En éste se parte del principio de que la poesía se encuentra en el espacio de las manifestaciones míticas, del tiempo mítico, de la experiencia mística y la comunión religiosa. Como dice Paz: “Todo nos lleva a insertar el acto poético en la zona de lo sagrado”.<sup>27</sup> Por su naturaleza, la sacralidad misma se encuentra en un espacio más allá de la moral, de lo bueno y lo malo; en ella se anulan las contradicciones, los opuestos desaparecen, el tiempo se congela ante el advenimiento de una experiencia de lo absoluto y de la alteridad pura, en la que se muestra también lo que Paz llama “la parte nocturna de nuestro ser”, los pensamientos y pulsiones indecibles: Eros y Tánatos convergiendo en un punto límite de su expresión.

No obstante, la poesía aunque participa del orden de lo sagrado (hay múltiples formas de concebir y experimentar lo sagrado)<sup>28</sup> se constituye como una experiencia *irreductible*, como Paz la denomina; única, independiente en sí misma. Cada poema es irrepetible, es un lenguaje que busca nombrar lo innombrable. Del mismo modo, cada obra de arte es única e insustituible.

---

<sup>26</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1956, p. 18.

<sup>27</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, “La revelación poética”, p. 117.

<sup>28</sup> Ahora bien, como el mismo Paz observa en dicho texto, debemos ser cuidadosos al hacer uso de la palabra “sagrado”, pues podemos caer en una simplificación, en un abuso o en un empobrecimiento del término: “Pero todo, desde la mentalidad primitiva hasta la moda, los fanatismos políticos y el crimen mismo, es susceptible de ser considerado como forma de lo sagrado. La fertilidad de esta noción —de la que se ha abusado tanto como del psicoanálisis y del historicismo— nos puede llevar a confusiones” (Octavio Paz, “La otra orilla”, en *El arco y la lira*, p. 117).

En los límites y los excesos de esta experiencia poética, al igual que en un arrobo místico, nos vemos arrojados hacia *otro lugar*, damos “un salto brusco, [un] cambio fulminante de naturaleza.”<sup>29</sup>, del mundo profano nos dirigimos hacia uno sagrado; entonces todo se transforma, se reviste de otro significado, de otro sentido antes oculto. Esto es lo que Paz llama dar “el salto mortal” o —siguiendo a la filosofía budista— cruzar hacia “la otra orilla”, en oposición a:

ese mundo objetivo [que] es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: *esta orilla*... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: *la otra orilla*.<sup>30</sup>

Así, dicha experiencia se reviste de un contacto con *lo otro*, al tiempo que nosotros mismos nos volvemos otros, devenimos en una plena alteridad. Es un “morir y un renacer” simbólicos, en busca del encuentro de sí mismos, transfigurados:

Habitados por otras fuerzas, desaforados, salidos de madre [...] El salto es al vacío o al pleno ser. Bien y mal son nociones que adquieren otro sentido apenas ingresamos en la esfera de lo sagrado [...] La moral es ajena a lo sagrado [...] La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos [...] ayer es hoy; el pasado regresa, lo futuro ya aconteció.<sup>31</sup>

La otredad en su expresión más poderosa, siguiendo la lectura de Paz, se manifiesta también como suma extrañeza (experiencia que evoca lo siniestro), como misterio, temor, asombro, fascinación, vértigo y en su caso extremo como horror sagrado y como *no ser*, como experiencia del vacío.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 122. Citado por O. Paz, de: D.T. Suzuki, *Manual of Zen Buddhism: From de Chinese Zen Masters*. Londres, 1950 (Las cursivas son mías).

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

Nostalgia, ausencia, búsqueda de lo divino, alteridad, confrontación de sí mismo, descubrimiento, mito, estupor, vacío, disolución del yo, fascinación..., la poesía, el erotismo y la religión, afirma el poeta, "brotan de la misma fuente",<sup>32</sup> en busca de un *orden sagrado* —de un *nuevo sagrado* en el caso de la poesía y el erotismo—, de una posible revelación, de un anhelo de absoluto, en el que uno mismo sea partícipe de forma activa en esa experiencia y quede trastocado, *alterado*, extraviado. Por un momento, el mundo sagrado y el profano convergen y se vuelven uno: sacralidad pura. Se entra en la "otra orilla", se da un "salto al vacío", "un salto mortal". El encuentro con lo sagrado nos arroja al espacio de la alteridad, de *lo otro* vuelto uno mismo: experiencia de lo sobrenatural, estupefacción, presencia, aparición, alegría, embriaguez, horror, reconocimiento, muerte que da vida, vida que da muerte, vértigo, renovación. Se tiene que recurrir a estos juegos del lenguaje, a este cúmulo de adjetivos y sustantivos, a estas imágenes, para tratar de asir conceptualmente una experiencia que por definición es ajena al lenguaje y a la conceptualización misma. Paradoja que ha hecho desfallecer en el intento a más de uno, sea poeta, místico o visionario.

Siguiendo esta lectura, lo sagrado es inasible, escapa en cuanto se revela. Como diría Robert Musil, al referirse al imposible amor incestuoso de los hermanos Ulrich y Agathe, en su obra *El hombre sin cualidades*: "el absoluto no puede conservarse".<sup>33</sup> Así, la revelación, el misterio y la experiencia de lo sagrado sólo dura un instante —que puede parecer toda la eternidad— y se oculta definitivamente de quien logra vislumbrarlo momentáneamente, escapa, huye, lo

---

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 118.

<sup>33</sup> Juan García Ponce comenta al respecto que: "El absoluto jamás se alcanza. Sólo existe la gramática que nos permite disimular la ausencia de final. Robert Musil no disimula esta ausencia. La forma de su novela [*El hombre sin cualidades*] prueba la imposibilidad de concluir. En una entrevista de 1926, antes de que se adentrara de lleno en la relación entre Ulrich y Agathe [...] dice que su relación debe terminar porque 'el absoluto no puede conservarse'. En el intento de conservarlo, en su rechazo a aceptar su imposibilidad, Musil convierte su novela en una obra inconclusa porque su verdad es una verdad sin fin." (Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona, Anagrama, 1981).

deja a uno en el puro anonadamiento, pues, en tanto misterio su naturaleza es la ocultación misma: revelándose se oculta, ocultándose se revela.

Estas nociones que esbozo aquí, pueden ilustrarse (ejemplificarse) con la evocación de dos mitos que de alguna forma representan estas ideas: el de Orfeo y el de Acteón. Invoco los nombres de Maurice Blanchot para el primer caso y el de Pierre Klossowski para el segundo. Estos autores han hecho una reinterpretación de estas historias, es decir se sirven de ellas para desarrollar su propio pensamiento. Así, en el ensayo titulado "La mirada de Orfeo"<sup>34</sup> Blanchot dice:

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve la intimidad acogedora, la unión y el acuerdo de la primera noche. Pero Orfeo desciende hacia Eurídice: para él Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la *otra* noche.<sup>35</sup>

La misión de Orfeo (el artista) es rescatar a Eurídice de los abismos infernales, de la muerte, traer a su amada otra vez al mundo, devolverla a la región de los vivos, del día y lo diurno. La noche (que evoca la poesía del místico San Juan de la Cruz) es la oscuridad que se revela, el misterio que se abre, el enigma que resplandece. Como única condición para conquistar su empresa, condición absoluta e irrevocable, no *debe* en su retorno a la luz, volver la mirada hacia aquella oscuridad centelleante, profunda, abismal y terrible. "Orfeo puede todo, salvo mirar de frente ese 'punto' salvo mirar el centro de la noche en la noche",<sup>36</sup> y sin embargo lo hace: queda petrificado, aniquilado... al contemplar el corazón mismo de esa *otra noche*, que en el lenguaje del escritor francés podría

---

<sup>34</sup> Cf. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.

<sup>35</sup> Maurice Blanchot, "La mirada de Orfeo", *op. cit.* p. 161.

<sup>36</sup> *Idem.*

equivaler, a lo que Paz denomina “la otra orilla” o “el salto mortal”; en ese encuentro instantáneo con lo *otro*, pierde absolutamente todo y se pierde él mismo.<sup>37</sup> Sin embargo no podía suceder de otro modo, pues yendo más allá, cruzando ese puente, dando ese salto:

Al volverse hacia Eurídice, Orfeo arruina la obra, la obra se deshace inmediatamente y Eurídice vuelve a las sombras [...] así traiciona a la obra, a Eurídice y a la noche. Pero no volverse hacia Eurídice, no sería menos traicionar, ser infiel a la fuerza sin medida y sin prudencia de su movimiento, que no quiere a Eurídice en su verdad diurna y en su encanto cotidiano, que la quiere en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, que quiere verla no cuando es visible, sino cuando es invisible, y no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza [...] no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte.<sup>38</sup>

En el caso de Acteón sucede algo similar. En *El Baño de Diana* (1956),<sup>39</sup> Pierre Klossowski hace una exégesis de este mito, que en lo profundo nos remite tanto a la experiencia de Orfeo, según la interpretación de Blanchot, como a la idea de Musil en *El hombre sin cualidades*, de que el absoluto no puede conservarse: en cuanto se contempla se pierde o nos pierde, nos extravía, nos aniquila, nos borra, nos vuelve otros. Y en el caso extremo, la alteridad más radical de esa experiencia representa la muerte y la locura. Acteón, cazador y *voyeur* (artista), al haber osado contemplar a la divinidad en su absoluta desnudez, en toda su profundidad y transparencia, en toda su exuberancia y voluptuosidad, al haber

---

<sup>37</sup> Al respecto Blanchot se expresa en los siguientes términos: “Pero la *otra* noche es siempre otra. Sólo en el día se cree oír y alcanzarla, de día es el secreto que podría ser violado, lo oscuro que espera ser develado. Sólo el día puede sentir pasión por la noche. Sólo en el día la muerte puede ser deseada [...] Sólo en el día la *otra* noche se descubre como el amor que rompe todos los vínculos, que quiere el fin y que quiere unirse al abismo. Pero en la noche ella es aquello con lo que uno se une, la repetición que no termina, la saciedad desprovista de todo [...] En la noche siempre hay un momento en que la bestia debe oír a la otra bestia [...] La *otra* noche es siempre la otra, y aquel que la oye se convierte en el otro, al acercarse a ella se aleja de sí, ya no es quien se acerca sino quien se aparta, quien va de aquí para allá.” (Maurice Blanchot, “El afuera, la noche”, en *op. cit.* p. 158).

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>39</sup> *cf.* Pierre Klossowski, *El Baño de Diana*, Madrid, Tecnos, 1990.

visto la esencia de la diosa de frente, se pierde, pierde su identidad y en consecuencia paga su arrojo con la muerte, porque la mirada de la diosa, de lo absoluto y lo divino, para los mortales es la muerte. Diana, la diosa virgen y cazadora, lo transforma en ciervo y es devorado por sus propios perros de caza. Acteón representa, en palabras de Juan García Ponce, “los esplendores y las emociones que despiertan la presencia del buscador de absoluto —del artista— que desea lo imposible y por su deseo, a través de su deseo, hace aparecer lo imposible”.<sup>40</sup> Otra, vez el absoluto no puede conservarse. La intensidad del deseo de Acteón es más fuerte que el miedo o el terror que de antemano la contemplación de la divinidad puede ocasionar. Por eso, como dice Paz:

Quizá el verdadero nombre del hombre, la cifra de su ser, sea el Deseo. Pues ¿qué es la temporalidad de Heidegger o la “otredad” de Machado, qué es ese continuo proyectarse del hombre hacia lo que no es él mismo sino Deseo? Si el hombre es un ser que no es, sino que se está siendo, un ser que nunca acaba de serse, ¿no es un ser de deseos tanto como un deseo de ser?<sup>41</sup>

Así, estos mitos constituyen una experiencia de lo indecible, de lo inenarrable, de lo que escapa al lenguaje, pues pertenecen al mundo de lo inefable, de lo que está *más allá*; se convierten en el anhelo y la nostalgia de poetas y místicos que buscan esa experiencia de lo imposible que sin embargo *es*, que sin embargo *puede ser*. “Acteón en la leyenda, *ve* porque *no puede decir* lo que ve: si pudiera decir dejaría de ver.”<sup>42</sup>

Estas experiencias, estas ideas, este modo de ver y vivir el mundo, de crearlo, dan cuenta de una tentativa de alcanzar esa “otra orilla”, de dar ese “salto mortal”, de acceder a esa *otra* noche, a “esa parte nocturna del ser”, a ese absoluto *imposible* que la poesía —al igual que la religión y el erotismo— es capaz

---

<sup>40</sup> Juan García Ponce, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México, ERA, 1975, p. 32.

<sup>41</sup> Octavio Paz, *op. cit.* p. 136.

<sup>42</sup> Juan García Ponce, *op. cit.* p. 39.

de revelar. En esto consiste la operación de la revelación poética, que es, siguiendo a Paz, un correr la cortina de nuestro ser para presentir por un instante nuestra condición original, como plenitud y vacío, vida y muerte, oscuridad y luz, libertad y posibilidad de ser, afirmación de la vida en esta vida, y comprensión de que vivir implica morir y que la muerte es el complemento de la vida, pues “vida y muerte, ser o nada, no constituyen sustancias separadas [...] coexisten en nosotros. Son nosotros [...] La revelación de la nadería del hombre se transforma en la de su ser [...] Esa unidad es el ser”.<sup>43</sup> La revelación poética teje la armonía de los contrarios, en la que los opuestos se complementan y se buscan, son *uno*, son los dos rostros del ser. Así, “entre nacer y morir la poesía nos abre una posibilidad, que no es la vida eterna de las religiones ni la muerte eterna de las filosofías”,<sup>44</sup> sino una posibilidad de ser y un querer ser, bajo una libertad vital, un estar en el mundo como proyecto de sí, como un proyectarse hacia el mundo a través de ese decir poético.

Como veremos en los apartados correspondientes al análisis de los relatos de *La señal* de Inés Arredondo, la mayoría de estas nociones que acabo de exponer en torno a “La revelación poética” están en constante resonancia con su obra; de tal modo que iluminan los textos de la escritora, como una *llave* en su sentido etimológico y figurado: instrumento con el que se puede correr el cerrojo para abrir una puerta y traspasar el umbral; como una *clave* para penetrar los arcanos y los enigmas de la obra de Arredondo; como un medio de conocimiento de los signos y códigos de su narrativa.

---

<sup>43</sup> Octavio Paz, *op. cit.* p.151.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 155.

## ELDORADO, ESPACIO FUNDACIONAL Y MÍTICO DE LA NARRATIVA DE INÉS ARREDONDO

Eldorado es el territorio fundacional donde se recrean algunos de los relatos más destacados de Inés Arredondo, como “Estío”, “Olga”, “Mariana”, “Río subterráneo”, “Las mariposas nocturnas”, entre otros. Es a la vez un espacio mítico y real. Mítico en el sentido que la escritora le ha concedido como su *espacio literario* y real porque está inspirado en la hacienda y el ingenio azucarero, de nombre homónimo, donde vivieron sus abuelos maternos en Culiacán, Sinaloa, a inicios del siglo xx. Como el Macondo de Gabriel García Márquez, el Comala de Juan Rulfo o Yoknapatawpha de Faulkner, Eldorado es el espacio por excelencia (y por una necesidad artística vital) en que generalmente los personajes de Arredondo se desenvuelven.

No hay que olvidar por otro lado, las imágenes, las resonancias y los mitos que dicho nombre evoca; recordemos que la idea de un lugar llamado El Dorado surgió a partir de la conquista de América a manos de españoles, quienes al contemplar las riquezas y la abundancia del continente, difundieron la idea de que había un reino en Sudamérica donde todo era de oro, lo que motivó increíbles exploraciones.

En este espacio, la escritora ha configurado su universo simbólico, ha descubierto y fundado su propia mitología. Eldorado existe de un modo absoluto en su literatura con la fuerza de la evocación de lo mítico, de lo cosmogónico y del origen:

En la obra de Inés hay una obsesión por nombrar el mito, por revelar —mediante la palabra— la riqueza y la pluralidad de sentidos de Eldorado [...] entendido

como utopía, como un espacio ideal, jamás alcanzado, en el que los amantes intentarán realizarse, pero en el que generalmente, perecerán, devorados uno por el otro.<sup>45</sup>

En este sentido, la naturaleza y el paisaje de Eldorado, en la obra de la escritora, estarán la mayor parte de las ocasiones cargados de señales, deseos, presagios, muerte y locura. Pues dicho espacio simboliza el lugar de la caída mítica.

De este modo, este lugar representa para la escritora un paraíso perdido: el de la infancia,<sup>46</sup> un lugar edénico que el tiempo ha carcomido hasta su decadencia (histórica) y que sólo la memoria es capaz de traer y la literatura por medio de su representación, de volver a darle vida. La literatura de Arredondo ha transfigurado este espacio y lo ha dotado de la fuerza del mito, de la evocación de un lugar que se conserva más allá del tiempo, gracias al arte y la imaginación que lo muestran en todo su esplendor. Claudia Albarrán escribe:

Eldorado es en su obra el verdadero edén bíblico, pero no solo por la libertad que —como Adán y Eva— ella [la escritora] disfrutó a sus anchas (una libertad que, por lo demás, generalmente se ha asociado al mundo infantil) o por la mítica riqueza de su geografía (diversidad de aves, árboles y frutos), sino porque volver a él significaba regresar al *origen*, previo a la caída, al pecado, a la mancha.<sup>47</sup>

No obstante, en el desarrollo de su obra, este espacio fundacional parece ser más producto de una intuición que una decisión totalmente consciente de la escritora: no olvidemos que en ocasiones las intuiciones son más relevantes (y verdaderas) que las convicciones en la obra de un artista. Pues es hasta su segundo libro *Río subterráneo* (1979) cuando se refiere como tal a Eldorado, con ese nombre. En *La señal* (1965) lo evoca, lo describe, nombra sus calles, sus paisajes, la Casa Hacienda, el Callejón Viejo, sus veredas, sus canales y ríos, pero

---

<sup>45</sup> C. Albarrán, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Juan Pablos, 2000, p. 77.

<sup>46</sup> Cuentos como "El membrillo", "Olga", "Mariana", dan una muestra de esto.

<sup>47</sup> C. Albarrán, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, *op. cit.* p. 75.

jamás escribe su nombre, en ninguno de los cuentos de su primer volumen. A pesar de ello, Eldorado está ahí, en los paisajes que recrea. Ya en su escrito autobiográfico “La verdad o el presentimiento de la verdad”, publicado en 1966, reconocerá plenamente la necesidad y la importancia que tiene Eldorado para su vida y su literatura. Y dirá con énfasis: “quiero simplemente que mi historia sea como si hubiera seguido con la atención fija allí”.<sup>48</sup>

Suele decirse que “infancia es destino”, de este modo Arredondo en su autobiografía remonta el tiempo de su infancia a Eldorado, como el espacio privilegiado y elegido voluntariamente por ella para recordar sus primeros años, pues al elegir la infancia, como afirma la escritora, “damos trascendencia a nuestro pasado personal y buscamos en él los signos de nuestro destino [...] al interpretar, inventar y mitificar nuestra infancia hacemos un esfuerzo, entre los posibles, para comprender el mundo en el que habitamos.”<sup>49</sup>

\*

El ingenio azucarero de Eldorado fue fundado a inicios de siglo xx, pertenecía a la familia Redo y se ubica próximo al mar de Cortés, a unos cuantos kilómetros de Culiacán, cerca del río San Lorenzo.<sup>50</sup> El abuelo paterno de Inés Arredondo, Francisco Arredondo, llegó de Durango a trabajar a dicho ingenio y se constituyó como una de las cabezas de la industria, por lo que su labor fue sustancial en la construcción del lugar. La escritora recuerda:

---

<sup>48</sup> I. Arredondo, “La verdad o el presentimiento de la verdad” en *Obras*, México, Siglo XXI, 1988, p. 5.

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 3.

<sup>50</sup> I. Arredondo escribe: “Es cierto que Eldorado se localiza fácilmente en los mapas. Entre el Sur y el Poniente forma una cuña con el Río San Lorenzo —Río Padre, que regó las tierras de los que fueron mis antepasados” (I. Arredondo, “Eldorado, Sinaloa”, en *Diagonales*, enero, 1986, p. 23).

La hacienda comprendía muchos miles de hectáreas, y todos los caminos estaban bordeados de guayabos. El pueblo y el ingenio quedan circunscritos por kilómetros y kilómetros de huertas; huertas de lichis (o lychis) traídos de China, de *cuadrados* de la India, de caimitos del Perú, de nísperos de Japón, de mangos-piña, mangos-guayaba, mangos-pera. Huertas donde quedaron los únicos chinos de Sinaloa que no fueron deportados en la época del callismo, y que allí seguían construyendo pacientemente sus mosaicos de legumbres [...] Huertas que contenían enormes jaulas con pájaros traídos de todo el mundo, canales frescos que se ensanchaban en albercas encerradas entre pilares dóricos, y que luego volvían a correr al lado de las avenidas sombreadas de bambú [...] Eldorado fue creado, construido, árbol por árbol y sombra tras sombra. Dos hombres locos, padre e hijo, en dos generaciones inventaron un paisaje, un pueblo y una manera de vivir. Mi abuelo fue cómplice de los dos, y trazó y sembró con sus manos las huertas que yo creí que habían estado ahí siempre.<sup>51</sup>

Claudia Albarrán escribe:

Eldorado fue creado como una réplica del paraíso [...] Rodeada de árboles, plantas y del cantar de las aves, estaba la casa-hacienda, lugar de descanso de los Redo, decorada con todo tipo de caprichos de un alto grado de sofisticación y belleza [...] y tras atravesar los canales, los caminos, el ingenio, los campos de caña y algodón— se encontraba el pueblo, la iglesia, el cementerio, el túnel de bambús, el casino y el Callejón Viejo, entre otros rincones que Inés Arredondo describió en sus cuentos.<sup>52</sup>

De esta forma podemos darnos una idea del espacio real e histórico que la escritora representa en su literatura. Hay que considerar que Inés Arredondo, tal como apunta Claudia Albarrán, no conoció el esplendor y el auge de Eldorado, puesto que cuando era niña, a inicio de los años treinta del siglo pasado, ya había pasado el mejor tiempo de dicha hacienda y que a los pocos años, con la muerte del patriarca, los bienes fueron vendidos; y la Casa Hacienda quedó abandonada y en ruinas. “Inés Arredondo no vio más que las tenues chispas de un lugar que, al comenzar el siglo, había brillado con la intensidad del oro puro [no obstante]

---

<sup>51</sup> I. Arredondo, “La verdad o el presentimiento de la verdad”, en *Obras*, p. 3.

<sup>52</sup> Claudia Albarrán, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Juan Pablos, 2000, p. 66.

Esta sensación de armonía, de plena felicidad que Eldorado hacía posible, está presente al inicio de muchos de sus cuentos”.<sup>53</sup> La propia Arredondo sostiene:

Yo no conocí Eldorado. No Eldorado real, que es el que parece de fantasía, con su vida social, sus peculiares costumbres y sus rituales. De eso sólo he oído hablar. Algo que me diera una idea de ello lo vi sólo una vez: apenas un escenario [...] Esa tarde nada más miré. Debo haber tenido poco más de tres años [...] tendría yo cuatro años cuando escuché que don Alejandro [Redo] había muerto [...] Después un odio fratricida terminó en unos días con la Casa-hacienda. Los pájaros fueron regalados o echados a volar [...] Pero siguió existiendo el Callejón Viejo, bordeado de bambús gigantescos, que se juntaban arriba, haciendo un túnel verde, una nave gótica. Estaban las huertas, con su misterio, en las que uno comía y podía llevarse a casa todo lo que pudiera sin pagar un centavo [...] Se podía galopar libremente por todos los hermosos caminos.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Claudia Albarrán, *op. cit.*, pp. 70, 73.

<sup>54</sup> I. Arredondo, “Eldorado Sinaloa”, en *Diagonales*, enero, 1986, p. 21, 23.

## LO BELLO Y LO SUBLIME: EL CAMINO HACIA LO SINIESTRO

Hay una categoría y una experiencia fundamental en gran parte de la narrativa de Inés Arredondo; en el caso de *La señal* podemos mencionar “La Sunamita”, “Canción de cuna” y “Mariana”, por citar algunos ejemplos de dicha experiencia. Nos referimos a lo siniestro, cuya teorización se expondrá en el siguiente apartado. Para esta escritora, lo siniestro es también otro tipo de revelación, que algunos de los personajes de su narrativa experimentan voluntaria o involuntariamente, y por medio de la cual dan un “salto brusco” hacia *otro lugar*. Para entender este concepto en un sentido general, es necesario remontarnos al concepto de lo bello y lo sublime de Immanuel Kant.

Kant sostiene en la *Crítica del juicio* “que el arte puede tratar de cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar”.<sup>55</sup> Puesto que “el arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables”.<sup>56</sup> ¿Pero qué se entiende por bello, qué es lo bello? En su sentido más general y aceptado, el cual proviene de la concepción griega, lo bello es lo mesurado, lo ordenado (conforme al *cosmos*), lo que posee una armonía equilibrada y una justa proporción, mensurable, finita y que por eso mismo produce placer. En este tenor, Eugenio Trías sentencia: “limitación y perfección era, para el griego, una ecuación incuestionable. Maldad, fealdad, falsedad, irracionalidad era sinónimo de ilimitación e infinitud. Lo infinito y lo

---

<sup>55</sup> Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988, p. 11.

<sup>56</sup> *Idem*.

imperfecto eran lo mismo".<sup>57</sup> Por ello todo lo desproporcionado, desordenado y caótico está fuera de los límites de lo bello. Además lo Bello es, desde esta perspectiva, equiparado con lo Bueno. Recordemos que para Platón la *idea* de lo Bello nos lleva a contemplar lo Bueno en sí y que lo Bueno en sí, como *idea* suprema, contiene a la belleza como uno de sus atributos más altos.

Adolfo Sánchez Vázquez resume esta idea de lo bello del siguiente modo:

Fueron los pitagóricos en la Antigüedad griega los primeros en subrayar el orden y la proporción como rasgos de la belleza. Pero es Platón quien desarrolla esta formulación al poner, en su diálogo *Gorgias*, el orden y la armonía entre los requerimientos de lo bello [...] Aristóteles, en su *Metafísica*, atendiendo sobre todo a las cosas reales, subraya como rasgos de la belleza el orden, la simetría o proporción de las partes entre sí, así como la limitación o proporción extrínseca, del conjunto. Y a estos rasgos añade en su *Poética* un cuarto elemento: el tamaño o la magnitud. Con las aportaciones fundamentales de Platón y Aristóteles, tenemos los pilares de la teoría general de lo bello a la que se atenderán [...] la estética cristiana (San Agustín) y la estética medieval (Alberto Magno, Santo Tomás).<sup>58</sup>

Este concepto de lo bello, como advierte Sánchez Vázquez, es el que desde el mundo clásico de las culturas grecorromanas, pasando por la Edad Media, el Renacimiento y la Ilustración con Kant, predominará sobre otros modelos.

En cuanto a lo sublime, podemos decir en principio que sublimar es levantarse, elevarse *por encima de*, erguirse en vuelo hacia lo infinito o lo inconmensurable. Lo sublime se refiere a lo excelso, eminente, grandioso, que violenta por un momento nuestro equilibrio, nuestra sensibilidad, nuestra armonía, nuestra mensura; algo absolutamente desmedido que rebasa nuestras fuerzas, que rompe el orden, los límites y las proporciones; se puede tratar de un fenómeno natural o un acto humano. Una tormenta de gran poder, la furia desatada por el mar, un abismo estridente, la Nada atroz del desierto, un acto

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>58</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992, p. 174.

heroico, pueden contemplarse como cosas sublimes si el hombre —desde su conciencia y voluntad— es capaz de sobreponerse a ellas, si desde sus limitaciones y su finitud, desde su angustia y su miedo, es capaz de elevarse sobre sí mismo ante esa presencia avasallante, contemplando a la distancia —a salvo— el poder trepidante de lo sublime. En lo sublime, apunta Sánchez Vázquez, “el hombre se eleva, desde su precariedad y limitación, ante la magnitud de lo negativo: el terror, lo horrible o la muerte.”<sup>59</sup>

Schopenhauer describe la experiencia de lo sublime en los siguientes términos:

La impresión es aún más fuerte cuando observamos las fuerzas naturales desencadenadas [...] en estos momentos el espectador impávido reconoce con toda claridad la duplicidad de su conciencia; comprende por una parte, que es individuo, fenómeno contingente de voluntad, a quien el menor golpe de aquellas fuerzas podría destrozar, se siente desamparado ante la poderosa naturaleza, dependiente, abandonado al acaso, insignificante frente a las fuerzas colosales; pero al mismo tiempo se siente sujeto imperturbable e inmortal del conocimiento, que como condición del objeto es el fundamento de todo este mundo, comprende que esta lucha aterradora de la naturaleza no es más que su representación, y en la tranquila contemplación de las Ideas está por encima de todo querer y de toda necesidad. Tal es la impresión acabada de lo sublime. Nace de la contemplación de una fuerza incomparable, superior al individuo y que amenaza aniquilarle.<sup>60</sup>

Ahora bien, el análisis de Kant sobre lo bello y lo sublime en la *Crítica del juicio* abre las puertas a una percepción nueva, de la que los románticos, como observa Eugenio Trías, se aprovecharán para crear su propia estética, en busca de

---

<sup>59</sup> Sánchez Vázquez, *op. cit.* p. 201. // Edmund Burke escribió *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, en 1757. Burke asocia el sentimiento de lo sublime a las cosas que causan terror, asombro u horror, y que por lo tanto provocan emociones fuertes y violentas. Dios mismo, según esta perspectiva, es causa de un sentimiento terrible y sublime; la oscuridad, la soledad, el vacío tanto como la vastedad, el infinito, también lo son. Burke, nos informa Sánchez Vázquez, concibe lo bello como aquello que agrada y suscita placer y lo sublime como lo que produce un “placer relativo o dolor moderado que Burke designa en inglés con la palabra *delight*, deleite” (*Ibid.* 204).

<sup>60</sup> Arthur Schopenhauer, “La contemplación estética”, en *Schopenhauer en sus páginas*, México, FCE, 1991, p. 184.

una experiencia que rebase los límites de lo bello hacia el campo de lo sublime.<sup>61</sup> Así, los románticos serán por antonomasia quienes se adentren de modo vital en esta experiencia. Por ello dicho análisis del filósofo alemán constituye “un giro copernicano” en el campo de la estética. De este modo, lo sublime se constituirá en:

Esa aventura al *más allá* (a lo infinito) [que] hace tambalearse el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror, en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro.<sup>62</sup>

Kant contrapone en su *Crítica del juicio* las nociones de lo bello y lo sublime, así lo bello es lo limitado respecto a un orden y medida; lo sublime lo que puede ser inconmensurable y sin forma precisa. Desde esta apreciación: “Según Pascal [...] Apolo, quien baña de luz el Olimpo, es bello; Zeus, quien hace trepidar la tierra, que amontona nubes y desata huracanes, personifica la sublimidad.”<sup>63</sup>

La noción de lo sublime que toma un carácter rotundo con Kant —tal como lo expone Eugenio Trías— abre las puertas de la estética a otras nociones que van más allá de lo bello y que son consideradas también como categorías pertenecientes a esta disciplina, tales como lo siniestro, lo grotesco, lo feo, lo esperpéntico. Así, la estética misma enriquece su campo teórico y sus posibilidades al abordar otras categorías en la percepción y la experiencia de un objeto dado. En este sentido, por poner un ejemplo, María Rosa Palazón sostiene que “la fealdad, categoría antitética de la belleza, entra como elemento en la

---

<sup>61</sup> E. Trías sostiene que “el romántico no hará sino elevar a programa y ejercicio artístico este fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la *Crítica del juicio*”. Y que este filósofo “levanta el acta inaugural del romanticismo: abre el núcleo ideológico que lo hace posible” (E. Trías, *op. cit.* pp. 25 y 33).

<sup>62</sup> Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 18.

<sup>63</sup> María Rosa Palazón Mayoral, *La estética en México. Siglo xx*, México, UNAM-FCE, 2006. p. 38.

aparición de muchas obras artísticas".<sup>64</sup> Los esperpentos de Valle Inclán, los *Caprichos* de Goya, los personajes *fenómenos* o los lisiados de las películas de Jodorowsky, los apestados en la novela de Camus, el insecto kafkiano son figuras que causan horror y a la vez intensifican la experiencia estética.

