

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Española IV (Bibliografía Española y  
Literatura Hispanoamericana)**



**TESIS DOCTORAL**

**La cuentística de Inés Arredondo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Bladimir Reyes Córdoba**

Directora

**Juana Martínez Gómez**

**Madrid, 2011**

ISBN: 978-84-695-1106-0

© Bladimir Reyes Córdoba, 2011

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA IV

LA CUENTÍSTICA DE INÉS ARREDONDO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Bladimir Reyes Córdoba

Bajo la dirección de la doctora

Juana Martínez Gómez

Madrid 2011

A mis padres

A Pompeya por su apoyo como  
esposa y compañera de estudios

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>1. CONTEXTUALIZACIÓN DE INÉS ARREDONDO Y LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO EN MÉXICO</b>	13
1.1 Ámbito cultural	14
1.2 La Generación de Medio Siglo	23
1.2.1. <i>La Revista Mexicana de Literatura</i> . Primera época	29
1.2.2 <i>Cuadernos del Viento</i>	38
1.2.3. <i>La Revista Mexicana de Literatura</i> . Segunda época	42
1.3 La autora	51
1.3.1 El lado oscuro de las relaciones humanas	63
<b>2. EL CUENTO</b>	76
2.1 El cuento literario y sus características	76
2.2 El cuento moderno	100
2.3 Comparación entre el cuento clásico y el cuento moderno	118
<b>3. DEL AMOR A LA MUERTE EN LA CUENTÍSTICA DE INÉS ARREDONDO</b>	124
<b>3.1 En busca del otro</b>	124
3.1.1 La insatisfacción (“Flamingos”)	136
3.1.2 La memoria imborrable (“Para siempre”)	147
3.1.3 Encuentro con el vacío (“Mariana”)	163
3.1.4 La trascendencia (“Atrapada”)	186
<b>3.2 Erotismo y transgresión</b>	212
3.2.1 Las relaciones incestuosas (“Estío”)	223
3.2.2 La dignidad (“Mariposas nocturnas”)	249
3.2.3 La perversión (“Sombra entre sombras”)	265
Conclusión	287
Bibliografía	296

## INTRODUCCIÓN

Un mundo sin literatura sería un mundo sin deseos ni ideales ni desacatos, un mundo de autómatas privados de lo que hace que el ser humano sea de veras humano: la capacidad de salir de sí mismo y mudarse en otro, en otros, modelados con la arcilla de nuestros sueños.

Mario Vargas Llosa

La narrativa mexicana ha brindado en el siglo XX una gama de escritores que por su calidad, han construido un territorio sólido y brillante. Es indudable que a lo largo del siglo XX la literatura mexicana alcanza una madurez envidiable que la coloca como una de las mejores del mundo. Lo anterior podría parecer una exageración, pero cuando uno recuerda nombres como los de Alfonso Reyes, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Nelly Campobello, José Revueltas, Agustín Yáñez, Octavio Paz, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Elena Garro, Fernando del Paso, Sergio Pitol, Jorge Ibargüengoitia, Elena Poniatowska, Amparo Dávila, Juan Villoro, Salvador Elizondo, Josefina Vicens, Jaime Sabines, Enrique Serna, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Jorge Volpi, sólo por citar algunos, se da uno cuenta que la lista es tan variada como rica en propuestas y en talento literario.

Dentro de la narrativa mexicana del siglo XX, el cuento ocupa un lugar de primera importancia. Resulta fascinante que una narración de carácter breve pueda llegar a poseer tanta riqueza y, sobre todo, tanta complejidad. Adentrarse en este género exige lectores atentos si se desea descubrir toda su fuerza y significación; esto es, llegar al meollo de sus asuntos. Al respecto, Evodio Escalante dice: “El final de un cuento es tan decisivo que, a menudo, obliga a un nuevo proceso de semantización de la lectura”

(1990:86). El cuento, puede afirmarse, posee como objetivo el final, la conclusión. En ese momento se descubre su propósito. Por tratarse de una narración corta, está obligado a cargar de significado sus elementos. Lo interesante es observar cómo la palabra, la frase y el discurso, que en el cuento se han despojado de adornos y vueltas, pueden tener una vasta repercusión de interés humano.

En la estructura cuentística, según la misma Inés Arredondo explica: “Detrás de lo que dices, además de la historia que cuentas, tienes que decir algo que no se puede decir, como poesía, en palabras” (Miller, 1975:21). Lo que se dice y lo que no se puede decir componen un cuento; son dos historias que se contraponen y complementan, cuyo final dará preeminencia a una, hecho que acarreará en el lector la gran sorpresa: la revelación. “El cuento es un relato que encierra un relato secreto [...] la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes” (Piglia, 1999: 94-95). Aquí es necesario poner atención a las dos citas, la de Arredondo y la de Piglia, pues vemos que Inés Arredondo se anticipó en dos décadas a la propuesta de Piglia y, sin embargo, la propuesta de ella paso desapercibida.

De acuerdo con lo anterior y una vez establecida la estructura del cuento en la que este trabajo se basa, el interés radicará en descifrar la historia secreta y su significación. La obra de Inés Arredondo se inscribe dentro del cuento moderno, en el cual la sorpresa y la estructura cerrada no tienen que darse como regla absoluta en cada relato; así, el cuento moderno, por ejemplo, “[...] trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca [o bien] la historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo [...]”; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola” (:95).

La decisión de trabajar la cuentística de Inés Arredondo como proyecto de tesis, obedece a dos motivos: 1) Que es una escritora que rompe con la tradicional escritura de mujeres de su época. 2) Que es, además, una autora poco tratada en los actuales

manuales de carácter general sobre Literatura Hispanoamericana, pese a contar en su producción literaria con tres libros de cuentos: *La señal*, *Río subterráneo* y *Los espejos*, en los que nos descubre un sentido trágico del mundo, que deviene en una literatura sombría y solemne.

Inés Arredondo describe en sus cuentos retratos de hombres y mujeres. Sin embargo, predominan las mujeres, pues en su mundo narrativo encontramos los dramas, las relaciones, el mundo cotidiano, las pasiones, las patologías y los dilemas de las mujeres.

De los catorce cuentos que integran *La señal*, nueve presentan la perspectiva de una mujer. En ocho de los doce cuentos de *Río Subterráneo* el personaje principal es una mujer y en el volumen titulado *Los espejos*, la perspectiva femenina la hallamos en seis de los ocho. Por lo anterior, podemos decir que los cuentos de Inés Arredondo manifiestan su tendencia a la literatura femenina, no sólo por el hecho de que sus personajes sean mujeres, sino porque en ellos se escucha la voz de la mujer.

Esta observación parece insignificante, pero no lo es, porque nos lleva a indagar sobre las pasiones y las rupturas que marcan los destinos humanos y que encontramos desde sus primeros cuentos.

La obra de Inés Arredondo establece el contraste justo entre las crisis comunes y las transgresiones morales y psicológicas. Unas y otras conforman esa parte oscura del hombre que a ella la fascinó, pero las segundas revelan sus límites y sus profundidades extremas (Ziegler, 1991:105).

En sus cuentos hallamos el intento de la autora por establecer lo femenino dentro de un sistema de valores, creencias y costumbres patriarcales, que ha reprimido y negado lo oscuro, lo emocional, la carne, el erotismo, el misterio, etc., y que en contubernio con la religión separaron al hombre y a la mujer, según sus esquemas de valores y dejaron sólo aquella parte que ellos consideraban luminosa, es decir, la mujer sumisa, ingenua, obediente, etc.

¿Por qué el discurso femenino? En la obra de Inés Arredondo se mantiene una preocupación constante por la mujer. Un común denominador en sus cuentos es, sin lugar a dudas, la complejidad del ser humano femenino inserto en un mundo determinado. Otra constante en sus cuentos, entrañablemente ligada a la mujer, es el erotismo, el cual, por supuesto, también se estudiará. Al respecto dice Enrique Serna: “La paradoja de que la felicidad lleve dentro el germen de su propia destrucción es fundamental en la narrativa de Inés Arredondo y está directamente vinculada con su visión trágica del erotismo” (1996:267).

Para Inés Arredondo la literatura es existencia, existencia que se convierte en materia narrativa. El discurso, a través de la voz narradora, de los personajes, así como de la atmósfera, trasluce la concepción que la escritora tiene del mundo, de la mujer, al igual que los atavismos sociales que han circunscrito y determinado su mundo. El ser humano del siglo XX, en particular la mujer, se instala a la perfección en los cuentos de Inés Arredondo y desde ahí nos transmite la deshumanización, la desacralización, la pasión, la soledad, la transgresión, la ambigüedad, la sexualidad, el erotismo, la ruptura del orden y todo aquello que experimenta. En sus obras, el lector o la lectora descubren las profundidades secretas del alma femenina, a la cual escudriña y ausculta.

La existencia, el destino que se define o cambia, el sentido de la vida, se expresan mediante la revelación, la imaginación, la ironía, el símbolo y un lenguaje culto, poético, que trasciende porque puede traspasar fronteras, límites, y llegar hasta lo inimaginable.

De acuerdo con lo anterior, para llevar a cabo este análisis hemos decidido recurrir a una metodología diversa, que aborda la obra de Inés Arredondo desde distintas perspectivas; para ello nos apoyamos en teóricos del cuento, del psicoanálisis,

del existencialismo, del erotismo y, por supuesto, de la crítica que acerca de la obra de Inés Arredondo se ha hecho.

Entre los principales elementos del análisis está el del narrador o narradora, que en su caso es principalmente narradora, por considerarlo como un elemento clave en el estudio, puesto que desempeña un papel esencial en el relato, además de que su acción individual, al fin inscrita dentro de una cultura, organiza, adorna, enriquece y da énfasis a las acciones, que así, cobran sentido tanto para los personajes como para el lector o la lectora.

Por otro lado, los personajes, que son mayoritariamente femeninos, representan igualmente un elemento esencial, ya que son ellas las que hablan y nos develan sus secretos que, paradójicamente, resultan revelaciones para ellas mismas.

El objetivo de este trabajo es desentrañar los motivos por los cuales los personajes no logran la felicidad. Y en este sentido la originalidad radica en descubrir los diversos factores que obstaculizan la felicidad de los personajes femeninos.

Con estas consideraciones pretendemos realizar una investigación sobre la narrativa de Inés Arredondo, escritora mexicana nacida en 1928 y fallecida en 1989. En este trabajo se presentan reflexiones sobre los cuentos de los libros *La señal*, *Río subterráneo* y *Los espejos*, haciendo una selección de aquéllos que nos parecen paradigmáticos de sus preocupaciones literarias.

La cuentística de Inés Arredondo señala la posición de la autora frente a su escritura como organizadora de un discurso tematizado fundamentalmente en los ámbitos del mal, la locura, la perversión, el erotismo, la soledad y la muerte. La mirada es básica para comprender su narrativa. Además, encontramos expresiones de imperfección, desamor, desarraigo, desaliento, dimisión, desesperanza y, en otro orden

de ideas, frenesí, delirio, insensatez. Expresiones que no tienen como finalidad alcanzar una determinación, antes bien, refutan la hipótesis de la “feliz” conclusividad del ser.

Hemos dedicado un primer capítulo a situar el pensamiento de la escritora en relación con un sistema de valores más amplio, en el seno del cual ha sido concebido el cuento.

En este primer capítulo intentamos fijar el contexto cultural, la generación y la obra de Inés Arredondo para situarla y para localizar como relevantes los estudios contemporáneos sobre el erotismo y el existencialismo, categorías presentes en la narrativa de la autora.

Inés Arredondo está entre los mejores narradores mexicanos. Su obra, al igual que la de Juan García Ponce y Vicente Melo, es representativa de los años sesenta; en esta generación, los escritores retrataron momentos sin historia: lo íntimo y lo cotidiano que puede romper con lo habitual. Arredondo se centra en la ruptura, determinando un giro o cambio en lo establecido, marcando una transformación en la literatura mexicana.

En el segundo capítulo se revisa el cuento literario y sus características, así como el cuento literario moderno y se hace una comparación entre el cuento clásico y el cuento moderno, pues nuestra escritora cultivó este género y era necesario entonces indagar al respecto.

No debemos olvidar que el cuento, como obra de arte, forma parte del ser humano. “[...] los cuentos nos ayudan a penetrar en los resquicios o vericuetos de la humanidad, ensanchan nuestra experiencia personal, agrandan nuestra intimidad” (Omil, 1997:157). Este solo hecho justifica cualquier estudio que se haga acerca del mismo. Con base en lo anterior, en este trabajo pretendemos mostrar cómo en los cuentos de Inés Arredondo hay un discurso y un lenguaje que revelan la complejidad del ser humano femenino.

El tercer capítulo lo titulamos *Del amor a la muerte*, son los temas que atraviesan la obra de Inés Arredondo. Lo hemos dividido en dos apartados: a) *En busca del otro*, donde analizamos cuatro cuentos que consideramos reflejan la influencia existencialista en la cuentística de Arredondo, así como la imposibilidad de la pareja, y b) *Erotismo y transgresión*, donde se analizan tres cuentos en que los personajes buscan la felicidad por medio del erotismo, la sexualidad, la transgresión y de esa manera trascender en su relación. No es la sexualidad por sí misma la que los une, sino la totalidad del amor, el deseo y la pasión, como ellos lo viven. Su erotismo provoca sobresalto y perturbación porque transgreden inhibiciones y prohibiciones, lo cual deposita interrogantes en los lectores al plantear la vida y la conducta sexual como problema a esclarecer y a explicar.

En este capítulo nos apoyamos en Sartre, Bataille, Klossowski, Freud, Kristeva, Marcuse, etc., pues nos ayudan a comprender y explorar las actitudes de los personajes.

Por último, presentamos una breve conclusión, en la cual hemos observado, por medio del análisis literario de los elegidos como más representativos, y de las descripciones de sus historias, diversos personajes que identifican nuestro mundo, nuestras miserias, nuestros miedos, nuestras locuras y las de la autora misma. Protagonistas con trascendencia, cuya personalidad se nos revela mediante la descripción de sus miradas o sus gestos. Seres angustiados, con problemas existenciales, incapaces de comunicarse, o perturbados por la misma naturaleza humana que los obliga a sentir la necesidad de buscar una manera diferente de darle placer a su cuerpo, a su mente, a su vida. Personajes necesitados de ver en su interior lo que no quieren ver porque temen encontrarse a sí mismos; mujeres sumisas que no quieren cambiar su realidad porque temen ser abandonadas y quedarse en soledad. Lo que sobresale en la narrativa de Inés Arredondo, es la forma en que describe las sensaciones de dichos

personajes y la manera de acercarse a cada uno de ellos por medio de los sentidos, principalmente de la vista y el gusto, provocando diversas reacciones que, a veces, acaban en la perversión. Pero también encontramos en todos ellos las cicatrices que los han marcado, dejándolos confusos y hartos de la vida, y con las que nos dan a conocer sus sentimientos e intenciones, que es lo que quería hacer la escritora con las señales que recibía para expresar en sus historias sus sentimientos, pues ella siempre necesitó una señal para escribir o hacer algo.

Finalmente, me es muy grato dejar aquí constancia de mi gratitud a las instituciones y personas que facilitaron el desarrollo de esta investigación. Agradezco a la Secretaría de Educación Pública y en especial al Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP), por la beca que me otorgaron, la cual me permitió realizar la presente investigación. Al Dr. Ricardo Corzo Ramírez y a la Mtra. Leticia Rodríguez Audirac, funcionarios de la Universidad Veracruzana de mi país, por autorizar mi licencia para estudios de doctorado. A las autoridades de la Universidad Complutense, y en especial del Departamento de Filología IV (Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana) por haberme aceptado para realizar los estudios en esta Universidad. A mis profesores de doctorado, pues sus clases permitieron actualizar mi formación académica e incrementar mis perspectivas teóricas, lo cual redundará en la mejora de mi función como docente e investigador. Agradezco especialmente el apoyo y la orientación recibida para esta tesis, de mi directora de investigación, profesora Juana Martínez Gómez, por su confianza y paciencia en el desarrollo del trabajo.

También deseo consignar el apoyo recibido de Gador González y Pilar Gómez, por sus valiosas observaciones que me permitieron mejorar el texto.

Doy gracias a mi familia por el apoyo y el cariño de siempre, a mi esposa, por su solidaridad. A mis compañeros de estudio por andar juntos esta parte del camino. Al

personal de la Universidad Complutense que facilitó nuestro trabajo académico. Agradezco especialmente a los camareros José y Alfredo por el cálido trato de aceptación y respeto que nos dispensaron. Para todos ellos mi reconocimiento.

## **1. CONTEXTUALIZACIÓN DE INÉS ARREDONDO Y LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO EN MÉXICO**

Agustín Cadena en su artículo “Medio Siglo y los sesenta”<sup>1</sup> nos resume de manera sucinta la importancia de la Generación de Medio Siglo:

Fue una generación llena de búsquedas y de vacilaciones, por lo mismo, de intentos por delimitar un espacio ideológico, una poética narrativa. Determinó la conformación de ciertos estilos y procedimientos literarios que, al oponerse unos a otros, se convirtieron en formas de personalidad notablemente definidas. Libertad técnica, una insaciable curiosidad experimental y una gran fascinación por lo insólito, los personajes misteriosos y las situaciones límite, son algunos de los elementos que compartieron de manera más visible. Su estilo es más poético, rico, escalofriante, sensual que el de los narradores precedentes, y casi todos los miembros de la generación dominaron esa unidad de efecto que Poe estimaba por encima de cualquier otra virtud literaria. Por ese motivo, a la fuerza expansiva de la novela prefirieron muchas veces la concentración del cuento. Ciertamente, Medio Siglo fue una generación que dio al cuento o relato corto un lugar especial en su producción literaria. Algunos de sus integrantes fueron siempre cuentistas, como Amparo Dávila e Inés Arredondo; otros, como Juan García Ponce y Carlos Fuentes, hicieron en su carrera de novelistas un lugar para el cuento. Emilio Carballido, eminentemente dramaturgo, publicó por lo menos un libro de cuentos. Durante los años que ocuparon la producción más abundante de estos escritores, el cuento alcanzó como género un prestigio que no había tenido. Un escritor podía hacer su carrera en el género que quisiera, pero en algún momento tenía que pasar por la prueba del cuento. Y en cierto modo, gracias a esta disciplina, el lenguaje literario se volvió más directo. Lo fantástico se convirtió en un instrumento estético cuyo objetivo sería poner en duda lo real de la realidad. De esta manera lo fantástico dejó de ser, así, un estilo y se convirtió en un efecto. Un efecto con profundas repercusiones subversivas, ya que dudar de la realidad pareció la mejor manera de acorralar a la ideología. Así respondió Medio Siglo a la necesidad histórica de revisar las condiciones políticas, sociales y económicas de lo que entonces era la nueva realidad latinoamericana (1998).

Pero para entender esto es necesario hacer una revisión somera del ámbito cultural, mundial y nacional, que influyó en la perspectiva de los miembros de la Generación de Medio Siglo.

---

<sup>1</sup> Revista *Casa del tiempo*, septiembre de 1998, Universidad Autónoma Metropolitana, México, en <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/index.html>

## 1.1 Ámbito cultural

En el siglo V se utilizaba el término latino *modernus* para distinguir el presente cristiano oficial del pasado romano pagano, pero con la Ilustración francesa el término quedó establecido de una manera más semejante a como lo empleamos hoy. Los *philosophes* declararon que la disputa entre los *anciens* y los *modernes* se estaba resolviendo en favor de los últimos. La civilización moderna, postmedieval, basada primordialmente en la razón, era superior.

Así pues, ¿qué es la modernidad? El término se refiere al orden social que surgió después de la Ilustración, aunque podemos encontrar sus raíces mucho antes. El mundo moderno se caracteriza por una dinámica sin precedentes: el rechazo o la marginación de lo tradicional y sus consecuencias globales. El tiempo parecía acelerarse; el espacio, abrirse. La marcada orientación hacia el futuro de la modernidad estaba relacionada con la fe en el progreso y en el poder de la razón humana para promover la libertad; sin embargo, de la misma fuente surge el malestar: el optimismo frustrado y la duda inherente fomentada por el pensamiento postradicional. Éstos, junto con las consecuencias no intencionales de clasificar, ordenar y racionalizar la vida moderna, recortaron las alas de la libertad. “Aunque la modernidad se manifiesta en logros como la ciencia y la tecnología o la política democrática, también afecta profundamente a la rutina diaria. Las cuestiones sobre la autoridad —¿quién dice?— y sobre la identidad —¿quién soy?— se plantean de maneras nuevas y acuciantes” (Lyon, 2000:48).

Se hicieron muchos pronósticos sombríos sobre el futuro de la modernidad, pero pocos fueron tan pesimistas como el de Max Weber, quien no se hizo eco de las profecías de Durkheim sobre la manera en que se resolverían los dilemas modernos; por el contrario, él creía que el reinado de la racionalidad, aplicado igualmente al medio social y al natural, produciría el desencantamiento del mundo.

Con la sustitución de la racionalidad “sustantiva” por la “formal”, acabaría desapareciendo toda percepción de los objetivos últimos de la acción. Irónicamente, aunque la sociedad liberal moderna debía liberar a las personas para que pudieran participar en fines más diversos, en la realidad éstos se oscurecían a medida que la gente iba siendo esclavizada por tecnologías y técnicas supuestamente neutrales. De esta forma, se preparaba el terreno para que el consumo se presentara como un “fin” (Lyon, 2000:64).

En la cultura occidental se registró un cambio sustancial en cuanto a la visión del mundo y del hombre: se evidenció de manera gradual a mediados del siglo XX, pero tuvo sus primeros indicios a fines del siglo XIX, período de apogeo de la modernidad; en consecuencia, con el desarrollo científico y tecnológico del capitalismo, la modernidad provocó el derrumbe de lo que quedaba del pensamiento idealista antiguo que, tras inventar sus relatos metafísicos, pretendió instalarlos en la realidad durante los últimos veinte siglos. El hombre moderno se percató de la imposibilidad de un conocimiento de las ideas teológicas, por ello se vio obligado a renunciar a tal espacio imaginario, al que había escapado en su necesidad de una dependencia con garantía de seguridad y por la que pudiera, además, participar de la condición utópica de lo absoluto.

El pensamiento de ese periodo se caracterizó por su desencanto respecto a las grandes y trascendentes concepciones tradicionales (de la metafísica, teología y ontología), que para la tradición revelaban la verdad, mientras que para la modernidad sólo pretendían explicar, por medio de mitos y dogmas, los aspectos incognoscibles de la realidad:

Al ponerse en evidencia la ausencia de significación de éstas, apareció no sólo el vacío de sentido, sino también la ausencia de orden, centro, y la soledad intelectual. Por eso se ha hablado con mucha frecuencia de la modernidad como un proyecto inacabado (Rivera-Rodas, 1998:38).

Se presentó una fractura, una escisión, pues mientras en la tradición había orden y sentido, en la modernidad ya no lo había. Además, el hombre moderno tuvo la experiencia pragmática de las guerras y los desastres del mundo que le habían

demostrado su fragilidad e inseguridad; como consecuencia, el pensamiento de ese período se caracteriza por un desencanto hacia las nociones clásicas de verdad, razón, objetividad, idea de progreso universal, identidad, emancipación, hacia los grandes relatos o los sistemas definitivos de explicación. Con la crisis del idealismo y la experiencia de las guerras se presenta el derrumbe de los valores tradicionales. No se percibe una dirección del destino de nuestro mundo: la realidad se manifiesta con ausencia de sentido. El hombre descubre su soledad frente al cosmos y el abismo de la nada se abre ante él. La relatividad de todos los valores establecidos y aceptados se hace evidente y el carácter fragmentario, disperso, de la realidad se impone. Será difícil desde entonces que el pensamiento pretenda reflejar o formular un orden o un sentido, al modo del mundo religioso de las mitologías o incluso al modo de las nociones iluministas, a veces ingenuas. Ahora se percibe el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado; un conjunto de culturas diversas, desunidas y también de interpretaciones que engendran escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas.