En el arte, a diferencia de la vida real, lo sublime se *representa*, se evoca, se construye a partir de la imaginación, de la verosimilitud y los recursos particulares de cada técnica, puesto que, como advierte Ramón Xirau, "la realidad del arte no es nunca una representación de una realidad hecha y derecha; remite a una realidad siempre *re-hecha*".<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Palazón Mayoral, *op. cit.* p. 39.

<sup>65</sup> Ramón Xirau, "Arte, notación, conocimiento", en *op. cit.* p.152.

## LO SINIESTRO, CATEGORÍA SUSTANCIAL EN LA NARRATIVA DE INÉS ARREDONDO

*Lo siniestro debe estar presente bajo forma de ausencia,  
debe estar velado. No puede ser desvelado.*

E. Trías

Como se ha dicho, después del análisis kantiano de la *Crítica del juicio*, las nociones estéticas irán más allá de la mera noción grecolatina de lo bello como orden, limitación y armonía. Lo inarmónico, lo desproporcionado, lo ilimitado, lo terrorífico, lo grotesco entrarán también al campo de la experiencia estética. Y lo bello también pasará a ser (sobre todo para los románticos) como escribe Eugenio Trías:

Presencia divina, encarnación, revelación de lo infinito en lo finito. Schelling, Krause, Hegel asumirán, junto con los filósofos de la naturaleza y los románticos, estas premisas como presupuesto de su reflexión estética. Lo bello será comienzo, iniciación, punto de partida de un periplo y singladura hacia el corazón mismo de lo divino.<sup>66</sup>

Pero cuando lo bello es rebasado por lo sublime, y lo sublime se manifiesta como un abismo, como un terror supremo, en donde lo divino y lo humano muestran un vértigo insalvable y oscuro, en el que la conciencia no es capaz de sobreponerse y queda empantanada en sus miedos internos, porque algo que es familiar y conocido se vuelve oscuro y extraño, surge la categoría de lo siniestro. De este modo, Eugenio Trías trae a colación un verso de Rainer Maria Rilke, perteneciente a la Primera Elegía, que define su noción de belleza: “lo bello es el

---

<sup>66</sup> Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 28.

comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar",<sup>67</sup> más allá de eso está lo siniestro.

Debemos decir, abundando un poco más sobre lo siniestro, que éste es un concepto que recorre cierta parte importante de la literatura de Inés Arredondo. Como categoría estética y psicológica, debemos referirnos al escrito de Sigmund Freud, donde a partir de esta noción hace un agudo análisis de *El hombre de arena* del romántico E.T.A. Hoffman. Allí sostiene que lo siniestro (*Unheimlich*) es "aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás",<sup>68</sup> es decir aquello que las vuelve extrañas, ajenas, desconcertantes, *otras*, y en algunas ocasiones, como aquello que hace que ciertas cosas o seres provoquen un "terror atroz". Otra definición que encaja de buena forma en relación con el concepto de "revelación poética" y que además define en cierto modo la literatura de Arredondo, es la que el mismo Freud retoma de Schelling: "Se denomina *Unheimlich* todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado".<sup>69</sup> Y al manifestarse pasa de ser *Heimlich* (conocido, familiar) a ser *Unheimlich*, por lo que se torna siniestro, irreconocible.

Siguiendo el análisis de Trías, siniestro en castellano es lo que se opone a lo diestro, al sentido recto; es lo retorcido, lo que puede traer infortunio, mala suerte; lo que trae consigo lo aciago. Un pájaro siniestro es anunciador de un mal augurio. El mal hado o la mala fortuna lo puede ocasionar una mirada siniestra, torcida, envidiosa. La etimología de envidia alude al que mira con recelo, con malicia.

---

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 29. // Vid. Rainer Maria Rilke, "Primera elegía", en *Las elegías del Duino*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1998, p. 29.

<sup>68</sup> Sigmund, Freud, *Lo siniestro*, Barcelona, Hesperus, 1979, p. 12.

<sup>69</sup> Freud, *op. cit.* p. 17. // Trías apunta: "Schelling habla de la necesidad de velar lo divino y rodearlo de cierta *Unheimlichkeit*, misterio" (E. Trías, *op. cit.* p. 32).

De este modo, siniestro es la palabra que más se acerca a la noción alemana de *Unheimlich*. No obstante, como apunta Trías, “el término siniestro traduce insuficientemente el término alemán [...] utilizado por Freud en su intento por conceptualizar y teorizar lo que ese término recubre”.<sup>70</sup> *Unheimlich* es lo contrario de *Heimlich*: lo que es íntimo, amigable, secreto, familiar, conocido, doméstico, lo que es “propio de la casa [...] que recuerda el hogar”.<sup>71</sup> De este modo, lo íntimo y familiar que se torna extraño y desconcertante, y que en consecuencia causa un espanto profundo se vuelve siniestro, se torna misterioso y oculto. Así, cosas, personas, situaciones que nos son familiares y conocidas pueden devenir siniestras.

Freud hace un catálogo de situaciones siniestras que se pueden resumir del siguiente modo: un ser siniestro es portador de maleficios y desgracias, su contacto puede ocasionar la muerte, la locura y el crimen. El doble de alguna persona deviene un ser siniestro. La incertidumbre de que un ser vivo esté en realidad vivo y no muerto o de que una cosa inanimada cobre vida son experiencias siniestras. Pueden ser siniestras las repeticiones: el *dejá vu*; las imágenes de amputaciones y mutilaciones. Cuando lo fantástico se manifiesta en lo real y cuando lo real se torna fantástico se puede dar lo siniestro. La realización de un deseo (secreto y prohibido) puede tornarse siniestra.

No obstante, como sostiene Eugenio Trías, en el arte, la irrupción de lo siniestro debe mostrarse en una forma *ordenada* (artística) y estética para que el caos centellee. Tal como Novalis lo expresa: “el caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden”.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>72</sup> Citado en E. Trías, *op. cit.*, p. 18.

## LA SEÑAL O LA BÚSQUEDA DEL MISTERIO QUE RESPLANDECE

*La pureza... es aquello que únicamente puede arder*  
Inés Arredondo

Hay una interrogación que plantea la narradora del cuento "Mariana", la cual dice: "¿Pensaste alguna vez en que las historias que terminan como debe de ser quedan aparte, existen de un modo absoluto? En un tiempo que no transcurre".<sup>73</sup> Este tipo de historias son las que tienen el poder de convertirse en mito, de fundar su propio universo simbólico y compartirlo con el mundo; por eso existen de un modo absoluto. Así, el propósito del artista es llevar su obra al ámbito de la atemporalidad para eternizarla, para insertarla en la tradición, ser la tradición misma, más allá de la vida del creador, puesto que el artista es un ser finito que tarde o temprano abandona el mundo. Pero si su obra triunfa permanece fuera del yugo de lo temporal. De este modo, el escritor busca fundar su propia mitología, su propia fábula, su universo literario, tal como lo señala Juan García Ponce:

Todo verdadero artista crea sus propios mitos [...] La obra es para él el lugar del encuentro; encuentro consigo mismo, con sus obsesiones [...] la base de su actividad es siempre demoníaca y antisocial, en tanto que aspira a confundir la realidad, a derribar sus límites [...] Dentro de las obras más personales, nutridas por las obsesiones más particulares, siempre es posible encontrar una verdad general, colectiva, que de alguna manera nos revela nuestra propia imagen, regresa a la realidad para

---

<sup>73</sup> Inés Arredondo, "Mariana", en *La señal*, México, FCE, 2011, p. 146.

aclarárnosla descubriendo sus aspectos más secretos. Así, el mito se hace verdadero y nos pertenece a todos.<sup>74</sup>

Desde esta perspectiva, debemos decir que con su obra, Inés Arredondo ha creado su propio universo simbólico, ha descubierto y fundado sus propios mitos,<sup>75</sup> y que la mayor parte de su narrativa existe de un modo absoluto, en un tiempo que no transcurre, tal como la voz de esta narradora lo expresa en dicho relato. Huberto Batis escribe al respecto:

Inés Arredondo [...] intenta ordenar en su literatura los datos inconexos de las historias ajenas que recrea, y obligar a los hechos a existir de un modo absoluto, intemporal. De esta manera intenta rescatar del devenir lo que "desaparece antes que lo hayamos mirado bien".<sup>76</sup>

\*

Editorial ERA publicó en 1965 el primer libro de Inés Arredondo titulado *La señal*. Son catorce los cuentos que integran dicho volumen. Algunos de ellos aparecieron en revistas de la época pocos años antes que el libro; tal es el caso de "El membrillo" (el primer cuento con el que se dio a conocer), de "Estar vivo" y "Olga", los cuales se publicaron en la revista *Universidad de México* en 1957, 1961 y 1965 respectivamente.<sup>77</sup> La *Revista Mexicana de Literatura*, bajo la dirección de Tomás Segovia, publicó en 1961 "La Sunamita"; luego en 1965, bajo la dirección de Juan García Ponce, se publicó "Mariana"; antes en 1959 se habían publicado en esta misma revista "La señal" y "La casa de los espejos" en 1960. En 1965 se

---

<sup>74</sup> Citado por Ángel Rama, en "El arte intimista de Juan García Ponce", en *La escritura cómplice*, México, ERA / UNAM, 1997, p. 56.

<sup>75</sup> Mito entendido según una de las definiciones del DRAE como: "Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal".

<sup>76</sup> Huberto Batis, "Inés Arredondo. *La señal*", en *Crítica bajo presión*, p. 276.

<sup>77</sup> Vid. Claudia Albarrán, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Juan Pablos, 2000, p. 250.

publicó “Canción de cuna” en el penúltimo número de *Cuadernos del viento*, que dirigía Huberto Batis.<sup>78</sup> “Estío” se publicó en *Anuario del Cuento Mexicano* en 1962 y “La extranjera” en *Ovaciones* en 1964. Salvo “El árbol”, “Para siempre”, “Flamingos” y “El amigo”, todos los demás relatos fueron publicados en dichas revistas y suplementos entre 1957 y 1965. La gestación del libro fue lenta, a cuenta gotas, como los otros dos libros de cuentos que escribió posteriormente. Inés Arredondo utilizó en su escritura un proceso lento y depurado de destilación literaria, para sacar el mejor resultado línea por línea.

De este modo, la serie de cuentos que integran *La señal* son escritos sintéticos, de un estilo muy trabajado, sumamente cuidadoso del uso del lenguaje. Parece que cada palabra, que cada frase, que cada oración ha pasado previamente por un proceso de purificación, de extracción, hasta llegar a un resultado de suma pulcritud y perfección. En esta obsesión por una prosa perfecta, encontramos una similitud con Jorge Cuesta, a quien la escritora leyó y estudió con pasión, y que al escribir su poesía, sobre todo *Canto a un dios mineral*, concibió la escritura como un proceso de decantación de la palabra, pero también del lenguaje y del pensamiento, en aras de alcanzar una perfección de resonancias alquímicas, tal como el poeta cordobés concebía la poesía. Así, el lenguaje en la obra de Inés Arredondo toma un sentido de profundidad psicológica, filológica, estética, simbólica, mítica y espiritual:

Trabajó cada uno de sus cuentos palabra por palabra, línea tras línea, con el cuidado y la humildad de un artesano. Los tachó [sus escritos], los reescribió, los dejó reposar meses, incluso años, para volver a leerlos, a tacharlos, a reescribirlos todas las veces que consideró necesarias, hurgando siempre en el significado de las palabras para obligarlas a decir lo que no estaban acostumbradas a decir.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Vid. Huberto Batis, *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*, México, CONACULTA, 1994, p. 180.

<sup>79</sup> Claudia Albarrán, “Inés Arredondo: En los límites de la llama”, en Inés Arredondo, *Ensayos*, México, FCE, 2012 [ed. electrónica sin paginar], en: <http://books.google.com.mx/books> (1 noviembre de 2014).

En este mismo sentido, Evodio Escalante ha visto que para Inés Arredondo:

Escribir sería someterse a la disciplina de un trabajo intelectual que no consiste en otra cosa que en el progresivo despojamiento de todas aquellas adherencias que se estima resultan ajenas al texto entendido como obra artística. [En esta escritora] hay una depuración más esencial que tiene que ver con la economía de la expresión, con la exactitud de la prosa, con la transparencia de las palabras, con una ligereza que atañe al vuelo de los enunciados, y que como por arte de magia, otorga una inquietante densidad al sentido de lo narrado. La prosa de Inés Arredondo tiene cualidades poéticas. [Da] a entender lo más con lo menos. [Tiene] horror a la verborrea y a toda suerte de alardes artificiales.<sup>80</sup>

La misma Inés, en una entrevista realizada en 1989, responde sobre este asunto:

Me han acusado de que mi prosa es muy cerrada. Yo creo que eso no es una acusación, porque lo que mi prosa quiere es ser perfectamente justa con lo que está sucediendo y con lo que piensan los personajes. No quiero que haya palabras de más ni palabras de menos ni me quiero meter en sus asuntos, y los calificativos que los pongan ellos y los verbos que los pongan ellos y yo, a economizar el lenguaje para que puedan expresar más.<sup>81</sup>

En su "Autobiografía" escribe:

Pasé mucho tiempo tratando de ser estricta con mis cuentos, con cada palabra de ellos (no hablo del estilo, sino de *la verdad* de cada una de las palabras).<sup>82</sup>

Así, con esta exigencia creativa, Inés comenzó a escribir dichos cuentos a partir de 1955 y después de diez años pudo ver cristalizado su esfuerzo en un libro. Cabe mencionar que Juan García Ponce y Huberto Batis, amigos entrañables de la escritora, le ayudaron a organizar y ordenar este volumen.

---

<sup>80</sup> Evodio Escalante, "La poética de lo siniestro en Inés Arredondo", en *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, [comp. de Luz Elena Zamudio], México, UAM-Casa Juan Pablos, 2005, pp. 73-74.

<sup>81</sup> Miguel Ángel Quemain, "El presentimiento de la verdad", en: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1702-arredondo-ines-entrevista>, [8 de septiembre de 2014]. // Esta entrevista se realizó en 1989.

<sup>82</sup> Inés Arredondo, "Autobiografía", en *Ensayos*, México, FCE, 2012 [ed. electrónica sin paginar], en: <http://books.google.com.mx/books> (1 noviembre de 2014).

Juan García Ponce escribió en una de las primeras reseñas sobre esta obra que *La señal* es un libro difícil de describir porque es un libro enigmático,<sup>83</sup> pues plantea una serie de enigmas y revelaciones. Y Huberto Batis comentó por su parte que “para Inés Arredondo la literatura es revelación”.<sup>84</sup> En este sentido, la esencia de todo enigma consiste en revelarse ante la mirada (la razón) del hombre, en manifestarse y, no obstante, en seguir conservando su carácter oculto. Entre más se muestra, más se oscurece su sentido. Por lo que Inés Arredondo ofrece sus anécdotas “como enigmas cerrados, envueltas en una forma perfecta de pocas y sencillas palabras [...] No vende la anécdota sino que la ofrece como un enigma”.<sup>85</sup>

Partiendo de esta idea, que concibe su literatura como enigma y revelación, los cuentos de *La señal* están recorridos por un sentimiento de lo sagrado, palabra constante y significativa en toda su obra. En ellos se percibe una sensación de horror, de angustia, de vacío en sus personajes. La noción del mal como un agente que ha contaminado sin remedio la pureza y la inocencia es un tema común en sus relatos. La naturaleza y el paisaje de Eldorado, espacio mítico y evocación de un paraíso perdido, en el que transcurren algunas de sus narraciones, están cargados de señales, de presagios, de muerte y locura. Así, el aniquilamiento es el fin de algunos de sus personajes en su afán por alcanzar “la otra orilla”, la experiencia de la alteridad, de lo absoluto. El amor y el erotismo están teñidos de una atmósfera angustiosa, perversa, mortuoria; los seres están poseídos por una pasión destructiva, siniestra. Sus personajes han sido consagrados, estigmatizados, condenados. Cuentos como “Estío”, “La señal”, “La Sunamita”, “Mariana” o “Río subterráneo” y “Las mariposas nocturnas”

---

<sup>83</sup> Cf. Juan García Ponce, “Inés Arredondo: La inocencia”, en *Trazos*, México, UNAM, 1974, p. 24.

<sup>84</sup> H. Batis, “Inés Arredondo. *La señal*”, en *Crítica bajo presión*, p. 289.

<sup>85</sup> Huberto Batis, “La señal”, en *Crítica bajo presión*, p. 274.

(que pertenecen a *Río subterráneo*), por sólo mencionar algunos, dan una clara muestra de este asunto.

En referencia al erotismo, en Inés Arredondo se encuentra presente un autor que tiene que ver directamente con el rumbo y el tratamiento de algunas de sus narraciones. Me refiero a Georges Bataille. Hay una noción fundamental de este escritor que en la literatura de Arredondo se muestra con claridad: la del erotismo como angustia y proximidad con la muerte. Para Bataille el erotismo nace de un sentimiento de inquietud y desarraigo, de caída y de horror, pero también de un sentimiento de lo sagrado. El erotismo, según este pensador, nace en el instante en que surge en el hombre la conciencia de la muerte, como un conocimiento que angustia y que es precisamente lo que nos separa de las bestias. Por ello, muerte y erotismo, de un modo misterioso, han estado ligados desde una edad ancestral. Bataille apunta que "es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte, [que conocemos] la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo."<sup>86</sup> Emparentando muerte y erotismo, el escritor francés denomina *petit mort* al orgasmo sexual.

Este tipo de erotismo está en resonancia con la idea de la muerte de Dios, que Nietzsche proclamó. Dios tras su partida ha dejado una ausencia insalvable, una oquedad pavorosa. Según la perspectiva de Bataille, ante esta circunstancia, la medida del hombre se dispara hacia la experiencia de una transgresión constante y sin límite. "A partir de entonces [como él mismo dice], la noche, el no-saber, será en cada ocasión el camino del éxtasis en que me perderé [...] Yo enseño el arte de convertir la angustia en delicia".<sup>87</sup> Michel Foucault en su "Prefacio a la

---

<sup>86</sup> Georges Bataille, "La conciencia de la muerte", en *Las lágrimas de eros*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 53.

<sup>87</sup> G. Bataille, "La experiencia interior", en *El alulaya y otros textos*. Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 40.

transgresión”<sup>88</sup> analiza profundamente en qué consiste esta experiencia a la que, como una provocación, la literatura de Bataille nos invita y de la cual participa Inés Arredondo, no como una mera imitación sino como una recreación auténtica de estas ideas a partir de su propias búsquedas e intereses.

\*

Juan García Ponce divide en dos grupos los cuentos que integran el volumen: los que se desenvuelven en el espacio mítico y fundacional de Eldorado (recuérdese que mito se entiende aquí como una historia literaria que condensa alguna realidad humana de significación universal) y los que tienen como atmósfera un ambiente citadino y urbano, que por lo general tratan las crisis, las infidelidades de las relaciones de pareja y la imposibilidad del amor (tema que de por sí se manifiesta en todo su narrativa). Por eso, sostiene:

Los cuentos podrían dividirse en dos grandes grupos. Aquellos que se desarrollan en un escenario específico, que Inés Arredondo logra hacer auténticamente mítico gracias a la dimensión que le otorga su mirada y los que abandonan este escenario para adentrarse de una manera más abstracta en el terreno de las relaciones personales o renuncian casi por completo a la acción y el tratamiento psicológico para hacer visible la presencia de un signo.<sup>89</sup>

En relación con Eldorado, como intuye García Ponce, es importante destacar —ya se ha dicho— que este espacio no sólo funciona como un escenario físico sino también como un espacio esencial y fundador de la narrativa de la escritora; gracias a dicho espacio de carácter utópico — lo ha señalado Batis— es posible que las acciones nos entreguen plenamente su sentido. De este modo:

---

<sup>88</sup> Cf. Michel Foucault, “Prefacio a la transgresión”, en *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós, 1994.

<sup>89</sup> Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 25.

Dentro de él, las acciones adquieren una rara intensidad, parecen desarrollarse fuera del tiempo, en un escenario eterno, como símbolos de la existencia y del maravilloso drama de estar vivo y ser víctima y héroe de las fuerzas ocultas que hacen posible el milagro y le dan su verdadero sentido.<sup>90</sup>

Los relatos que se desarrollan en este espacio fundacional son “Estío”, “El membrillo”, “Olga”, “El árbol” y “Mariana”.

“La señal”, “La casa de los espejos”, “La Sunamita”, “Canción de cuna” y “La extranjera” también suscitan de forma indirecta esta atmósfera, ya que se desenvuelven bajo un ambiente provinciano que sugiere dicho espacio mítico.

Por otro lado, está lo que el autor de *Crónica de la intervención* denomina “la segunda división de su libro [donde] se produce una reducción de la intensidad mítica”,<sup>91</sup> es decir, aquellos cuentos de carácter ciudadano, que se desenvuelven en la ciudad, fuera del esplendor y la fuerza mítica que le confiere Eldorado a sus relatos. Donde las relaciones de pareja son puestas a prueba, y en general, los personajes tienen como fatalidad la imposibilidad de realizar su amor. Así, los cuentos que pertenecen a esta categoría son “Estar vivo”, “Flamingos”, “El amigo” y “Para siempre”, los cuales abordan el tema del adulterio, la traición y la decadencia de las relaciones amorosas. En estos relatos —como se verá más adelante— los personajes están condenados, después de haber fracasado en el amor, al ostracismo psicológico y a la soledad. Son cuentos que revelan un profundo análisis psicológico de los personajes y de las situaciones.

En relación al tema de la imposibilidad del amor, presente en la mayor parte de su narrativa, Claudia Albarrán escribe:

A lo largo de toda su obra —pero especialmente en su primer libro de cuentos— las relaciones de pareja son un tema constante, recurrente, aunque más que privilegiar el amor —que de hecho, en la obra de Inés casi nunca se realiza— ella centra su atención en la fracturas, en las heridas, en los resquicios, el desamor, el

---

<sup>90</sup> Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 26.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 27.

odio, la pasión y la muerte [...] En la obra de Inés son pocos los cuentos que tienen un final feliz. Algunos de ellos son "Año nuevo", "En Londres", y el citado cuento "El membrillo" [...] Sus cuentos son un laberinto, un círculo vicioso que siempre gira en torno al tema de la caída, de la culpa, de la pérdida de la inocencia, de la contaminación, del remordimiento y del mal.<sup>92</sup>

A pesar de esto, dichos cuentos que pertenecen a esa segunda división, en un sentido estricto, se pueden considerar relatos menores, dentro del *corpus* del libro; pues no alcanzan la maestría ni la profundidad mítica ni enigmática que los otros relatos. No alcanzan ese "absoluto" de las historias que se sitúan más allá del tiempo, tal como lo expone la narradora de "Mariana".

Desde esa perspectiva, podemos hacer una distinción importante entre el valor literario de estos catorce cuentos. Así, me parece que los relatos esenciales de *La señal*, los que son imprescindibles por su simbolismo y grandeza y le confieren a la escritora un papel relevante dentro de la literatura, son (en orden de aparición): "Estío", "La señal", "El árbol", "La extranjera", "Canción de cuna", "La casa de los espejos", "La Sunamita" y "Mariana". Los otros cuatro citados arriba, me parecen adicionales, cosméticos, no sustanciales. Por su lado, "El membrillo" y "Olga", a pesar de su pulcritud, son textos que se encuentran a la mitad, entre los esenciales y los adicionales.

\*

Juan García Ponce comenta en la reseña citada que el estilo narrativo de la escritora es realista y de una profundidad psicológica aguda. Aquí *realismo* debe entenderse como un estilo sobrio y medido, que muestra sin pretensiones del lenguaje un acontecimiento o una situación, pero que no se limita a exponer las

---

<sup>92</sup> C. Albarrán, *Luna menguante*, pp. 77, 79.

cosas de un modo superficial, como si tratara de guardar una fidelidad absoluta a la realidad, sino que a partir de esta exposición, de esta muestra de la realidad —siguiendo los conceptos vertidos por Paz en “La revelación poética”—<sup>93</sup> nos lleva a un ámbito *más allá*, pues es un realismo que se desborda, donde sus personajes dan un *salto mortal*, cruzan el umbral, se *revelan* como seres tocados por un destino y, también, se *rebelan* a veces contra ese destino, o en otros casos, simplemente lo aceptan. A Inés no le interesa hacer una reproducción exacta y total de la realidad, no le interesa dar un testimonio o un diagnóstico de la sociedad o de su época, sino que a partir de sus propias obsesiones y de sus propios intereses muestra tan sólo una parte de la realidad, que es la que pretende iluminar con su escritura.

Cabe resaltar sin contradicción que partiendo de una prosa sencilla y directa, de tono realista, sus historias se dirigen hacia una experiencia que el romanticismo llevó a un grado superlativo: el de la revelación. Y que sus personajes son seres desbordados por las pasiones y tocados a veces por un orden trascendental. Así, del hecho concreto y real, pasamos al ámbito de lo mítico, de lo universal y lo eterno; pues su literatura es capaz de esto. De tal modo, una historia particular puede iluminar una condición universal del hombre.

En cuanto al psicologismo de la escritora, debemos entender este concepto como una penetrante disertación sobre las pasiones humanas, desde el ámbito de la literatura. A esta escritora le gusta escarbar, horadar en la *psique* de sus personajes para desvelar los deseos ocultos, las pasiones destructivas, las angustias, los traumas que conforman la contradicción del ser humano. De este modo, hay un notable intimismo en la obra de esta escritora, en el que el narrador —se trate de una primera o una tercera persona— va develando la vida interior

---

<sup>93</sup> *Vid.* El segundo apartado del primer capítulo de esta tesis titulado “La revelación poética” de Octavio Paz.

de los personajes, el laberinto que hay en su alma, a pesar de que nos entregue sus historias como enigmas, en los que siempre quedan vacíos por resolver. En este sentido, García Ponce sentencia:

Inés Arredondo es en todo momento una escritora realista en el mejor sentido de la palabra [...] En *La señal* nos encontramos ante un realismo estricto y voluntario, pero que de acuerdo con las auténticas exigencias del estilo, es capaz de elevarse hasta ser un realismo de las esencias, capaz de llevarnos hasta ellas mediante el puro tratamiento en profundidad, hacia adentro, buscando su verdadero sentido, de una historia. [...] Y lo que hace Inés Arredondo es salir en búsqueda de un sentido.<sup>94</sup>

\*

Por otro lado, el título de este libro adquiere un simbolismo fundamental en toda la obra de Inés Arredondo. Las resonancias e implicaciones que tiene en su visión de la literatura, en sus búsquedas estéticas y espirituales, quedan definidas claramente bajo este nombre. La señal entendida como un prodigio, como algo particularmente extraño que sobrepasa los límites normales de la naturaleza, de la razón y del hombre; "señal" como indicio, como algo que permite conocer o inferir la existencia de *lo otro, del otro*, que no se es capaz de percibir directamente, sino tan sólo de forma indirecta. "Señal" como algo que ni afirma ni niega y que sólo se manifiesta en la plenitud de su enigma. "Señal" como revelación. Tal como las *señales* que dictaba el oráculo de Apolo en Delfos, que según Heráclito, "ni expresa ni oculta su significado, sino que lo manifiesta mediante *señales* [las cuales deben ser interpretadas]".<sup>95</sup> De tal modo, el sentido final de estos cuentos se mantiene también oculto por el velo de su enigma, y tan sólo la revelación que viven sus personajes, mediante las señales que le son dadas, es capaz de darle

---

<sup>94</sup> Juan García Ponce, "Inés Arredondo: La Inocencia", pp. 27-29.

<sup>95</sup> Heráclito, "fragmentos", en *Parménides-Zenón-Meliso-Heráclito*, Barcelona, Ediciones Folio, 2002, p. 238.

sentido a sus experiencias. Así: "No siempre son reconocidas *las señales*, y también no siempre, aunque las reconozcamos, sabemos qué quieren decir. Pero una cosa está clara: hay hombres elegidos, marcados por *la señal*".<sup>96</sup> Por tal motivo, en la mayoría de los cuentos de este volumen se despliegan una serie de señales y enigmas en los que los protagonistas tienen que entrar, para mutar su esencia, para verse trastocados por un orden ajeno a su cotidianidad, un orden algunas veces sagrado y ritual; demencial otras, erótico otras más.

La misma Inés Arredondo dice en una entrevista en relación a la importancia de esta noción que:

Hay otros cuentos que no son tan inventados, tan alambicados, majados, sino que vienen de historias verdaderas, éstos son los que me salen mejor porque como sé la historia, sólo tengo que buscar *la señal* para contarla. Sé muchas historias, lo que no tengo para ellas es *la señal*. Por eso escribo poco, porque yo tengo que recibir el tono del cuento, eso no lo puedo inventar. [...] Como ya te dije que me soplan... bueno, yo le digo de otra manera pero es más cursi porque digo que a mí me escupe el espíritu santo, pero como el espíritu santo es una paloma y las palomas no tienen saliva, me escupe muy de vez en cuando, entonces yo tengo que esperar *la señal*.<sup>97</sup>

\*

Cabe resaltar que los personajes de Arredondo y particularmente los de su primer libro de cuentos son en lo general seres comunes y corrientes, apacibles; seres, en principio, inocentes, puros, que por un giro del destino se ven transformados radicalmente, pues "son llamados, son elegidos, son señalados"<sup>98</sup> en la mayoría de los casos por un designio aciago y atroz, que los arroja a un mundo trágico.

---

<sup>96</sup> Huberto Batis, "Inés Arredondo. *La señal*", en *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*, México, UNAM, 2004, p. 276.

<sup>97</sup> Miguel Ángel Quemain, "El presentimiento de la verdad", en: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1702-arredondo-ines-entrevista>, [8 de septiembre de 2014] (las cursivas son mías).

<sup>98</sup> C. Albarrán, *Luna menguante*, p. 154.

De este modo, son:

seres solitarios, desprotegidos, descarnados, despostillados, enfermos, mutilados, maltrechos, que pululan —a veces puros, a veces contaminados; a veces santificados a veces endemoniados— por el mapa de ese Eldorado que le sirvió de escenario para sus historias y que ella construyó árbol por árbol, sombra por sombra, camino por camino, sabiéndose creadora de un nuevo, aunque terrible Edén: una metáfora sobre el origen y la caída, un espacio mítico en el que extrañamente coinciden el paraíso, el purgatorio y el infierno.<sup>99</sup>

Son seres que se enfrentan a una moral cerrada y restringida, que en algunas ocasiones ellos mismos comparten, pero que al momento de la revelación, al momento en que son elegidos, se rebelan contra ella, la transgreden para ir por otros caminos, en los que quedarán estigmatizados.

Huberto Batis apunta que lo que “menos tienen los relatos de *La señal* es ‘moralina’ [...] El lector se topará en ellos con la ambigüedad, que imbrica el bien y el mal, con la presencia de un algo trascendente cuyos signos se manifiestan sutilmente”.<sup>100</sup>

En el mismo sentido, Claudia Albarrán añade:

La supuesta integridad moral que, como la Sunamita, muchos de ellos comparten, ese estado puro, virgen, intocado, sin mancha en el que se hallan antes de sufrir la experiencia reveladora, no implica necesariamente resistencia a las fuerzas ocultas ni los exime de la tentación y el deseo. Por el contrario, la “inocencia” es ya una provocación, una invitación para que el mal, la perversión, el deseo, y la pasión destructiva [...] los hagan arder.<sup>101</sup>

A pesar de esto, continúa:

Para Arredondo no hay blancos ni negros, verdades absolutas, vidas y rostros definidos, creencias ni ideas fijas. La pureza y la impureza, el bien y el mal, la luz y

---

<sup>99</sup> Claudia Albarrán, “Inés Arredondo: En los límites de la llama”, en *Ensayos*, México, FCE, 2012, [ed. electrónica sin paginar], en: <http://books.google.com.mx/books> (1 noviembre de 2014).

<sup>100</sup> Huberto Batis, *op. cit.*, p. 275.

<sup>101</sup> C. Albarrán, *Luna menguante*, p. 171.

la sombra, la cordura y la locura, el orden y el caos son uno y lo mismo: habitan juntos y de manera ambigua en el interior de todo hombre.<sup>102</sup>

Arredondo gusta de oponer nociones sustanciales en su literatura: puerza-impureza, inocencia-culpa, bien-mal.<sup>103</sup> Como se infiere, esta noción del bien y del mal no es en absoluto maniquea. Y tal vez, especulado un poco, podríamos conjeturar una visión gnóstica del mundo en la obra de esta escritora. Más allá de esto, podemos decir que los personajes de este libro están condenados de antemano a un destino aciago al que son llevados por el desenfreno de su pasión —de su *pathos*— y su pasión es una ineluctable fatalidad por la que perecen. Así:

Habría que recordar que una pasión [obsesión] no es nunca extensiva: no trata de abarcar la totalidad del mundo; opera más bien por exclusión, elige sus alimentos —terrestres o divinos— y no descansa hasta devorarlos o verse devorados por ellos.<sup>104</sup>

De este modo, por su ciega e irrefrenable pasión, la mayoría de los seres que habitan el mundo de *La señal* tienen como experiencia final y definitiva la locura, la muerte y la soledad,<sup>105</sup> tal como se verá más adelante, en el análisis de los relatos que integran el primer libro de Arredondo. Pero es importante señalar que una parte considerable de estos seres estigmatizados y condenados son

---

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 161.