La modernidad ha sido atacada de manera directa precisamente a partir de la crítica de sus premisas más constitutivas, las que le dieron justificación y le otorgaron el poder epistemológico para prevalecer como el paradigma predominante durante dos siglos y medio. Ese ataque se ha centrado preferentemente en los conceptos de un logos universal y del tiempo como linealidad progresiva ineluctable. A partir de esa crítica de la modernidad, la razón universal conduce a formas de dominación totalitaria que Lyotard ve emblemáticas en Auschwitz. Por su parte el tiempo progresivo, adepto a la edificación de grandes estructuras temporales, conlleva la devaluación o la negación de la subjetividad y el tiempo personal propio de las “micronarrativas” (Navajas, 2003:33).

Según Terry Eagleton, se da un cambio histórico en Occidente hacia una nueva forma de capitalismo orientado hacia lo efímero, el consumismo, descentralizado hacia la tecnología y la industria cultural (1998:11).

La modernidad, o lo que queda de ella, se aferra al desencanto como única fuente de energía. Algunos pensadores relevantes, dieron a ese desencanto un sentido

edificante, al desatar, derribar o deconstruir las concepciones antiguas, que Habermas llamó “arcaicas dependencias” que constreñían el pensamiento.

El desencanto es la toma de conciencia de que no hay estructuras, leyes, ni valores objetivos; de que todo eso está puesto, creado, por el hombre. Si bien el mundo religioso es pleno de sentido, la modernidad presenta un mundo vacío de sentido y carente de orden trascendental. De hecho, la base de la modernidad fue el rechazo de toda pretensión fundamentalista y trascendental. Con esta base el “mundo religioso” se vio como un producto sobre el dogma y el autoritarismo de lo sagrado, fabricado por grupos humanos para ganar ascendencia sobre grandes mayorías. Vattimo, siguiendo el pensamiento de Nietzsche, señala que la violencia acompaña al concepto de lo sagrado.

El anuncio de la muerte de Dios en el sentido que Nietzsche le atribuía (fin del pensamiento de la fundamentación, de la autoridad del *Grund*; y por tanto fin también de todo hombre de violencia, de esa violencia que acompaña a lo “sagrado”), es también el anuncio heideggeriano del final de la metafísica (1991:53).

La filosofía y el arte se vieron afectados. Al reconocer Habermas, en 1985, que a partir de la crisis de los objetos filosóficos se disuelve la diferencia entre filosofía y literatura, la crítica radical de la modernidad hace comprender que la filosofía no se diferencia mucho de la retórica, y como consecuencia, del discurso filosófico de la modernidad. Además, que “al discurso filosófico de la modernidad [...] pertenece también la conciencia de que la filosofía ha llegado a su final” (1989:70), por lo tanto, la filosofía moderna “ya no promete resolver en términos de teorías las pretensiones que antaño presentara la religión” (:251). Más explícito y con lucida convicción, Vattimo señala en la filosofía “la consumación teórica de la noción de fundamento” (1991:45).

La obra de arte y su tiempo permanecen inextricablemente correlacionados, por ende, se registra esa fractura de la que hemos venido hablando y el arte se convierte en páginas de testimonio. Ambos son producto del rompimiento espiritual y del desorden

social paralelo.

El cuadro de Picasso *Guernica* expresa magistralmente el horror del hombre y el artista hacia la guerra y es, al mismo tiempo, el resultado de ella. Esta capacidad del artista para reaccionar de una manera creadora ante los estímulos más negativos es la que lo liga a la realidad e inscribe su obra en la historia. “El arte hacía ver una realidad que la gente se negaba a aceptar” (García, 1965:26).

Los rasgos del pensamiento de la modernidad apuntan a un alejamiento del mundo religioso, “lleno de sentido”, pues la realidad demostraba todo lo contrario: un mundo sin principio, ni centro ni orden. Octavio Paz escribía en 1967: “Se desplazó el centro del mundo y Dios, las ideas y las esencias se desvanecieron. Nos quedamos solos. Cambio la figura del universo y cambio la idea que se hacía el hombre de sí mismo” (1967:260).

La modernidad, al negar los valores y normas de la tradición, se había rodeado de un vacío o de las ruinas del sistema derrumbado, pero carecía de modelos previos o preconcebidos cuando se dedicó a la tarea crítica y demoledora del pensamiento tradicional.

Habermas, en 1985, escribía que “la modernidad ya no puede ni quiere tomar criterios de orientación de modelos de otras épocas, tiene que extraer su normatividad de sí misma. La modernidad no tiene otra salida, no tiene más remedio que echar mano de sí misma” (1989:18).

La gran tarea de la modernidad fue la recuperación del espacio que antes estuvo ocupado por los dogmas de la tradición. Esta recuperación del espacio intelectual permitió la percepción del vacío metafísico, el descubrimiento del sinsentido, ausencia de centro y orden.

Los rasgos del pensamiento de la modernidad fueron:

- a) Abandono de las ideas teológicas ante la imposibilidad de su conocimiento. Lo anterior, obligó al ser humano a renunciar al espacio imaginario feliz, el cual le garantizaba seguridad. Las guerras y los desastres del mundo le demostraban la fragilidad e inseguridad y básicamente la condición finita del ser humano. La ética viene a sustituir a los dogmas y autoritarismos de las religiones, pues depende exclusivamente del individuo el deber y la responsabilidad de crear sentido para la realidad humana.
- b) La soledad irremediable del ser humano. Esa soledad se refracta en el desencanto existencial ante la ininteligibilidad del sentido en el mundo.
- c) La ausencia de sentido y responsabilidad ética. La realidad es una fuerza que carece de sentido. Se desconoce principio, origen o centro que la rijan. Inclusive se habla del vacío de la realidad o de la desaparición de la realidad para la conciencia cognoscente. La ausencia de sentido u orden de la realidad podía desintegrar al “yo”, de ahí que se dijera que en la modernidad el ser era un ser desintegrado.
- d) El arte tiene la capacidad de poder conjurar la ausencia de sentido y así convertir la realidad en forma y es por medio del arte por lo que el ser humano encuentra, al menos, su propia coherencia.

El vacío de sentido, la soledad irremediable del ser humano y su desencanto teológico encuentran una dimensión propia en la modernidad del siglo XX, distinta de otras manifestaciones similares en épocas pasadas. Es diferente porque el desencanto del mundo “es simultáneamente el reconocimiento de la (exclusiva) responsabilidad humana en la creación de sentido, y del hecho de que tal responsabilidad sea un derecho-deber del *individuo*” (Vattimo, 1991:189).

El período de desencanto de finales del siglo XIX continuó hasta mediados del

siglo XX. Aproximadamente, el final de la década de los años cincuenta y el principio de la década de los sesenta, marcan el inicio del pensamiento conocido como *posmodernidad*<sup>2</sup>.

Si bien el posmodernismo, en consideración de Eagleton, es bastante heterogéneo –pues abarca desde el *punk rock* hasta la muerte de la metanarrativa, desde las revistas de historietas hasta Foucault–, tienen en común el antiesencialismo que desmitifica, al mostrar como socialmente construidas, las ideas de una esencia común fija a todos los seres de una misma clase, sean estos sillas o humanos. Recordemos la filosofía tradicional según la cual todo lo existente tiene ser, en tanto participa de una idea o género en la mente divina. El posmodernismo vuelca su energía hacia los fundamentos de este idealismo y asume el relativismo y el escepticismo. Inicia un proceso de deconstrucción de nociones consideradas antaño como “naturales”, poniendo al descubierto las convenciones que las gobiernan. Intenta llevar adelante el proceso iniciado y no acabado por la modernidad: la negación de las formas representativas tradicionales de la realidad y la afirmación del mundo vacío y sin sentido trascendente, carente de toda metafísica inmanente. En consecuencia, con esta posición antiesencialista, el posmodernismo enfatiza el reconocimiento de la diferencia, pues no podemos equiparar todas las culturas a los cánones de otra; también alerta sobre los peligros de visiones totalitarias desde las cuales surge el temor a la otredad; además, el posmodernismo pone en la mesa de discusión el tema del racismo y la etnicidad, y profundiza en los estudios sobre las maniobras del poder. Terry Eagleton, al pensar acerca del posmodernismo, le reconoce como su único y más duradero logro el haber

---

<sup>2</sup> Las fechas que se reconocen como el principio de la posmodernidad serían los primeros años 60, aunque para Habermas es el año 1967; reconoce la modernidad en el período 1917-1967 (“Modernidad” 90); Huyssen señala el comienzo de la posmodernidad en los primeros años de la década de 1960 (“Cartografía del posmodernismo” en Picó 202); para Lyotard, la posmodernidad comienza a fines de la década de 1950 (*La condición* 13). cf. Rivera-Rodas, 1998:38.

colocado las cuestiones de la sexualidad, del género y de lo étnico tan firmemente en la agenda política (1998:45).

La organización de la vida por la lógica de la represión institucionalizada se ve fortalecida por la necesidad de sostener una gran cantidad de energía y de tiempo para el trabajo, lo cual perpetúa la desexualización del cuerpo que convierte a los sujetos en objetos de actuación socialmente útiles (Marcuse, 1999:187). Eros es absorbido por Logos: la razón subyuga a los instintos. Debido a los cambios sociales, algunos de tipo económico, vinculados a las jornadas laborales, la libido empieza a ser liberada más allá de los límites institucionalizados; las sociedades movilizaron la fuerza total de la moral civilizada contra el uso del cuerpo como mero objeto o instrumento de placer. Como lo señala Eagleton: “Realmente desde Bajtin hasta el Body Shop, de Lyotard a los leotardos, el cuerpo se ha convertido en una de las preocupaciones más recurrentes del pensamiento posmoderno” (1998:109). Las librerías están repletas de torsos atormentados, cuerpos ensalzados o encarcelados o deseantes. A principios de los años 70, los teóricos culturales se hallaban discutiendo el socialismo, los signos y la sexualidad; hacia fines de esa década y principios de los 80, argumentaban alrededor de los signos y la sexualidad; hacia fines de los años 80 hablaban de sexualidad (:49). “La sexualidad se ha convertido ahora en el fetiche más de moda de todos” (:110).

Según Deschner, muchos años antes, Friedrich Nietzsche criticaba las actitudes hacia la sexualidad: “La prédica de la castidad es una incitación a lo antinatural. Todo menos previo de la vida sexual, todo ensuciamiento de la misma por medio del concepto de lo “impuro” es el verdadero pecado contra el espíritu sagrado de la vida” (1989:47). Nietzsche vio esta actitud hacia la sexualidad como una imagen reaccionaria desarrollada en el cristianismo.

En esta tarea de enjuiciar las suposiciones de la tradición, las mujeres iniciaron

un movimiento de emancipación. La noción de género desde las ciencias sociales fue una categoría subversiva en tanto empezó a cuestionar como convicciones fundamentalistas, aquellas que hablaban de una naturaleza de mujer única, inamovible y más allá del tiempo y del espacio. Por ejemplo, en la Latinoamérica colonial se empezó a deconstruir o “desnaturalizar” la idea de que las reuniones de mujeres en espacios públicos era “no natural”, a menos que estuviera legitimada o reglamentada por la presencia masculina (Ramos, 1999:138). Surge una gradual liberación de los cuerpos reprimidos.

Ante la incoherencia del orden real, el artista opone la forma de su espacio estético; la forma es el único absoluto a su alcance. Esta autonomía de la forma se encuentra en la misma obra de arte.

En esta postura estética sobre la forma literaria, se defienden, como recursos centrales en la escritura, la alegoría, la ironía y la parodia. La literatura ahora no es sino una búsqueda de sentido que podemos contemplar ante la ausencia trascendente de sentido. El artista crea sentido a partir de sus propias reglas, generadas en su obra ante la ausencia de respuestas. Esto lo ilustra Jesús Sampedro en una cita de Klossowski: “La vida sólo se afirma, se muestra a sí misma, cuando el arte, fijándola, inmoviliza su oscilar [...]” (Sampedro, 1998:93). De este modo el arte da coherencia a la vida que representa.

De modo sucinto, caracterizo la modernidad como la fundamentación del conocimiento en un logos analítico y objetivo y en un concepto de la temporalidad como futuro y avance con ruptura de los vínculos con el pasado. El paradigma de la modernidad ha sido uno de los paradigmas más afortunados en la historia y su influencia ha trascendido el entorno europeo hasta hacerse universal. Ese éxito, no obstante. No ha sido lineal y sin cuestionamientos y retrocesos, entre los cuales, el más reciente y agudo, ha sido el de la crítica posmoderna (Navajas, 2003:75).