<sup>103</sup> En este sentido, no hay que olvidar que Inés Arredondo fue criada en un ambiente estrictamente religioso, asistía a misa todos los días, se confesaba normalmente, su educación primaria y secundaria fue en escuelas religiosas. Inclusive, durante ese tiempo ella participaba como catequista para la educación religiosa de los niños pobres en la iglesia de Culiacán. Tiempo después, con la lectura de Miguel de Unamuno y el contacto con la Universidad y la filosofía, con las lecturas de Nietzsche, los existencialistas franceses, entre otros autores, su espíritu sufrió una profunda crisis religiosa. Nociones como la muerte de Dios exaltaron su espíritu (*cfr.* Claudia Albarrán, *Luna Menguante*).

<sup>104</sup> Armando Pereira, *La escritura cómplice*, México, UNAM/ERA, 1997, p. 18.

<sup>105</sup> A excepción de "El membrillo", donde la pareja de jóvenes amantes es capaz, por su propia voluntad, imponiéndose a las circunstancias, de conservar su amor, más allá de la tentación que simboliza el aceptar probar el fruto; por lo que su amor no se interrumpe. En la mayoría de los cuentos de *La señal*, observamos un final en el que los personajes están condenados a un destino que los hace infelices.

mujeres. Así, la soledad y el abandono en el queda la madre en “Estío”, el oprobio en el que termina la Sunamita o la muerte (erótica y ritual) de Mariana, en el cuento homónimo, dan una clara muestra de este punto.

En el mismo sentido, todas estas historias están atravesadas por

un aliento dominado por la presencia de fuerzas atávicas, de una antigüedad irrecuperable, a las que los personajes se enfrentan como al destino [...] Desde su soledad irrevocable y en su desesperada búsqueda del otro, los personajes de Inés Arredondo se encuentran, generalmente, ante un problema radical: el sentido de la pureza: pero en ella se trata de la pureza en la acepción teológica. [...] El drama que ejemplifica su pérdida es el tema de la caída. Trae consigo la mancha y la culpa [...] la auténtica condición trágica, en la que los personajes se destruyen por fidelidad a sí mismos.<sup>106</sup>

\*

Hay un principio esencial en la configuración de la mayoría de los cuentos que integran este volumen. Hemos dicho que la escritora inviste sus historias de enigmas y señales; de este modo en sus relatos siempre hay huecos, vacíos interpretativos, cosas a las que como lectores no tenemos acceso, que no estamos destinados a conocer. Esto es parte definitiva de sus relatos. Para esta escritora tiene que haber espacios vacíos e incomprensibles, historias vedadas, pero sugeridas por los narradores —quienes con toda intención omiten la claridad del asunto—, que en lo general, tienen que ver con el *origen* oscuro de ciertos personajes o con un tema tabú, que la escritora prefiere mantener fuera del conocimiento del lector, para darle a sus escritos ese carácter enigmático consustancial a su estilo. Así, la verdad y los hechos quedan en suspenso dentro de su obra, por lo que sus protagonistas se ven envueltos en un misterio atávico del que estamos, como lectores, parcialmente excluidos. De este modo, en estas

---

<sup>106</sup> Juan García Ponce, “Inés Arredondo: La Inocencia”, pp. 26-27.

historias que alcanzan resonancias míticas, el misterio y el enigma son una parte fundamental de la estructura narrativa.

\*

En cuanto a sus influencias, en la conferencia que dio en 1982 con el título “La cocina del escritor”,<sup>107</sup> Inés Arredondo habla de las obras que le interesan y que de algún modo, por distintos motivos, han hecho resonancia con su propia escritura y con sus búsquedas como creadora. Además es interesante observar el énfasis que da a lo que llama “la moral del escritor” o la “moral estética de la obra”; lo que evidencia que para Arredondo el artista debe ser coherente con sus principios estéticos y éticos, con sus creencias, con el arte mismo y con su persona. Así, la estética se convierte en una ética y la ética una estética. En dicho texto aparecen fundamentalmente los nombres de Antón Chéjov, Katherine Mansfield y Cesare Pavese como los autores que la escritora considera más relevantes en su formación. En dicho texto escribe:

Deslumbrada por *Los monederos falsos* de Gide, por su inteligencia y brillantez, por su tono tan honestamente falso, me puse a leer *La montaña mágica* de Thomas Mann, y —¡oh estupor!— lo que en Gide eran juegos de artificio (artificio verdadero) en Mann eran realidades muy detalladas y coherentemente contadas. Sé que no es posible comparar a estos dos autores, pero de alguna manera yo aprendí que *el camino lineal y la moral estricta de un escritor [...] eran la regla a seguir*. Vino luego Proust, con un estilo totalmente diferente, pero con una moral de escritor que seguía la misma línea [...] Joyce se aleja de la lógica y va al subconsciente [...] Faulkner retuerce un melodrama para hacerlo más truculento aún. Y estoy hablando de los grandes, a quienes respeto pero no puedo seguir, por razones de moral preceptiva, digámoslo así [...] Yo creí —¡al fin!— que existía una literatura mexicana profesional cuando leí a Rulfo y a Arreola. Desconocía a los Contemporáneos y a Ramón López Velarde lo consideraba un caso aislado [...]

---

<sup>107</sup> Vid. Inés Arredondo, “La cocina del escritor”, *Ensayos*, México, FCE, 2012, [ed. electrónica sin paginar], en: <http://books.google.com.mx/books> (1 noviembre de 2014). // La compiladora de este libro, Claudia Albarrán, comenta que dicho texto fue leído en la Capilla Alfonsina en 1982, a pedido expreso de Fernando Curiel, quién le cuestiona a la escritora sobre sus influencias, gustos y hábitos literarios, en el marco del ciclo titulado “La literatura por dentro”.

Sin aire en los sueños bajo tierra de Rulfo, preferí el mundo con sonido de cristal de Arreola [hilado] no con la palabra sugestiva sino con la palabra exacta, que es más difícil [...] Para mí las tres mejores novelas mexicanas son: *Pedro Páramo*, *El apando* [de José Revueltas] y *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo, por desgracia, poco difundida [...] Fondo es forma, y para mí cuanto más estrecha es la *moral estética* de una obra, está mejor. No se trata pues de influencias directas, digamos, en el estilo de un escritor, sino de una postura ante la preceptiva, la moral literaria, y los autores que nos formaron. [...] Y ya que hablamos de influencias, como se dice ahora, yo creo venir de Chéjov, de Katherine Mansfield, de Cesare Pavese, y habrá con razón quien me contradiga, porque las influencias son aparentes y a veces ni eso.<sup>108</sup>

En todo caso, como sentencia Harold Bloom: “Las influencias no pueden ser recibidas a voluntad”.<sup>109</sup> En “Inés Arredondo un mundo más profundo y verdadero” (texto escrito en 1961, dirigido a Margaret Shedd para solicitar la beca del Centro Mexicano de Escritores) sostiene que *La montaña mágica* y *Doctor Faustus* de Thomas Mann fueron libros definitivos en su formación. De Igual modo, la lectura de Alberto Moravia y Guido Piovene.<sup>110</sup>

\*

En los cuentos que integran *La señal*, podemos percibir una unidad tanto estilística —comentada líneas arriba— como temática. Así, los temas recurrentes de este libro son, de forma general, el incesto, el voyeurismo, la pérdida de la inocencia y de la pureza, las pasiones destructivas, los deseos innombrables, la presencia del mal como un agente que contamina el ser de las cosas y de los hombres, la experiencia del vacío existencial y de la caída, la pérdida del edén (metáfora de la felicidad de la infancia perdida), la imposibilidad del amor, ya sea

---

<sup>108</sup> Inés Arredondo, “La cocina del escritor” (pról. de Claudia Albarrán), *Sábado*, 29 de marzo de 1997, p. 1.

<sup>109</sup> Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991, p. 20.

<sup>110</sup> *Vid.* Inés Arredondo, “Inés Arredondo un mundo más profundo y verdadero”, en *Ensayos*, México, FCE, 2012 [ed. electrónica sin paginar], en: <http://books.google.com.mx/books> (1 noviembre de 2014).

por la muerte, por la traición o por el desencanto, el erotismo más allá de la carne (sobre todo en “La extranjera”), el erotismo perverso (cuando perversión quiere decir desviar el cauce natural de las cosas, trastocar, trastornar, perturbar), los nacimientos malditos, indeseados; el abandono, la locura, la infidelidad, la hipocresía de las parejas, la orfandad, los triángulos amorosos, el odio y la venganza, la tragedia de un destino cruel que se sitúa más allá de la voluntad de sus personajes: que los desgarrar y los destruye, en muchos de los casos, por una pasión incontenible.

Aun así, como escribe Juan García Ponce, “la mera descripción no nos entregaría jamás el sentido del libro”;<sup>111</sup> no obstante, a través de ésta podemos apreciar el sentido profundo del espíritu que habita estas narraciones. Pero debemos tener en cuenta que el argumento y los temas, como señala el autor de *Crónica de la intervención*, no es nunca el fin, sino el medio del que se vale el escritor para mostrar el sentido de su obra. Así, el artista:

Ve de una manera *natural*, como artista, en cada acción no sólo un puro acontecer, sino un sentido secreto que se encuentra en la misma esencia de los personajes y sucesos que, por esto, pueden revelárnoslo.<sup>112</sup>

El mismo escritor habla de una unidad esencial en la narrativa de Inés Arredondo, que más allá de la diversidad de sus temas —como se verá, en realidad se pueden circunscribir a una serie bien definida— le otorga una:

espléndida unidad interior [a su obra, la] de todos los verdaderos escritores, aquellos que 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.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 24.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>113</sup> Juan García Ponce, “Inés Arredondo: La inocencia”, en *op. cit.*, p. 24.

## **CAPÍTULO II**

### **DE LO SACRO Y LO SINIESTRO**



Escena de "El cuento del mercader" del film de Pier Paolo Pasolini *Los cuentos de Canterbury* (1972)

## LA EXPERIENCIA DE LO SAGRADO EN “LA SEÑAL”

*Qué dosis tan exigua de caridad y pureza  
cabe en el alma de un hombre.  
Inés Arredondo, La señal.*

*Lo humano y lo divino y aun lo demoniaco  
no son a veces fácilmente discernibles.  
Inés Arredondo, “La cocina del escritor”.*

“La señal” es un cuento enigmático. Plantea un enigma y una revelación. La esencia de todo enigma consiste en *revelarse* ante la mirada (la razón) del hombre, en manifestarse y, no obstante, en seguir conservando su carácter oculto. Entre más se muestra más se oscurece su sentido. Esa es la esencia de un enigma. Pero en este relato también hay una revelación, que no es posible articular plenamente, porque escapa a las definiciones y a la razón misma. Por ello la historia se sitúa más bien en el ámbito de lo sagrado y de lo simbólico.

Este escrito más que desarrollar una historia, plantea una escena, un momento único, en el que hay un posible sentido que puede iluminar la situación, pero que se torna oscuro e inasible. La brevedad (tres páginas) del escrito intensifica esta intención.

Bajo la fuerza atroz de un sol avasallante, un sol que enerva el pensamiento y la realidad, tal como sucede en otros relatos de la escritora, Pedro, el protagonista de este cuento, deambula desfalleciente por las calles de un pueblo vacío. El narrador sentencia: “El calor seco y terrible como un castigo sin verdugo, le cortaba la respiración”.<sup>114</sup> Es un calor que ahoga. El sol y el fuego — como se verá en otras de sus narraciones— son elementos que destruyen y purifican en la obra de Inés Arredondo; también tienen una connotación hierática, recordemos el papel simbólico del fuego en “La Sunamita” o el poder

---

<sup>114</sup> Inés Arredondo, “La señal”, en *Cuentos completos*, México, FCE, 2011, p. 73.

erótico y regenerador del sol en "La extranjera". Tal como sucede en *El extranjero* de Albert Camus, este es un sol poderoso que somete al hombre y al mundo y que emparenta los espacios y atmósferas de la escritora, con el Comala mítico de Juan Rulfo, cuyo nombre alude al "comal" de origen náhuatl, que en el escritor jalisciense simboliza el centro ardiente de la tierra.

Pedro carga consigo una "mortificación", una angustia que no nos es definible. Como los personajes de Georges Bataille, Pedro se angustia y desfallece,<sup>115</sup> va con su carga, con ese peso espiritual, tal como va el camello en el desierto, antes de convertirse en león y luego en niño, al que Nietzsche hace referencia en *Así habló Zaratustra*.<sup>116</sup> El narrador no ahonda en este sentimiento, pero sugiere que esta "mortificación" tal vez se deba a una crisis de la fe o de la razón, no lo sabemos; pero hiela su alma. Así el frío de su espíritu y el insoportable calor de la tarde lo estremecen.

El narrador omnisciente, quien contempla a distancia la escena, nos informa que al llegar a la plaza de este pueblo desolado, el personaje busca la sombra y se sienta a descansar bajo un gran laurel de la India. El laurel de la India (*Ficus benjamina* o *retusa*) es un árbol de hojas siempre verdes, capaz de sobreponerse a las sequías y al calor excesivo. Buda también buscó la sombra de

---

<sup>115</sup> En la mayor parte de la narrativa de Georges Bataille los protagonistas son seres que se angustian y se mortifican; podemos ejemplificar dicha aseveración con *Madame Edwarda*, novela que comparte junto con este cuento de Arredondo, una experiencia de lo sagrado, sólo que en la historia del escritor francés, lo sagrado se le presenta al protagonista bajo la investidura de una prostituta. De este modo el protagonista sostiene en diversos momentos de la narración: "Mi angustia es al fin la absoluta soberana [...] En una esquina la angustia sucia y parda me produjo un intenso malestar [...] Entonces me vinieron ganas de vomitar. [...] Crucé la calle; mi angustia ordenaba detenerme, pero yo seguía avanzando" (Vid. Georges Bataille, *Madame Edwarda*, México, Fontamara, 2014).

<sup>116</sup> Cfr. F. Nietzsche, "De las tres transformaciones del espíritu", en *Así habló Zaratustra*, Madrid-México, Alianza Editorial, 1989, pp. 49-51. // En dicha parábola el filósofo alemán alude al peso de la moral judeocristiana que el hombre occidental, cual camello, va cargando consigo. El espíritu tiene que transformarse en león para destruir dichos valores y después en niño para crear nuevos valores. Esto constituye en los términos de este pensador una transvaloración de todos los valores.

una higuera (de un *figus*) antes de alcanzar la iluminación. Nuestro personaje evidentemente no alcanza tales dimensiones, aunque el guiño —voluntario o no— está presente en la escritura de Arredondo. “El silencio hacía un hueco alrededor del pensamiento”.<sup>117</sup> Al voltear su mirada, contempla tras aquel árbol, la catedral del pueblo, una “capilla de montaña” como la llama el narrador. Decide *traspasar* el umbral de sus portones. Ese adentrarse *más allá*, situarse *del otro lado* tiene una importancia esencial en la historia: está cruzando un puente simbólico. Al entrar a este espacio Pedro no sabe que abandona el mundo de lo profano y penetra en uno sagrado. Como explica Roger Caillois, lo sagrado y lo profano pertenecen a un mismo campo, son parte de una unidad esencial, de una experiencia que se implica recíprocamente. Dos esferas de la experiencia humana:

Toda concepción religiosa del mundo implica la distinción entre lo sagrado y lo profano y opone al mundo donde el fiel se consagra libremente a sus ocupaciones, ejerciendo una actividad sin consecuencia para su salvación, un dominio donde el terror y la esperanza le paralizan alternativamente y donde, como al borde de un abismo, el menor extravío en el menor gesto puede perderle de manera irremediable.<sup>118</sup>

De este modo, Pedro, en su ignorancia, sin la conciencia de ese sentimiento religioso, al entrar a este recinto, no es capaz de advertir el límite entre ambas esferas de dicha experiencia.

En el silencio y la quietud del recinto, sin más que un sacristán deambulando como una sombra, se instala en una de las bancas. Son las tres de la tarde, hora en que el sol pega de lleno sobre las cosas. En este relato ésta será una hora propiciatoria. De pronto, bajo el peso de aquella “mortificación”, el protagonista siente un deseo inexplicable de “creer” y se queda “vacío”. Se trata sólo de una veleidad momentánea que atraviesa su espíritu. Una presencia *sutil*

---

<sup>117</sup> Inés Arredondo, “La señal”, *op. cit.*, p. 73.

<sup>118</sup> Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 2004, p. 11.

aparece a su lado y se sienta junto a él. Es un obrero de “ojos grises”, mirada limpia y rostro marcado por la edad. Quien le dice:

—¿Me permite besarle los pies? [...] Sus ojos podían obligar a cualquier cosa, pero sólo pedían.<sup>119</sup>

A partir de este momento sabemos que lo que se representa en este relato es un ritual. La figura enigmática del obrero, como dice la narradora, “había asumido su parte plenamente”.<sup>120</sup> Pedro reacciona consternado ante la petición de aquel hombre. Le parece algo absurdo y humillante. Una aberración. La figura del sacristán se ilumina entonces, tiene un papel en el rito, se encarga de los preparativos, por lo que comienza a encender las velas del recinto. No olvidemos que el sacristán es quien tiene a su cargo *asistir* al sacerdote en la iglesia (en este caso el obrero) en el servicio del altar y los sacramentos, además de cuidar y limpiar la sacristía. Pedro, no sin turbación, acepta el ofrecimiento del hombre, se *apiada* de él.

Era demasiado. La sangre le zumbaba en los oídos, *estaba fuera de sí*, pero lúcido, tan lúcido que presentía el asco del contacto, la vergüenza de la desnudez, y después el remordimiento y el tormento múltiple y sin cabeza. Lo sabía pero se descalzó.<sup>121</sup>

Estar fuera de sí, en este contexto, quiere decir estar al borde de un arrobamiento religioso, de un éxtasis. Pedro, al ser parte central del ritual, ha dejado de ser un hombre común y corriente, representa ahora la imagen de algo sagrado. Ha saltado del mundo profano: el de la calle, a uno sacro: el de la catedral, donde el obrero es el oficiante del rito, el sacristán es el servidor y Pedro, que ha sido consagrado, deberá sacrificarse (ofrecerse) simbólicamente. Así, deviene en una

---

<sup>119</sup> Inés Arredondo, *op. cit.* p. 74.

<sup>120</sup> *Idem.*

<sup>121</sup> *Idem* (las cursivas son mías).

figura de culto. Entonces el obrero se arrodilla con gran deferencia a besarle los pies. Pedro ha dejado de ser sólo un hombre.

Un escalofrío lo recorrió [...] Pero los labios calientes lo tocaron, se pegaron a su piel... Era amor, un amor expresado de carne a carne, de hombre a hombre, pero que tal vez... [...] los dos sentían asco, sólo que por encima de él estaba el amor. Había que decirlo, que atreverse a pensar una vez, tan sólo una vez, en la crucifixión.<sup>122</sup>

Después de esto el protagonista no volverá a ser el mismo, ha tenido una transformación, ha quedado marcado para toda su vida, estigmatizado. Todo parece ser un acto de amor, más allá de cualquier hombre, un acto de amor desinteresado. No obstante es un amor en el que el asco, la vergüenza y la humillación personales están presentes. Hay un sacrificio. Como el de Cristo, quien murió en la cruz por amor a los hombres. Entonces Pedro piensa:

*Para siempre en mí esta señal, que no sé si es la del mundo y su pecado o la de una desolada redención [...] No lo merezco, no soy digno.*<sup>123</sup>

Tras el arrobo de esta experiencia, cuando ya el sol se ha puesto, Pedro saldrá de la catedral *vuelto otro*. Es un nuevo ser, ha sido consagrado. En el plano de lo simbólico ha muerto y ha vuelto a renacer. En este sentido, el narrador al inicio del relato escribe: "Flotaba el anuncio de una muerte suspensa, ardiente".<sup>124</sup> Roger Caillois apunta:

El ser u objeto consagrado puede no sufrir ninguna modificación aparente. Sin embargo su transformación es absoluta. Desde ese momento la manera de comportarse con él sufre una transformación paralela. Ya no es posible utilizarlo libremente. Suscita sentimientos de terror y veneración, se presenta como algo prohibido. Su contacto se hace peligroso. Un castigo automático e inmediato

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>123</sup> *Idem.*

<sup>124</sup> Inés Arredondo, *op. cit.* p. 73.

caería sobre el imprudente lo mismo que la llama quema la mano que la toca; lo sagrado es siempre, más o menos, "aquello a lo que no puede uno aproximarse sin morir".<sup>125</sup>

Pedro es ateo o al menos escéptico; esta característica intensifica su asombro y desconcierto; ha experimentado lo sagrado, la santidad, el milagro y no es capaz de comprender nada. Para el hombre religioso lo sagrado está dentro de su lógica de concebir el mundo; para él no, y sin embargo lo ha vivido en carne propia. Con llanto en el rostro, caminando nuevamente por las calles, Pedro nunca sabrá cabalmente —sentencia el narrador— el significado ni las dimensiones de todo esto que ha vivido.

Así, esta experiencia (este ritual) que bien puede representar la salvación del mundo o simplemente una burda redención desolada (personal), ha quedado sin sentido, suspendida indefinidamente. Nunca se sabrá el sentido pleno de este acontecimiento. Pero lo que sí sabemos como lectores y críticos de la obra de Inés Arredondo, es que esta ausencia de sentido por otro lado enriquece el relato mismo. Le da mayor fuerza a la historia. Al vedarle un significado unívoco, el cuento adquiere mayores sentidos e interpretaciones.

Ahora bien, todo ritual se inserta dentro de un mito (una historia ancestral) que recrea, que se actualiza al momento de representarse. Si nos preguntamos por el mito que se representa en este escrito, podemos remontarnos a dos relatos del Nuevo Testamento: el de María Magdalena, cuando unge y besa los pies de Jesús. Y el de Jesús cuando lava los pies de sus discípulos. Antes de abordar con mayor detenimiento estas dos historias, es recomendable reflexionar un poco sobre lo que significa lavar(le) los pies (a alguien) en dicho contexto.

Dentro de las tradiciones hebraicas antiguas, era un acto de hospitalidad ofrecer agua y recipientes para que los invitados se refrescaran y asearan los pies

---

<sup>125</sup> Roger Caillois, *op. cit.* p. 13.

antes de la comida y antes de dormir. Así el anfitrión trataba de halagar a sus huéspedes. Con esta acción:

Se daba la bienvenida y se mostraba hospitalidad, en los calurosos países del Oriente Medio [...] pues las personas solían llevar sandalias para viajar por aquellos caminos secos y polvorientos. En un hogar de término medio, el anfitrión ponía un recipiente con agua a disposición del visitante, y este se lavaba los pies (Jue 19:21). En cambio, si el anfitrión era una persona acomodada, tenía esclavos para hacer ese trabajo, pues se consideraba una tarea servil. Cuando David pidió a Abigail que fuese su esposa, ella manifestó su disposición al decir: "Aquí está tu esclava como sierva para lavar los pies de los siervos de mi señor" (1Sa 25:40-42). El que el propio anfitrión lavase los pies de la persona invitada constituía una especial demostración de humildad y afecto hacia él.<sup>126</sup>

En el mismo artículo se dice que son actos de hospitalidad además de ofrecer agua para lavar los pies de los huéspedes, el besarles como gesto de bienvenida y untarles aceite en la cabeza. Con esta información es posible interpretar mejor el sentido de los dos relatos bíblicos que hemos citado, y que están en resonancia con el relato de Arredondo. Así, cuando Jesús es invitado a comer a la casa de Simón el fariseo, éste no tiene ninguno de los tres gestos de hospitalidad citados. A pesar de ello, una mujer "pecadora" que no es la dueña de la casa y a quien la tradición católica identifica con María Magdalena, rinde la hospitalidad de la que el fariseo se ha olvidado:

Una mujer que había sido pecadora en la ciudad, cuando supo que Jesús estaba a la mesa en casa de aquel fariseo, trajo un frasco de alabastro con perfume, y estando detrás de él a sus pies, llorando, comenzó a regar con lágrimas sus pies, y los enjugaba con los cabellos de su cabeza, y besaba sus pies y los ungía con el perfume.<sup>127</sup>

Ante tal muestra de amor y humildad Jesús dice al fariseo:

---

<sup>126</sup> "Lavar los pies", en *Perspicacia vol. II*, en Biblioteca en Línea *Whatch Tower Bible and Tract*, it-2 p. 192 (<http://wol.jw.org/es/wol/d/r4/lp-s/1200004577> [8 de junio de 20014]).

<sup>127</sup> Lucas 7: 37-38.

¿Ves esta mujer? Entré en tu casa y no me diste agua para mis pies; pero ella ha regado mis pies con lágrimas y los ha enjugado con sus cabellos. No me diste beso, pero ella, desde que entré, no ha cesado de besar mis pies. No ungiste mi cabeza con aceite, pero ella ha ungido mis pies con perfume.<sup>128</sup>

Jesús, después de esgrimir una de sus parábolas, perdona todos los pecados de esta mujer que ha dado un ejemplo de humildad a Simón y a los presentes en el convite. Como el obrero en el relato de Arredondo, es ella quien besa sus pies, quien los lava con sus lágrimas y su cabellera, quien los unge con aceite y perfume.

El otro relato bíblico cuenta que Jesús, antes de la fiesta de Pascua, sabiendo que sería sacrificado, al terminar la que sería “la última cena”, lavó los pies de sus doce apóstoles, para darles igualmente una muestra de amor y humildad:

Se levantó de la cena y se quitó su manto y tomando una toalla, se la ciñó. Luego puso agua en un lebrillo, y comenzó a lavar los pies de los discípulos y a secárselos con la toalla con que estaba ceñido. Entonces llegó a Simón Pedro; y Pedro le dijo: Señor, ¿tú me lavas los pies? Respondió Jesús y le dijo: *Lo que yo hago, tú no lo entiendes ahora; pero lo entenderás después.* Pedro le dijo: No me lavarás los pies jamás. Le respondió Jesús: Si no te lavo, no tendrás parte conmigo. Le dijo Simón Pedro: Señor, no sólo mis pies, sino también las manos y la cabeza.<sup>129</sup>

Pedro se opone a que Jesús le lave los pies porque considera este acto humillante para su maestro. Lo que resulta revelador en relación con el cuento de la escritora, es lo que responde Jesús: *Lo que yo hago, tú no lo entiendes ahora; pero lo entenderás después.* Del mismo modo que para el personaje del relato de Inés Arredondo, este acto escapa a todo sentido para Pedro, el discípulo. Ahora bien,

---

<sup>128</sup> Lucas 7: 44-46.

<sup>129</sup> Juan 13: 4-8 (las cursivas son mías).

el personaje de Arredondo también se llama Pedro, como el apóstol de Jesús, y Pedro representa la *piedra* angular de la Iglesia católica.<sup>130</sup>

A partir de esto, las analogías se revelan. Si bien, como sentencia el narrador, no nos está permitido saber el sentido del gesto del obrero, estas dos historias del Nuevo Testamento hacen posible una interpretación significativa del relato de la escritora. Entonces habría que preguntar: ¿qué representa verdaderamente esta figura? Este hombre de mirada límpida y gesto hierático, que podía obligar a cualquier cosa con sólo mirar. Quizá bajo la figura del obrero hay algo que se nos oculta: *su verdadera esencia*. Tal vez bajo su disfraz se manifiesta algo superior y sagrado. Hay una aparición, una revelación que conecta con otro orden. Es sabido, como lo muestran las diversas mitologías, que las divinidades aman manifestarse a los hombres bajo la investidura de seres humildes (“inferiores”), de una condición que se oponga a la grandeza de su divinidad. Desde esta perspectiva, siguiendo las analogías que hemos planteado, detrás de la apariencia de este obrero de aspecto enigmático, bien puede ocultarse la divinidad misma: Jesucristo en el acto de lavar los pies de Pedro. Entonces el ritual cobra sentido y el mito se manifiesta. No obstante, como el mismo Jesús dice a Simón Pedro, el sentido de la acción debe escapar a su entendimiento. Sólo es una señal, un indicio de algo que por el momento le está vedado comprender. Desde esta perspectiva el título del cuento (y del libro en su totalidad) muestra su intención, cobra sentido.<sup>131</sup> Todo es un prodigio: un suceso extraño que sobrepasa los límites normales de la naturaleza, del hombre y del mundo; una

---

<sup>130</sup> En este sentido, Jesús dice: “Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y el poder de la muerte no prevalecerá contra ella. Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos. Todo lo que ates en la tierra, quedará atado en el cielo, y todo lo que desates en la tierra, quedará desatado en el cielo” (Mateo 16:18-19).

<sup>131</sup> Al respecto, en el capítulo primero de esta tesis, en el apartado “*La señal* o la búsqueda del misterio que resplandece” se reflexiona con mayor detenimiento sobre los simbolismos e implicaciones del título del libro.

*señal* que ni afirma ni niega, sólo se manifiesta. Tal como las *señales* que dictaba el oráculo de Apolo en Delfos. Según la sentencia de Heráclito, el Oscuro:

El señor de quien es el oráculo de Delfos ni expresa ni oculta su significado, sino que lo manifiesta mediante *señales*.<sup>132</sup>

De otro modo, como lo sugiere el narrador, no sin cierta ironía, tal vez todo esto solamente sea una simple *aberración*. Algo perverso e ilícito. Un error del entendimiento y las conductas.

---

<sup>132</sup> Heráclito, *op. cit.* p. 238.

## LO SINIESTRO EN “LA SUNAMITA”: UN EROTISMO DE LO IMPURO

*Amigos míos, soy viejo y tengo el pelo canoso, y Dios sabe que estoy con un pie en la tumba [...] ¡Ah! ¡Pobre criatura! ¡Ojalá Dios te conceda fuerzas para soportar toda mi lujuria; siento tal ardor y tales deseos! Tengo miedo que no sepas soportarlo. ¡Por Dios, que haré todo lo que pueda! ¡Que Dios haga que llegue la noche y dure eternamente y que se vayan todos los presentes! [...] Los dos estamos atados por el sagrado vínculo del himeneo —¡bendito sea este yugo!*  
Geoffrey Chaucer, “El cuento del mercader”.

“La Sunamita” es uno de los relatos más conocidos de Inés Arredondo. También es uno de los cuentos más relevantes dentro de la literatura mexicana de la última mitad del siglo xx. Este texto, al igual que “La señal”, nos remonta a un tema bíblico: la historia de Abisag de Sunam y el rey David, que aparece en el libro Reyes, de las Sagradas Escrituras, en el cual se lee:

Y el rey David ya era viejo y entrado en años, y le cubrían de ropas, pero no entraba en calor. Le dijeron, por tanto, sus siervos: Busquen para mi señor el rey una joven virgen, para que esté delante del rey y lo abrigue, y duerma a su lado, para que entre en calor mi señor el rey.<sup>133</sup>

El epígrafe con que la escritora inicia dicho relato ofrece las claves generales con las que construirá su historia:

Y buscaron una moza hermosa por todo el término de Israel, y hallaron a Abisag Sunamita, y trajéronla al rey. Y la moza era hermosa, la cual calentaba al rey, y le servía, más el rey nunca la conoció (Reyes, I, 3-4).<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Reyes I: 2-3.

<sup>134</sup> Inés Arredondo, “La Sunamita”, *op. cit.*, p. 131.