En este contexto amplio debemos contextualizar la obra de Inés Arredondo y de otros escritores de su generación, pero antes de continuar trataremos de ubicarla en una

generación.

## 1.2 La Generación de Medio Siglo

En México, la generación de los 50, también nombrada Generación de Medio Siglo, surge en un período de transformaciones económicas, políticas y culturales, y de ruptura con los viejos valores revolucionarios. En 1950, la sociedad mexicana estaba cambiando, la población de la ciudad crecía cada vez más. Había un alto índice de migración de los estados (comunidad) a la ciudad de México, capital del país, y los espacios urbanos se desarrollaban aceleradamente: proliferaban los centros nocturnos, los cines, las cafeterías, los teatros y los restaurantes eran punto de encuentro obligado, donde se desplegaba lo que Carlos Monsiváis ha llamado la “geografía del intelecto”<sup>3</sup>, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Escuela Nacional Preparatoria, el Colegio Nacional, la Academia de la Lengua, el Palacio de Bellas Artes y las grandes librerías de la época.

Por esos mismos años cincuenta del siglo XX, José Luís Martínez proponía la realización de estudios generacionales y sociológicos para la historia literaria de México, pues opinaba que nos darían una visión más orgánica de nuestra vida literaria al restablecer la fuerte cohesión que había existido entre el escritor y la sociedad, y se relacionarían las obras y las aportaciones individuales con las promociones generacionales y sus particulares empresas (Curiel, 2001: LV).

Historiadores como Wigberto Jiménez Moreno, Luís González y González y Enrique Krauze han trabajado en México esta tarea de la periodización. A finales de 1975 circula una propuesta de Carlos Monsiváis para periodizar la cultura mexicana. Desde los años cincuenta, Jiménez Moreno reparó en que en determinadas fechas de la

---

<sup>3</sup> Carlos Monsiváis, “La ciudad de México en 1950” en *Revista de la Universidad de México* 503, dic. 1992. p.13

historia nacional, irrumpían nuevas tendencias de todo orden, y que los responsables de tales cambios en el “clima cultural”, eran:

Equipos de personas que, en su mayor parte, tenían aproximadamente la misma edad, hacia la misma época habían pasado por experiencias similares y mostraban rasgos comunes en su orientación, a pesar de sus inevitables divergencias. Correspondía por tanto, cada uno de estos equipos a una generación, es decir, a un grupo de coetáneos (Curiel, 2001: LV).

En la misma página arriba citada, Curiel apunta al concepto de generación de Octavio Paz:

Una generación literaria es una sociedad dentro de la sociedad y, a veces, frente a ella. Es un hecho biológico que asimismo es un hecho social: la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones e intereses estéticos y morales. Con frecuencia dividida en grupos y facciones, que profesan opiniones antagónicas, cada generación combina la guerra exterior con la intestina. Sin embargo, los temas vitales de sus miembros son semejantes; lo que distingue a una generación de otra no son tanto las ideas como la sensibilidad, las actitudes, los gustos y las antipatías, en una palabra: el temple (: LV).

En las ciencias humanas, como no son exactas, se opera por aproximaciones, reuniones, a partir de realidades simbólicas, por eso el ritmo y el temple del que habla Paz, es básico, ya que constituye la marca de una generación.

Los distintos historiadores incluyen en una lista generacional no sólo a escritores sino también a artistas, intelectuales, políticos, empresarios y científicos para obtener el estilo de una época. Además, los criterios entrelazados para fijar dónde empieza y dónde termina una generación, son:

- 1 La fecha de nacimiento (contemporaneidad).
- 2 Momento en que se empieza a figurar individualmente.
- 3 Examen de un grupo, demandas.
- 4 El momento en que una generación, en tanto equipo de coetáneos, empieza a tomar el poder.
- 5 El momento en que una generación como tal “deja de actuar decisivamente” (Curiel, 2001: XVI-XVI).

Los períodos para fijar una generación varían un poco. Jiménez Moreno consideró 13 años, a partir de la fecha de nacimiento, para cerrar una generación.

Después de revisar la bibliografía especializada, Curiel sostiene que cada atmósfera sociocultural es creada por la acción de tres generaciones que cubren más o menos 39 años (2001: XIII).

Luís González y González, Fernando Tola de Habich y Enrique Krauze, se apegan a una de las claves metodológicas contemporáneas: el ritmo de 15 años. En este sentido nos recuerda la idea de generación que planteaba Ortega y Gasset:

Cada generación consiste en una peculiar sensibilidad, en un repertorio orgánico de íntimas propensiones, quiere decirse que cada generación tiene su vocación propia, su histórica misión. Se cierne sobre ella el severo imperativo de desarrollar esos gérmenes interiores, de informar la existencia en torno según el módulo de su espontaneidad... de acometer resueltamente la tarea que les ha sido prefijada (1987:82).

Ortega y Gasset señala que las sucesiones generacionales están marcadas por un periodo de quince años de distancia.

Aunque hay un debate en cuanto a si debe hablarse de períodos o generaciones, éste no lo abordaremos en este trabajo.

Según Curiel, Enrique Krauze toma como referencia central la revolución mexicana para plantear cuatro estaciones:

- *Primera*: los nacidos entre 1891 y 1905 (Horizonte).
- *Segunda*: los nacidos entre 1906 y 1920 (Problema).
- *Tercera*: los nacidos entre 1921 y 1935 (Desencanto).
- *Cuarta*: los nacidos entre 1936 y 1950 (Cadáver).

Los integrantes de la primera estación se encargan de ordenar la revolución y encararla de mano de la técnica; los de la segunda se orientan hacia la institucionalización; en el medio siglo, los de la tercera estación someterán a revisión la posrevolución desde posiciones heterogéneas, al mismo tiempo que se beneficiarán de

la institucionalización; y los de la cuarta estación, decretarán en el 68 la muerte del aparato político y cultural (Curiel, 2001: XXXIV, XXXV). Esta última estación desenmascarará la burocratización académica y cultural.

El ámbito literario era plural y diverso como el país. La presencia de Alfonso Reyes era indiscutible y una serie de acontecimientos editoriales marcaban la cultura del país. En 1947 se publicó *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, y entre 1950 y 1955: *El laberinto de la soledad* y *¿Águila o sol?* de Octavio Paz; *La X en la frente* de Alfonso Reyes; *Sonetos* de Carlos Pellicer; *Confabularlo* de Arreola; y *Pedro Páramo* de Rulfo. Un poco después, el suplemento cultural más importante de esa época: *México en la Cultura*, del periódico *Novedades* que dirigía Fernando Benítez. Ese era el panorama cultural de los años cincuenta. Pronto se incorporaron escritores más tarde conocidos como integrantes de la Generación de Medio Siglo (Pereira, 1998:128), los cuales publicaron por primera vez sus notas, reseñas, relatos y comentarios, entre 1950 y 1960. Entre ellos están Sergio Galindo, Inés Arredondo, Huberto Batís, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, José de la Colina, Emilio Carballido, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Jorge Ibarguengoitia, etcétera. Sin embargo, como señala Claudia Albarrán, estos jóvenes continuaron participando en distintas revistas, que algunas veces incluso fundaron, y si bien comenzaron publicando a mediados de siglo, aun se encontraban en una etapa de formación y tuvieron mucho mayor peso en la cultura mexicana durante los años sesenta (1996:9-10).

En 1951, la escritora norteamericana Margaret Shedd inicia el apoyo financiero de la Fundación Rockefeller; y después, asesorada en los años sesenta por Juan José Arreola y Juan Rulfo, funda el Centro Mexicano de Escritores, el cual acogió como becarios a muchos de los narradores de la Generación de Medio Siglo (Pereira, 1998:129).

Entre los integrantes del Consejo Literario del Centro estuvieron Alfonso Reyes, Julio Torri y Agustín Yáñez, quienes establecieron las bases del concurso para los jóvenes escritores.

Jaime García Terrés dio su apoyo institucional desde la Coordinación Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El perfil intelectual de esta generación, según Albarrán (1996:8), puede dibujarse con los siguientes rasgos:

1. La adopción de una postura contraria al nacionalismo de los años cuarenta, heredera de la Revolución Mexicana, que se preocupaba por los temas del campo; basan su ruptura en el cuestionamiento de los postulados de la Revolución Mexicana y en la denuncia de las promesas revolucionarias incumplidas por parte del gobierno mexicano, y adoptan una literatura fundamentalmente urbana.
2. El cosmopolitismo, el cual fomentó y enriqueció la labor cultural con pocos precedentes en la historia nacional.
3. El pluralismo, que implicó la apertura de sus miembros al quehacer cultural y literario de otros países. El grupo abre la literatura hacia instancias cosmopolitas e incorpora a Kafka, Joyce, Proust, Musil, Miller; todos estos escritores aparecen ya en los años 50 en la *Revista Mexicana de Literatura*. García Ponce traduce a Styron y a Pavese.
4. El fomento y apoyo de sus integrantes a otros jóvenes intelectuales y escritores mexicanos y extranjeros que mostraban en los años sesenta otros puntos de vista.
5. Su actitud crítica ante la cultura en general y ante algunas instituciones mexicanas en particular; la labor que hicieron en diversos suplementos culturales y revistas del país, y sobre variados y diversos campos artísticos: cine, poesía, ensayo, cuento, novela, teatro, música y artes plásticas.

Algunos de ellos se encontraron en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Carlos Valdés y Huberto Batís llegaron de Guadalajara; Juan García Ponce de Yucatán; Jorge Ibarguengoitia de Guanajuato; Galindo, Melo y Pitol de Veracruz, e Inés Arredondo de Sinaloa (Albarrán, 1996:8).

La revista *Medio Siglo* fue fundada en 1953. "Este título fue el que motivó a Jiménez Moreno y Enrique Krauze a llamar a esta generación la Generación del Medio Siglo" (Albarrán, 1996:9). El comité directivo estaba compuesto por Carlos Fuentes, Jacinto Lozano Cárdenas, Rafael Ruiz Harrell, Jenaro Vázquez Colmenares y Porfirio Muñoz Ledo, quienes eran colaboradores fijos que se hacían cargo de las notas y comentarios sobre las distintas actividades artísticas: cine, teatro, libros, espectáculos, arquitectura y artes plásticas, estos jóvenes apoyan la fundación de distintas revistas que dieron vida fresca a la literatura en México. De manera sinóptica, y con el apoyo en el trabajo citado de Claudia Albarrán, podemos mencionar las siguientes publicaciones, sobre todo revistas:

*Medio Siglo* (1953), con Carlos Fuentes en el Consejo directivo.

*Universidad de México. Nueva Época* (1953-1965), con el apoyo de Jaime García Terrés.

*Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965). Fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Dirigida por ellos y posteriormente por Tomás Segovia, Antonio Alatorre y Juan García Ponce.

*La Palabra y el Hombre* (1957) Universidad Veracruzana. Fundada y dirigida por Sergio Galindo. Posteriormente por César Rodríguez Chicharro y después por Sergio Pitol. En esta revista aparecieron los primeros textos de casi todos los integrantes del grupo.

*Revista de la Universidad de México*, con Juan García Ponce como Jefe de Redacción.

*Cuadernos del viento*. Dirigida por Huberto Batís y Carlos Valdés.

*Revista de Bellas Artes*. Dirigida por Huberto Batis

Además de en las revistas, publicaron en suplementos culturales, en casas editoriales y en instituciones dedicadas a la promoción cultural.

Fue una época fructífera para la literatura mexicana, pues había exigencias en la calidad para publicar, lo que demandaba de ellos un constante cambio y actualización de sus conocimientos y requería una actitud crítica respecto al acontecer cultural. En virtud de su cosmopolitismo, tales publicaciones rechazaron actitudes nacionalistas, ya que concebían a la literatura como un quehacer sin fronteras ni nacionalidades.