El cuento de Arredondo está cifrado bajo el símbolo de esta virgen, joven y sumamente hermosa, quien contrae nupcias con el viejo rey, cuando ya la muerte le es próxima. Pero abordemos un poco más la historia bíblica para comprender mejor este símbolo. En los últimos días del rey David, por el año 970 a. C., para tratar de avivar el fuego de su alma y de su cuerpo, es llevada ante su lecho la joven Abisag de Suman (pueblo situado en Isacar, al norte de Jezreel y del monte Guilboa),<sup>135</sup> quien le calienta el lecho, cuida amorosamente y atiende en los deberes domésticos, pero a quien el rey David no es capaz de conocer carnalmente, a causa de su vejez y la debilidad de su cuerpo. El contexto de esta relación está marcado por la pugna sucesoria entre Salomón y Adonías, quienes tras el inminente fin de su padre, se disputan el reinado de Israel y Judá. Gracias a la intermediación de Betsabé, también esposa del rey, David elegirá a Salomón para ocupar el trono del reino. Al enterarse de esto, y sabiendo la rivalidad que existe entre ambos, Adonías teme por su vida, pero es indultado por la benevolencia del nuevo rey. Tras la muerte de David<sup>136</sup> —quien reinó por aproximadamente cuarenta años Israel y murió alrededor de los setenta y cinco años—<sup>137</sup> cuando ya los ánimos políticos parecían haberse calmado, Adonías se presenta ante Betsabé, madre de Salomón, para pedirle un único y temerario favor:

Tú sabes que el reino era mío y que todo Israel había puesto en mí su mirada para que yo reinara; pero el reino fue traspasado, y vino a ser de mi hermano, porque por voluntad de Jehová era suyo. Y ahora yo te hago una petición; no me la niegues. Y ella le dijo: Habla. Él entonces dijo: Yo te ruego que hables al rey

---

<sup>135</sup> Vid. Josué 19: 17-23.

<sup>136</sup> Miguel Unamuno observa una relación metaerótica entre el rey David y Abisag de Sunam: "El texto bíblico no nos lo dice, pero David debió morir en brazos de Abisag, la sunamita, su última esposa, que calentaba su agonía con besos y con abrazos [...] Porque Abisag, la virgen, aquella a la que no conoció David sino en deseo, fue la última madre del gran rey" (Miguel Unamuno, "Abisag la sunamita", en *El sentimiento trágico de la vida / La agonía del cristianismo*, Madrid, Akal, 1983, p. 391).

<sup>137</sup> Cfr. 2 Samuel 5: 4-5.

Salomón (porque él no te lo negará), para que me dé a Abisag, la sunamita, por esposa.<sup>138</sup>

Adonías quería a Abisag, aún virgen, para convertirla en su esposa. Debe suponerse que la Sunamita, tras la muerte de David, pasó a formar parte del cortejo de mujeres del rey Salomón, como era la tradición. La Sagrada Escritura no nos dice si Adonías hizo esta funesta petición por verdadero amor o por un interés político retorcido. Salomón lo interpretó del segundo modo: al pedir a Abisag como esposa, la viuda y última mujer de David, también parecía que Adonías reclamaba el reino para sí. Entonces Salomón *ipso facto* da la orden para que fuera ejecutado:

Y el rey Salomón respondió y dijo a su madre: ¿Por qué pides a Abisag, la sunamita, para Adonías? *Pide también para él el reino* [...] Y el rey Salomón juró por Jehová, diciendo: Así me haga Dios y aun me añada, que contra su propia vida ha hablado Adonías esta palabra. Ahora, pues, vive Jehová, quien me ha confirmado y me ha puesto sobre el trono de David, mi padre, y quien me ha hecho una casa como me lo había dicho, que Adonías morirá hoy.<sup>139</sup>

En la interpretación tradicional católica, la Sunamita representa el alma (Abisag) enamorada de Jesús, de Dios hecho hombre (David).<sup>140</sup> Algunos exégetas han sostenido que la mujer de nombre Sulamita del *Cantar de los cantares* —libro que poetiza los amores del rey Salomón y ésta— bien puede ser la Abisag de Sunam, quien a la muerte de David debió, como se ha dicho, formar parte del harén de Salomón. José Emilio Pacheco, en una nota sobre dicho poema bíblico, escribe: “La Sulamita bien puede ser La Sunamita (con ‘ene’ y no con ‘ele’), la

---

<sup>138</sup> Reyes II: 15-17.

<sup>139</sup> Reyes II: 22-24.

<sup>140</sup> Al respecto Unamuno escribe: “David ha sido para los cristianos uno de los símbolos, una de las prefiguraciones del Dios-hombre, del Cristo. El alma enamorada trata de calentarle en su agonía, en la agonía de su vejez, con besos y abrazos de encendido amor. Y como no puede conocer al amado, y, lo que es más terrible, el amado no puede ya conocerla, se desespera de amor” (Miguel Unamuno, “Abisag, la sunamita”, en *op. cit.* 1983, p. 391).

muchacha más bella de Israel, escogida para alejar el frío de la muerte en el lecho donde agonizaba el rey David.”<sup>141</sup>

A grandes rasgos este es el símbolo del que parte Inés Arredondo para escribir “La Sunamita”. Evidentemente es un tema con el cual juega para crear su propia fábula. Pero en este relato la historia adquiere otro sentido, alejado del canónico. El mito ha sido *pervertido* (trastocado, sacudido) por la escritora y se encamina hacia la experiencia de lo siniestro y a mostrar una *aberración*.<sup>142</sup> En este sentido, recordemos la definición que Freud esgrime sobre lo siniestro, *Unheimlich* en alemán: “aquella suerte de *espanto* que afecta las cosas conocidas y familiares de tiempo atrás”,<sup>143</sup> aquello que las vuelve extrañas y desconcertantes, que es capaz de provocar un terror atroz. Aquello que siendo familiar, bruscamente se vuelve extraño y desconocido. Éste es el sentido del relato de Inés Arredondo.

Luisa es la protagonista y la narradora de esta historia, en ella se manifestarán las dimensiones (pervertidas) de dicho mito bíblico. Es una mujer joven, virgen, intocable e inmaculada en el centro de su pureza. El inicio del relato nos ofrece el estado espiritual y físico del personaje, el cual al final de la historia quedará drásticamente trastocado:

Tensa, concentrada en el desafío que precede a la combustión, la ciudad ardía en una sola llama reseca y deslumbrante. En el centro de la llama estaba yo, vestida de negro, orgullosa, alimentando el fuego con mis cabellos rubios, sola. Las miradas de los hombres resbalaban por mi cuerpo sin mancharlo y mi altivo recato obligaba al saludo deferente. Estaba segura de tener el poder de domeñar las pasiones, de purificar todo en el aire encendido que me cercaba y no me consumía.<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> José Emilio Pacheco, “El Cantar de los Cantares”, en *La jornada*, año 25, núm. 8793, México, D. F. [8 de febrero de 2009] sin p., tomado de: <http://www.jornada.unam.mx/2009/02/08/index.php?section=cultura&article=a03n1cul> (14 de noviembre de 2014).

<sup>142</sup> Uno de los rasgos esenciales de los mitos es que pueden ser interpretados de muy variados modos.

<sup>143</sup> Sigmund Freud, *Lo siniestro*, Barcelona, Hesperus, 1979, p. 12.

<sup>144</sup> Inés Arredondo, *ibid.*, p. 131.

El fuego, un símbolo presente en varios relatos de Arredondo, como elemento purificador cobra un sentido relevante en este pasaje. Un fuego — como el de Heráclito— eternamente vivo que lo consume todo y todo lo crea.<sup>145</sup> Así, el fuego del espíritu del personaje es capaz de dominar las pasiones y de purificarlo todo. Pero también se trata del fuego de un verano abrasador: *la ciudad ardía en una sola llama reseca y deslumbrante*. Como el Comala de Rulfo o como la tarde ardiente de “La señal”. Ahí está la protagonista, en ese pueblo ardoroso y reseco. Rose Corral observa que el fuego es:

Una imagen ambivalente que [...] evoca el bien y el mal, el fuego purificador por una parte, y por otra, “el fuego sexualizado”. En el centro de la llama, convertido el personaje en un ser aparte, en una diosa o en una joven vestal, Luisa [...] alimenta el fuego sagrado. El “altivo recato”, “el saludo deferente” y más adelante la alusión al “centro intocable” confirman la imagen de la diosa y virgen.<sup>146</sup>

Un telegrama le da la noticia a la protagonista de que su tío Apolonio está agonizando, quiere verla y pedirle un *último favor*, que para ese momento aún no se le aclara al lector. El tío con quien había vivido años atrás, en la infancia, “como una hija”, a sus setenta y tantos años (como el rey David) está muriendo enfermo y viejo. Entonces la muchacha decide preparar su maleta y emprender el *viaje* hacia el pueblo de Apolonio. Cuando Luisa camina por las calles, al llegar a dicho poblado, la escena evoca a Juan Preciado, el protagonista de *Pedro Páramo*, cuando llega a Comala: un pueblo sin aire, callado, con un terrible calor que todo lo consume y que enerva el pensamiento:

---

<sup>145</sup> El fragmento de Heráclito reza: “Este mundo, que es el mismo para todos, no lo hizo ningún dios o ningún hombre; sino que fue siempre, es ahora y será fuego siempre viviente, que se prende y se apaga medidamente” (Heráclito, “fragmentos”, en *Parménides-Zenón-Meliso-Heráclito*, Barcelona, Ediciones Folio, 2002, p. 208).

<sup>146</sup> Rose Corral, “Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado”, en *Obras*, p. XIII.

Caminando por las calles solitarias con mi pequeño veliz en la mano, fui cayendo en el entresueño privado de realidad y de tiempo que da el calor excesivo. No, no recordaba, vivía a medias como entonces [...] *No sentí que llegaba, sino que me despedía*. Las cosas aparecían inmóviles, como en el recuerdo, y el calor y el silencio lo marchitaban todo.<sup>147</sup>

Al entrar a la habitación del moribundo y saludarlo, éste le contesta: “Bendito sea Dios, ya no moriré solo”.<sup>148</sup> Palabras que *auguran* un destino funesto, cuyo sentido Luisa aún desconoce. La protagonista puede observar el *carácter esperpéntico* de la figura tendida en su lecho: “más pequeño que antes, enjuto, sin dientes, perdido en la cama enorme y sobrenadando sin sentido en lo poco que le quedaba de vida, atormentaba como algo superfluo, fuera de lugar, igual que tantos moribundos.”<sup>149</sup> En su ignorancia (inocencia), Luisa comienza a encargarse de los deberes domésticos y del cuidado del tío, en quien ve una imagen paternal que de forma inminente y por desgracia partirá del mundo. El moribundo mientras tanto se encarga de contarle su vida y se complace “en la ilusión de dejar en mí sus imágenes, como hacen los abuelos con sus nietos”.<sup>150</sup> Apolonio, como un “abuelo”, quiere legarle sus recuerdos para que sus recuerdos vivan en ella, y para tratar también de extender (y heredarle) su propia vida. Para hacer más vivos estos recuerdos, decide regalarle todas las joyas de su esposa muerta, quien fuera en vida la tía de Luisa. La narradora remarca aún más el estado decrepito de su tío: “La luz del sol poniente hizo centellear las piedras jóvenes y vivas en sus *manos esclerosadas*”.<sup>151</sup> Todo parece seguir un curso normal en estas situaciones, todo parece en calma, la resignación se va imponiendo. Según el médico familiar, el tío puede (debe) morir en cualquier momento. Y Luisa está cumpliendo con su deber.

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp. 131-132 (las cursivas son mías).

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>149</sup> *Idem.*

<sup>150</sup> *Idem.*

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 133 (las cursivas son mías).

Una tormenta amenazante que parece cernirse sobre el lugar y que de forma inesperada claudica, en el tiempo caliente y seco del pueblo, es el presagio funesto de lo que está por venir. La narradora escribe: “Nadie sabe como yo lo terrible que son los presagios que se quedan suspensos sobre una cabeza vuelta al cielo”.<sup>152</sup> Lo que no sabe la protagonista es que lo que quedará en suspenso será la muerte del tío.

En el momento en que al tío le da lo que parece ser su última crisis, en que está definitivamente a punto de morir, desahuciado por el médico y en tránsito su alma, con la intermediación del cura; la protagonista recuerda por qué está ahí, recuerda el mensaje del telegrama, siente una profunda angustia, escribe: “continué huyendo enloquecida para no cumplir con el único *deber* que en ese momento tenía: estar junto a mi tío”.<sup>153</sup> Este *deber* consiste en casarse con su tío *in articulo mortis*, a cambio de recibir toda su fortuna. El cura trata de convencerla de que realice este acto por caridad y piedad religiosa. Otra voz, la de una prima jocosa, le aconseja casarse, pues al final quedará viuda y rica, “y tan virgen como ahora”.<sup>154</sup> En este momento hay un giro radical de las cosas, una inversión. Una metamorfosis en la que todo (lo familiar y conocido de tiempo atrás) se torna turbio, perverso y aterrador para la protagonista, que es presa del pánico. La presencia de lo siniestro (la cual es otra forma de la revelación)<sup>155</sup> se hace palpable: “Ahogué un grito de terror. Abrí los ojos como para abarcar todo el *espanto* que aquel cuarto encerraba. ¿Por qué me quiere arrastrar a la tumba? Sentí que la muerte rozaba mi propia carne”.<sup>156</sup> De pronto, bruscamente, lo familiar, lo habitual se trastorna, se vuelve turbio y profundamente extraño. Que el tío, quien

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>153</sup> *Idem.*

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 135 (las cursivas son mías).

<sup>155</sup> Sobre este asunto *vid.* el apartado V del primer capítulo de esta tesis: “Lo siniestro, categoría sustancial en la narrativa de Inés Arredondo”.

<sup>156</sup> *Idem.*

parecía quererla con un amor filial, como un padre a una hija, se convierta en su esposo y ella en su mujer, aunque sea en esas condiciones, hace de esta situación algo, más allá de lo perturbador, aberrante, según la percepción de la protagonista. Siente asco y repugnancia, siente la cercanía de la muerte que la envuelve. Lo conocido se vuela *otro*, algo ajeno, que causa pavor:

No podía más. Salí de la habitación. *Aqué! no era mi tío, no se le parecía...* Heredarme, sí, pero no los bienes solamente, las historias, la vida... Yo no quería nada, su vida, su muerte [...] 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 que "Sí".<sup>157</sup>

Dentro del "aque!larre" en que se convierte esa noche, Luisa recuerda cómo bullía "una *maléfica ronda* que giraba vertiginosamente en torno mío y reía, grotesca, cantando".<sup>158</sup> Esta ronda maléfica podríamos imaginarla tal vez como aquella escena, igualmente siniestra, en el filme de Roman Polanski: *El bebé de Rosemary* (1968), donde, a modo de ceremonia, la protagonista es cortejada (violada) por el Demonio (para preñarla, y que nazca su descendiente), y en la que igualmente se despliega una ronda malévola que canta, ríe y grita, alrededor de la mujer.

Tras la noche de bodas comienza una lluvia de cuatro días, con lo que el presagio pasado que había quedado en suspenso cobra vida, se afirma, se manifiesta. La tormenta que se había aplazado, por fin regresa pero ahora como una lluvia calmada y larga. Para la narradora son "días espirituales, casi sagrados",<sup>159</sup> en los que *espera* sin término el fin de don Apolonio, mientras lo cuida y asiste. Pero aquel "despojo" se aferraba a no morir, tampoco a vivir.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>159</sup> *Idem.*

Aquel “estertor inútil” anulaba el tiempo, y convertía la existencia de Luisa en un profundo vacío. Aquel moribundo se obstinaba en aplazar su término, como en una muerte sin fin. Con el paso del tiempo, el tío de forma inexplicable mejora su salud, lo que desespera a la protagonista:

Lo que deseaba, ya con toda claridad era que aquello terminara pronto, que se muriera de una vez. El miedo, el horror que me producía su vista, su contacto, su voz eran injustificados, porque *el lazo que nos unía no era real*.<sup>160</sup>

Con la mejoría física de don Apolonio, nace en él una actitud que ya no es la de un moribundo ni la de un enfermo, le surge un tipo de mirada y unos gestos en los que se insinúa la lujuria, lo que sin duda es síntoma de salud. Así, este será el verdadero rostro de Apolonio: el de la lujuria. Y Luisa es la figura que enciende el deseo de aquel cuerpo viejo y esperpéntico. Un deseo patético, pero deseo al final de cuentas. Para Luisa no es ya su tío el que ha *resucitado*, sino *otro ser* abominable, un emisario venido del reino de la muerte, cargado de presagios funestos, de impudicia y lascivia; por eso mismo es un ser siniestro:<sup>161</sup>

Precisamente la mañana en que lo senté por primera vez recargado sobre los almohadones sorprendí *aquella mirada* en los ojos de mi tío. Hacía un calor sofocante y lo había tenido que levantar casi en vilo. Cuando lo dejé acomodado me di cuenta: el viejo estaba mirando con una fijeza estrábica mi pecho jadeante, el rostro descompuesto y las manos temblonas inconscientemente tendidas hacia mí [...] Me quería todo el día rodeándolo, [...] tocándolo [...] Y aquella mirada fija y aquella cara descompuesta del primer día reaparecían cada vez con mayor frecuencia.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>161</sup> Para Freud un individuo siniestro es aquel que: “es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortuno (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato y la demencia) [...] tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre) [siniestra también es] la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente” (Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988, pp. 33-34).

<sup>162</sup> I. Arredondo, *op. cit.*, pp. 138-139.

Recordemos que, al estar escrito el relato en primera persona, estamos leyendo lo que la protagonista nos cuenta desde su perspectiva, y para Luisa los acontecimientos cobran las dimensiones de una tragedia personal. A pesar de esta situación que es aterradora, podemos tener también otra lectura del cuento, que enriquece el análisis de la obra. De este modo, se aprecian ciertos elementos de humor negro en la conducta y en la figura del tío-esposo, de este viejo macho cabrío, descarnado y esperpéntico, con su cuerpo cascado, con un pie más allá de la muerte, pero que es capaz de enardecerse con vehemencia por su sobrina-esposa. Desde esta perspectiva, como lectores, ajenos a la experiencia directa (vivencial) de la protagonista, observamos una situación cómica y grotesca; entonces como escribe Eugenio Trías surge:

La risotada, la carcajada imposible de reprimir: nada tan cómico, en efecto, como asistir a la irrupción *inofensiva* (para el sujeto y para el testigo) del horror bajo la forma de repugnancia en el ser ajeno: he aquí una de las vetas primeras y primitivas de todo humorismo.<sup>163</sup>

De este modo Apolonio le pide que deje de llamarle "tío" y le diga "Polo", pues, como arguye con astuta ironía, "después de todo ahora somos más cercanos parientes".<sup>164</sup> La situación adquiere un mayor dramatismo, cuando el viejo le pide a Luisa que recoja un libro que, "por accidente", se ha caído bajo de su cama:

Me arrodillé y metí la cabeza y casi todo el cuerpo debajo de la cama, pero tenía que alargar lo más posible el brazo para alcanzarlo. Primero me pareció que había sido mi propio movimiento [...] me quedé inmóvil, anonadada [...] una rabia nunca sentida me estremeció [...] aprovechándose de mi asombro su mano temblona se hacía más segura y más pesada y se recreaba, se aventuraba ya sin freno, palpando y recorriendo mis caderas [...] una mano muerta que buscaba

---

<sup>163</sup> Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, p. 13.

<sup>164</sup> I. Arredondo, *ibid.* pp. 138-139.

impaciente el hueco entre mis piernas [...] Me levanté lo más rápido posible con la cara ardiéndome de coraje [...] *se reía quedito, con su boca sin dientes.*<sup>165</sup>

Ante tal comportamiento soez y burlesco, a modo de corolario, el tío, con un humor perverso y fuera de toda piedad —de lo que es consciente la escritora— sentencia con su risa débil y su boca desdentada:

¡Qué! ¿No eres mi mujer ante Dios y ante los hombres? Ven, tengo frío, caliéntame la cama. Pero quítate el vestido, lo vas a arrugar.<sup>166</sup>

Desde esta perspectiva, el tópico ciertamente jocoso del matrimonio entre una mujer joven y hermosa y un hombre viejo y decrepito, podemos rastrearlo en la tradición literaria medieval; tal es el caso de “El cuento del mercader” de Geoffrey Chaucer, que aparece en *Cuentos de Canterbury* (1380),<sup>167</sup> en el que Enero, un mercader soltero, rico y entrado en años (sesenta años como Apolonio y el rey David), decide casarse con Mayo, joven hermosa y astuta que no pasa los diez y seis años y que termina engañándolo con Damián, el joven escudero del mercader. El cineasta Pier Paolo Pasolini hace una muy buena adaptación de esta historia en su película homónima del año 1972, donde Enero es representado como un viejo rollizo y esperpéntico que contrasta drásticamente con la belleza de la joven Mayo, lo que produce un efecto grotesco y ridículo. En la obra del escritor inglés se lee:

Y es verdad [...] que el casarse es una cosa excelente, especialmente cuando un hombre es viejo y tiene el pelo canoso, pues entonces *una esposa constituye su más preciada posesión.*<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>167</sup> No hay que olvidar que el libro de Chaucer está en plena resonancia tanto con el *Decamerón* de Boccaccio como con el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita.

<sup>168</sup> Geoffrey Chaucer, “Cuento del mercader”, en *Cuentos de Canterbury*, en [http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/1856f0823\\_cuentosdecanterbury.pdf](http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/1856f0823_cuentosdecanterbury.pdf), [23-05-14], p. 116.

En el relato de Chaucer, Enero, arquetipo del esposo viejo y lascivo, también se expresa de una forma jocosa (como sucede con Apolonio), además de que alardea de su “virilidad intacta”:

—Amigos míos, soy viejo y tengo el pelo canoso, y Dios sabe que estoy con un pie en la tumba [cuando se casa con Mayo, al verla piensa:] ¡Ah! ¡Pobre criatura! ¡Ojalá Dios te conceda fuerzas para soportar toda mi lujuria; siento tal ardor y tales deseos! Tengo miedo que no sepas soportarlo. ¡Por Dios, que haré todo lo que pueda! ¡Que Dios haga que llegue la noche y dure eternamente y que se vayan todos los presentes! [y se justifica] Los dos estamos atados por el sagrado vínculo del himeneo —¡bendito sea este yugo!<sup>169</sup>

Para Apolonio, Luisa, su esposa, constituye su más preciada posesión, es lo que lo mantiene vivo. Vive gracias a su lujuria, que es más fuerte que su vejez y su enfermedad. Luisa le inyecta vida a su cuerpo decadente, tal como sucede entre Aura-Consuelo y Felipe Montero, en *Aura* (1961) de Carlos Fuentes, donde también se observan elementos siniestros. Apolonio es un demonio que no muere, “el demonio de la muerte” como le llama la protagonista. La narradora, en el límite de su desesperación, invoca a Dios para que todo termine, para que se lleve a Apolonio o a ella, pero nada sucede. Transcurren los años, y todo permanece suspendido, fuera del tiempo, como en una pesadilla. Cuando Luisa decide marcharse de la casa y abandonar a su esposo para huir de su destino, éste vuelve a caer fulminado y a agonizar, lo que la *obliga* a regresar, pues tiene *deberes* maritales y religiosos que cumplir ante Dios y ante los hombres. El pecado nuevamente lo saca de la tumba, sobrevive.

Al final para Luisa sólo queda una resignación absoluta, un abandonarse a su destino, a su tragedia. Se tiene que sacrificar, ser la esposa de Apolonio y resistir la adversidad. Tiene que sacrificar su juventud y la promesa del amor. Simbólicamente Luisa representa el cuerpo sacrificial (la hostia) que se ofrenda a

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, pp. 118 y 122.

David-Apolonio, por lo que su muerte es una muerte simbólica, así en el ritual, pasa de ser la hija a convertirse en la esposa.

A la vuelta de los años Apolonio muere, pero Luisa ha quedado manchada, estigmatizada (como el personaje de "La señal"), ha perdido su pureza, su inocencia, el pecado la habita. Es "una mancha que no se refiere a lo moral, a lo social digamos (hay matrimonio con todas las de la ley), sino a la integridad, a la virtud, a la pureza de la joven"<sup>170</sup>. En el relato bíblico, Abisag de Sunam se casa pero no pierde su virginidad con el rey viejo, se mantiene casta, intacta; por eso Adonías la pretende convertir en su esposa. En el relato de Arredondo la protagonista ha perdido su pureza, por eso desea su propia muerte, para no tener que soportar más el peso de su "carne corrompida",<sup>171</sup> tal como escribe la propia narradora. Las últimas líneas del relato expresan con claridad el sentido de estas afirmaciones:

Luchando, luchando sin tregua, pude vencer al cabo de los años, vencer mi odio, y al final, muy al final, también vencí a la bestia: Apolonio murió tranquilo, dulce, él mismo. Pero yo no pude volver a ser la que fui. Ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de todas las prostitutas. Sola, pecadora, consumida totalmente por la llama implacable que nos envuelve a todos los que, como hormigas, habitamos este verano cruel que no termina nunca.<sup>172</sup>

La última frase del relato nos remite otra vez al poder real y simbólico del fuego y nos recuerda aquella sentencia de Heráclito: "El fuego al avanzar juzgará y condenará todo".<sup>173</sup> Un fuego, una llama implacable, que hace *justicia* y que arrasa al hombre como a hormigas. En este sentido, los atributos del fuego y el sol, en la obra de Arredondo, están en consonancia con la siguiente afirmación:

---

<sup>170</sup> Huberto Batis, "Inés Arredondo. *La señal*", en *Crítica bajo presión*, p. 275.

<sup>171</sup> Inés Arredondo, *op. cit.* p. 140.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>173</sup> Heráclito, *op. cit.* p. 225.

En todo tiempo, el misticismo ha simbolizado en el sol y en el fuego la destrucción de lo impuro, aquello que limpia al alma, como el fuego material consume lo impuro de los cuerpos. El fuego, en los sacrificios, aniquila la víctima en honor y holocausto a la divinidad.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> José Antonio Míguez, "El fuego", en *Parménides-Zenón-Meliso-Heráclito*, Barcelona, Ediciones Folio, 2002, p. 128.

## LA EXPERIENCIA DEL VACÍO EN “MARIANA”: EL RAPTO DE LA MIRADA

*Sin haber pensado en ello un solo instante, “sabía”  
que comenzaba la agonía. Aceptaba; deseaba sufrir,  
ir más lejos, ir, aunque para ello tuviera que morir,  
hasta el “vacío” mismo. Conocía, quería conocer,  
ávido de su secreto [...] El relámpago que me deslumbra  
—y que me aniquila— no habrá sin duda cegado más que mis ojos  
[...] Este libro tiene su secreto; pero debo callarlo: está más  
allá de todas las palabras.  
Georges Bataille, *Madame Edwarda*.*

La historia de “Mariana” se desarrolla en el Eldorado. Éste es uno de los cuentos magistrales de la escritora, quien pretende llevar su relato al ámbito de lo mítico. En este sentido, la narradora sentencia: “¿Pensaste alguna vez en que las historias que terminan como debe de ser quedan aparte, existen de un modo absoluto? En un tiempo que no transcurre”.<sup>175</sup>

Esta historia muestra la representación de un ritual siniestro (y perverso) que tendrá como desenlace la muerte y la locura; en el que los personajes serán partícipes de una visión que los llevará a cruzar esa *otra orilla*, a dar un *salto mortal*, según la terminología usada por Octavio Paz en “La revelación poética”. El relato, tal como lo dice la narradora, intenta ordenar y dar coherencia al aparente caos de esta *pasión destructiva* en la que están envueltos los protagonistas.

La historia comienza como un relato de amor que se remonta hasta los años escolares, cuando Mariana pasa de la infancia a la adolescencia, y cuyo tiempo está imbuido en un contexto religioso, puesto que asiste a una escuela de monjas.<sup>176</sup> La atmósfera es de inocencia y pureza. Como lectores de la obra de

---

<sup>175</sup> Inés Arredondo, “Mariana”, en *op. cit.*, p. 146.

<sup>176</sup> Podemos observar en este dato una nota biográfica de la escritora. No olvidemos que Inés Arredondo cursó sus estudios primarios y secundarios en una escuela de monjas en Culiacán,

esta escritora, sabemos que esto es un *presagio*, que la pureza no puede conservarse, y que algo oscuro y turbio se oculta en aquel ambiente idílico, listo a saltar sobre aquella frágil felicidad. No obstante, son años de plenitud, que hacen el trazo del *espacio fundacional* de la literatura de Arredondo: Eldorado. Así, la narradora, para describir el amorío entre Mariana y Fernando, dice:

En los algodones, por las huertas, al lado del Puente Negro, por todas partes parecían brotar lugares maravillosos para correr en pareja, besarse y rodar abrazados, sofocados de risa. Ni Concha ni yo habíamos sospechado nunca que a nuestro alrededor creciera algo muy parecido al *paraíso terrenal*.<sup>177</sup>

Así, en este “paraíso terrenal” transcurre la historia, que sólo anuncia una felicidad sin consecuencias. Sin embargo, ante la falta de consentimiento del padre de Mariana, que se opone a este noviazgo con una “fiereza inexplicable”, después de castigos, internados, viajes largos a que es sometida Mariana para hacerla olvidar, los amantes deciden huir del pueblo, aunque regresan al poco tiempo y ya, con la venia de la familia, se casan. Hasta aquí todo es claro, familiar, no hay nada extraño, todo fluye sin aparente problema. Si esta fuera la verdadera historia que nos quisiera contar Arredondo, definitivamente su cuento no pertenecería a esa clase de relatos que se representan en un espacio y un tiempo absolutos. La narradora, quien participa indirectamente de la trama escribe: “Fue una boda rumbosa y nosotras asistimos. Nunca vi dos seres tan hermosos: radiantes, libres al fin”.<sup>178</sup>

El matrimonio libera a Mariana de la tutela familiar. Pero esa “inexplicable fiereza” del padre, que se opone a la realización de su amor, delata algo *turbio*, un

---

cuyo nombre era Colegio Montferrant. Y que, según la biografía de Claudia Albarrán, era una de las pupilas preferidas de las religiosas por ser de las más inteligentes en el salón de clases. Por ello, “el profundo conocimiento que Inés tenía de la Biblia y la educación religiosa que recibió desde pequeña se refleja en la temática de algunos de los cuentos de *La señal*” (Claudia Albarrán, *Luna menguante*, México, Juan Pablos, 2000, p. 53).

<sup>177</sup> Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 142.

<sup>178</sup> *Ibid.* p. 144.

*secreto* profundo e inexpugnable, que existe entre el padre y la hija y que permanece oculto para el lector. Hay una historia oscura que la narradora tampoco es capaz de desentrañar ni de aclararnos. Un enigma que jamás se resuelve. En la celebración de la boda, don Manuel, el padre de Mariana: “Oscuro está en la boda de su hija [...] tiene en el fondo de los ojos un vacío amargo. No es cólera ni despecho, es un vacío”.<sup>179</sup> Por definición el *vacío* es lo insondable, lo que está falto de materia y de pensamiento, lo que deja una ausencia. En la filosofía budista existe el concepto de *shunyata* para referirse a la noción de *vacuidad* o *insustancialidad* que puede alcanzar el espíritu por medio de la meditación, cuya comprensión del *shunyata* revela que la realidad y la existencia son en última instancia una ilusión, que todo es transitorio y está *vacío*, esto como uno de los pasos hacia el camino de la iluminación.<sup>180</sup> En la historia de Arredondo no se trata tal cual de este concepto, pero esto nos ayuda a entender (a ampliar el horizonte) la idea de vacuidad e insustancialidad, que serán el enigma y el sino de Mariana, que la llevarán a un *más allá*, a esa *otra orilla* y a un cierto tipo de iluminación que roza con lo incommunicable y lo sagrado.

De este modo, el vacío inescrutable de la mirada del padre también será *el signo* (la maldición) de la mirada de Mariana. Su mirar tiene “un lento fluir oscuro y silencioso, que va llenando, inundando los ojos hasta que estallan en el deslumbramiento último del espanto [...] y los ojos [de Mariana], sobre todo los

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.

<sup>180</sup> *Shunyata*: “La vacuidad o vacío de ‘existencia inherente’ es uno de los términos menos comprendidos en la literatura budista occidental. En gran parte se debe a las traducciones que equiparan *shunyata* con ‘nada’ o con falta de existencia, que no es correcto. *Shunyata* tiene más de un sentido que un determinado objeto no existe como aparece, es decir, no tiene lo que parece que emerge de él. En otras palabras es la ausencia de entidad inherente [...] La vacuidad y el origen dependiente o la interdependencia son las dos caras de una misma moneda: de la existencia” (Jorge García Montaña, *El Buda Dharma. Una estrategia para vivir mejor*, México, Bodhi, 2006, p. 98).

ojos, son lo de su padre".<sup>181</sup> En sus ojos se aloja un profundo vacío, un abismo, algo que está *más allá* y que es inaccesible a los demás. Unos ojos que recuerdan a los de Minou, el personaje de "La extranjera" (el cual se analiza más adelante), que "se quedaba abstraída mirando el patio con unos ojos que de tan serenos parecían *vacíos*".<sup>182</sup> La narradora escribe: "no pensaba uno nunca en la edad *mirando a Mariana*".<sup>183</sup> Y lo que es más revelador:

El tiempo lento y frenético de Mariana era hacia dentro, en profundidad, no transcurría. Un tanteo a ciegas en que no tenía nada que ver *la inteligencia*.<sup>184</sup>

El *vacío* de sus ojos tiene que ver directamente con esa *experiencia espiritual* de un tiempo lento y a la vez frenético; sobre todo irracional, en donde el intelecto queda anulado, con un mirar hacia dentro, estático, como los ojos de un místico, de un santo o de un enajenado. El nombre de Mariana cobra sentido si lo analizamos desde una perspectiva religiosa: María, la madre carnal de Jesús, fue consagrada y santificada por la gracia de su concepción inmaculada; así, su imagen ha fundado los cultos marianos. De este modo, el nombre de la protagonista se reviste de estas resonancias.