### **1.2.1 La Generación de la *Revista Mexicana de Literatura***

Una nueva élite intelectual aparece en México en el decenio que va de mediados de 1950 a mediados de 1960. Esta élite estaba compuesta por jóvenes cuya edad oscilaba entre los veinticinco y treinta y cinco años y que, por tanto, habían visto la luz y crecido durante el período de la institucionalización de la Revolución Mexicana (1928-1956). Estos jóvenes crearon su propio territorio intelectual, la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), frente a un horizonte cultural dominado por el nacionalismo revolucionario. Los organizadores de la *Revista* que aparecen como responsables, fueron: Carlos Fuentes, que tenía 27 años, y Emmanuel Carballo, de 26.

Los años sesenta fueron la culminación del cambio de la sociedad mexicana, que entonces se convirtió plenamente en una sociedad industrial y urbana. México deja de ser agrario.

Las urbes son el microscopio de la historia moderna. En ellas se agolpan los sucesos, se amontonan los resentimientos, se entretrejen, estallan y plasman, en

una espiral interminable de contradicciones. Aquí la historia se hace nudo de lugares y tiempos diversos. Las victorias de un poder sobre otro, de una fracción sobre otra, del Estado o los ciudadanos, de una concesión más, de una menos, de un genocidio o del eterno certamen entre las ideologías, quedan selladas en la ciudad (Semo, 1989:15).

La ciudad lo absorbe todo; el campo pierde su ancestral importancia. La urbe se convierte en centro de la atención, en teatro de todas las obras. El ritmo de vida se acelera; cambian los modos de percepción. México puede considerarse como un país moderno. El gobierno con sus políticas económicas propició la migración del campo a la ciudad por la oportunidad de empleo que generó, e hizo que las clases medias urbanas se multiplicaran. El campo quebró por falta de una política agraria que lo hiciera rentable, y se pasó de ser un país eminentemente agrícola a ser un país urbano, sin resolver el problema de la miseria en que vivían la mayoría de los mexicanos.

Es en este periodo cuando la tradición cultural mexicana cede finalmente ante las normas del capitalismo occidental. Lo “mexicano” pasa a un segundo plano en aras de la modernidad, el progreso, el desarrollo y todo esto se convierte en preocupación del arte. La Revolución había heredado a los artistas mexicanos temas que se anquilosaron y se convirtieron en clichés, en prototipo del sistema político, en su confirmación. Generaciones de modernos a lo largo de las décadas, como Reyes, los Contemporáneos y Paz, habían intentado romper con la tradición revolucionaria, con el nacionalismo oficial, cuyos productos eran cada vez más deficientes; lo lograron con obras que sobreviven por su calidad, sin embargo, persistían, en la literatura la novela de la Revolución Mexicana, y en la plástica el muralismo de la Revolución Mexicana, caracterizados por la presencia de la vida agraria.

Por ficticia, esta corriente decae. De manera más obvia, tal vez, en las artes plásticas, la antigua tradición rural iba transformándose, por las nuevas condiciones socio-económicas, ideológicas y culturales. El muralismo, cuando menos en sus inicios: Rivera, Siqueiros, etcétera, de alguna manera no respondía a los intereses del Estado

Mexicano, a pesar de que fue auspiciado por éste pero los fines de unos y otros eran opuestos, por lo cual era una contradicción con los fines de éste. Los gobiernos emanados de la Revolución se “apropiaron” del muralismo para consolidar una nueva idea de Nación y lo convirtieron en un arte “oficial” *ad hoc* para sus fines políticos. “Muere la escuela mexicana y nacen las vanguardias como rebelión al dogmatismo de aquélla”<sup>4</sup>. Entre las concepciones estéticas de ambas corrientes, se da el fenómeno de los contrarios: el arte didáctico y de propaganda contra la búsqueda formal inspirada en las vanguardias, creación individual vs nacionalismo, cosmopolitismo y heterodoxia ideológica vs dogma revolucionario.

La contracorriente producida por el arte abstracto crea una multiplicidad de lenguajes sígnicos que responden al concepto del “arte por el arte”, hecho que implica un proceso de liberación del quehacer artístico con respecto a los preceptos establecidos. De modo tangencial, se coincide con el modelo de modernidad que regía en ese momento al sistema político mexicano; no obstante su búsqueda de lenguajes plásticos basados en las vanguardias, paradigma del pluralismo formal, los artistas crearon en la marginación.

Como consecuencia, en los años sesenta, los artistas e intelectuales sintieron la necesidad de tomar distancia y manifestar sus diferencias con el poder. Se impusieron un vocabulario y una concepción estética fundados en la cancelación de las relaciones entre lo artístico, lo político y la búsqueda de un arte nacional. El lenguaje artístico se convirtió en una manifestación autosuficiente que satisfacía al artista y al espectador culto.

En su obra, los artistas critican a la sociedad: su imposibilidad para ejercer la imaginación con el fin de mejorar la capacidad de la vida; la falta de creatividad en las

---

<sup>4</sup> Cfr. Olga Sáenz, “Ocaso de la escuela mexicana: las vanguardias” y Rita Eder, “Las artes visuales en México, 1950-1985”, en *México, 75 años de Revolución*, IV, pp. 335-338 y pp.359-382.

estructuras jerárquicas de la familia y los sistemas educativos. Buscan, también, nuevos significados para la existencia. Consideraron a la imaginación como un elemento fundamental de la vida social: querían provocar en el público, a través de lo visual, una actitud dinámica, propiciar una experiencia de amplificación de los sentidos que motivara un deseo de cambio. Además, pasaron del interés endógeno (por el arte en sí mismo y el problema de la creatividad) a lo que sucedía fuera: ¿qué le pasa al espectador frente al arte?, ¿cómo incide la confrontación con lo artístico en su vida? Surgió así la necesidad de producir una teoría sobre lo artístico como un hecho social indispensable para provocar cambios en el individuo y en la sociedad. Fue entonces cuando escritores como Paz, Fuentes, García Ponce, Melo, etcétera, crearon un marco teórico, crítico e interpretativo para estas corrientes: fueron los interlocutores que estructuraron en lenguaje las concepciones de los artistas plásticos.

Durante más de un siglo, ha sido una tradición en México que grupos de escritores se reúnan alrededor de una publicación; desde *El Renacimiento* hasta *Vuelta*, las generaciones literarias han creado sus medios de expresión y dejado constancia en ellos de la vida cultural.

Alrededor de 1960, un grupo de jóvenes nacidos en la década de los treinta se reunió en torno a diversas publicaciones, instituciones y actividades.

La revista entendida como fragmento en el gran mural que es nuestra cultura – afirma Batis – sí encierra prefiguraciones importantes. Al ser una publicación seria y abierta, necesariamente se vuelve síntesis de lo que pasaba en México en aquellos años y, al decir lo que pasaba quiero decir no sólo lo que se escribía sino también lo que se traducía, lo que constituía la formación del oficio de casi todos los exponentes de nuestro arte y nuestras letras. [...] No sólo estábamos al día, sino que además éramos fieles a nuestros gustos y manías, a nuestras lecturas preferidas. (Mijares, 1991)

Inés Arredondo, Huberto Batis, José de la Colina, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Jorge Ibarguengoitia, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco, Sergio

Pitol, Elena Poniatowska, se juntaron y construyeron un equipo, cuyos resultados marcarían una época en la literatura mexicana.

Es la historia de mi generación –escribiría Juan García Ponce –una lista de nombres detrás de la que se encuentra un grupo de obras que la crítica literaria juzgará más o menos importantes, una serie de actitudes ante la vida y la literatura que sin duda determinaron un tono, una forma, una maneras a partir de su aparición. Para mí, la lista en la que están los nombres de algunos de mis más íntimos amigos [...] No puedo ni pretendo ser objetivo en relación con ellos y con sus obras o hasta con su silencio, del mismo modo que no puedo ni he pretendido jamás ser objetivo en relación con mi propia vida (García Ponce, 1989:610)

Es cierto, lo que para nosotros es ahora parte de nuestra historia cultural fue para ellos, como narra Batis en *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, experiencia vital.

Las declaraciones de los miembros de la generación de la *Revista Mexicana de Literatura*, afirman la característica de la inclusión por elección.

**Huberto Batis:** *Cuadernos del viento*, la revista que fundé con Carlos Valdés en 1960 para abrir paso a la nueva, pujante generación de escritores que se empezó a significar a partir del medio siglo (Batis, 1984:7).

**José Emilio Pacheco:** Los sesenta mexicanos empezaron en 1962 cuando Juan Vicente Melo llegó a la dirección de la Casa del Lago [...] La que Melo reunió en la Casa del Lago puede ser vista [...] como la generación del dolor y la desesperación a la que se le vino encima el derrumbe del sueño mexicano, el fracaso del milagro, el avionazo del despegue.

O bien, como todo lo contrario: la generación que en terreno específico hizo por México lo que no pudieron hacer ni sus políticos ni sus gobernantes. [...]

El ambiente que rodeó a la Casa del Lago, parte de un movimiento más amplio que abarcó publicaciones como *México en la Cultura*, *La Cultura en México*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Revista de la Universidad de México*, *Cuadernos del viento* (Pacheco, 1991:54).

**Inés Arredondo:** Para mí, mi generación se reduce a cuatro: Juan García Ponce., Huberto Batis, Juan Vicente Melo y José de la Colina. ¿Por qué? Porque hacíamos la *Revista Mexicana de Literatura*, compartíamos intereses, nos peleábamos, hacíamos cosas, como eso de las películas, teníamos amigos en común –no puedo dejar de mencionar entre ellos a Juan José Gurrola–, trabajábamos en la UNAM, y nos queríamos y nos seguimos queriendo mucho (Arenas, 1990:64).

**Juan Vicente Melo:** Un grupo que me atrevería a llamar “grupo sin grupo” –lo de “grupo sin grupo” por lo de los Contemporáneos, claro– al que reunían una serie de actividades no declaradas. Entonces era como el ideal, la meta a seguir, los Contemporáneos. Además nos unía el rechazo a todo lo que olera a nacionalismo. En todas las artes en general pasaba

lo mismo. Había un afán de nacionalismo mal entendido que era como regresar no a las fuentes sino a un nacionalismo de tarjeta postal (Corral y Albarrán, 1991:46).

**Juan García Ponce:** Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Sergio Pitol, José de la Colina, Carlos Valdés, Huberto Batis [...] son mis amigos [...].

Tal vez estas líneas pueden juzgarse como una sospechosa defensa de nuestra generación por alguien que fue parte de ella. El juicio es justo. Es una defensa, la defensa que siempre tuvimos que hacer a través de nuestras obras y nuestras actividades culturales y a pesar de nuestra en efecto poco recomendable conducta contra la estupidez, el nacionalismo, los criterios moralistas, los burócratas de todo tipo, los hombres justos con criterio político, las madres y los padres de familia incluyendo a nuestros propios padres y madres y toda esa demás calaña [...] (García Ponce, 1989:610).

Con base en el ejemplo de los Contemporáneos y a través del nexo que fue Octavio Paz (no sólo porque fue amigo de ellos sino, sobre todo, por la naturaleza de sus intereses teóricos y artísticos, plasmados en su obra poética y ensayística, que confluyen con los de ambas generaciones) entre éstos y aquéllos, los miembros del grupo de la *Revista Mexicana de Literatura* adoptaron abierta y conscientemente la actitud del cosmopolitismo.

Eran mexicanos por un accidente geográfico; ahí les había tocado nacer (o emigrar en el caso de Poniatowska y De la Colina).

Ser mexicano –escribe Inés Arredondo– limitaba terriblemente en todos los sentidos: Teotihuacán excluía a Chartres, Tenochtitlán a Florencia, Cuauhtémoc a Cortés, lo católico a lo liberal, lo moreno a lo blanco. Por si fuera poco, me enteré de que el haber nacido en la República Mexicana me había hecho hipócrita, melancólica, sanguinaria, tierna, triste e inferior. [...]. Me parece que en México cada uno se exige por debajo de sí mismo y así se malea muy pronto; apenas pasados los 30 años un “alguien” de México es mucho menos que él mismo a los 20 (Arredondo, 2002: 6-7).

Se trataba de un hecho en su vida sobre el que no les interesaría indagar, a pesar de que algunos de ellos trabajarían el ensayo, medio idóneo para que lo hicieran.

Éste es uno de los rasgos que nos permiten catalogarlos como modernos. Acerca de la condición de lo moderno, Paz explica:

[...] lo moderno [...] es portador de la doble carga explosiva: ser negación del pasado y ser afirmación del algo distinto. Ese algo ha cambiado de nombre y de

forma en el curso de los dos últimos siglos –de la *sensibilidad* de los prerrománticos a la *metaironía* de Duchamp–, pero siempre ha sido aquello que es ajeno y extraño a la tradición reinante, la heterogeneidad que irrumpe en el presente y tuerce su curso en dirección inesperada. No sólo es lo diferente sino lo que se opone a los gustos tradicionales: extrañeza polémica, oposición activa. Lo nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo distinto es la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora (1990: 20-21).

Pues bien, éste fue el comportamiento de la generación frente a su sociedad y frente al arte que el sistema pretendía imponer. Se movían en un ámbito en el cual el mito de las bondades de la Revolución era considerado como dogma de fe; donde “mexicano” era sinónimo de “bueno”. Como respuesta, ellos se situaron en el extremo contrario, cortaron con la tradición inmediatamente anterior y volvieron los ojos, simultáneamente, hacia la literatura europea, buscando lo que la mexicana no les daba y miraron hacia atrás en lo que de calidad y marginalidad les daba la obra de los Contemporáneos.

Los jóvenes escritores que formaron el núcleo promotor de la Revista eran novelistas, poetas y ensayistas. La revista –afirma Carlos Aguinaga– se propuso ser un medio de difusión cultural abierto a manifestaciones literarias internacionales, como una forma de contrarrestar la entonces creciente tendencia de la cultura mexicana hacia el nacionalismo. La publicación había tomado el ideal universalista de Alfonso Reyes, sin dejar de lado la influencia cosmopolita de Octavio Paz. Se estimula la experimentación así como la polémica con el nacionalismo y el realismo socialista. Esta publicación se había propuesto contrarrestar la creciente tendencia de la cultura mexicana hacia el nacionalismo imperante en ese momento. Y su posición política era: ni capitalismo ni estalinismo (Pozas Horcaditas, 2007:109).

La generación de la Casa del Lago fue afortunada: pudo irse y volver [...] A él y a los narradores de su generación les tocó romper el falso impasse: o Rulfo o Arreola, o mexicanos o kafkianos, o periodistas o escritores. El grupo que rescató a Jorge Cuesta y a todos los Contemporáneos de la cláusula de exclusión decretada en la Cámara erigida en comité de salvación pública en 1934, también desacató en silencio la falacia de Cuesta ¿Para qué leo a Gamboa si tengo a Stendhal? y comprendió que un francés puede pasarse la vida sin leer a Gamboa pero ellos tenían que asimilar simultáneamente a Gamboa y a Stendhal. De acatar en sus propios términos a su admirado Jorge Cuesta nunca hubieran emprendido la revaloración de los Contemporáneos. ¿Para qué leer a Novo si tenemos a Cocteau, a Gorostiza si tenemos a Valéry? (Pacheco, 1991: 54).

Se comportaron descaradamente elitistas. Deseaban probar que mexicano no era sinónimo de nada en arte; que para crear sólo importaba la universalidad que dan el rigor y el compromiso con la tarea artística.

La *Revista Mexicana de Literatura* buscó abrir el cerco tendido sobre la cultura mexicana por el nacionalismo duro, consolidado por la revolución agraria de principios del siglo XX. Esta revista es la expresión de un proceso de cambio en la organización y estructura social que transforma de manera radical las identidades colectivas, los valores y las representaciones sobre la política, los derechos colectivos e individuales y la moral pública. Ésta no era la primera vez en el siglo XX que los creadores enfrentaban el nacionalismo cerrado, lo habían hecho ya, en una batalla por lo universal, y desde la vanguardia, los miembros de la generación de los Contemporáneos (1928-1931).

Los jóvenes intelectuales de la *Revista* se consideraron parte de la lucha por la libertad y la diversidad de las posiciones políticas y estéticas. Estas “batallas culturales”, libradas en el mundo occidental por la subjetividad, la libertad individual y los conflictos de la elección, fueron protagonizadas por los movimientos de intelectuales como la generación *Beat* en los Estados Unidos o los existencialistas en Francia, escuela de pensamiento liderada por la pareja formada por Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre, editores de *Les Temps Modernes*, publicación leída y comentada por los intelectuales latinoamericanos, desde Buenos Aires hasta la ciudad de México.

Los intelectuales críticos y liberales inician, desde los centros culturales del mundo, las luchas en contra de las hegemonías metropolitanas, como lo hizo Wright Mills en el caso cubano con su texto *Escucha yanqui* (1960), y Sartre al introducir a Frantz Fanon entre las voces de la cultura francesa con su prólogo a *Los condenados de la tierra* (1961), posición política del teórico existencialista con la que daba prueba de la responsabilidad del intelectual comprometido con su individualidad pública. Tanto el

texto de Mills como el de Sartre fueron publicados por el Fondo de Cultura Económica y traducidos por Julieta Campos, colaboradora de la *Revista Mexicana de Literatura*, revista que recorre los años de 1955 a 1965; esta década se encuentra en el centro de los años intensos de la transformación de la sociedad mexicana dada por el cambio de un mundo agrario a uno que tendía hacia lo urbano, producto de un rápido crecimiento de la población. Se vive un acelerado proceso de migración hacia las ciudades, sustentado en un crecimiento económico producido por la sustitución de importaciones y la ampliación del mercado interno, con un fuerte Estado interventor en la economía, un partido hegemónico corporativo y un proyecto cultural nacionalista. En 1951, se inaugura la Ciudad Universitaria, *campus* de la Universidad Nacional Autónoma de México, convertida en la más importante institución pública de educación superior, investigación y difusión científica y cultural en el país. En ella estudiaron varios de los jóvenes que después participaron en la *Revista*.

La *Revista Mexicana de Literatura* tuvo dos épocas. En la primera, de 1955 a 1957, estuvieron Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo como editores, y desde el título nos damos cuenta de hacia dónde iban sus intereses, pues colocaron el adjetivo “mexicana” para calificar a la revista y no a la literatura. El número uno (septiembre-octubre de 1955) confirma este claro planteamiento en lo que sería la línea editorial de la revista: hablar de nacionalismo en arte es un falso problema y para demostrarlo, publican un ensayo de Borges.

Dos secciones fijas aparecieron en la revista. “Aguja de navegar cultos” donde se presentaban notas a partir de las cuales se podía reconstruir la vida cultural de la época en México; además, daba noticias de los movimientos literarios europeos. En la otra sección, “Talón de Aquiles”, se realizó la crítica, en el nivel estético, del nacionalismo, del realismo socialista; en el político, se habló de la falta de democracia

en América Latina, del totalitarismo de Stalin. Es decir, para ellos el arte no se encontraba separado de la política, aunque reconocen que sus campos de acción son distintos y que el Estado debería asumirlo.

Sobre la contienda del nacionalismo contra el universalismo, y en relación con la literatura mexicana contemporánea, opinan:

[...] los dos extremos constituyen una negación, cierran caminos, confunden el problema. Este no puede ser otro, en el campo de las letras, que el de hacer buena literatura. No un nacionalismo cutáneo, charro, pintoresquista, ni un universalismo de “imitación extralógica”. Sino una literatura que cale a fondo nuestra conciencia, nuestros problemas humanos: he ahí la zona donde desaparece la pugna entre lo “nacionalista” y lo “extranjerizante” [...] El ejemplo de literatura con interioridad donde el lector se reconozca. El hecho más visible de los últimos treinta años de vida mexicana es la formación, con carácter de novedad histórica absoluta, de una clase media urbana y de una burguesía cresohedónica. Mas buscaremos en vano la novela que atestigüe este hecho; y los posibles lectores de esa nueva capa social buscarán también en vano la obra literaria que los refleje (RML5, 1956:529-530).

### **1.2.2 Cuadernos del viento<sup>5</sup> y la Revista Mexicana de Literatura, segunda época.**

Huberto Batis y Carlos Valdés, fueron los editores de *Cuadernos del viento*; con un estilo decimonónico, y en su presentación, decían lo siguiente:

Si el siglo XIX pidió a los literatos que olvidaran sus rencillas políticas para colaborar en una obra de conjunto, el nuestro nos pide que heroicamente nos dediquemos a las tareas creativas –desde las posturas “comprometidas” hasta las de “torre de marfil”– y que conquistemos al gran público, que tiene que existir en nuestro país [...] Podemos estar seguros que el público lector se interesa muy poco en las estériles contiendas de nuestras facciones literarias y que lo único que pide es calidad suficiente. Los *Cuadernos del viento* recibirán a todos los escritores, particularmente a los jóvenes, sin tener en cuenta nacionalidades, credos, actitudes, [...] Los *Cuadernos del viento* desean vivir de los lectores y hacerlos sus únicos jueces, para no comprometer su libertad de acción; su existencia dependerá de ventas directas, suscripciones y anuncios comerciales. Es todavía tiempo de abatir el prejuicio de que el arte y el artista pueden sustentarse de materiales etéreos (CV1, 1960:2).

A partir de la segunda entrega, en diez de ellas del primer año, aparecen notas en la sección “Palos de ciego”, cuyo contenido eran breves noticias, en tono irónico, del ambiente cultural en México. Por su sarcasmo, es posible observar la molestia de los

---

<sup>5</sup> Al referirnos a la revista *Cuadernos del viento*, utilizaremos la abreviatura CV

autores ante la indiferencia del gran público a su trabajo, frente al desconocimiento de la producción literaria y a la falta de apoyo de autoridades, editores y librereros.

Los escritores mexicanos no son malos (éste no es un juicio moral, sino estético). Algunos de nuestros escritores están siendo traducidos a idiomas extranjeros: José Revueltas, Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Luis Spota, Octavio Paz, Agustín Yañez. Sólo falta que los lectores mexicanos los lean y se enteren por sus propios ojos de que nuestra literatura ya no es un reflejo de otras (CV2, 1960:1).

Esta cita tiene una actitud crítica frente a la literatura. Al respecto, Carlos Valdés traduce un texto de Edmund Wilson, “Breve guía para autores y redactores”, que aparece en CV número 4 de 1960, donde habla de lo que significa editar una revista y hacia dónde debe dirigirse con el tiempo. El artículo resulta interesante, en tanto describe cuáles serían las características ideales de una revista: en sus inicios debe ser espontánea y después ha de entrar al redil; con el tiempo, puede sucumbir por la fuerza de la inercia, porque ha envejecido, decae y muere.

Sobre la actividad literaria, publican algunos fragmentos de “Aspectos de la novela”, de E.M. Forster, lo cual nos da una idea de lo que opinaban acerca de la creación literaria:

Lo que la anécdota se propone es narrar la vida dentro del tiempo. Lo que hace una novela (si es buena) es incluir también los valores de la vida.

El novelista nunca debe perseguir la belleza; pero fracasará si no logra conseguirla.

Cada acción o cada palabra en la trama deben contar. La trama debe ser sobria y económica. Aun cuando sea complicada debe ser orgánica y libre de materias muertas. Puede ser fácil o difícil. Puede y debe contener misterio, pero no debe despistarnos (CV2, 1960: 24-25).

Claro que no se trataba de una preceptiva, sin embargo, nos damos cuenta de que el hecho de publicar ensayos sobre la naturaleza de la literatura implicaba que los editores concordaban con la reflexión de los autores traducidos.

Un fragmento de *Contrapunto*, de Aldoux Huxley, contiene una observación estética que es, a la vez, una crítica dura para los representantes del realismo social, pues ahí se menciona cómo debe escribirse una novela o de cómo el escritor, esclavo de

una ideología, no podrá ejercer la creatividad libremente, y por tanto, en su cerrazón, nunca podrá acercarse al verdadero arte.

El defecto capital de la novela de ideas está en la necesidad de meter en escena personajes que tienen ideas que expresar, que excluye aproximadamente la totalidad de la raza humana, salvo acaso el uno por ciento. De aquí que los verdaderos novelistas congénitos no escriban esos libros (CV12, 1961: 187).

Notamos que tenían una preocupación por la reflexión del trabajo del artista, en el arte como objeto de conocimiento, en la obra como una forma susceptible de ser analizada, comprendida, interpretada, un todo autosuficiente, recreación del mundo valiosa en y por sí.