Por otro lado, recordemos que Georges Bataille escribe sobre un ojo (una mirada) que en lugar de ver las formas del mundo exterior se vuelca sobre sí mismo para contemplar e iluminar la oscuridad del cráneo. En *La experiencia interior* del escritor francés leemos:

He pensado a menudo en el día en que se consagraría al fin, al nacimiento de un hombre que tuviera con toda sinceridad los *ojos hacia dentro*. Su vida sería como un

---

<sup>181</sup> I. Arredondo, *op. cit.*, p. 145.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>183</sup> Inés Arredondo, "Mariana", p. 144.

<sup>184</sup> *Ibid.* p. 146.

largo túnel de pieles fosforescentes y le bastaría con tumbarse para sumergirse en todo lo que tiene de común con el resto del mundo y que nos es *atrozmente incomunicable*.<sup>185</sup>

La vacuidad de los ojos de Mariana podría encajar bien con esta definición: unos ojos vacíos que miran *hacia dentro* y que rozan con lo incomunicable. Recuérdese que la imagen del ojo es uno de los elementos sobresalientes en el pensamiento de G. Bataille. En este sentido podemos traer a colación la *Historia del ojo* o *El ojo pineal*. Al respecto, Michel Foucault comenta:

El ojo volteado descubre el vínculo del lenguaje con la muerte en el momento en que representa el juego del límite y del ser [...] Sin duda no es ya una metáfora [...] Indica el momento en que el lenguaje, llegado a sus confines, irrumpe fuera de sí mismo, hace explosión y se impugna radicalmente en la risa [...] El ojo extirpado o invertido es el espacio del lenguaje filosófico de Bataille.<sup>186</sup>

Lo que esta experiencia (este lenguaje filosófico) busca es lo que Bataille ha denominado *la experiencia interior, el punto extremo de lo posible, el no saber, la operación soberana*, donde el pensamiento se pierde por entero y el sujeto se diluye junto con el lenguaje, para tratar de comunicar lo incomunicable; así, el sujeto de esta experiencia, Bataille mismo, desfallece en el *vacío*, en el extravío de sí; por ello se le ha comparado irónicamente con un místico (ateo).

Al esbozar estas ideas, es evidente que la imagen del ojo de Bataille y lo que ésta representa en términos filosóficos y vivenciales tiene una resonancia importante en el cuento de Arredondo. La mirada ausente de Mariana ilustra una experiencia parecida a lo que expone el escritor francés tanto en sus novelas como en sus escritos teóricos. Y es por esta mirada, por sus ojos vacíos e insondables, por sus ojos sagrados por lo que Mariana será sacrificada en un ritual que busca en los excesos, la cercanía con la muerte y el éxtasis.

---

<sup>185</sup> Georges Bataille, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1989, p. 57.

<sup>186</sup> Michel Foucault, "Prefacio a la transgresión", en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, pp. 138-139.

En este sentido, lo que el relato representa es el cuadro de *una pasión destructiva* que conduce a la muerte y a la locura de los protagonistas, como último límite de la experiencia. Mariana tiene que ser asesinada (sacrificada) para cumplir con la fidelidad del ritual que representa. Pero, ¿en qué consiste dicho ritual? Dicha interrogación es lo que trataremos de aclarar en lo que resta de este análisis.

Con la muerte de Mariana, hay una transformación en la voz de la narradora. De una tercera persona pasa a una segunda. Ahora se dirige a Concha Zazueta, amiga de ambas, para rememorar desde un *tú* a la muerta. Entonces la figura de la protagonista aparece en las vísperas de su sacrificio a los treinta y cuatro años, como una mujer madura, sensual y enigmática. Es la narradora la que realizará las pesquisas para tratar de ordenar y dar coherencia a los hechos trágicos de esta *pasión destructiva*. Para ello se entrevista con Fernando, quien está recluido en un manicomio. El narrador ahora será Fernando, lo que produce una polifonía de voces, que aporta distintas perspectivas al relato. Éste recuerda (un presentimiento de algo terrible e inevitable) cómo el día de la boda ella estaba bellísima y cómo sus ojos:

Tenían una pureza animal, anterior a todo pecado [...] yo vi esa mirada fija absorber un misterio que nadie podría poner en palabras [...] El contacto con "algo" más allá de los sentidos la estremeció agudamente [...] Mariana estaba consagrada para mí. Pero me engañé [...] Todavía cuando se volvió hacia mí tenía [los ojos] llenos de vacío. Miedo y respeto debía sentir.<sup>187</sup>

Con este develamiento comienza su locura y su desesperación, que a la vez le suscita un profundo deseo carnal, con el que trata de paliar el espanto y la incertidumbre que le provoca aquella mirada siniestra. No olvidemos que lo siniestro es otra de las formas de la *revelación* en la narrativa de Arredondo. Poseyendo sexualmente a Mariana, Fernando pretende desentrañar el secreto de

---

<sup>187</sup> I. Arredondo, *op. cit.*, p. 147.

sus ojos, compartirlo, experimentarlo. Esa pureza animal de sus ojos lo desquicia. Intuye que esa mirada evoca algo sagrado, algo que está más allá de la razón, que un profundo misterio la abrasa y la ciñe. Su mirada está consagrada, por lo que produce miedo y veneración. Es a la vez algo prohibido y peligroso que no se debe profanar, pues se corre el riesgo de recibir como castigo una maldición mortal.<sup>188</sup> En el caso de Fernando, la locura será el precio que tendrá que pagar por entrar en contacto con ese mundo que lo rebasa. Georges Bataille escribe que las palabras para referirse a lo sagrado remiten en sus orígenes a una experiencia de la inmolación y el holocausto: “en principio, las sílabas de estas palabras estaban cargadas de angustia, [pues] el peso que soportan es el de la muerte en el sacrificio”.<sup>189</sup> Así, la protagonista tendrá que entregarse a la muerte porque sus ojos han sido consagrados.

A pesar de ello, y antes de que todo se precipitara, esta pareja tuvo años de felicidad en los que fue posible “apaciguar la pasión espiritual” de la protagonista, desviarla, contenerla. Sin embargo, una tarde al borde del mar<sup>190</sup> Mariana es poseída por un raptó en el que, dice Fernando, “me mostró sus ojos en un acto inocente, impúdico. Otra vez sin mirada, sin fondo, incapaces de ser espejos, totalmente vacíos de mí. Luego se volvió hacia los médanos y se quedó inmóvil”.<sup>191</sup> Entonces el hombre estupefacto la golpea de forma salvaje y con *sus manos* intenta ahogarla en la marisma:

Recuerdo [...] sus ojos bajo el agua, desorbitados, mirándome con una *piedad* inmensa [...] mientras mi alma seguía asesinandola para llegar a producir su mirada insondable, para *tocarla en el último momento*, cuando ella no pudiera ya más mirarme

---

<sup>188</sup> Vid. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 13.

<sup>189</sup> Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 87.

<sup>190</sup> La escritora elige el paradisiaco poblado de Dautillos, ubicado en el municipio de Novalato, Sinaloa, para dar vida a esta escena. Esta coordenada ayuda a reconstruir el paisaje y el espacio simbólico de la obra de Inés Arredondo.

<sup>191</sup> I. Arredondo, *op. cit.*, pp. 147-148.

a mí y no tuviera otro remedio que mirarme como a su muerte. Quería ser su muerte.<sup>192</sup>

Fernando a través de la experiencia de la muerte (de violentarla) pretende conocer (conquistar) el secreto insondable de Mariana, pero para él es imposible. A pesar de vislumbrar el arcano de su mirada, de experimentar por un instante la plenitud de ese *vacío*, no es capaz de comprender nada, se siente extraviado en una oscuridad absoluta. Porque quiere comprender no entiende nada. Y se aterra. Pues lo sagrado no se razona, se vive:

Y sí, hubo un instante en que sus ojos vacíos, fijos en los míos, me llenaron de aquello desconocido, más allá de ella y de mí, un abismo en el que yo no sabía mirar, en el que me perdí como en una noche terrible.<sup>193</sup>

Fernando por fin puede experimentar *lo otro*, eso que *está más allá*, lo que Paz ha llamado *la otra orilla*, un vacío que lo colma, pero que por definición es incomprensible y escapa al lenguaje. Entonces se sitúa en *la noche*, en el no-saber, en un camino de éxtasis que lo lleva fuera de sí. A raíz de esto pierde la cordura, porque como lo expresa Bataille “el no saber como camino es el más vacío de los sinsentidos”.<sup>194</sup> De tal forma que es internado en un manicomio de la Ciudad de México, con lo que jamás vuelve a ver a Mariana. Paga su irreverencia con la locura; como Acteón,<sup>195</sup> en el mito grecolatino, que tiene que morir desgarrado por sus propios perros de caza, después de haber contemplado a Diana, la diosa cazadora, desnuda mientras se baña, en compañía de su cortejo de ninfas.

Ante esta separación de los amantes, Mariana —ya repuesta— busca en la compañía de otros hombres repetir aquella experiencia con Fernando que casi la lleva a la muerte. Abandonada a su pasión y sus excesos, por “fidelidad” se

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 148 (las cursivas son mías).

<sup>193</sup> *Idem.*

<sup>194</sup> G. Bataille, *La experiencia interior*, p. 60.

<sup>195</sup> Al final del apartado II del primer capítulo de esta tesis se analiza este mito para ejemplificar la experiencia de lo sagrado y de la revelación.

entrega carnalmente a innumerables desconocidos, para repetir aquel gesto: el del sexo y la estrangulación. Éste es un gesto que la vincula nuevamente con (las manos de) Fernando. Y aquí es donde el ritual toma forma y cobra sentido. Al entregar su cuerpo a un extraño (en una especie de prostitución sagrada) se está entregando simbólicamente a las manos de Fernando. Y la condición (tal vez sádica) para entregarse es que mientras la posean, la estrangulen. Lo que por un lado incrementa el placer del orgasmo, que Bataille como se ha dicho, nombra *petite mort*; pero sobre todo la acerca a aquella experiencia límite que evoca desde la distancia. En este sentido:

La historia de Mariana requiere un encarnizamiento antinatural e impúdico; y sólo como ironía máxima puede pensarse que termina como debe. A partir de datos inconexos y desquiciados, se busca el sentido del secreto que hace absoluta la historia de Mariana. El secreto de tal historia tiene que ver con algo más intenso que una simple perversión [...] Un amor absoluto, una fidelidad a toda prueba pero basada en la infidelidad, un enorme pecado, un misterio inexplicable, una destrucción total. Así acaban —así deben acabar— las historias que logran quedar aparte y existen de un modo absoluto en un tiempo que no transcurre.<sup>196</sup>

Esta sexualidad desenfrenada nos recuerda por otro lado a algunos de los personajes que Georges Bataille recrea en sus novelas, quienes se entregan a los excesos de un erotismo que roza constantemente con la experiencia (o la evocación) de la muerte; como Simona en *Historia del ojo* o Madame Edwarda, en la obra homónima, quien se le revela al personaje como Dios bajo la investidura de una prostituta parisina; y que como Mariana:

En sus grandes ojos extraviados estaba el terror y en su garganta un largo gemido de estrangulada [...] Su presencia tenía la simplicidad ininteligible de una piedra [...] Me dirigí hacia ella: parecía loca, evidentemente, como si hubiera venido de otro mundo [...] Me vio; en ese momento supe que su mirada volvía del imposible y vi en su fondo una fijeza vertiginosa.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Alfredo Rosas Martínez, "La búsqueda de sentido y el presentimiento de una verdad (perversión y perversidad en cuatro cuentos de Inés Arredondo)", en *Contribuciones desde Coatepec* núm. 18, Universidad Autónoma del Estado de México, enero-junio 2010. pp. 29, 32.

<sup>197</sup> Georges Bataille, *Madame Edwarda*, México, Ediciones Coyoacán, 2001, pp. 41, 51, 54, 63.

O también a algunas de las figuras femeninas de Juan García Ponce, como Inmaculada en *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, quien se ofrece (carnal y espiritualmente) al deseo de los otros sin ninguna reserva o a Paloma en *De ánima*. En este tenor, como el mismo escritor afirma:

Poner una obra de arte en el mundo no es sencillo. Para muchos Paloma debe ser simplemente una puta. Lo que también es cierto. Sin la sensualidad que la domina y a la que de pronto sirve fuera de todo límite nada sería posible. Del mismo modo que tampoco lo sería sin la intocable inocencia que la preserva por encima de todos sus excesos.<sup>198</sup>

Del mismo modo Mariana se mantiene más allá de toda mácula, intocable e inocente en su “pureza animal, anterior a todo pecado”,<sup>199</sup> lo que la preserva de sus excesos. Huberto Batis señala: “Mariana es un trasunto —ya nos lo dijo Inés Arredondo— del ángel caído, del pecado de exceso”.<sup>200</sup> Sin embargo, cuando uno de aquellos hombres advenedizos (e ignorantes del ritual), en el frenesí del encuentro, excede el castigo, confundiéndolo con el placer, termina estrangulando a Mariana, quien muere por sus ojos (ojos de santo), pero es la forma en que desea morir y consagrarse. De este modo lleva al último límite el ritual que representa. Él es inocente, simplemente es una víctima de una trama que desconoce, por lo que Fernando inmerso en su locura (o en su iluminación) dice:

Yo maté a Mariana. Fui yo, con las manos de ese infeliz Anselmo Pineda, viajante de comercio; era yo ése al que Mariana buscaba en el cuerpo de otros hombres: jamás nadie lo tocó más que yo; fui yo su muerte, me miró a los ojos [...] mucho más terrible que la idiotez que me espera es esa última mirada de Mariana en el hotel, mientras la estrangulaba, esa mirada que es todo *silencio*, la imposibilidad, la eternidad, donde ya no somos, donde jamás volveré a encontrarla.<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> Juan García Ponce, *De ánima*, México, Montesinos, 1984, p. 186.

<sup>199</sup> I. Arredondo, *op. cit.*, p. 147.

<sup>200</sup> Huberto Batis, “Inés Arredondo. *La señal*”, en *Crítica bajo presión*, p. 282.

<sup>201</sup> I. Arredondo, *op. cit.*, p. 149.

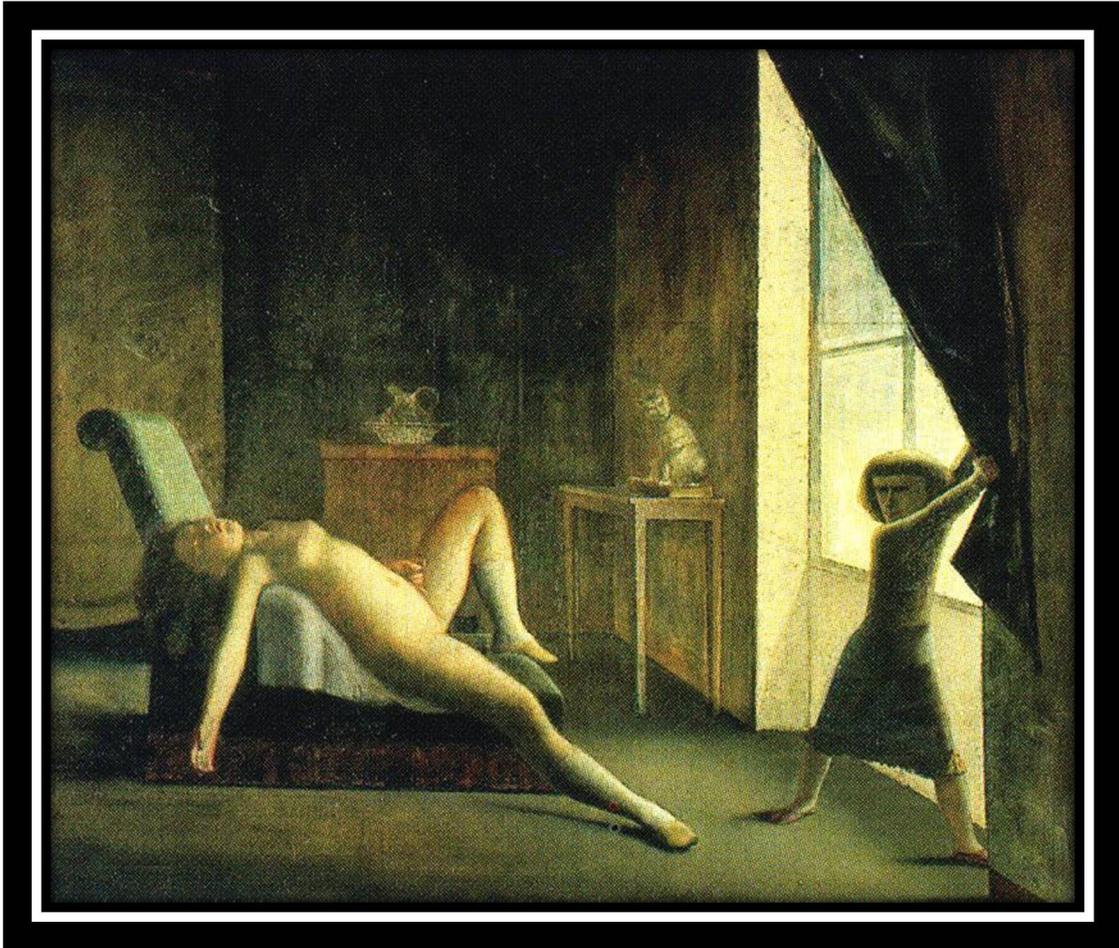
De este modo el ritual se cumple con la agonía y el suplicio al que voluntariamente se entrega Mariana, los ojos consagrados de Mariana. En esa entrega que pretende alcanzar ese *punto extremo de lo posible*, ese *más allá* al que el raptó de su mirada la arrastra, hasta el *vacío* y hasta la muerte misma. Hasta ese lugar en que el lenguaje desfallece, y sólo el silencio es capaz de expresar lo insondable. Ese *silencio* que “entre todas las palabras es [para G. Bataille] la más perversa o la más poética [...] ella misma es presa de su muerte [pues] el verdadero silencio tiene lugar en la ausencia de las palabras”.<sup>202</sup> Así, la historia existe de un modo absoluto como sentencia la narradora, “en un tiempo que no transcurre”: el del mito que la escritora es capaz de suscitar con sus escritos.

---

<sup>202</sup> G. Bataille, *La experiencia interior*, pp. 26-27.

## **CAPÍTULO III**

### **EL DESEO INNOMBRABLE: UNA PASIÓN CIEGA**



*La chambre* (1954), Balthasar Klossowski de Rola, *Balthus*

## EL INCESTO EN “ESTÍO”: UNA LECTURA EN RESONANCIA CON “IMAGEN PRIMERA” DE JUAN GARCÍA PONCE

*Bajo mis pies la espesa capa de hojas, y más abajo  
la tierra húmeda, olorosa a ese fermento  
saludable tan cercano a la putrefacción.  
Inés Arredondo, La señal.*

Juan García Ponce nos recuerda en *La errancia sin fin* (Anagrama, 2001), siguiendo la frase de Robert Musil, que “el absoluto no puede conservarse”, por lo que el amor incestuoso entre los hermanos Ulrich y Agathe en *El hombre sin cualidades* no puede perdurar. A pesar de ello, este amor representa la posibilidad para ambos hermanos de poderse contemplar en “el espejo en el que se reflejaría su propio amor por sí mismo[s], su auténtica identidad”,<sup>203</sup> lo que son más allá de las apariencias. Partiendo de esta imagen, podemos analizar uno de los relatos de Inés Arredondo, el cual muestra, a su modo, una *pasión contenida* pero igualmente *absoluta*, que en el fondo representa la misma búsqueda de los hermanos Ulrich y Agathe. De este modo, “Estío” —el relato con que inicia *La señal*— puede leerse en un plano simbólico y mítico: el de la diosa-madre poseída por un impulso sexual y amoroso hacia el hijo; un impulso que evoca la creación misma del mundo y del hombre y que se remonta a los orígenes.

La historia de “Estío” se desarrolla en un mundo paradisiaco, perdido en la exuberancia de lo que posteriormente la escritora denominará Eldorado, que — como se ha visto— es a la vez un espacio mítico y real. Mítico en el sentido que la escritora le ha concedido como el espacio fundacional y simbólico de su literatura; y real porque está inspirado en la hacienda y en el pueblo donde vivieron sus abuelos en Culiacán, Sinaloa. Podemos imaginar la umbrosidad del

---

<sup>203</sup> Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 12.

huerto de la casa que da al río, cerca del mar, como un jardín edénico, inmerso en el calor sofocante de un verano sinaloense. Todo sucede bajo la fuerza abrasadora del estío y parece que de esa fuerza brotan los deseos y los pensamientos subterráneos de los personajes.

La narración en primera persona le da al relato un carácter de intimidad y revelación. Desde esta perspectiva la historia puede considerarse como una confesión, en la que una mujer desde un *yo introspectivo* muestra progresivamente la pasión terrible que la desborda.

El cuento bien puede analizarse en cuadros, como si se tratara de una serie de pinturas que cuentan una historia y juegan sobre un tema. Así, contemplamos la escena inicial: en la exuberancia del huerto, a la sombra de un amate, la madre —una mujer joven, bella y sola— toma una siesta en una “silla de extensión”, mientras contempla, en una mañana tremendamente calurosa, la partida de *volleyball* entre los dos adolescentes: Román (el hijo) y Julio (el amigo).<sup>204</sup> El cuadro, como sucede al inicio de varias de las narraciones de la escritora, se desenvuelve en una atmósfera *aparentemente* tranquila y familiar.

No obstante, la inocencia que puede percibirse al inicio de esta primer escena será desvirtuada mientras se va desarrollando la historia, por la fuerza de un deseo oscuro y profundo. En el cuento se empieza a percibir algo *anómalo*, algo que “no está bien”. Román y Julio son amigos entrañables, están en su primer año universitario, así que se puede suponer que andan entre los dieciocho y veinte años de edad. Ante la petición de Román de que Julio vaya a vivir a su casa, con ellos, pues ha perdido el apoyo económico de sus padres, para que

---

<sup>204</sup> “Estío” mantiene una relación muy cercana con “El árbol”, otro de los cuentos de *La señal*, pues podría considerarse como la continuación de éste. Así, la mujer joven y madura, madre de Román, sería la misma mujer que aparece años atrás en “El árbol”, con su hijo aún en brazos. El amate, pieza clave de este último cuento, sigue en pie, configurando el paisaje en esta narración. La escritora prefirió velar dicha relación para presentarlos como dos cuentos independientes. Para más detalles al respecto ver el capítulo IV de esta tesis, apartado II: “El símbolo de la vida y la muerte en ‘El árbol’”.

pueda continuar con sus estudios, la madre (nunca se dice su nombre) responde de forma un tanto ambigua: "Por supuesto; es lo más natural".<sup>205</sup>

Evidentemente no es lo más natural, puesto que la reacción un tanto incómoda de Julio nos hace pensar que hay algo extraño, aunque el enigma no nos ha sido revelado todavía. Así, en una tarde de tormenta los muchachos salen a traer las cosas de Julio. Tal vez como un guiño a la primera obra dramática que publicó su amigo Juan García Ponce, Arredondo escribe: "los truenos lejanos hacían más tierno *el canto de los grillos*".<sup>206</sup>

La segunda escena, en que la narradora toma un baño en el río en compañía de sus dos pupilos, podríamos imaginarla como una pintura, tal vez al estilo impresionista del *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Al mismo tiempo esta representación nos remite a otra escena clásica: el baño de Diana, la diosa cazadora, cortejada por su corte de ninfas mientras se refresca en las aguas del bosque. Al recordar este recreo, la madre especula:

Nunca se me hubiera ocurrido bajar a bañarme al río, aunque mi propia huerta era un pedazo de margen. Nos pasamos la mañana dentro del agua, y allí, metidos hasta la cintura, comimos nuestra sandía y escupimos las pepitas hacia la corriente.<sup>207</sup>

Arredondo va gradualmente y casi de forma imperceptible llevándonos al lugar en que se desenvuelven mejor sus relatos: el espacio de lo prohibido y lo indecible. De este modo, surge un elemento que empieza a enturbiar el relato y su aparente apacibilidad. Después de que la protagonista despierta de una breve siesta bajo la sombra de un frondoso mango, dice:

---

<sup>205</sup> I. Arredondo, "Estío", en *La señal*, México, FCE, 2011, p. 40.

<sup>206</sup> *Idem.* // Juan García Ponce debutó en el medio literario con su obra dramática *El canto de los grillos* en 1956, la cual le valió el Premio de la Ciudad de México. Arredondo no podía pasar por alto el dato a la hora de escribir estas líneas en su cuento.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 41.

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

—¿Qué te pasa? —dije en voz baja.

—¿De qué?

—De nada— Sentí un poco de vergüenza.

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

—Quisiera irme de la casa.

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

—¿No estás contento con nosotros?

—No se trata de eso, es que...

Román se movió y Julio susurro apresurado.

—Por favor, no le diga nada de esto.<sup>208</sup>

Nunca sabremos la clase de *reproche* que Julio quería hacerle a la mujer (que como un fruto maduro —estival—, en su soledad y juventud está poseída por un deseo y una voluptuosidad impetuosa). El relato no nos revelará esta circunstancia, la narradora con toda intención lo ha omitido, pero evidentemente se trata de una *falta*, de una *transgresión*, de algo que debe permanecer *oculto* para no ocasionar la ruina de los personajes. La presencia del mal, *piramidal* y *funesta* (como la noche de Sor Juana) surge como una sombra que va contaminando el relato. En ese instante ya no hay dudas: debe haber algo ominoso en la historia, al menos ominoso para la “moral” y las “buenas costumbres”. Como lectores podemos especular sobre lo que *los puntos suspensivos* de la cita anterior quieren (o nos permiten) significar en su *silencio*: “—No se trata de eso, *es que...*” Podríamos conjeturar que entre la madre y el amigo de Román ha habido o está a punto de suceder algún tipo de relación ilícita; lo único ilícito que podría haber entre ellos es un romance, en el que traicionando la confianza del hijo, tanto la madre como el amigo podrían buscar un encuentro carnal. Debemos tomar en cuenta que Julio le confiesa a la protagonista que nunca ha estado con una mujer y que siente una fuerte atracción por ella, lo cual trata de ocultar por vergüenza. Pero esto es

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 41.

tan sólo una suposición que esos *puntos suspensivos* y la imploración de Julio: “— Por favor, no le diga nada de esto [a Román]” nos permiten conjeturar.

En el tercer cuadro (que podríamos denominar del desnudo y el mango), la mujer en la soledad de su casa, tras negarse a acompañar a Julio y Román al cine, poseída por “el calor que se [le] metía al cuerpo por cada poro”,<sup>209</sup> decide tomar una ducha. Como lectores presenciamos una escena de alcoba en que la mujer, desnuda en su habitación, se tumba en su cama y se regocija con su propia figura. Como *voyeurs* miramos a través del cerrojo de la puerta una escena que en principio es privada y, en un segundo momento, la escritura ha revelado y hecho posible. Después de esto, enseguida vendrá una imagen que se ha vuelto emblemática en la literatura de esta escritora y que invoca nuevamente el mundo pictórico. En el fondo de su casa, frente al huerto, la mujer semidesnuda devora tres mangos con un ansia y una voluptuosidad incontenibles, en el momento en que es descubierta por la Toña, su criada. Evidentemente, el apetito y la voracidad que muestra la mujer al comer los frutos corresponden a la imagen de un deseo sexual contenido, y el acto evoca una felación simbólica. Este fruto goza de los mismos simbolismos carnales que se utilizan en el cuento “El membrillo”.<sup>210</sup>

Más tarde me levante, me eché encima una bata corta, y sin calzarme ni recogerme el pelo fui a la cocina, abrí el refrigerador y saqué tres mangos, gordos, duros. Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a la huerta. Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso; arranqué un trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y al jugo correr por mi garganta, por la comisura de la boca, por mi barbilla, después por

---

<sup>209</sup> *Idem.*

<sup>210</sup> El membrillo representa en el cuento homónimo, la tentación del fruto prohibido del Paraíso, representa la caída mítica, por la que el hombre es capaz de adquirir la conciencia y el conocimiento que tenía vedado. En dicho cuento, Miguel, cuando es puesto a prueba, no aceptará probar del fruto al que con un gesto de seducción le invita Laura. Por lo que en cierto sentido, queda salvaguardado de esta experiencia.

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.<sup>211</sup>

Con humor y doble sentido la Toña le dirá al descubrirla: “Nunca la había visto comer así, ¿verdad que es rico?”.<sup>212</sup>

Más tarde, la protagonista (la cual nunca refiere su nombre en la narración) siente *vergüenza* de ir “sola” a tomar un baño al mar, como una adolescente más, en compañía de los dos muchachos. ¿Por qué una madre tendría que avergonzarse de acompañar a su hijo y al amigo de su hijo a la playa? En la cosmovisión judeocristiana, la vergüenza es el sentimiento que surge en Adán y Eva tras la expulsión del Paraíso. Y la vergüenza está estrechamente vinculada con la sexualidad: ante la Caída mitológica, el cuerpo debe ser cubierto, pues la desnudez provoca vergüenza. Después de ser arrojada del Edén, la humanidad jamás podrá recobrar la inocencia y la pureza originales. Así, el hombre tendrá que vivir con la mácula del pecado original generación tras generación hasta el día del Juicio Final. En este relato, la madre es consciente de su *falta*; por eso siente vergüenza, una vergüenza que está estrechamente relacionada con el *pecado*, por eso dice la protagonista que habita “una tierra que no se podía pisar con el pie desnudo”,<sup>213</sup> pero ¿cuál es esta falta? ¿En qué consiste?

Se trata de un deseo oscuro y carnal, de una atracción fatal y *absoluta* que siente la narradora por Román, su hijo. Un sublime deseo de incesto recorre las entrañas de la madre; y a partir de este momento comienza a revelarse sutilmente en la obra. Evidentemente nunca se menciona la palabra “incesto” en el relato, puesto que es adversa al lenguaje del erotismo en que se desenvuelve la historia: si se mencionase destruiría la atmósfera narrativa, alejándola de su lenguaje poético. Además a la madre no le interesa ponerle nombre a su pasión, sino

---

<sup>211</sup> I. Arredondo, “Estío”, p. 42.

<sup>212</sup> *Idem.*

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 41.

vivirla, imaginarla. En este sentido, el arte debe mostrarse libremente, sin pudor y sin moral, tal como escribe Juan García Ponce en *Inmaculada o los placeres de la inocencia*:

En sí mismas [las obras de arte] no tienen obligaciones. Es cierto que deben ser exhibidas de una manera más pública. *Nunca está mal mostrar la gratuita y amoral verdad de la belleza.*<sup>214</sup>

Para el mismo Kant, como se ha dicho, “el arte puede tratar de cualquier asunto y promover cualquier sentimiento independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar”.<sup>215</sup>

De este modo lo *secreto*, lo *innombrable*, lo *prohibido* comienza a manifestarse con mayor precisión. Así, cuando la narradora (la madre) contempla en la playa a Román, piensa: “Dorado en el sol, tersa sombra sobre la arena. El cuerpo como un río fluía junto a mí, *pero yo no podía tocarlo*”.<sup>216</sup> Al menos no podía tocarlo de la forma en que lo desea. No obstante, la fuerza de esa pasión va creciendo en el relato; se va apoderando de la atmósfera un deseo ciego que surge de las entrañas mismas de la tierra: “Bajo mis pies la espesa capa de hojas, y más abajo la tierra húmeda, olorosa a ese fermento saludable tan cercano sin embargo a la putrefacción”.<sup>217</sup> Un deseo que es enardecido y desbordado cuando la narradora, sola y poseída por su obsesión, en un paseo nocturno por las huertas escucha los rumores, las risas ahogadas, los murmullos y ve el estremecimiento de la Toña y

---

<sup>214</sup> Juan García Ponce, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, México, FCE, 1989, p. 270 (las cursivas son mías). // Como lectores y críticos, dicho deseo incestuoso nos podría llevar a problematizar la cuestión desde un punto de vista médico, psiquiátrico, judicial y moral. Pero no es nuestra opción, pues evidentemente el análisis se dirigiría al terreno de las sanciones: la enfermedad, la aberración, el delito, el pecado. Al final de cuentas, es el lector quien pone su moral en la obra no el artista, y la obra debe ser absolutamente libre. Es claro que hay una transgresión en una relación (en un deseo) de este tipo, y que esta transgresión puede tener consecuencias y sanciones, pero la protagonista del relato no necesita *nombrar* su pasión. Y ya se ha dicho que la pasión es aquello que en sus límites y excesos puede devorar e incluso destruir al sujeto de dicha pasión.

<sup>215</sup> Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988, p. 11.

<sup>216</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>217</sup> *Ibid.*, 45.

del hombre con el que está, como si se tratara de un sátiro y una mujer del bosque, en un trance erótico. Esta imagen representa una especie de invitación a los excesos.

Finalmente, en una noche de verano, desnuda sobre su cama, *sin pensar*, sin miedo, sintiendo únicamente la realidad y el peso de su cuerpo, su deseo y la espera; fuera del tiempo o al menos en otra temporalidad: la del ritual y el sacrificio. La mujer escucha la llegada de los muchachos a la casa, el cerrar de puertas, escucha los pasos en el pasillo:

Cuando el levísimo ruido se escuchó, toda yo me puse tensa, crispada, como si aquello hubiera sido lo que había estado esperando durante *aquel tiempo interminable*. Un roce y un como temblor, la vibración que deja en el aire una palabra, sin que nadie hubiera pronunciado una sílaba, y me puse de pie de un salto. Afuera en el pasillo, alguien respiraba, no era posible oírlo, pero estaba ahí, y su pecho agitado subía y bajaba al mismo ritmo que el mío: eso nos igualaba. [...] Nos encontramos *del otro lado de la puerta*. En la oscuridad era imposible mirarlo [...] luego puso sus manos en mi espalda y se estremeció. Lentamente me atrajo hacia él y me envolvió en su gran ansiedad refrenada [...] En medio de aquel beso único en mi soledad, de aquel vértigo blando, mis dedos tantearon el rostro como árbol, y aquel cuerpo joven me pareció un río fluyendo igualmente secreto bajo el sol dorado y la ceguera de la noche. *Y pronuncié el nombre sagrado.*<sup>218</sup>

El *nombre sagrado* es el de Román. En la oscuridad de la noche la madre sale al encuentro del "hijo", quien la recibe ansioso con besos y caricias. Para Arredondo, en ese momento surge lo *sagrado*: la unión de la madre y el hijo. Entonces la madre pronuncia su nombre no de una forma ordinaria, sino de una forma trascendental. Es la culminación y la representación de un ritual, de un sacrificio, en el que madre e hijo se reconciliarán en el encuentro erótico. De este modo el incesto parece consumarse. Sin embargo, no es así. En la oscuridad de la noche, la madre confunde a Julio con Román, quien queda estupefacto ante tal revelación y en consecuencia pone fin al simulacro. Todo es una confusión y el

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 46 (las cursivas son mías).

*orden* (en apariencia) no se altera. No obstante, Julio tiene que marcharse de la casa, tiene que desaparecer, pues todo ha sido trastocado y *el mal* ha quedado expuesto. La narradora reflexionará:

Julio se fue de la casa muy pronto, [...] la humillación de haber sido aceptado en el lugar de otro, y el horror de saber quién era ese otro dentro de mí, lo hicieron rechazarme con violencia al momento de oír el nombre [...] La tarde anterior a su partida hablé con él por primera vez a solas después de la noche del beso [...] le dije que yo ignoraba absolutamente que sucediera aquello, pero que *no creía que mi ignorancia me hiciera inocente*. [...] Y sin embargo en medio de la angustia y el vacío, siento una gran alegría: *me alegro de que sea yo la culpable y de que lo seas tú [Julio]*. Me alegra que tú pagues *la inocencia de mi hijo* aunque eso sea injusto.

Después mandé a Román a estudiar a México y me quedé sola.<sup>219</sup>

La narradora sabe que su ignorancia no la hace inocente, sabe que es culpable y que ha cometido una falta, pero reconoce que Román no ha sido manchado por esa falta y que en su ignorancia permanece puro, intocable. Arredondo decidió no llevar su historia a un plano donde el amor incestuoso se realizara plenamente (físicamente). Prefirió mantener todo en suspenso.

\*

Podríamos hacer un pequeño ejercicio de comparación de este relato con uno de Juan García Ponce que también aborda el incesto, para tratar de realizar algunos contrastes que enriquezcan la lectura. "Imagen primera" del escritor yucateco, al igual que "Estío", es una historia triangular entre dos hermanos: Inés y Fernando, y Enrique, el vano pretendiente de Inés. El narrador va preparando el terreno de manera sutil y velada. Todo parece en calma, estático (como en "Estío"); el narrador nos muestra la vida familiar en un plano común y armonioso. Salvo algunos gestos de los personajes y algunos diálogos casi inadvertidos, hasta el

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, pp. 46-47 (las cursivas son mías).

final de la historia descubrimos de forma sorpresiva la consumación de la pasión fatal que existe entre ambos hermanos. Si en “Estío” la pasión incestuosa es sublimada en el intercambio simbólico del amigo por el hijo que hace la madre, producto de una confusión, por lo que a pesar de las consecuencias reales, todo se queda en un plano imaginario; en el cuento de García Ponce se realiza *de forma natural* el amor entre los hermanos Fernando e Inés. De este modo, cuando éstos regresan a su casa después de una fiesta, en la que sus miradas a distancia expresan de forma ambigua que ya no es posible el apaciguamiento de su deseo, en la oscuridad de la noche y la soledad de la casa, después de que Fernando se ha negado a bailar con ella en la fiesta, Inés dice:

—Quiero que bailes conmigo, *yo soy la que quiero*.  
Bailaron sin música, en silencio, entre las sombras oscuras y conocidas de los muebles. Inés sintió su mano abandonar la suya y subir por su brazo para abrazarla por completo, y cerró los ojos para esperar la boca que respiraba apenas contra sus mejilla. Cuando llegó, supo que lo había esperado siempre era *ese viaje hacia atrás, hacia sí misma, donde todo era conocido y el tiempo dejaba de existir*.<sup>220</sup>

Así, los hermanos consuman su amor incestuoso, que los arroja a un retroceso cosmogónico, en donde “su doble sexo, el del hermano y la hermana, forma en verdad un andrógino, el que aparecía ya en Platón, el que forma Isis y Osiris”.<sup>221</sup> De ese modo llegan a vislumbrar esa *imagen primera* perdida en la noche de los tiempos, en que no había separación ni contrarios, noche ni día, tierra y cielo, sino que todo era uno en medio del caos sin tiempo y de la nada antes de la aparición del *cosmos*, del orden, del tiempo mundano y del lenguaje mismo.

A diferencia del relato de Inés Arredondo, la unión se realiza sin ninguna noción de *pecado* o *falta*, punto que distingue la historia de García Ponce de la de esta escritora. En este sentido puede considerarse que la obra de este escritor no

---

<sup>220</sup> Juan García Ponce, “Imagen primera”, en *Cuentos completos*, México, Seix Barral, 1997, p. 169 (las cursivas son mías).

<sup>221</sup> Juan García Ponce, *La errancia sin fin*, p. 18.

pretende en ningún momento *moralizar* sino sólo *mostrar*. Recordemos que para él, la obra de arte debe exhibirse impúdica y abiertamente. Por esto es una prosa que va en busca de la afirmación de la vida y el deseo. No obstante, al ser un amor prohibido y condenado, la relación no puede perdurar: “el absoluto no puede conservarse”. A pesar de la realización de su amor, los hermanos desaparecen absoluta, súbitamente, sólo se conservan en el recuerdo de “algo que había sido siempre imposible”.<sup>222</sup> Por eso, al final, como apunta José Antonio Lugo, “la casa [donde vivían los hermanos] aparece desolada, con lo que el narrador insinúa que el espacio de una pareja así no puede florecer en la sociedad convencional o que inclusive será destruido por la misma sociedad”.<sup>223</sup> La casa debe ser destruida porque es imposible la permanencia de un amor de este tipo. Y la casa simboliza el amor de ambos hermanos. En este sentido es relevante el inicio y el final del cuento. El relato comienza: “La casa tal como Enrique la conoció, ya no existe” y finaliza: “Mucho después, un día, cuando [Enrique] ya había olvidado todo, vio que habían tirado la casa y el terreno cubierto de escombros estaba en venta”.<sup>224</sup>

Por otro lado, la figura paterna en ambos relatos está ausente. En “Estío” el padre ha muerto, no sabemos las circunstancias,<sup>225</sup> en “Imagen Primera” ni siquiera se menciona. Ambas son historias que se desarrollan a partir del vínculo familiar. Tal vez la figura del padre es ajena o disonante en su desarrollo. Así, la casa familiar es el espacio propicio para la realización de estas historias.

---

<sup>222</sup> Juan García Ponce, “Imagen primera”, en *op. cit.*, p. 169.

<sup>223</sup> José Antonio Lugo, *La inocente perversión*, México, CONACULTA, 2007, p. 68.

<sup>224</sup> Juan García Ponce, “Imagen Primera”, en *Imagen Primera*, México, Universidad Veracruzana, 2007, pp. 103-128.

<sup>225</sup> En “El árbol”, antecedente del argumento de “Estío”, el padre muere aparentemente de forma accidental pero se insinúa un posible suicidio.

\*

Ahora bien, el incesto en un plano sagrado implica la realización de un ritual, en el que se regresa a los orígenes, al caos antes del tiempo, en que todo era uno, en el que no había diferencias. Implica una regresión. Si atendemos al incesto divino, podemos observar que en la mitología griega Urano procreó con su madre Gea a Cronos y Rea, quienes con su unión crearon gran parte de la estirpe de los dioses olímpicos; y que Hera, la esposa que tanto cela a Zeus, es su hermana. Perséfone nace del amor incestuoso entre Zeus y Deméter. Según la lectura de Roberto Calasso, que invoca un mito órfico, Deméter en esta unión representa también a Rea; en ese sentido, Zeus copula con su madre-hermana y ésta a su vez con su hijo-amante, repitiendo el gesto de Urano y Gea:

Cuando Zeus hubo expulsado el mundo de su corazón, sintió el deseo de unirse con su madre. Este deseo estaba impulsado por un recuerdo remoto. La madre huía, y Zeus no se cansaba de perseguirla. Al final Rea Deméter se transformó en serpiente. Entonces también Zeus se volvió serpiente, se acercó a la madre y juntó sus escamas a las de ella, en un nudo heracleótico, el mismo que forman las dos serpientes del caduceo de Hermes [...] Zeus repetía la imagen más majestuosa, la primera a la que se remontaba su memoria: la del Tiempo-sin-vejez y Ananke enlazados en el nudo heracleótico antes de que el mundo fuera engendrado.<sup>226</sup>

Este incesto divino lo repetirá nuevamente Zeus con su hija Perséfone. De este trance erótico nacerá Zagreo, el toro, “el primer Dioniso”. Así el padre de la diosa del inframundo repetirá el gesto de la creación (el de Urano y Gea), que simbólicamente remonta hasta los *orígenes*, antes del tiempo, que como un eterno retorno representa el coito de las fuerzas creadoras. La serpiente se torna de este modo en imagen de la creación del *cosmos*. Para Calasso repetir este acto es “una muestra de fidelidad”.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> Roberto Calaso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Barcelona, Anagrama, 1994, pp.186-187.

<sup>227</sup> *Ídem*.

En el caso de los hombres, instalados en el mundo profano, el incesto representa una transgresión, una falta moral, un pecado, un retroceso ante la evolución, un crimen. De este modo, en la tragedia de Edipo, al saber éste que ha asesinado a su padre y se ha amancebado con su madre e incluso ha concebido descendencia, decide arrancarse los ojos para no volver a mirar el mundo y a sus semejantes. Prefiere vivir entre sombras en ostracismo.

## LA CONTENCIÓN DEL DESEO EN “EL MEMBRILLO”

*El amor no tiene un solo rostro*  
Inés Arredondo, “El membrillo”

“El membrillo” (1957), el primer cuento publicado por la escritora, expone una relación triangular entre Laura, Miguel y Elisa, tres adolescentes. Las dos chicas se disputan el amor de Miguel. Laura es atrevida, sabe manejar su sensualidad y es transgresora. Elisa, de menor edad que Laura, es inocente, un poco cursi e idealista. Miguel no sabe a cuál elegir. La presencia del mar es una constante en este relato de igual modo que en el de la mayoría de la narrativa de Arredondo; el mar y el tiempo de ocio como espacio propicio para que el deseo pueda fluir libremente.

A pesar de ser su primer cuento, podemos observar ciertas recurrencias temáticas y conceptuales que se presentarán a lo largo de su obra. La narradora, en este cuento, escribe en repetidas ocasiones la palabra “sagrado”, concepto, como se ha visto, central a lo largo de su narrativa, y que en este relato comienza a llamar la atención; ello indica que ya tenía una intuición clara de a dónde quería llegar con su literatura. De este modo, leemos: “—Marta, ¿tú crees que Miguel me quiere?— no lo hubiera querido preguntar nunca, a nadie, ni a él mismo. Rompería lo sagrado”<sup>228</sup>. Pero en lo profundo, ¿qué quiere decir lo sagrado? En este texto se entiende como el amor que siente Elisa por Miguel, el amor como un vínculo sagrado y absoluto, como algo que no debe exponerse ni siquiera al lenguaje y a la palabra para que permanezca puro, intacto.

---

<sup>228</sup> I. Arredondo, “El Membrillo”, *op. cit.*, p. 52

De la misma forma que el mango en “Estío”, en esta narración el membrillo funciona como una metáfora de la lascivia de Laura, una metáfora del sexo, del deseo: el membrillo de sabor amargo y olor fuerte. Pero también representa el fruto prohibido del Paraíso, alude a la caída mítica, por la que el hombre es capaz de adquirir la conciencia y el conocimiento que le estaba vedado. Así, durante una fiesta, en el momento en que Miguel y Elisa están bailando abrazados, Laura (como una Eva mitológica) irrumpe, sin éxito, en la escena e invita a Miguel a probar el fruto prohibido:

De pronto, vestida de pirata, con sus claros ojos hirientes, apareció Laura entre las parejas; se acercó a ellos. Traía un membrillo en la mano. Miraba directamente a Miguel ignorándola [a Elisa] por completo. Miguel titubeó, se detuvo. La cara de Laura estaba casi pegada a la suya, sólo la separaba el membrillo que Laura interponía con coquetería.

—¿Quieres? —le dijo al tiempo que mordía la fruta, invitándolo, obligándolo casi a morder, también él, en el mismo sitio, casi con la misma boca. En sus ojos había un reto vencido; en su voz el mismo sabor agrio e incitante del membrillo”.<sup>229</sup>

Al negarse Miguel a probar el fruto, tanto él como Elisa quedan, en cierto sentido, a salvo de esta caída, preservados; por ello pueden conservar (prolongar) su amor, si no de forma totalmente pura, porque el conocimiento de algo más allá de ellos, que los rebasa, se les ha revelado de manera inexorable (la seducción, el erotismo de un tercero), sí pueden, gracias a la contención del deseo de Miguel, seguir juntos, el uno al lado del otro.

Ahora bien, retomando la idea esbozada arriba, al ser éste el primer cuento que la narradora concibió en su carrera, vale la pena destacar ciertos temas y principios que se harán recurrentes a lo largo de su narrativa, y en especial, en su

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 55.

primer libro de cuentos. Como observa Claudia Albarrán,<sup>230</sup> hay tres constantes evidentes en es este cuento inaugural: el primero, la irrupción de un tercero, a veces inesperado y que por lo común genera un cataclismo, en este caso el tercero es representado por Laura; el segundo, la recurrencia constante a ciertos símbolos bíblicos: en este cuento la utilización del membrillo como símbolo del fruto prohibido, Eldorado como el Paraíso perdido; en “La señal”, como se ha visto, retoma la imagen de Jesús lavando los pies de sus discípulos y de Magdalena ungiendo los pies de Cristo, para escribir dicho cuento; en “La Sunamita” utiliza el mito de Abisag de Sunam y el rey David, para crear su propia historia. El tercero, la pérdida de la inocencia y de la pureza, que en “El membrillo” se observa cuando la narradora sentencia, después de la prueba a la que han sido sometidos Elisa y Miguel por Laura, que “el amor no tiene un solo rostro”, sino que como los hombres es múltiple e impredecible, y que lo imperfecto y lo inacabado habitan los ideales más puros de perfección.

---

<sup>230</sup> Vid. Claudia Albarrán, *Luna menguante*, p. 169-170.

## LA ORFANDAD EN “LA CASA DE LOS ESPEJOS”

*El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.*  
Juna Rulfo, *Pedro Páramo*

El odio del hijo al padre, un odio arraigado, emponzoñado, vuelto una profunda obsesión. Éste es el sentimiento que recorre las entrañas de Roberto Uribe Rojo, el narrador de este relato. Su padre los abandonó, a él y a su madre, quien se sumió en una locura larga y funesta, que la llevó a la muerte. Pero es un rencor ciego, sin referente preciso, sin una imagen en la que se pueda materializar, porque el narrador nunca conoció a su padre: fue una gran ausencia, paradójicamente presente y agobiante. El relato nos sitúa en el momento en que van a buscar al protagonista, abogado y notario,<sup>231</sup> para decirle que su padre está agonizando y desea verlo antes de morir. Tal parece que el narrador ha esperado con ansia este momento, porque representa la posibilidad de aquietar su rencor. La venganza ronda la mente del protagonista, una venganza que hará, según su percepción, *justicia*.

Se pueden percibir ciertos ecos rulfianos en la forma de abordar el tema. El padre como una figura de resonancias míticas, como una figura ambivalente: odiado y oscura, secretamente amado. Es el fundador de una genealogía, pero ausente y desconocido; sin rostro y sin voz, situado en la más extrema lejanía. Un perfecto extraño. Recordemos que en *Pedro Páramo*, Juan Preciado (quien también es narrador de una parte sustancial de la historia) emprende un inquietante viaje en busca de su padre, a quien tampoco conoce, “un tal Pedro Páramo”; también

---

<sup>231</sup> Arredondo por momentos logra transmitir una escritura, que en efecto, pertenece al argot de un notario, al utilizar términos como: “atenuante”, “descargo”, etc.

para ajustar cuentas, para hacer “justicia”, para pedirle lo que es suyo. Así su madre en el lecho de muerte le dice:

—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... *El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.*<sup>232</sup>

Por otro lado, si comparamos la forma de construir algunos de los diálogos del relato de Arredondo, observamos cierta reminiscencia del estilo de Rulfo. Así cuando Manlio, hijo también de Arturo Uribe, va rogarle ayuda para su padre que está muriendo, dice:

—Me llamo Manlio... Manlio Uribe. Mis hermanos grandes no querían que viniera, pero *no lo podemos dejar morir así...* No tenemos para curarlo, ni para traerlo del rancho. Y yo pensé que usted... al fin también... Bueno, si pudiera. *¡No podemos dejarlo morir así!* [...]

—No veo por qué no puede morir así [responde el narrador] Él escogió esa vida, ese rancho. Es natural que muera como le corresponde [...] Quiero que le repitas palabra por palabra lo que acabo de decirte [...] Si los escogió a ustedes, que se conforme con lo que ustedes pueden darle. *Díselo también.*<sup>233</sup>

Ese “díselo”, ante la situación que plantea este relato: una imploración en el que se juega el destino de una vida, no lo podemos leer sin recordar el cuento de Juan Rulfo “Diles que no me maten”, en el que el escritor maneja este verbo de tal modo que ha quedado marcado para siempre con su eco, al menos en nuestra literatura. La historia de Rulfo también expone una situación límite, un acto de caridad y una situación de vida o muerte. De este modo en el relato de Rulfo, Juvencio Nava le pide a su hijo Justino (*el justo*) que interceda por él para que no lo fusilen:

—¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así díles. Díles que lo hagan por caridad.<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 64 (las cursivas son mías).

<sup>233</sup> Inés Arredondo, “La casa de los espejos”, en *op. cit.*, pp. 121-122 (las cursivas son mías).

<sup>234</sup> Juan Rulfo, “Diles que no me maten”, en *El llano en llamas*, México, FCE, 1980, p. 101.

Finalmente Roberto Uribe Rojo accede al ruego de Manlio, con orgullo, con altivez y una distancia infranqueable, en la que parece todo medido, como un acto necesario para llevar a cabo su venganza (su representación). De este modo dice a Manlio: "Toma esto para ustedes por lo que han gastado. Si voy a pagar, debo pagarlo todo".<sup>235</sup>

En la calle Libertad está la casa de los espejos, rica, elegante y de una "ampulosa retórica"; aquella casa en la que el protagonista vivió su infancia, ignorado y sin el amor de su madre, vuelta loca. La casa que guarda la tristeza, el sufrimiento y el rencor de su vida. Nadie vive en la casa, sólo la criada la guarda. Este recinto representa un espacio sagrado, totémico (con carga negativa). La casa es un tabú en sí misma.<sup>236</sup> Algo impronunciable, pero que debe permanecer intacto (como el escenario de un crimen) para asegurar la expiación, para no olvidar. La casa es el espacio que guarda un tiempo perdido (extinto): los fantasmas de su infancia, las sombras de sus muertos, la locura de su madre muerta. En la casa el tiempo está suspendido. Cuando el narrador va a visitarla escribe: "Como entonces, me pareció que en cada rincón de aquella casa acechaba un *pecado* o un *secreto*".<sup>237</sup>

El pecado representa la relación turbia de su madre y su padre, de la cual nació él. El secreto, la historia inescrutable del padre, la terrible locura de su madre. Elementos que deben quedar más allá de la historia para que conserven su carácter enigmático. La casa tendría que ser destruida (al menos simbólicamente)

---

<sup>235</sup> I. Arredondo, *op. cit.* p. 122.

<sup>236</sup> Roger Caillois, cita la definición de tabú de Durkheim: "Se llama así un conjunto de prohibiciones rituales que tienen por objeto prevenir las peligrosas consecuencias de un contagio mágico, impidiendo todo contacto entre una cosa o una categoría de cosas donde se supone que reside un principio sobrenatural' [...] El tabú se presenta como un imperativo categórico negativo, consiste siempre en una prohibición, nunca en una prescripción" (Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 2004, pp. 16-17).

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 123.

o habitada de nuevo para exorcizar el tiempo pasado, regresarla a la vitalidad del presente y proyectarla hacia el futuro; para borrar el *pecado* y el *secreto*: para conjurar la maldición. Pero el protagonista prefiere mantenerla intacta, *impura*, inmóvil, tal como era en su infancia, para que la herida no cierre y siga viva. Para seguir alimentando su rencor.

En aquella ostentosa sala hay tres espejos venecianos del siglo XVII, que le dan nombre a este relato, son un símbolo del tiempo congelado, del tiempo muerto, del trauma del protagonista. William Blake dijo que “del agua estancada espera ponzoña”.<sup>238</sup> Así, este tiempo congelado crea un veneno en el alma del protagonista, que atormenta a cada instante su conciencia, con el peso del odio. Esta obsesión se convertirá en una terrible cruz. Por esto, como afirma el poeta visionario: “El hombre que nunca altera su opinión es como agua estancada y engendra reptiles de la mente”.<sup>239</sup> De este modo, los espejos reflejan no el presente sino el dolor del tiempo pasado. Cuando el narrador entra a la casa escribe:

Pasé el índice a la altura de mis ojos por el bisel de uno de los espejos alargados, y luego fui bajándolo hasta encontrar la altura de mis seis años. Entonces me pareció oír con claridad las notas del *Carnaval de Venecia* y revivió la angustia infantil de oírlo tocar por horas y horas; vi a mi madre reflejada en el espejo [...] En el corredor, mi abuela [...] con el interminable vaivén de su mecedora. Luego mi madre se levantaba del piano y yo me empequeñecía todavía más para que no me viera. Porque cuando recordaba mi existencia se olvidaba del piano. Lloraba todo el día y por la noche... Cerré los ojos y traté de olvidar aquellas noches. Aparté el dedo del bisel.<sup>240</sup>

La imagen de la madre es la de una mujer ensimismada y abstraída, tocando en el piano una y otra vez, con una monotonía demencial, el tema de *El carnaval de Venecia* (probablemente de Johann Strauss o de Niccolò Paganini) en

---

<sup>238</sup> William Blake, “Proverbios del infierno”, en *Prosa escogida*, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, p. 33.

<sup>239</sup> William Blake, *op. cit.*, p. 42.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 123.

un gesto de huida y de negación del mundo. Así, la música clásica es representada en la obra de Arredondo para dar una atmósfera sonora precisa a la historia. Como sucede en “Canción de cuna”, donde Érika interpreta en la guitarra una melodía de Mozart o en *Opus 123*, donde la obra de Beethoven representa uno de los momentos culminantes del relato.

Por otro lado, recordemos que en el carnaval, tal como lo muestra Mijaíl Bajtín, simbólicamente hay una inversión de valores: la locura impera sobre la razón, el caos sobre el orden, los excesos sobre la medida, de este modo el título de la pieza musical cobra un carácter relevante en esta historia. Así se puede asociar de una forma más profunda el concepto del carnaval con la demencia de la madre.

Esta *repetición* demencial de la madre en el piano, un tanto siniestra, bien puede equipararse a la conducta de una persona que de forma obsesiva se golpea la cabeza contra la pared, pues representa un gesto autodestructivo. Toca el piano para no pensar, para no recordar, para evadir de su situación; y cuando mira a su hijo de seis años, éste la devuelve violentamente a su tragedia. A la madre sólo le queda una espera *vacía*, muerta. Un amor frustrado que perdura más allá de todo lo razonable, por eso se ha refugiado en la locura. El narrador escribe:

¿Por qué cerró los ojos a mí, a todo, para no mirar más que su *espera*, ese hueco horrible en el vacío? ¿Por qué firmó aquellos papeles que lo hicieron rico [al padre] mientras ella quedaba en la miseria? ¿Por qué se arrancó de la vida para poder amarlo *más allá de la razón?* [...] lo que no se podía borrar era su juventud y mi infancia, la crueldad que había colmado nuestras vidas.<sup>241</sup>

Cuando dice “lo que no se podía borrar era su juventud y mi infancia, la crueldad que había colmado nuestras vidas”, escuchamos otra vez un eco rulfiano: “El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”. Parecería que esta

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 124.

es una de las premisas sobre las que actúa el protagonista: el sentimiento de hacer justicia, de reivindicar su vida y la de su madre.

De este modo, aparentemente contra su voluntad, decide ir a entrevistarse con su padre al hospital, y por fin conocerlo. El narrador escribe: “Yo me había preparado toda la vida para este encuentro”.<sup>242</sup> El sentimiento contradictorio de odio-amor y una figura del padre idealizada (tal vez por una mente infantil que aún perdura en el protagonista) se hace presente cuando encuentra a su padre hecho un “miserable despojo”.<sup>243</sup>

Era necesario que hubiera tenido una hermosa voz, fuerte y rotunda, de la cual mi madre se sintiera enamorada [...] y cuyo recuerdo ensordeciera en ella cualquiera otra voz, la mía [...] Este andrajo tenía que haber sido un verdadero hombre, capaz de orillarla a sumirme en mi *orfandad monstruosa*”.<sup>244</sup>

En el hospital, ante una figura moribunda y vieja, Roberto Uribe Rojo inesperadamente (para él y para el lector) perdona a su padre, quien se lo ha suplicado de forma vehemente. Entonces el narrador reflexiona que su vida ha perdido todo sentido y posible desenlace. No ha sido capaz de hacer *justicia*, ni para él ni para la memoria de su madre. Resulta interesante que este concepto aparezca varias veces citado en el relato. No se refiere a una justicia judicial o a la justicia mundana que un abogado como él pudiera impartir, sino más bien a una justicia de carácter metafísico y teológico —tal como observa Juan García Ponce.<sup>245</sup> Por lo que el concepto parece volcarse hacia el ámbito de lo trascendental. Había esperado toda su vida con ardor, el momento de ajustar las cuentas, el momento de la venganza, el golpe final que acabara con el odio y

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>243</sup> *Idem.*

<sup>244</sup> *Idem.*

<sup>245</sup> *Vid.* Juan García Ponce, “Inés Arredondo: La inocencia”, en *Trazos*, México, UNAM, 1974, p. 26.

saciar el rencor; y, por el contrario, lo ha perdonado para que pudiera morir en paz.

En consecuencia, resulta vano todo el tiempo que había luchado para que la casa permaneciera inmóvil, para que guardara sus recuerdos intactos. Por esa *fidelidad* dejó escapar a Gabriela, su amor de juventud, quien como dice el narrador: “hubiera borrado las sombras y torcido ese destino”,<sup>246</sup> pues quería irse a vivir con él a la casa de los espejos. Después del perdón, el padre muere y el protagonista cae abatido. Sus obsesiones dejan de tener sentido.

El velorio tiene que ser en la casa de los espejos, en la calle Libertad. Para Roberto Uribe Rojo se trata una *representación* calculada. Ello invoca una teatralidad de la que es consciente, pues a lo largo de la narración se refiere a este suceso (el velorio) como una representación en la que tanto él como su esposa tienen un papel, y evidentemente él gozará de uno estelar: el del hijo abandonado que da una sepultura digna al padre muerto y absolutamente desconocido. Para el protagonista todo es una farsa.

Pero como toda representación, ésta tiene un desenlace. Es el momento de la catarsis, en la que el personaje para bien o para mal termina con la historia que lo atormentó durante toda su vida; que tanto esperó en silencio, alimentando con la espera su rencor. Al final, el narrador escribe una nota de carácter simbólico, en la que se advierte la conjuración del mal, una transformación y un renacer. Entonces el protagonista sufrirá una mutación, una metamorfosis que lo libera de su crisálida, y con ello pondrá fin a su obsesión de venganza. Los espejos se rompen (simbólicamente), él mismo se deshace, muere, es ceniza; surge el caos y la confusión que preceden a la creación misma, al nacimiento de un nuevo ser:

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 128.

Y ahí me quedé, parado, en mitad de la sala, oyendo crujir y desmoronarse todo dentro y fuera de mí. Creí ver que los espejos estallaban. Mi alma y mi nombre no eran más que ceniza [...] El sinsentido de cada una de mis acciones [...] Lo había hecho todo para alimentar la locura y el odio, y al final mi recompensa era un cadáver hipócritamente honrado. Me sentía caer en pedazos, que todo giraba deformándose con el movimiento, hasta hacerse irreconocible, veía a los espejos multiplicarse y estrellarse... [...] no hay medida ni palabras para la confusión total.<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 129.

## EL CULTO SOLAR EN “LA EXTRANJERA”

En “La extranjera” se cuenta la historia de Minou, hija de un ingeniero alemán casado con una francesa, madame Henriette, quien es su madrastra. Llegan al pueblo donde se desarrolla el relato porque el hombre, una persona silenciosa, va a dirigir la instalación de una refinería de azúcar. Al final el padre se quedará a trabajar como jefe de máquinas, hasta que un accidente termina con su vida.

Minou es una niña solitaria y callada, con un misterio atávico que no estamos destinados a conocer, heredado de su padre, según lo podemos inferir de la narración; de la misma forma que el vacío de los ojos de Mariana, también es el vacío de los ojos de su padre, en el cuento homónimo. Así llegará a la adolescencia, sin amigos y sin nadie con quién platicar. Abstraída, “con unos ojos que de tan serenos parecían vacíos”,<sup>248</sup> —como los de Mariana— transcurre su vida, embebida en sus meditaciones y estudios. El narrador escribe: “Como todas las muchachas de su edad tenía para consigo misma complacencias que nadie sabía, placeres íntimos de un carácter peculiar”.<sup>249</sup> Estas complacencias están curiosamente vinculadas con un tipo especial de culto: el solar. Para Minou el sol es una presencia que lo abarca todo, es el inicio y el origen de las cosas, es la *semilla* original de la vida. Una deidad masculina y plenamente viva, que puede sentir en todo su cuerpo. Cuando era niña, la presencia del sol llegó —como afirma el narrador— a darle miedo y a obsesionarla. Y no olvidemos que a lo sagrado se le teme y se le adora.

---

<sup>248</sup> Inés Arredondo, *op. cit.*, “La extranjera”, p. 82.