Otros aspectos que trataron fueron la tradición y las influencias. Dicen que el escritor es heredero de las obras literarias producidas antes que la suya. No hay fronteras ni nacionalidades en lo que al arte se refiere. La literatura es de todos y para todos. Así, en este sentido, por ejemplo, encontramos un texto de Hemingway acerca del plagio como parte integrante de la producción literaria:

Sobre los clásicos: un clásico nuevo no se parece a los que lo precedieron. Puede robar de donde sea lo mejor, cualquier cosa que no sea clásica. Todos los clásicos lo hacen. Algunos escritores sólo han nacido para ayudar a otro a escribir una frase (CV12, 1961:178).

El arte puede ser fuente del arte. Así, las obras se nutren de obras y los artistas pueden crear a partir de otras creaciones. La tradición enriquece a quien escribe y lee.

En *Cuadernos del viento* publicaron diversos relatos y ensayos sobre cine, literatura y teatro. De la Generación de Medio Siglo encontramos artículos de Juan García Ponce, Inés Arredondo, Carlos Valdés, Juan Vicente Melo, Juan José Gurrola, José de la Colina, Salvador Elizondo y contemporáneos suyos como Dallal, Angelina Muñiz, Monterroso, Beatriz Espejo; poemas de Pacheco y José Carlos Becerra. La revista abrió con un texto de Tomás Mojarro y un adelanto de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Publicaron autores representativos de diversas generaciones: desde inéditos de Alfonso Reyes, como eran los fragmentos de su diario íntimo,

pasando por Novo y Paz, hasta textos de Gustavo Sainz. Además, escribieron un corto homenaje a Jorge Cuesta en el aniversario de su muerte; un ensayo de Luís Mario Schneider sobre los relatos de Amparo Dávila; publicaron textos de creación, crítica, reflexión y además, hicieron traducciones.

Se publicaron artículos de escritores hispanoamericanos, estadounidenses y europeos. Unos más antiguos, otros más modernos, pero casi todos, desconocidos en México. Incluso de algunos se ofrecieron por primera vez traducciones al español. De otros, se realizaron versiones especiales para la revista. La difusión en este sentido fue de vital importancia. Basta con ver la lista: Borges, Arguedas, Cardenal, Cortázar, Hawthorne, Faulkner, Fitzgerald, Hemingway, Pound, Tennessee Williams, Millar, Saroyan, Salinger, Bradbury.

Podemos decir, que en realidad CV fue la voz de una generación. Pues todos sus miembros pasaron por sus páginas ejerciendo en ellas diversos géneros. Escribía Batis sobre este punto: “Una generación lo somos y no: sí, porque representantes de las distintas facciones literarias [...] han aparecido entre nuestros colaboradores [...]; no, porque todos los escritores de esta generación han querido expresarse en los *Cuadernos*” (CV18, 1962:273).

En su actitud de poner al arte antes que ninguna otra actividad del hombre, desdeñan a la burguesía, mezquina e ignorante.

Juan Vicente Melo hizo una declaración contundente donde vemos el rechazo al nacionalismo obtuso, que se negaba a aceptar la universalidad del arte y del conocimiento que se obtiene a través de él. “Odio a los patrioterros, como a los imbéciles, a los pretenciosos, a los excitados, a las *vedettes*” (CV 45-46:1964; 727). La literatura, como lo demuestra el extenso trabajo de los miembros de la generación, fue

un trabajo que se realizaba día con día; en él no bastaba el talento, implicaba constancia, pero, sobre todo, inteligencia crítica.

### ***La Revista Mexicana de Literatura, segunda época***

En comparación con CV, la RML fue más académica. En todos sus números, sin excepción, se publicaron ensayos. Además, hubo números monográficos en los que todo el contenido fue ensayístico. Encontramos en sus páginas la inclusión de los clásicos modernos junto a la creación de los jóvenes autores mexicanos de esa época.

La sección *La pajarera y actitudes* la utilizaron para criticar con ironía los errores de la cultura institucional, o los vanos intentos por popularizar la cultura. También comentaban los desaciertos de la censura mojigata, en teatro y cine, debido a diversas causas: lenguaje fuerte, alusiones políticas inmencionables o desnudos. Atacaron la falta de calidad literaria que promovía el gobierno mexicano.

En 1960, decidieron suprimir la sección *La pajarera*. El texto, fue firmado por Tomás Segovia, donde exponía los motivos de su desaparición, pero podemos leerlo como un manifiesto generacional, pues se habla de los intereses artísticos de quienes realizaban la revista.

Hemos suprimido [...] *La pajarera*, atendiendo a ciertas críticas [...] que nos parecieron justas y de acuerdo con nuestro sentir en lo que respecta al carácter que nuestra revista debe tener. No es que pensemos que la broma o incluso el sarcasmo estén necesariamente desplazados de una publicación de esta índole. Por el contrario: creemos que en ciertos casos es la única actitud sana; hay aspectos de la actualidad literaria y cultural que no merecen ser tomados en serio, que es incluso nocivo tomar en serio, y ante ellos, si no fuera por la burla, nos veríamos reducidos a lo que nos parece uno de los vicios peores de la crítica entre nosotros: la abstención. [...] Por eso, cuando tengamos alguna burla que hacer no dejaremos de hacerla; pero irá donde debe ir: en un pequeño lugar de esta sección, y como debe ir: firmada por su autor. En segundo lugar, hemos decidido hacer todos los esfuerzos posibles para ampliar y ordenar esta sección, *Actitudes*. No se nos escapa que una verdadera revista literaria no es sólo un repertorio de fragmentos de mayor o menor calidad, sino también y sobre todo el órgano de expresión de un grupo, corriente, generación u otro conjunto más o menos orgánico de escritores. [...]

[...] La mayoría de nuestras firmas serán de escritores muy jóvenes, sin experiencia y que no tienen ninguna garantía que ofrecer. Los motivos que nos

han movido a esta tentativa son varios. En primer lugar, la aceptación del hecho espontáneo de que sean precisamente escritores muy jóvenes los que se sienten más cerca de nuestra revista. Después, ciertas consideraciones sobre esas cualidades que debe reunir un equipo de este género [...]: necesitábamos escritores con entusiasmo [...], con necesidad de expresarse y con un gran desinterés; escritores, además, sin compromisos, sin intereses creados, sin nada que perder, [...], que acepten el riesgo de equivocarse, de engañarse incluso, pero que no estén dispuestos a mentir o a callar. Pero antes que todo esto, necesitábamos ser un grupo que estuviese fundamentalmente de acuerdo en algunos puntos centrales de orientación general, y conservase al mismo tiempo la suficiente iniciativa y aun inventiva personal [...] (RML12-13,1960:77-79).

En la segunda época de RML, todos los miembros de la generación contribuyeron con textos de creación, narrativa, fragmentos de novela, obras de teatro, reseñas, ensayos y traducciones: Arredondo, Batis, De la Colina, García Ascote, García Ponce, Ibarguengoitia, Melo, Pacheco. Contemporáneos a ellos, Dallal, Carballido, Fraire, Sergio Fernández, Elizondo y Monsiváis. Anteriores a ellos, Segovia, Luisa Josefina Hernández, Castellanos, Arreola, Fuentes y Galindo. De los mayores, Reyes, Villaurrutia, Xirau, Revueltas, Bonifaz Nuño, Elena Garro, Rulfo, Paz.

Encontramos artículos, reseñas, ensayos, narrativa, poesía y traducciones de escritores hispanoamericanos, estadounidenses y europeos. Borges, Cardenal, Pizarnik, Cortázar, Álvaro Mutis, Fina García Marruz, García Márquez, Roberto Creeley, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Denise Levertov, Miller, Baldwin, Faulkner, Nabokov, Robert Graves, Rilke, Víctor Hugo, Marqués de Sade, Salvatore Quasimodo, Paul Claudel, Hermann Broch, Robert Musil, Pierre Klossowsky, Bataille, Bertrand Russell, Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Evgueni Yevtushenko, Roland Barthes, Thomas Mann, Marcel Schwob, August Strindberg, Feuerbach, Hegel, Sastre, Heidegger, Lewis Carroll, Alain Robbe-Grillet, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, William Golding, Malcolm Lowry, Lawrence Durrell, Hermann Hesse, Cesare Pavese, Laclos, Rosa Chacel, Valle Inclán, Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre y Cernuda.

La *Revista Mexicana de Literatura* forma parte de la tradición de revistas literarias e intelectuales en México que aunadas a los suplementos culturales de algunos diarios fueron el espacio en el que intelectuales, creadores literarios y plásticos dieron a conocer su obra y sus propuestas. En torno a ellas, convergieron personas que lograban mantener durante un cierto tiempo la tensión entre su individualidad, a veces extrema, y la solidaridad que todo grupo requiere para mantener una publicación periódica en funcionamiento. Esta dinámica contradictoria entre individuo y grupo define generalmente los ciclos que marcan la vida de este tipo de publicaciones. En el caso de la *Revista Mexicana de Literatura* la salida de la dirección de Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo y después de Antonio Alatorre y de Tomás Segovia, está ligada a los ciclos particulares en los cuales el escritor consolida su prestigio y acrecienta su estatus. De esta forma se sostiene y aun se fortalece la identidad de los creadores en el espacio público de la cultura, y la referencia a las revistas en las que participó contribuye al mismo tiempo a la construcción mítica de los grupos literarios a los que sus individualidades quedan asociadas. Tal es el caso de José Lezama Lima con *Orígenes*; Jorge Luis Borges con *Sur*; José Gorostiza y Xavier Villaurrutia con *Contemporáneos*; Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Octavio Paz y Tomás Segovia con la *Revista Mexicana de Literatura*.

La salida de Juan García Ponce fue diferente. Desde 1960 hasta 1963 compartió la dirección de la *Revista* con Tomás Segovia, y a partir de esta fecha y hasta 1965 se hizo cargo totalmente de ella. García Ponce, al igual que los anteriores directores, gozaba ya de un sólido prestigio. En esos años escribe su novela *Figura de paja* (1964); traduce las cartas de Tomás Mann, difunde la obra de Robert Musil, Hermann Broch y Pierre Klossowski. Igualmente intenso fue en su vida personal; Juan García Ponce confronta los valores nacionales y los patrones morales de conducta establecidos

convirtiéndose en uno de los contestatarios más intolerantes de su generación. Se burlaba de los valores nacionales, de los héroes de la patria. En julio de 1965, toma la decisión de cerrar la *Revista*, cuyo último número es el correspondiente a mayo-junio de 1965.

En síntesis, la evolución de la *Revista*, vinculada a la personalidad de sus sucesivos directores, parte en 1955 de una concepción crítica de los valores nacionalistas y concluye su ciclo, en 1965, con una concepción crítica más amplia y un director que, como afirma Elena Poniatowska, se concebía a sí mismo como el *enfant terrible* de la literatura mexicana. La *Revista* transitó de la concepción de la función social de la literatura en favor de la identidad individual moderna al compromiso social con formas de creación y de conducta que buscaban abrir los espacios del yo en medio de una sociedad de masas, un Estado omnipresente, un nacionalismo agobiante y una moral pública cerrada y condenatoria.

La *Revista Mexicana de Literatura* fue en su tiempo el primer espacio importante abierto a las mujeres, tanto en su condición de miembros del consejo editorial –Rosario Castellanos, Emma Speratti, Isabel Frayre– como de colaboradoras. Muchas de las más importantes escritoras mexicanas iniciaron su carrera en esta revista. Ahí concurren lo mismo Elena Poniatowska, Elena Garro, Rosario Castellanos, Guadalupe Amor, Enriqueta Ochoa, Isabel Fraire, Inés Arredondo, Margit Frenk Alatorre y la pintora surrealista Leonora Carrington.

Junto a las escritoras mexicanas que lucharon por una nueva representación colectiva de lo femenino y un papel de la mujer como intelectual y creadora que interpreta de forma diferente el mundo, participaron las otras, las de fuera, las que concurren con sus voces a decir lo diferente, tanto en sus colaboraciones en español, como a través de traducciones. Los textos femeninos ayudaron a abrir el horizonte

cultural de las lectoras y lectores mexicanos, en un tiempo en el que la lucha por los derechos de las mujeres emergía como lo nuevo en el mundo. Ahí estuvieron la argentina Emma Susana Speratti, las españolas María Zambrano y Rosa Chacel, la inglesa Hilary Corke, o la cubana Fina García Marruz. En total 42 mujeres con 75 colaboraciones.