<sup>249</sup> *Idem.*

Después de un viaje a distintas ciudades del país, regresa con una revelación y con la convicción de estudiar historia y antropología; hecho que reprueba la superficialidad y petulancia de madame Henriette. En su viaje Minou

Había sentido el sol atravesar el frío de las montañas en medio de un cielo vibrante, lo había visto sobre la nieve impecable de los volcanes, [así] se fue abandonando lentamente a la fuerza extraña, a la sugestión que el sol le producía. Se trataba sin duda alguna de una presencia masculina y ya nunca pudo entender que en su lengua [la alemana] el sol fuera *la*, una especie de mujer; eso le daba risa.<sup>250</sup>

En esta historia encontramos una relación a la vez misteriosa y erótica con la presencia solar: parece que Minou está descubriendo o inventando un culto que sólo ella puede oficiar, un culto a una deidad viril, donde ella será “como un perro fiel”,<sup>251</sup> palabras que pronuncia cuando deja entrar unos rayos de sol por la ventana de su habitación en penumbras; escena que evoca tal vez por casualidad, una obra igualmente erótica y enigmática del pintor Balthus —admirado por Juan García Ponce—, la cual se titula *La chambre* de 1954, donde una mujer pequeña, de presencia extraña y siniestra, como un súcubo, corre las cortinas de un gran ventanal para que la luz penetre la oscuridad de la habitación e ilumine (posea) el cuerpo de una joven desnuda tendida en un sofá, casi desmayada con un brazo totalmente caído y la cabeza flotando hacia atrás en el aire, esta imagen ofrece al espectador la sensualidad de la línea de su cuello, mientras recibe de frente, con las piernas entreabiertas, la plenitud de la luz, con un rictus de éxtasis.

Minou *pre-siente* el misterio y la divinidad de la fuerza solar y recuerda el furor que los antiguos sacerdotes mexicas sentían por el gran astro, entonces piensa que “hay un error en los sacrificios humanos de los aztecas: [pues] los

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 82.

sacrificados debían haber sido los sacerdotes, *los que sentían el misterio.*"<sup>252</sup> Como los sacerdotes, Minou es capaz de percibir dicho *misterio*. El misterio emanado del sol mexicano, que nos remonta hasta la figura de Huitzilopochtli y Tonatiuh, dioses solares aztecas.

En este mismo sentido, tal vez se trata de otra casualidad, D. H. Lawrence, el autor de *La serpiente emplumada*, escribe en su relato "Sol", sobre Juliet, una mujer joven, irritable y enfermiza (presumiblemente frígida), quien por prescripción médica viaja de Nueva York a Sicilia, al Mediterráneo, para tomar baños de sol, con el fin de recobrar energías y salud. La mujer tendida sobre la tierra, completamente desnuda, descubre en el poderío solar, una presencia erótica capaz de penetrar cósmicamente su cuerpo y su alma. Así, Lawrence escribe:

Surgió secretamente en ella el deseo de ir desnuda al sol. Acariciaba su deseo como un secreto. Quería ir junto al sol [...] copular con el sol. [...] Se sentó y ofreció su pecho al sol, con un gemido de áspero dolor, incluso ahora, contra la crueldad de tener que entregarse; pero exultante porque no se trataba de ningún amante humano. [...] sintió el sol dentro de ella, más cálido de lo que nunca había sido el amor, más cálido que la leche o las manos de su niño. [...] Su vida era un ritual secreto.<sup>253</sup>

Juliet encontrará en este peculiar ofrecimiento y en la compañía de su amante celestial, una cura a su *apatía*, y se hará "más sabia y más sutil",<sup>254</sup> tendrá una transformación que la convertirá en "un cuerpo oscilante, fuerte e insolado, inconsciente y tentador como una ninfa, de ancas chispeantes".<sup>255</sup> En la obra de Lawrence el sol adquiere una propiedad fálica y divina, a la que la mujer se entrega con religiosidad. En el cuento de Arredondo el sol también parece poseer estos atributos, aunque de una forma más discreta.

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>253</sup> D. H. Lawrence, "Sol", en *Historias de amor*, México, Fontamara, 1988, pp. 90, 91, 94.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 113.

Cuando Minou regresa a Alemania, con los familiares de su padre, donde el esplendor solar se ve reducido a una temporada: el verano, y al reencontrarse de nuevo con el paso de las estaciones —recordemos que en Eldorado, la fuerza del sol es una presencia absoluta, del mismo modo que en las regiones del norte de México— una profunda angustia la atraviesa. Finalmente encontrará la muerte en la tierra paterna, donde antes del final tendrá una última revelación un tanto heracliteana del devenir y el perecer:

Estamos de paso y de prisa, todo desaparece antes de que lo hayamos mirado bien, nada nos llega a pertenecer. El sol perpetuo, el tiempo en éxtasis y la muerte no están disociados y se dejan contemplar. Le parecieron más piadosos que esta conciencia implacable de estar agonizando ahora mismo, en todo momento.<sup>256</sup>

---

<sup>256</sup> Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 85.



## LA PERVERSIÓN DE (RE)NACER EN “CANCIÓN DE CUNA”

*Aquello que en pensamientos beso,  
[...] nadie debe saberlo,  
a nadie lo diré,  
excepto a la muda soledad.*  
“Amor secreto”, Johann Christian Günther

“Canción de cuna”, cuyo título sugiere una atmósfera de amor límpido y maternal, es más bien una historia turbia, que muestra una perversión psicológica y un trauma. No estamos destinados a conocer plenamente la verdad de los hechos: la escritora —como en otras de sus historias— ha preferido mantener en suspenso una parte esencial de la verdad.

El texto se desarrolla en dos tiempos narrativos. Por un lado cuenta la historia de una mujer que aparentemente ha enloquecido y que a sus cincuenta y dos años cree estar embarazada, cuando lo que tiene es un pólipo uterino. Por otro lado, cuenta el origen de esta mujer, quien fue concebida —como afirma el narrador— en una situación “pecaminosa” y oscura, pues descubrimos al final del relato que la que creía que era su hermana mayor, resulta ser su madre, y la que creía su madre es su abuela. Por este motivo crece bajo la sombra de un oscuro secreto: el de su *origen*; guardado a voces, pero que logra intuir desde su infancia. Así, subsiste el presentimiento de una verdad terrible. Como apunta Martínez Salce: “Es una constante en la obra de Arredondo enlazar lo siniestro con el origen”;<sup>257</sup> hecho que se manifiesta en esta narración, pues al haber una suplantación de identidades, en el momento en que se revela esta suplantación, lo familiar y conocido se tornará extraño. De este modo, parafraseando la frase de

---

<sup>257</sup> Graciela Martínez Salce, *Una poética de lo subterráneo: La narrativa de Inés Arredondo*, México, CONACULTA, 1996, p. 88.

Schelling citada anteriormente, cuando se manifiesta lo que debía permanecer oculto entonces se torna siniestro.

La primera narradora, quien es la hija de esta mujer, cuenta la situación enfermiza por la que pasa su madre. A la luz de su familia, el que la mujer se crea embarazada a su edad es una situación ridícula y vergonzosa, lo que además la desestabiliza emocional y físicamente. El otro es un narrador omnisciente, que se sitúa en un espacio simbólico y psíquico, es éste quien cuenta la historia *profunda* del relato (la que le da amplitud y sustento literario). Así, narra la historia de Érika, quien a sus quince años resulta de forma enigmática embarazada, no sabemos de quién, sólo se nos dice que sucedió como un “gran cataclismo [...] no se sabe dónde, no se sabe cuándo”.<sup>258</sup> En suma nos está vedado saber quién es el padre. Como afirma el narrador: “Y en cuanto a la historia, no hay hombre. No lo hay”.<sup>259</sup>

Erika estará marcada toda su vida por la desdicha y por el dolor de su secreto, por un vacío existencial que pulveriza toda esperanza. Hay una imagen congelada, que es la que le narrador nos ofrece de ella y que funciona como si se tratara de una fotografía o una escena teatral, que expresa la sensación de vacío que puebla su vida: en su habitación, sentada frente a su ventana, con una guitarra en las manos, pulsa una cuerda, contempla la inmensidad de una llanura desencantada: “El tiempo y el espacio ilimitados, muertos, y la muchacha a la deriva en ellos, sin otro sostén que el dedo sobre la cuerda y el sonido aislado. Así, eternamente”.<sup>260</sup>

Su embarazo irrumpe sin ninguna explicación; entonces la imagen se desgaja, la guitarra cae al suelo y la muchacha emite un grito de terror. Para Érika su embarazo es una *falta*, representa algo profundamente siniestro y abyecto;

---

<sup>258</sup> Inés Arredondo, “Canción de cuna”, *op. cit.* p. 89.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 88.

sentimientos que evidencian que su estado ha sido producto de una situación fuera de la “moral” y las “buenas costumbres”, en las cuales se asientan los valores de su familia:

Ella siente la satisfacción *bestial* del informe ser que la habita sin conciencia, [esos] pequeños saltos de *reptil* con que la hace ajena a sí misma. Y grita y sigue gritando. Empuja con las dos manos el vientre apenas curvo, lo oprime, trata de suprimir, de aquietar siquiera al habitante del *pantano* que es su propio vientre. Está segura de que va a devorarla sin darse cuenta. [...] Se toca despacio la cara con las manos: los pómulos, las cuencas, la frente: los huesos que están bajo la carne y que quedarán, cuando la carne no esté, inútiles y los mismos. [...] Luego camina otra vez a su puesto frente a la ventana. Mira sin ver la llanura. La ensordece el viento que no escucha. Está inerte ante la soledad que no terminará nunca.<sup>261</sup>

Erika compara con una bestia o un reptil al ser que lleva en sus entrañas, y sus mismas entrañas son un pantano, un fango, donde nada y se despliega “aquello”. El hijo es indeseable e *impronunciable*. La sensación de lo siniestro crece: lleva en sus entrañas a un ser familiar (al hijo, sangre de su sangre) quien a la vez es un perfecto extraño: es lo otro. Que no sepamos quién es el padre, nos hace especular, ¿se trata de una violación, de una pequeño desliz erótico de la joven, de un embarazo producto de una relación incestuosa? El narrador prefiere mantener un rotundo silencio al respecto. Pero otra vez como sucede en algunos de sus relatos, la figura del padre está ausente.

El tiempo, como es natural, cambiará ese sentimiento de aversión por un sentimiento profundo de amor maternal, pero ella no será la madre, sino la hermana. Sus padres le han prohibido revelar su identidad. Erika debe guardar en secreto su cariño de madre y aparentar ser la hermana mayor, puesto que ha sido la madre de Erika la que se ha encargado (como madre) del bebé, y ha tratado de borrar con este acto, todo posible rastro de pecado y oprobio.

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, pp. 88, 89.

Como sucede en “La extranjera”, los padres de Erika son germanos avecindados en un México provinciano. Con su guitarra Erika balbucea una canción alemana que muestra los sentimientos que la embargan. Este tema dará un sentido elegiaco a la narración. Se trata, según las pesquisas realizadas, de *Amor secreto (Geheime Liebe k150*, en Sol mayor para voz y piano), pieza breve compuesta en 1772, cuya letra del poeta Johann Christian Günther, musicaliza Wolfgang Amadeus Mozart. Nuevamente Arredondo recurre a la música clásica para brindarle una atmósfera sonora a sus historias, tal como sucede en *Opus 123* o en “La casa de los espejos”. De esta forma, mientras la joven canta su desgracia (como una letanía) a lo largo de la historia, su hija-hermana, aún pequeña, la escucha y le pide que cante en castellano la canción, a lo cual ella accede, con lo que de alguna forma le revela su hado:

*Was ich in Gedanken küsse,  
Macht mir Müh' und Leben süße  
Und vertreibt so Gram als Zeit.  
Niemand soll es auch erfahren,  
Niemand will ich's offenbaren,  
Als der stummen Einsamkeit*

Aquello que en pensamientos beso,  
endulza mi vida y mis penas.  
Todo esto, al igual que el tiempo, se irá.  
Nadie debe saberlo,  
a nadie lo diré,  
excepto a la muda soledad.<sup>262</sup>

Al final, en su lecho de muerte, Erika le confiesa a la otra protagonista que no es su hermana sino su madre, cosa que ella ya sabía. Entonces para el lector la situación de la mujer de cincuenta y dos años cobra sentido, cuando descubrimos esta verdad. La mujer lleva al ámbito de lo simbólico su embarazo imaginario; de

---

<sup>262</sup> En: <http://www.kareol.es/obras/cancionesmozart/k150.htm> (12 de mayo de 2014).

este modo, casi como un recurso de la literatura naturalista, en donde los personajes están determinados por su ambiente, la mujer pretende darse a luz ella misma para *purificar* su procedencia y su vida. Simbólicamente pretende solucionar ese desgarramiento existencial. El mismo narrador comenta que esta herida “la mantuvo informe, fetal, sin luz [...] El amor no negado pero clandestino de su madre la envenenó [...] Quería tal vez reproducir su propia gestación, para darse a luz a sí misma a los ojos de todos”.<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

## **CAPÍTULO CUARTO**

### **LA IMPOSIBILIDAD DEL AMOR**

## LAS COORDENADAS DE ELDORADO Y LA IMPOSIBILIDAD DEL AMOR EN

### “OLGA”

*Siempre cruje un paso único sobre las hojas secas, cae una fruta,  
chilla un pájaro extraño; pero por encima de eso está el silencio.*  
Inés Arredondo, “Olga”.

Llama la atención que, a lo largo de toda su narrativa, Inés Arredondo haya titulado algunos de sus relatos con nombres femeninos; tal es el caso de “Mariana”, “Wanda”, “La Sunamita”, “Sahara”, “Olga”, “La extranjera” y que no encontremos uno solo de sus cuentos que lleve por título un nombre masculino. Una posible razón a esto, es que las figuras femeninas suelen ser las *protagonistas* de dichos escritos. No obstante, los personajes masculinos desempeñan un papel complementario y a veces principal en sus historias, como sucede en “La señal”, en “La casa de los espejos” o en “Estar vivo”, todos estos relatos incluidos en *La señal*, por mencionar algunos ejemplos. Especulando un poco, tal vez esto sea indicio más que de una postura *feminista*, de una visión e intuición *femenina*; es decir, la escritora —al poseer y comprender de mejor forma el mundo de lo femenino— prefiere situarse más cerca de este universo; de esta forma, estos títulos revelan una mayor cercanía con un universo femenino (no feminista).<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> Como afirma Claudia Albarrán: “De los catorce relatos que integran el volumen, más de la mitad están narrados por mujeres y los otros, si bien corren a cargo de un narrador omnisciente o de una voz masculina (muchas veces adolescente), tratan algún tema relacionado con las mujeres (Claudia Albarrán, *Luna menguante*, p. 165). // En relación con el feminismo, Inés Arredondo siempre declaró no comulgar con este movimiento, pues como artista no podía reducir su experiencia a una bandera que excluía y dividía en una pugna al hombre de la mujer. Así, dijo: “No soy feminista porque ¡soy muy feminista! [...] no creo en el feminismo, no existe para mí [...] a mí me gustaría estar entre los cuentistas, pero sin distinciones de sexo” (citado en Claudia Albarrán, *Luna menguante*, p. 168). // En el mismo sentido, afirma en

En "Olga" se repite el modelo de relación triangular, que observamos en "El membrillo", en el que Manuel y la protagonista verán condenada (fracturada) su relación por la llegada de un tercero inesperado: Flavio Izábal. Manuel y Olga crecieron y jugaron juntos desde la infancia como dos hermanos, pero cuando crecen y Manuel experimenta por primera vez un sentimiento de *vergüenza* al contemplar a Olga en traje de baño en la playa, la relación infantil se transforma en una pasión adolescente; entonces surge intempestivamente el deseo y el amor. De este modo transcurre la vida de estos personajes, en un mundo edénico y candoroso: Eldorado, en el que cada acontecimiento es nuevo porque lo viven por primera vez: el primer amor, la intimidad de una relación, el primer beso. Una felicidad inocente los abraza dentro de un paisaje exuberante que la narración recrea. Así, en una excursión a caballo deambulaban "por la orilla del río, por el camino del mar, por la avenida arbolada que va, cruzando el campo, a la Casa Hacienda, encontraron arroyos, veredas, árboles que con seguridad nadie antes vio."<sup>265</sup> O se hallaban en la huertas, con su alberca y sus cisnes, sin haberlo planeado, pero confiando en la belleza de un encuentro fortuito como los encuentros de la Maga y Oliveira en las calles parisinas de *Rayuela* de Julio Cortázar. "Y ella llegaba y le hablaba, era siempre una especie de casualidad, no total, no huidiza, una casualidad tan natural como que la alberca y los cisnes estuvieran allí. Todo era perfecto y gratuito."<sup>266</sup>

Los encuentros de Manuel y Olga sirven para tener más detalles de Eldorado, el espacio edénico, como ya se ha dicho, en el que se desarrolla una

---

entrevista que: "Hay escritores, las mujeres estamos haciendo muy mal en decir: 'la mejor escritora', 'es de las mejores escritoras'. Yo no soy escritora, yo no quiero ser una de las mejores escritoras. Quiero ser uno de los mejores narradores de México junto con los hombres (Miguel Ángel Quemain, "El presentimiento de la verdad", en: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1702-arredondo-ines-entrevista>, [8 de septiembre de 2014]).

<sup>265</sup> Inés Arredondo, "Olga", *op. cit.* p. 59.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 60.

parte considerable de sus cuentos. De este modo se puede trazar una geografía imaginaria (y literaria) de este lugar, que a su vez es también un espacio real puesto que está inspirado en la hacienda donde vivieron los abuelos de la escritora en Culiacán, Sinaloa. Como el Macondo de García Márquez o el Comala de Rulfo, Eldorado es el *espacio literario* en que los personajes de Arredondo viven y se recrean.<sup>267</sup> Así la narradora escribe:

Podían caminar durante horas tocando apenas los límites del mundo exterior, porque las huertas bordean el río, engloban la Casa Hacienda, circundan totalmente el pueblo y llegan a la puerta misma de la fábrica de azúcar y la alcoholería. El pueblo y el ingenio están en realidad separados por una gran extensión de árboles, y para ir de un lado a otro hay que atravesarla por el Callejón Viejo.<sup>268</sup>

Gracias al amor profundo que sienten Manuel y Olga es posible alcanzar un estado de realidad en que surge una iluminación espiritual. Gracias al amor hay un estado de *revelación* en que es posible entender la vida en su conjunto, en el que la naturaleza habla y el alma se siente en armonía con el universo. Se trata de una visión del amor (de resonancias románticas) que nos recuerda las lecturas que esta generación de escritores realizó de *El arco y la lira*. El amor, sostiene Arredondo en entrevista, es una de las “formas de la pureza”; por lo que (a riesgo de caer en lugares comunes) “cuando dos seres que se aman hablan el mismo idioma [...] se forma una sola alma”.<sup>269</sup> Paz escribe en *Piedra de sol* que “el mundo nace cuando dos se besan [...] el mundo cambia / si dos se miran y se reconocen”.<sup>270</sup> Así, Manuel en una *revelación* producto de su experiencia amorosa: “estuvo seguro de que en el fondo de aquella mirada [la de Olga] había el mismo

---

<sup>267</sup> En el apartado del primer capítulo de esta tesis, dedicado a Eldorado, se abunda sobre este tópico.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>269</sup> Miguel Ángel Quemain, *loc. cit.*

<sup>270</sup> Octavio Paz, “Piedra de sol”, en *Libertad bajo palabra*, México, FCE, 1960, p. 304.

misterio poderoso que él delectaba dificultosamente junto al mar y al silencio de las huertas".<sup>271</sup>

Sin embargo, el amor no puede perdurar, está condenado por un destino infalible, y esta felicidad (pasajera) será interrumpida por la llegada de Flavio Izábal, joven de veinticuatro años que regresa a su pueblo después de haberse ido a estudiar medicina a la capital, pues terminará casándose con Olga —por decreto familiar—, quien con sus diez y siete años ya es toda una mujer. De este modo el amor de Manuel y Olga se imposibilita por una decisión de conveniencia familiar, por un matrimonio arreglado sin el consentimiento de la protagonista. Esta imposición recuerda en menor grado la situación que se narra en "La Sunamita", donde la protagonista se ve obligada a contraer nupcias con su tío *in articulo mortis*, el cual, no obstante, sobrevivirá muchos años y alimentará su lascivia con la presencia de su joven y bella sobrina, ahora condenada por la impudicia del pariente. Ante tal circunstancia, Manuel entra en una depresión profunda como un Werther, padece el infortunio del amor y pierde "el Paraíso y el sol, 'columna vertebral que lo sostiene todo'".<sup>272</sup> Ya nada tiene sentido, nada importa, ya "no tenía recuerdos ni esperanzas"<sup>273</sup>; pero cuando se entera de que Flavio Izábal, el causante de sus desdichas, se ha vuelto un visitante asiduo de la casa de citas del pueblo, porque Olga no quiere tener relaciones con él; después de cavilar la situación y de incluso pensar en asesinarlo, decide en un acto inesperado y un tanto incomprensible, en un acto de verdadero *sacrificio* (noción fundamental de la *operística* de Arredondo) tomar el lugar de Flavio en el Burdel, y ser él quien, como un chivo expiatorio, cargue y limpie aquella *falta* para que Flavio pueda reivindicar su camino y su matrimonio con Olga.

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, 63.

<sup>272</sup> Huberto Batis, "Inés Arredondo. *La señal*", en *Crítica bajo presión*, p. 277.

<sup>273</sup> Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 67.

## EL SÍMBOLO DE LA VIDA Y LA MUERTE EN “EL ÁRBOL”

*¡Y bien! aquí estás ya...*

Manuel Acuña, “Ante un cadáver”

“El árbol” comienza con la siguiente sentencia: “Hay un gran árbol, pero *no puedo mirarlo*, y he decidido que mañana lo vengán a cortar”.<sup>274</sup> Lucano Armenta, quien ha sembrado este árbol, en compañía de su mujer y de su bebé aún en brazos, muere a los pocos años en un inverosímil accidente de cacería, al dispararse con su propia arma. La narradora no cree completamente que haya sido un accidente, sino que deja esbozar un posible suicidio.

El árbol simboliza la unión (la perduración) del matrimonio, del amor y el nacimiento del hijo, que debe crecer junto con este amate. Tras la muerte del esposo, el árbol trastoca su sentido y entonces deviene un funesto recordatorio de su desgracia y de su dolor. El hijo ha crecido junto con el árbol, pero el padre ya no está. El triángulo se ha roto y sólo queda la presencia muda del amate, que día con día le trae a la mujer, como una afrenta, la memoria de la plenitud perdida, del amor frustrado. Por eso no quiere *mirarlo* nunca más.

De este modo, la mujer, ahora viuda, es la que en un monólogo breve cuenta su historia, que al estar escrita en primera persona adquiere una mayor intimidad y un mayor dramatismo, de tal suerte que logra transmitir con profundidad el desgarramiento existencial, la desesperación y la tristeza que esta pérdida le ha ocasionado.

---

<sup>274</sup> Inés Arredondo, “El árbol”, *op. cit.*, p. 77.

Como en *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez, en “El árbol” se narra un velorio, el de Lucano Armenta. Y la narradora frente al cadáver, al contemplar ese *imposible* que es la muerte de un ser querido, escribe:

Esperé la tarde, la noche y hubiera esperado toda la eternidad a que se levantara [...] Mucho después de la media noche, cuando todos dormitaban, vi cómo su rostro cambió de gesto y estuve segura que el momento había llegado. Me acerqué a él y *pronuncié* su nombre por lo bajo para que supiera que no estaba solo [...] Cuando el sol hubo salido por completo, me di cuenta de que ya todos se habían acostumbrado a la idea de que había muerto. Yo les decía que eso era imposible, pero ellos ya se habían acostumbrado también a lo imposible.<sup>275</sup>

Como en “Estío”, la mujer *pronuncia el nombre*, de una forma hierática, como una invocación de orden sagrado. En ambos cuentos su invocación no obtiene respuesta: en “Estío” el hijo está ausente, *es otro*, y el amor prohibido de la madre no puede realizarse; en “El árbol” Lucano está muerto, más allá de toda posible comunicación.

En *La hojarasca* encontramos una descripción similar a la de esta narradora, cuando el niño contempla el cadáver del aborrecido doctor, quien se ha colgado en su casa:

Creí que un muerto parecía una persona quieta y dormida y ahora veo que es todo lo contrario. Veo que parece una persona despierta y rabiosa después de una pelea [...] En el lecho parecía como si el muerto estuviera con dificultad. En el ataúd parece más cómodo, más tranquilo, y el rostro que era el de un hombre vivo y despierto después de una pelea, ha adquirido una vuelta reposada y segura [...] y es como si allí, en la caja, se sintiera ya en el lugar que le corresponde como muerto.<sup>276</sup>

Ahora bien, podemos observar que hay una relación y una consecución temática entre este cuento y “Estío”, el primero de los relatos de *La señal*. Por lo que las historias de ambos cuentos se pueden complementar. Así, Román el bebé

---

<sup>275</sup> *Ibid*, p. 78.

<sup>276</sup> Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, México, Diana, 1986, p. 12 (las cursivas son mías).

en brazos de esta historia sería el adolescente de “Estío”, también de nombre Román. Y la madre, que en el “El árbol” tiene diez y ocho años al momento en que Lucano Armenta planta el árbol, sería la mujer madura y sensual, que siente un profundo (y prohibido) deseo por su hijo. De este modo, la ausencia del padre en “Estío” cobra sentido. A pesar de esto, la escritora prefirió considerar ambos cuentos como textos independientes. En entrevista, cuando le preguntan por qué no ha intentado escribir novela responde:

Hay dos cuentos incluidos en *La señal*, “Estío”, con el que abro el libro y “El árbol”, que guardan un parentesco del que llegué a pensar en términos de novela. Sin embargo en el orden del libro no los acomodé cronológicamente para que no resultara obvia la continuidad temporal que los une. En “El árbol” la mujer recientemente viuda de Lucano Armenta ha quedado suspendida en su dolor con su hijo Román de cuatro años, fecha significativa que será retomada al inicio del cuento titulado “Estío”.<sup>277</sup>

Así, en “Estío” la madre al contemplar los divertimentos de los jóvenes Román y Julio, exclama (debemos poner atención en el énfasis de los puntos suspensivos y en lo que éstos significan y ocultan):

Mientras jugaban estaba pensando en qué había empleado mi tiempo desde que Román tenía cuatro años... no lo he sentido pasar, ¿no es raro?<sup>278</sup>

Y lo que es más revelador, en “Estío” el árbol de amate sigue en pie, en la huerta de la casa. Por tal motivo, si diéramos continuidad a ambas historias, el deseo de derribar este árbol para destruir el símbolo que remite a la muerte del esposo, no se llevaría a cabo. En este sentido la narradora dice al inicio de dicho cuento:

---

<sup>277</sup> Miguel Ángel Quemain, “El presentimiento de la verdad”, en: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1702-arredondo-ines-entrevista>, [8 de septiembre de 2014]).

<sup>278</sup> “Estío”, en *op. cit.* p. 39.

Estaba sentada en una silla de extensión a la sombra del *amate*, mirando a Román y Julio practicar el *volley-ball* a poca distancia. Empezaba a hacer bastante calor y la calma se extendía por la huerta.<sup>279</sup>

---

<sup>279</sup> *Idem.*

## LA INFIDELIDAD EN “ESTAR VIVO”

El narrador de esta historia es Leonardo, un personaje sin carácter, frustrado con su vida marital, pero resignado a la inercia de su relación. Al estar escrito en primera persona, el relato se sitúa desde una perspectiva masculina, lo cual distingue esta narración de otras, en las que hay una narradora (punto de vista femenino) o un narrador omnisciente. Leonardo se siente oprimido y *secuestrado* por su realidad, pero no es capaz de poner fin a su matrimonio, no da un paso adelante ni uno atrás, permanece inmóvil. Por eso mismo se siente *muerto* y quisiera como el título lo indica “estar vivo”. Tiene una hija pequeña y enfermiza, con Luisa, caracterizada como una esposa abnegada.

Ángela, una mujer joven, bella y liberal, poseedora de una superficialidad que podría rayar en la estupidez, irrumpe en la vida de Leonardo. A pesar de que la voz narrativa es la de Leonardo, la pluma de Arredondo muestra cierta ironía, con la que hace ver un poco tonta y ridícula a Ángela. Las constantes muletillas e interjecciones con las que se expresa el personaje delatan una inteligencia frágil. Es una mujer superficial, pero tiene el encanto de la seducción y la fuerza de la vitalidad; es un personaje que sabe moverse en el mundo de las apariencias, y su cuerpo encantador es una apariencia absoluta. De este modo, Ángela bien puede ostentar aquellas palabras que Jean Baudrillard escribe: “Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión”.<sup>280</sup> Así, Leonardo queda *encantado* (ilusionado) con esta posibilidad que se le ofrece. Luego, ante la invitación para ir a cenar a su casa con su esposa y su hija, Ángela (que es como un ángel) llega, ante la mirada de Luisa, “hermosa; ceñido el cuerpo abundante y jugoso que mostraba y movía

---

<sup>280</sup> Jean Baudrillard, *La seducción*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 69.

como un reto a todos los hombres”.<sup>281</sup> Ahora bien, a Luisa le parece desde el primer momento una “farsante”.

Al ser la enfermedad una constante en la narrativa de Arredondo, como se puede observar en “La Sunamita”, “La extranjera”, “La casa de los espejos” o “Canción de cuna”; en este caso, Gabriela, su hija de casi dos años padece una fuerte asma; y la madre por los cuidados y las noches en vela, como dice el narrador “nunca había estado tan envejecida y gris [...] con el rostro agotado y mortecino”.<sup>282</sup> Este hecho genera un efecto de luz y sombra (un claroscuro) entre ambas mujeres: por un lado el esplendor, la belleza, la novedad y disponibilidad de Ángela; por otro, el aspecto sombrío y monótono de su mujer.

Finalmente, como era de esperarse, Leonardo comienza una aventura amorosa y frenética con Ángela, gozan de sus cuerpos, del sexo, de los placeres que incrementan su intensidad al sostenerse en una relación prohibida. Pero Ángela es inocente, simplemente sigue sus instintos, es libre y está disponible. No tiene culpa. De este modo, la infidelidad devuelve al juego de la vida a Leonardo, le da una felicidad que no encuentra en su matrimonio. Ángela, enamorada de su propio cuerpo, en una especie de ritual narcisista, escribe el narrador: “Empezó a enseñarme, con toda clase de pormenores y como quien muestra un objeto raro y valiosísimo, difícil de apreciar, las perfecciones de su cuerpo”.<sup>283</sup> Leonardo, acostumbrado a la inercia y *al dejarse ir*, está absorto en esta relación; desentendido de Luisa y de su hija, decide borrar indefinidamente esa parte de la realidad que no le gusta: su vida marital y doméstica:

No quería pensar, ni decidir, ni enfrentar; sólo quería abandonarme a aquello que era para mí la realización de mi *ansia de vivir*, de ser *yo* en toda mi plenitud. Creo que alcancé la felicidad, frenética y crispada, pero felicidad al fin y al cabo. La

---

<sup>281</sup> Inés Arredondo, “Estar vivo”, en *La señal*, p. 95.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 98.

realización de mi persona, eso no [...] en esos meses realicé todos los sueños que he realizado en mi vida. Después nunca volví ni siquiera a soñar.<sup>284</sup>

El adulterio es un tema que Arredondo desarrolla en algunos de sus relatos, tal como sucede en "Flamingos"<sup>285</sup> o en "El amigo", ambos de *La señal*. Pero este tipo de felicidad, por definición, es efímera, no puede prolongarse, pues se corre el riesgo de la *repetición*. De este modo la aventura termina cuando Ángela queda embarazada.<sup>286</sup> Utilizando los conceptos de Baudrillard, como simulacro y como apariencia, el embarazo es algo que la despoja de su poder y su encanto, de su superficialidad. Con el embarazo muere como ilusión (como figura de la seducción) y se produce como pura realidad. El embarazo la devuelve al mundo de la producción y de la responsabilidad. El sexo que tenía con Leonardo pierde su finalidad, que es el puro placer y el juego erótico y se convierte en un medio que asegura la supervivencia y propagación de la especie. Como escribe Georges Bataille: "La actividad sexual utilitaria se opone al erotismo".<sup>287</sup> Pero Ángela, "con los ojos en blanco y la boca espumosa",<sup>288</sup> rechaza esta posibilidad. La maternidad no es para ella. Como Érika en "Canción de cuna" siente una profunda repulsión por ese *otro* sin nombre, que empieza a habitar y a formarse su cuerpo. Leonardo le dice que se va divorciar, que no se preocupe, cosa que encoleriza tremendamente a Ángela, quien, escribe el narrador: "Temblaba de rabia pero ya no lloraba; me miraba con un odio tan vehemente que bajé los

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>285</sup> En este relato la escritora muestra sus temas recurrentes: el matrimonio fallido, los hijos pequeños, la visión de la maternidad expuesta a través de sus personajes femeninos, en este caso de Silvia, la amante del señor Fernández, una mujer de largas piernas y una profunda meditación *vacía* (*vid.* Inés Arredondo, "Flamingos", *op. cit.* pp. 103-108).

<sup>286</sup> El nacimiento, el embarazo y la gestación son una constante en la obra de Arredondo. Las descripciones maternas del hijo en brazos le interesan, a veces vistas desde un mundo siniestro, enfermizo e indeseado (como es el caso de esta narración); otras contempladas desde una visión de pleno amor maternal. Ejemplos de esto son "El árbol" y "Canción de cuna", por mencionar solamente algunos de los cuentos de *La señal*.

<sup>287</sup> Georges Bataille, *Lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1981, p. 36.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 110.

ojos". Pensar en casarse con Ángela es un contrasentido, es ir contra la naturaleza de esta mujer, lo cual no es capaz de comprenderlo el protagonista. No obstante, Leonardo se *realiza* en esta relación adúltera, alcanza una felicidad vedada en su matrimonio. Ángela aborta y la relación termina. Parafraseando a Baudrillard, en el juego de la seducción quien se enamora muere (pierde), deja de manifestarse como ilusión, entra al mundo de la realidad, de los hechos unívocos, pierde interés, se vuelve real y transparente.

Leonardo regresa resignado a su casa, a la *habitual* compañía de su mujer y su hija. Durante el tiempo que duró su relación con Ángela realizó todos sus sueños, después dejó de soñar. Y como escribe el protagonista, desde ese momento comenzó a odiar a Luisa.

## LA MUJER COMO FIGURA DE LA SEDUCCIÓN Y EL PAPEL DEL *TERCERO* EN “EL AMIGO”

Mara, la protagonista de esta narración, al igual que Ángela en “Estar vivo”, es una mujer bella y seductora, consciente del poder que puede ejercer en los hombres. Conoce la fascinación que suscita el movimiento contundente de sus caderas, la belleza de sus piernas de bailarina, que *muestra* y *ofrece* con delectación a la contemplación de los otros. Al ser ella la narradora de esta historia, Arredondo nos ofrece una perspectiva directa del tipo *femme fatale*, que es consciente de lo que puede provocar, más que con sus palabras, con el encanto de su cuerpo, con su simple presencia. Así, la narración comienza con una reflexión de Mara, evocando una reunión:

En el ambiente caldeado daba un placer inquietante estirar, acomodar, *mostrar* las piernas, procurando, con una intensidad, en la que era necesario poner todos los sentidos, que se convirtieran en el centro imantado del pequeño grupo [...] Es agradable estar entre dos hombres. Discutían sobre danza, puesto que yo soy bailarina, y ese homenaje me encantaba [...] fingía escucharlos mientras fumaba, entraba en la discusión demostrando en silencio que los pequeños movimientos de mi cuerpo tenían más efecto que todas sus palabras.<sup>289</sup>

Esta caracterización femenina y el modo de pensar de Mara evocan ciertos personajes de Juan García Ponce: mujeres que a través de la relación erótica, de su libertad sexual, del intelecto y del espíritu revelan su propia esencia, al mismo tiempo que otorgan un tipo de conocimiento a los hombres (que ellas eligen). Mara nos hace recordar a Paloma, protagonista de la novela *De ánima*, obra igualmente escrita en primera persona. Paloma escribe un diario erótico,

---

<sup>289</sup> Inés Arredondo, “El amigo”, en *op. cit.*, p. 109.

minuciosamente detallado de su relación con Gilberto, en donde muestra sin tapujos ni prejuicios el desarrollo de su romance tanto en un plano sexual como en uno espiritual (o psicológico si se prefiere);<sup>290</sup> o a Inmaculada, en *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, en la que la protagonista se abre sin pudor ni culpa al deseo de los hombres (y de algunas mujeres). No obstante, como su nombre lo indica, perdura sin mácula en su inocencia, en busca siempre de ir más allá de sí misma y de su experiencia previa. Son mujeres de una inteligencia aguda y de una voluntad categórica, pero al ser figuras de la seducción, saben que su misión (como escribe García Ponce en *De ánima*) es la de abrirse y entregarse (porque ellas así lo quieren) al deseo de los otros, para revelarse a sí mismas y revelar al otro. Este tipo de figura femenina, encaja con la polémica definición del escritor yucateco:

La máxima calidad a la que puede aspirar una mujer es convertirse en objeto. Como objeto no se pertenece ni siquiera a sí misma y, simultáneamente, está abierta al uso y la contemplación. Perdida toda identidad, transformada en un cuerpo sin dueño que se desplaza por la vida, entra al campo de lo sagrado y permite la aparición de lo divino: aquello que se puede percibir, que es susceptible de sentirse, pero nadie es capaz de poseer. Entonces, convertirse en objeto es renunciar a la identidad propia para ser como la vida: sin dueño. La mujer que sólo es su cuerpo no es de nadie [...] Sólo como objeto la mujer está en el centro de la vida y la existencia, ese centro que, convertido en inevitable punto de referencia, nos permite reconocer la vida, contemplarla y entrar en ella.<sup>291</sup>

De este modo, al terminar la reunión Mara decide invitar a Benjamín y a Luis Alonso a su casa a tomar una copa. Sabe que puede suceder algo más. Al calor del alcohol y de la música, mientras baila con la sensualidad que la

---

<sup>290</sup> En dicha obra, Paloma escribe: "Él sólo me estaba usando. Toda mujer debe saber que no hay que esperar otra cosa [...] Si los hombres pueden hacer algo en relación con nosotras es contribuir a revelarnos" (Juan García Ponce, *De ánima*, pp. 19 y 30).

<sup>291</sup> Juan García Ponce, "Lo femenino y el feminismo" en, *Las huellas de la voz*, vol. 2. México, Joaquín Mortiz, 2000, pp. 26-27.

caracteriza, Mara es tomada por Benjamín, quien comienza a besarla con ansiedad; ella acepta. La narradora escribe: “me abandoné con naturalidad, porque en ese momento eso era lo que *debía* de suceder”.<sup>292</sup> Éste es un tipo de deber muy especial: el deber de la entrega, del abandono, del dejarse ir; el deber que representa el cuerpo sacrificial (Mara como la hostia) que será tomado para officiar el culto erótico.

Mara inicia una relación con Benjamín, pero es una relación adúltera porque él está casado con Lidia, de quien ya no está enamorado. De esta forma el tema de la infidelidad se vuelve a representar en este relato.

Benjamín y Luis Alonso son íntimos amigos; así la relación con Mara se construye de una forma triangular. Como sucede en el cuento y en la novela *El gato* de García Ponce, el tercero, en este caso Luis Alonso, es necesario para la realización del amor de Benjamín y Mara. Sin Luis Alonso —como sin la presencia del gato, en el relato de García Ponce— no es posible la plenitud de esta relación. De este modo, la narradora escribe: “A veces se me ocurre pensar que sin su complemento [el de Luis Alonso] yo no hubiera podido ser tan feliz con Benjamín”.<sup>293</sup> Luis Alonso parece caer también en la red del deseo que Mara ha desplegado sobre ambos. A Benjamín no le molesta, incluso disfruta de los *falsos* coqueteos, besos y acercamientos que su amigo tiene con Mara. Pero Luis Alonso posee una *devoción* bastante *sospechosa* por su amigo, algo que va más allá de una simple amistad viril y desinteresada. Es él quien le dice literalmente a la protagonista que “ha devuelto a la vida” a Benjamín. Frase que nos remite inmediatamente al cuento “Estar vivo”, en el que Leonardo, el personaje de la historia, recurre al adulterio y al engaño para volver a sentirse vivo, para volver a vivir. Desde esta perspectiva Leonardo y Benjamín se equivalen: hombres desgraciados que buscan en la infidelidad la plenitud perdida o nunca hallada. Por

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 110.

su parte, Lidia y Luisa (de "Estar vivo") son las mujeres burladas. Ahora bien, en este relato Lidia es una sombra, una pantalla, casi un fantasma que pasa de largo dos o tres veces en la historia, pues la narradora no se detiene en ningún momento para describirla ni física ni psicológicamente. Mara y Ángela representan la figura de mujeres seductoras, dueñas de sí mismas, conscientes del poder y la fascinación que ejercen. Además, simbólicamente comparten atributos: Mara es el demonio o la deidad de la *ilusión* y el deseo, que tienta a Buda para impedir que alcance la iluminación; y Ángela alude a la corte de ángeles celestiales, a lo etéreo, a lo intangible. Al final son seres angelicales y demoniacos.

Pero Mara y Ángela sólo pueden ser las amantes, esa es la realidad a la que pertenecen. A pesar de ello, Mara se enreda en su propia red: se enamora y cae rendida ante Benjamín, quien sólo la puede ver como su amante; y quien es incapaz —de igual modo que Leonardo— de terminar con Lidia, aunque según la narradora: "Él no la quería, ni le importaba ella un bledo, y sin embargo el ambiente de su casa pesaba sobre él continuamente aun cuando estaba conmigo. Nunca entendí por qué no dejaba a esa mujer".<sup>294</sup> Ya hemos dicho, parafraseando a Baudrillard, que en el juego de la seducción quien se enamora muere (pierde);<sup>295</sup> de este modo, en cuanto Mara se enamora, el juego ha perdido interés para Benjamín; por eso ya no tiene caso seguir.

Al disolverse el triángulo Mara-Benjamín-Luis Alonso, no es posible que Mara siga viendo a Benjamín ni es posible que conserve la *devota* y *suspica* amistad de Luis Alonso, quien al final del relato aparece terriblemente abatido por la ruptura. Todo indica que Luis Alonso siempre ha estado enamorado en secreto de su amigo y que veía en Mara una posibilidad, un puente, un desdoblamiento en el que de algún modo podía realizar simbólicamente su amor. Por eso es necesaria Mara en la consumación simbólica de su amor. Por eso es un

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>295</sup> *Cfr.* Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 97.

amigo *devoto* tanto de Mara como de Lidia, pues así puede estar en todo momento cerca de Benjamín. De este modo, cuando besa a Mara a solas en la intimidad de su casa, está besando a Benjamín, porque Benjamín está de algún modo en Mara, al ser ella su amante: "Me besó en los labios, primero casi con reverencia, como a un objeto sagrado, y después con furia, buscando en el fondo de ese beso la respuesta a su salvaje, contenido deseo".<sup>296</sup>

---

<sup>296</sup> Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 112.

## CONCLUSIONES

El objetivo de esta tesis fue realizar una lectura de los relatos que integran *La señal* (ERA, 1965) de Inés Arredondo a partir del concepto de “revelación poética”, que Octavio Paz desarrolla en el capítulo homónimo del *El arco y la lira* (FCE, 1956). Como se pudo observar en el desarrollo de este trabajo, el libro de Paz es una síntesis en la que confluyen diversas tradiciones: el romanticismo, el pensamiento oriental, el existencialismo de mediados de siglo XX, algunas nociones del surrealismo, entre otras fuentes del pensamiento universal. La virtud de dicho libro es que condensa y recrea una serie de nociones y valores que giran en torno a la poesía, al erotismo y a la religión; y a partir de esto construye una estética propia, una *ars poetica*, en la que conceptos como “revelación”, “comuni3n”, “sagrado”, “la otra orilla”, “el salto mortal”, “lo otro” ser3n fundamentales tanto para la po3tica de Paz como para un grupo eminentemente de narradores m3s j3venes que 3l, a quienes la cr3tica ha llamado la generaci3n de Medio Siglo y, m3s puntualmente, el grupo de La Casa del Lago, entre los que destacan Juan Garc3a Ponce, Huberto Batis, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Jos3 de la Colina, In3s Arredondo, entre otros escritores nacidos a inicio de los a3os treinta del siglo XX.

Ahora bien, la labor interpretativa consisti3 en analizar cada uno de los relatos de *La seal* en relaci3n con las nociones que se desprenden del concepto *revelaci3n po3tica* por un lado y, por otro, en relaci3n con las fuentes (intertextualidades) y el contexto de cada uno de los cuentos. Como qued3 de manifiesto, los relatos de Arredondo no se agotan en las ideas que desarrolla Paz en su libro, sino que se alimentan de muy diversas fuentes literarias, filos3ficas y art3sticas, que constituyen las bases de su obra y su pensamiento. As3, podemos

observar la presencia mítica de algunos relatos bíblicos en sus narraciones; tal es el caso de "La señal", que se inspira en el pasaje en que Jesús lava los pies de Pedro como símbolo de humildad; o en "La Sunamita", que es una versión distorsionada del matrimonio entre el rey David, viejo y enfermo y la joven y virgen Abisag de Sunam. En el mismo sentido, Eldorado, espacio mítico en el que funda su literatura la escritora, donde deambulan personajes impulsados por la fuerza ciega de la pasión, es un símbolo del paraíso perdido y de la Caída mítica de Adán y Eva. En el caso de "Mariana", cuyo nombre evoca los ritos marianos, también se observan ciertas resonancias bíblicas. En este sentido algunos críticos han visto una alegoría de la Caída de la pareja primordial del Edén (Eldorado) representada por Mariana y Fernando. Mariana morirá en un ritual en el que los excesos carnales y el suplicio de la estrangulación revelarán su profundo misterio; así por medio de la carne se muestran las sutilezas del espíritu. Dicho relato evoca la presencia de Georges Bataille, pues se trata de un erotismo que está en relación directa con la experiencia de la muerte, con lo que este autor denomina "el punto extremo de lo posible", con la "experiencia del no saber" donde la razón se abisma y se pierde en el momento de la revelación. El tema del incesto como experiencia de la transgresión en el caso de "Estío" muestra la cercanía temática con *Mi madre* del autor francés; y en esta tesis se pone en diálogo el cuento de Arredondo con el relato "Imagen primera" de Juan García Ponce, para discurrir sobre el amor imposible y fatal de una unión de este tipo. Por otro lado, encontramos algunos ecos de Juan Rulfo en ciertas descripciones y tópicos literarios en la obra de la escritora, como el del padre, figura ausente, odiada y amada en secreto, en "La casa de los espejos" o en "La señal", cuyo espacio recuerda el Comala árido e irrespirable de *Pedro Páramo*, poseído, en el caso de la escritora, por un sol avasallante que aletarga el cuerpo y el pensamiento.

En "La extranjera", cuya historia representa la fidelidad a un erotismo cósmico, la protagonista se entrega a un culto solar de dimensiones fálicas, en el que se ofrece a esta presencia divina; dicha historia trae a la mente el relato de D. H. Lawrence titulado "Sol", en el que también la protagonista, una extranjera que llega a las costas mediterráneas, se ofrecerá a la fuerza fálica de un sol poderoso. Ambas mujeres serán partícipes de un ritual y de una revelación, ambas serán abrazadas por la vitalidad del astro.

En otro sentido, como se constató en el desarrollo de esta tesis, la experiencia de lo siniestro recorre parte importante de algunos relatos de Inés Arredondo. Por medio de esta experiencia sus personajes darán un salto brusco al vacío, cruzarán "la otra orilla", tendrán una revelación y una transfiguración simbólica. Lo siniestro entendido como *Unheimlich*, concepto que Freud utilizó para referirse a las cosas o seres que teniendo un carácter familiar y conocido, se tornan radicalmente extrañas, ambiguas, peligrosas, malévolas; *Unheimlich* como lo que, según el romántico Friedrich Schelling, debiendo permanecer oculto, no obstante se ha revelado. Desde esta perspectiva, la categoría de lo siniestro se muestra en "La Sunamita" cuando el decrepito y moribundo tío, quien veía a la sobrina como una hija, trasforma radicalmente su conducta familiar al contraer nupcias *in articulo mortis* con ella, y en consecuencia le sobreviene un profundo deseo sexual, que es lo que lo mantiene con vida y lo convierte en un demonio de la lujuria. En este sentido don Apolonio ha devenido en un ser siniestro y cínico para la protagonista, quien ha quedado estigmatizada y ha perdido la pureza que la habitaba. Podemos mencionar también "Canción de Cuna", relato en que una joven ha quedado embarazada en situaciones oscuras, las cuales nunca se aclaran, y experimenta este hecho como algo indeseable que provoca un profundo espanto; de este modo, la criatura que se está formando en su vientre la percibe como si se tratara de un reptil, de un monstruo que nada en su pantano

silencioso y oscuro (el vientre de la madre), como un ser de una alteridad perversa.

Con todos estos elementos citados, constatamos que la obra de Inés Arredondo, aunque está fundamentalmente en consonancia con las nociones de “La revelación poética”, va más allá de esta presencia teórica, puesto que, como toda obra artística perdurable, posee un tono propio, un aliento y ritmo narrativo único, una búsqueda y una expresión definida; posee sus propias lecturas, tópicos e intereses, elementos todos estos que delimitan su obra y su horizonte poético.

En términos generales, se pudo observar cómo en las historias de Arredondo, la mayor parte de las veces, sus personajes parecen por una pasión destructiva que los habita, por las obsesiones a las que se entregan, recordemos que una obsesión puede definirse —parafraseando a Pierre Klossowski, cuando habla de Sade—<sup>297</sup> como una fijación absoluta que se remite a un gesto único y a la repetición compulsiva de ese gesto. Así, por fidelidad a esa repetición y a los excesos a los que se entregan, la muerte, la soledad y la locura son el corolario de sus vidas, de manera que hay un destino trágico o aciago, como sucede en “Mariana”, en “Estío” o en “El árbol”.

En todos los casos, salvo en “El membrillo” —historia en la que la pareja se impone y vence la tentación de un conocimiento prohibido, siguiendo las analogías bíblicas, por lo que logra mantener la pureza y el idilio—, los personajes de Arredondo están condenados a la imposibilidad del amor. El amor es algo sagrado, pero es un imposible, algo que sólo se puede experimentar en su evanescencia, en su ausencia. No obstante, el amor es un absoluto, representa la posibilidad de la iluminación, la armonía con el mundo y los seres. Pero como

---

<sup>297</sup> Cfr. Klossowski, Pierre, *Sade mi prójimo* precedido por *El filósofo criminal*. Madrid, Arena Libros, 2005.

sentencia la escritora “el amor no tiene un solo rostro”,<sup>298</sup> sino que como los hombres es múltiple e impredecible, imperfecto e inacabado (y a veces siniestro). Debido a ello sus personajes están condenados a lo efímero, a lo que pasa y no dura. En este sentido, Arredondo escribe en “La extranjera”:

Estamos de paso y de prisa, todo desaparece antes de que lo hayamos mirado bien, nada nos llega a pertenecer. El sol perpetuo, el tiempo en éxtasis y la muerte no están dissociados y se dejan contemplar. [Así] Le parecieron [a la protagonista] más piadosos que esta conciencia implacable de estar agonizando ahora mismo, en todo momento.<sup>299</sup>

A lo largo de esta investigación se constató efectivamente que los relatos que integran *La señal* pueden descifrarse a partir de las nociones que se desarrollan en “La revelación poética”; este concepto inviste como un manto toda su literatura y puede funcionar como una llave (una clave) para la exégesis de su obra. De este modo, sus personajes, en resonancia con el escrito de Paz, por lo común experimentan una transformación radical cuando son puestos a prueba, cuando son señalados, elegidos, consagrados, estigmatizados; y experimentan (penetran) lo que el poeta llama “la otra orilla”, dan “un salto al vacío” o un “salto mortal” cuando cruzan el puente entre lo profano y lo sagrado, cuando les es ofrecida una revelación y una señal.

Es este sentido, para Arredondo la literatura es ante todo revelación. Y la revelación es para ella “la búsqueda del misterio que resplandece”. Así, su obra es la puesta constante en escena de una serie de enigmas y revelaciones. En tanto que enigmas, en sus relatos siempre quedará un hueco, una hendidura que dificulta una interpretación completa o definitiva; pues los narradores, con toda intención, jamás nos entregan la totalidad o la verdad plena de los hechos: hay un vacío y un secreto ante el cual el lector está vetado. Esta situación enriquece las

---

<sup>298</sup> Inés Arredondo, “El membrillo”, *op. cit.* p. 55.

<sup>299</sup> Inés Arredondo, “La extranjera”, *op. cit.*, p. 85.

posibilidades de interpretación y se convierte en una constante y una característica de la poética de esta escritora. Además, un enigma por definición debe ser irresoluble, pues si no perdería su esencia, su misterio, y cuando a un enigma se le despoja de su misterio no es nada. De este modo, ocultándose se muestra y revelándose se oculta. El mismo título del libro *La señal* nos da una clave de este asunto y de la concepción literaria de esta escritora. Su literatura está cargada de señales que hay que interpretar, de prodigios que se sitúan más allá de la razón y de la realidad mundana, de presagios, en los que los protagonistas se abismarán. Recordemos que las señales, como el oráculo de Apolo en Delfos, parafraseando a Heráclito, ni afirman ni niegan, sino sólo se manifiestan y están abiertas a la interpretación.

En suma, todos estos rasgos y temas pueden constituir una poética de *La señal* que se mantuvo presente en toda su narrativa, sobre todo en *Río subterráneo* (Joaquín Mortiz, 1979) y con menos presencia en *Los espejos* (Joaquín Mortiz, 1988), libro de madurez, como se señala en esta tesis. Así, es posible sostener que la narrativa de Inés Arredondo gravita alrededor de la experiencia de la revelación y lo sagrado, como ejes fundamentales.

Terminar no implica cerrar definitivamente la discusión, sino por el contrario, significa abrirla a nuevas exploraciones por venir. La finalidad de toda empresa intelectual consiste, antes que otra cosa, en invitar al diálogo, a la reflexión e incluso al debate. Y si de este diálogo pueden surgir otras interrogantes, la labor realizada justificará su razón de ser. En este caso, toda respuesta dada si es fértil deberá incubar dentro de sí nuevas incógnitas por resolver.

Este trabajo no es más que un ejercicio de interpretación entre otros posibles. La riqueza de un libro reside, entre otras cosas, en la capacidad de

soportar distintas lecturas y enfoques. Las obras clásicas mantienen su interés porque están abiertas en todo momento a lecturas novedosas y puntos de vista inéditos. Como obras de arte siempre impondrán una fascinación y un enigma, algo que no puede resolverse del todo. De este modo, se establece un diálogo sin término con la literatura.

En mi posición de intérprete es necesario admitir mis limitaciones. Una obra responde según las preguntas que uno es capaz de formular, según el alcance de la visión o de la ceguera de cada lector; de ahí los grados de superficialidad o profundidad. No obstante, esta tesis trató de ser lo más atenta posible a los temas que se planteó, a los objetivos y exigencias que implican un trabajo de carácter académico.

Habría mucho que decir todavía sobre la narrativa de Inés Arredondo. Hubiera deseado abarcar la totalidad de su narrativa; me refiero a sus otros dos libros, *Río subterráneo* y *Los espejos*, según el método empleado en esta tesis, pero dicho trabajo excedía los límites y el tiempo posibles. Y además hubiera deseado analizar en conjunto la obra de otros escritores de su grupo; tal es el caso de Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, José de la Colina, a partir de las nociones vertidas en "La revelación poética" para tratar de establecer entre sus respectivas obras los puentes y los vasos comunicantes en pos de desarrollar una posible estética grupal a partir de dicho concepto. Queda la tarea aún por realizarse, para medir las dimensiones y alcances de esta posible poética generacional.

Queda por realizarse también el análisis de la obra ensayística de esta escritora, cuyo estudio no ha sido hecho a profundidad, para poner en su justa medida esta otra faceta de su obra. En cuanto a sus ensayos, se conoce sobre todo *Acercamiento a Jorge Cuesta* que la Secretaría de Educación Pública (SEP) publicó en 1982. Este texto se remonta hasta 1967, cuando Arredondo comenzó a escribirlo,

y es una de las aproximaciones pioneras a la obra del poeta cordobés, perteneciente al grupo Contemporáneos. Más allá de este escrito, su veta ensayística no ha sido suficientemente comentada. Ahora, con la publicación reciente en el Fondo de Cultura Económica de *Ensayos* (2012), cuyos escritos se encontraban dispersos y olvidados en diversos suplementos y revistas culturales, es posible una mayor promoción de su obra, más allá del ámbito narrativo. Este libro reúne algunas disertaciones sobre Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Pablo Neruda; además de una serie de autobiografías, que Arredondo escribió a lo largo de su vida, entre otros escritos de interés.

## **BIBLIOGRAFÍA DE INÉS ARREDONDO:**

ARREDONDO, Inés, *La señal*, México, ERA, 1965.

\_\_\_\_\_, *Río subterráneo*, México, Joaquín Mortiz, 1979.

\_\_\_\_\_, *Los espejos*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1988.

\_\_\_\_\_, *Opus 123*, México, Oasis, 1983.

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1988.

\_\_\_\_\_, *Cuentos completos*, México, FCE, 2011.

\_\_\_\_\_, *Acercamiento a Jorge Cuesta*, México, SEP/Diana, 1982.

\_\_\_\_\_, *Historia verdadera de una princesa*, México, SEP, 1984.

\_\_\_\_\_, *Ensayos*, México, FCE, 2012.

\_\_\_\_\_, "autobiografía", en *Narradores ante el público*, vol. 1, México, Joaquín Mortiz, 1966.

\_\_\_\_\_, *Inés Arredondo para jóvenes*, México, CONACULTA, 1990.

## **BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA:**

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1963.

ALBARRÁN, Claudia, "Inés Arredondo: En los límites de la llama", en Inés Arredondo, *Ensayos*, México, FCE, 2012.

\_\_\_\_\_, *Luna Menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Ediciones Casa Juan Pablos, 2000.

ARREDONDO, Inés, "Autobiografía", en Inés Arredondo, *Ensayos*, México, FCE, 2012.

\_\_\_\_\_, "Eldorado, Sinaloa", en *Diagonales*, enero, 1986.

\_\_\_\_\_, "Inés Arredondo un mundo más profundo y verdadero", en Inés Arredondo, *Ensayos*, México, FCE, 2012.

\_\_\_\_\_, "La cocina del escritor", en Inés Arredondo, *Ensayos*, México, FCE, 2012.

\_\_\_\_\_, "La verdad o el presentimiento de la verdad", en Inés Arredondo, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1988.

\_\_\_\_\_, *Cuentos completos*, México, FCE, 2011.

BATAILLE, Georges, "La conciencia de la muerte", en *Las lágrimas de eros*, Barcelona, Tusquets, 1997.

\_\_\_\_\_, *Madame Edwarda*, México, Fontamara, 2014.

\_\_\_\_\_, "La experiencia interior" en *El aleluya y otros textos*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

\_\_\_\_\_, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1989.

\_\_\_\_\_, *Madame Edwarda*, México, Ediciones Coyoacán, 2001.

BATIS, Huberto, "Inés Arredondo. La señal", en *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*, México, UNAM, 2004.

\_\_\_\_\_, "La señal", en *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*, México, UNAM, 2004.

\_\_\_\_\_, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, México, CONACULTA, 1994.

BAUDRILLAD, Jean, *La seducción*, Madrid, Cátedra, 1998.

La Biblia Latinoamericana, Quito, Editorial Verbo Divino, 1989.

BLAKE, William, "Proverbios del infierno", en *Prosa escogida*, Barcelona, DVD Ediciones, 2002.

BLANCHOT, Maurice, "El afuera, la noche", en *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.

\_\_\_\_\_, "La mirada de Orfeo", en *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.

BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991.

CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 2004.

CALASSO, Roberto, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Barcelona, Anagrama, 1994.

CHAUCER, Geoffrey, "El cuento del mercader", en *Cuentos de Canterbury*, en [http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/1856f0823\\_cuentosdecantebury.pdf](http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/1856f0823_cuentosdecantebury.pdf), [23-05-14] p. 116.

CORRAL, Rose, "Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado", en Arredondo Inés, *Obras completas*, México, siglo XXI, 1988.

ESCALANTE, Evodio, "La poética de lo siniestro en Inés Arredondo", en *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, [comp. de Luz Elena Zamudio], México, UAM-Casa Juan Pablos, 2005.

FOUCAULT, Michel, "Prefacio a la transgresión", en *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós, 1994.

FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*, Barcelona, Hesperus, 1979.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *La hojarasca*, México, Diana, 1986.

GARCÍA MONTAÑO, Jorge, *El Buda Dharma. Una estrategia para vivir mejor*, México, Bodhi, 2006.

GARCÍA PONCE, Juan, "Imagen primera", en *Cuentos completos*, México, Seix Barral, 1997.

\_\_\_\_\_, "Lo femenino y el feminismo" en, *Las huellas de la voz*, vol. 2. México, Joaquín Mortiz, 2000.

\_\_\_\_\_, *De ánima*, México, Montesinos, 1984.

- \_\_\_\_\_, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, México, FCE, 1989.
- \_\_\_\_\_, "Inés Arredondo: La inocencia", en *Trazos*, México, UNAM, 1974.
- \_\_\_\_\_, "Leer", en *Las huellas de la voz*, vol. II, México, Joaquín Mortiz, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México, ERA, 1975.
- \_\_\_\_\_, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- HERÁCLITO, "fragmentos", en *Parménides-Zenón-Meliso-Heráclito*, Barcelona, Ediciones Folio, 2002.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *El Baño de Diana*, Madrid, Tecnos, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Sade mi prójimo precedido por El filósofo criminal*. Madrid, Arena Libros, 2005.
- "Lavar los pies", en *Perspicacia vol. II*, en Biblioteca en Línea Watch Tower Bible and Tract, it-2 p. 192 (<http://wol.jw.org/es/wol/d/r4/lp-s/1200004577> [8 de junio de 20014]).
- LAWRENCE, D. H., "Sol", en *Historias de amor*, México, Fontamara, 1988.
- LUGO, José Antonio, *La inocente perversión*, México, CONACULTA, 2007.
- MARTÍNEZ SALCE, Graciela, *Una Poética de lo Subterráneo: La Narrativa de Inés Arredondo*, México, CONACULTA, 1996.
- MAYORAL PALAZÓN, María Rosa, *La estética en México. Siglo xx*, México, UNAM-FCE, 2006.
- MÍGUEZ, José Antonio, "El fuego", en *Parménides-Zenón-Meliso-Heráclito*, Barcelona, Ediciones Folio, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich, "De las tres transformaciones del espíritu", en *Así habló Zaratustra*, Madrid-México, Alianza Editorial, 1989.
- PACHECO, José Emilio, "El Cantar de los Cantares", en *La jornada*, año 25, núm. 8793, México, D. F. [8 de febrero de 2009] sin p., tomado de:

<http://www.jornada.unam.mx/2009/02/08/index.php?section=cultura&article=a03n1cul> (14 de noviembre de 2014).

PAZ, Octavio, "Piedra de sol", en *Libertad bajo palabra*, México, FCE, 1960.

\_\_\_\_\_, *El arco y la lira*, México, FCE, 1956.

PEREIRA, Armando, "Presentación. Juan García Ponce y la escritura cómplice", en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*. México, UNAM/ERA, 1997.

\_\_\_\_\_, *La Generación de Medio Siglo*, México, UNAM, 1997.

QUEMAIN, Miguel Ángel, "El presentimiento de la verdad", en: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1702-arredondo-ines-entrevista>, [8 de septiembre de 2014].

RAINER, Maria Rilke, "Primera elegía", en *Las elegías del Duino*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1998.

RAMA, Ángel, en "El arte intimista de Juan García Ponce", en *La escritura cómplice*, México, ERA- UNAM, 1997.

ROSAS MARTÍNEZ, Alfredo, "La búsqueda de sentido y el presentimiento de una verdad (perversión y perversidad en cuatro cuentos de Inés Arredondo)", en *Contribuciones desde Coatepec* núm. 18, Universidad Autónoma del Estado de México, enero-junio 2010.

RULFO, Juan, "Diles que no me maten", en *El llano en llamas*, México, FCE, 1980.

\_\_\_\_\_, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 1999.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992.

SCHOPENHAUER, "Arthur, La contemplación estética", en *Schopenhauer en sus páginas*, México, FCE, 1991.

STANTON, Anthony, "Posfacio. Prehistoria y recepción de un libro insólito: *El arco y la lira* (1956)", en Octavio Paz, *El arco y la lira*, ed. facsimilar, México, FCE, 2006, pp. XXI-LV.

TORNERO, Angélica, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, México, Juan Pablo, Universidad del Estado de Morelos, 2008.

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988.

UNAMUNO, Miguel, "Abisag la sunamita", en *El sentimiento trágico de la vida /La agonía del cristianismo*, Madrid, Akal, 1983.

XIRAU, Ramón, "Arte, notación, conocimiento", en *La estética en México. Siglo xx*, México, UNAM-FCE, 2006.