Las colaboradoras de la revista no sólo aportaron una nueva estética sino también una nueva ética ejercida a través de la libertad en el ejercicio de la escritura.

Las escritoras tuvieron como misión la lucha por el reconocimiento intelectual, como parte sustantiva de la igualdad social, en una década en la que se iniciaban las batallas del feminismo en el mundo. En las páginas de la revista, ellas dieron muestra de poseer una mirada diferente en un México en el que perduraban instituciones sociales de corte patriarcal.

Como podemos percibir fue una generación crítica que leyó, interpretó y tradujo a una variedad de autores de gran importancia para la literatura del siglo XX.

Las publicaciones en que colaboraban a mediados de los sesenta empezaban a cerrarse. Arredondo dice que varios colaboradores habían logrado publicar en diversos medios culturales en los que sí les pagaban sus colaboraciones, además de que la publicación atravesaba por una crisis económica seria (Albarrán, 1996:19).

En un año posterior al 68, después de la represión, se dispersa este grupo: “Desde entonces cada uno se dedicará a sus proyectos personales” (Pereira, 1998:132). Nos relata este autor que de alguna manera sutil se les obligó a todos ellos a renunciar a sus puestos en la UNAM; se instaló un nacionalismo demagógico en el discurso oficial y con Gastón García Cantú desde Difusión Cultural de la Universidad Nacional, se implantó, en palabras de García Ponce: “la represión de todo arte, literatura y pensamiento crítico que no se ocupara de contarle las lentejuelas a la china poblana”

(Pereira, 1998:132).

La Segunda Guerra y los cambios en Occidente, de los que hablamos al inicio de este capítulo, también se dejan sentir en los escritores al abordar los problemas de la soledad, el sentirse apartado de todo, de la falta de comunicación.

Los relatos lineales episódicos y los personajes apenas esbozados característicos de la novela de la revolución hasta 1931, van quedando atrás en el tiempo. Ya desde mediados de siglo se hizo patente en la literatura una profunda conciencia del acto creativo de componer ficción; algunos escritores viajan y otros teorizan acerca de la literatura; se ven influidos por nuevas ideas, técnicas y enfoques críticos.

Las reflexiones de la Generación de Medio Siglo acerca de la modernidad empezaron a gestarse alrededor de los años 50 y sus obras empezaron a aparecer en la década siguiente. Su principal expositor fue Juan García Ponce, quien nos describe las características principales de la modernidad y no sólo eso, sino que presenta opciones para proseguir la apertura de la modernidad. Estas propuestas las hace desde la posmodernidad. Por eso se dice que, la obra de García Ponce y de los demás miembros de la Generación de Medio Siglo es una reflexión sobre la modernidad desde la posmodernidad y sus obras narrativas una salida del círculo crítico de la modernidad.

Sus obras surgen de la posmodernidad sin desconocer y, menos aún, sin rechazar los alcances de la crítica y el desencanto de la fase anterior, que dejó entre su herencia a la posteridad una descripción del mundo vacío de sentido y carente de orden, pero de profundo sentido para la reorganización del pensamiento contemporáneo. (Rivera-Rodas, 1998:38). Cotejar con la versión SRH.

A la Generación de Medio Siglo le tocó vivir el paso de la modernidad a la posmodernidad de ahí que no fueran ajenos a lo que pasaba en el mundo.

García Ponce fue uno de los primeros pensadores en lengua castellana que teorizó sistemáticamente sobre la modernidad, como demostró en sus conferencias *Sobre los Clásicos del Siglo XX* en la Casa del Lago de la UNAM en 1962.

No era desconocido para ellos que la obra de Nietzsche y principalmente la de Heidegger se realizaron a través de la observación del arte y la literatura. “Para los pensadores de la modernidad las manifestaciones artísticas se han constituido en el registro de la pre-comprensión del mundo y los grados de su inteligibilidad” (Rivera-Rodas, 1998:39).

Dentro de este contexto de la consumación de toda teoría fundamentalista, la preocupación de los integrantes de la Generación de Medio Siglo se centró en la literatura y el arte, pero sin que esto significara una recusación de la realidad, pues por su propia profesión de escritores y artistas fueron atraídos naturalmente por esos temas. Pero el interés del grupo era tratar de identificar y describir las condiciones del pensamiento de su época, reconocido en este caso a través de su expresión estética.

La Generación de Medio Siglo vino siendo como el artista visionario al que la sociedad niega porque sus obras le obligan a enfrentarse a una realidad que ataca sus fundamentos.

La representación del mundo sin sentido ni orden era producto de una crítica racional profunda, que trajo como consecuencia una crisis. Al respecto García Ponce la define:

Se ha dicho muchas veces que el arte, la literatura del siglo XX, es una literatura problemática, de crisis; no es difícil descubrir que esta característica obedece a que nuestro tiempo también lo es. El derrumbe de los valores, la crisis del idealismo, que paralelamente a la acción, al mero devenir cotidiano y su continuo precipitarse hacia la muerte [...] define en más de una dirección el destino de nuestro mundo. A partir de ella, la realidad se rinde a la ausencia de sentido. El hombre descubre su soledad frente al cosmos y el abismo de la nada se abre ante él. La relatividad de todos los valores establecidos y aceptados se hace evidente y el carácter fragmentario, disperso, de la realidad se impone. Ante ella, el artista no impone a su vez la verdad de la forma como una posible respuesta; pero ésta descansa en sí misma, actúa como un sustituto, como un refugio ante una realidad insoportable en lugar de llevarnos a ella (García Ponce, 1965:100).

Los integrantes de la Generación de Medio Siglo reconocen que en su época lo

que el hombre y el artista experimentan es básicamente la ausencia de orden, y aquí es donde la literatura se vio obligada a su vez a buscar el principio ordenador en otras formas estéticas y a entrar de manera inevitable al terreno de la ironía y la parodia.

García Ponce plantea que es en la literatura y el arte donde la modernidad intenta revivificarse:

Hemos visto que en nuestro tiempo, despojado de la idea de Dios, de toda posibilidad de absoluto, el hombre puede encontrar en la literatura, en el fenómeno estético, un principio ordenador que supla esa ausencia; pero en estas condiciones, el arte se convierte también en un juego en el vacío, puesto que lo que refleja es una última nada esencial, sostenida exclusivamente por el valor de la forma, que es ya el único absoluto a nuestro alcance (1965:278).

Ante la negación de las formas tradicionales representativas de la realidad y el mundo vacío y sin sentido, carente de toda metafísica inmanente, García Ponce propone que en el arte, esas manifestaciones se deben ver en una dimensión de lo sagrado, pero no en el sentido tradicional de las religiones. El arte no sólo nos pone en contacto con lo sagrado, sino que es su verdadera voz, por medio de la cual no sólo podemos encontrarla en la vida, sino también hallar el verdadero sentido de nuestra permanencia en el mundo, que es el que hace posible su revelación.

Lo anterior implicaba la búsqueda de nuevas formas de expresión que debían ser vistas como recursos de la apariencia que susciten la aparición del misterio, de lo que no se percibe y no se sabe, pero que por medio del arte se puede intuir. Esto permite la actualidad siempre viva de las obras.

La actualidad siempre viva de las obras significa descubrir su contenido y, al mismo tiempo, mantenerlo cubierto: es decir, comunicarlo pero a la vez retenerlo. Y aquí nos recuerda la visión heideggeriana en ese aparecer velándose del fenómeno percibido.

El secreto del arte está en su capacidad de guardar el secreto y mantenerlo vivo. Al respecto García Ponce dice:

[...] si la misión de la crítica, la que decide su alto rango y le otorga sentido a su tarea, es la búsqueda, la enraizamiento en pos de esa experiencia [...] llevándola a mostrar la presencia contenida en las obras, haciendo evidente la voz de su silencio, para llegar a elucidar la verdadera naturaleza de ese silencio que es todo lenguaje de arte, tenemos que detenernos en la relación entre la imagen y lo sagrado (1968:85-86).

Aparentemente hay un problema en la propuesta de García Ponce, pues si la secularización es como dice Vattimo “un ir perdiendo progresivamente las connotaciones de la ciencia, la metafísica y la epistemología para acercar a éstas cada vez más a la vaguedad (inexactitud), impureza y provisionalidad del lenguaje cotidiano” (1991:50). ¿Cómo hablar de lo sagrado, si Dios ha muerto? García Ponce articula esa conciliación a partir de los planteamientos teóricos de Bataille, el cual parte de que el concepto de Dios en el ser humano es producto de la fusión de lo sagrado y de la razón, es decir, la fusión de lo religioso y lo utilitario, lo cual además constituye la base de una conducta segura. Esa conducta se sentirá desquebrajarse y aterrada ante la idea de que Dios ya no sea lo mismo que la razón: además; si ya no es lo mismo que la razón, la conciencia se enfrentará a la ausencia de Dios. Al ser humano, en consecuencia, le quedará sólo el miedo, pero el miedo a la nada; la nada que, como Dios, tampoco puede ser limitada por la razón. Y es así como el miedo se instala en el centro de la vida. De aquí podemos deducir que lo sagrado es inherente al hombre, independientemente de la fe.

Como vemos, la Generación de Medio Siglo se planteó la problemática por la que atravesaba la sociedad en su conjunto y es en la *Revista Mexicana de Literatura* donde convergen para desarrollar una labor intelectual que hasta la época actual sigue influyendo en las nuevas generaciones de escritores.

El mérito de este grupo consistió, en que no sólo produjo una obra creativa propia, también irrumpió en el terreno de la labor crítica sobre distintos campos artísticos (cine, teatro, literatura, pintura, etc.) y, de igual manera, en el campo de la

traducción. Para Claudia Albarrán, la labor de este grupo “abrió nuevos caminos a la literatura mexicana, a sus posibilidades temáticas y estilísticas, y a una concepción del quehacer literario basada, fundamentalmente, en las nociones de calidad y universalidad” (Albarrán, 1996:34). En síntesis, se puede decir que los miembros de la generación a la que Inés Arredondo perteneció no sólo compartieron los mismos intereses y anhelos, sino que también asistieron a la idea de una misma vocación crítica y de una decidida voluntad de hacer, lo que les permitió establecer fructíferos canales de comunicación y las bases de una larga amistad que, más tarde, daría como resultado su constitución como grupo. Junto a esos intereses y voluntades afines, existió también una serie de instituciones y publicaciones literarias que, en gran medida, promoverían y facilitarían su integración.

Como dice Juan Vicente Melo:

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores [...] responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México (Melo, 1966:42-43).

Enseguida abordaremos de manera general una semblanza de Inés Arredondo.

### 1.3 La autora



Quiero decir todo lo que se ha acumulado en un alma provinciana que lo pule, lo acaricia y perfecciona, sin que lo sospechen los demás.

Inés Arredondo

Inés Amalia Camelo Arredondo nació el 20 de marzo de 1928 en Culiacán, Sinaloa, en una familia de clase media alta que empobrecería más tarde. Su padre, Mario Camelo, fue un ginecólogo liberal y su madre Inés Arredondo, siendo Inés Amalia la hija mayor de nueve hermanos. Pasó gran parte de su infancia en la hacienda azucarera de su abuelo materno Francisco Arredondo, cercana a Culiacán, llamada "Eldorado". Entre 1936 y 1944 fue alumna del Colegio Montferrant en Culiacán, un colegio de monjas españolas. De 1945 a 1946 cursó estudios de preparatoria en el Colegio Aquiles Serdán en Guadalajara.

La escritora decide tomar el nombre de su madre Inés Arredondo no tanto por homenajear a su madre, sino al hombre más importante en su vida, su abuelo materno, Francisco Arredondo y como un acto de rebeldía contra su padre, que nunca dejó de engañar a su madre y ni siquiera tuvo recato delante de sus hijos, al andar con la servidumbre de la casa. A pesar de que sus padres eran personas cultas, no comprendieron la inquietud artística de Inés que a los 8 años se encerraba a leer en su habitación para evitar los maltratos de sus hermanos. Sin embargo, su abuelo materno que era un rancharo analfabeto, sí la apoyó en su deseo de estudiar una carrera universitaria. Su abuelo vivía en "Eldorado" lugar que se convirtió en el paraíso de la niña y escenario emblemático de sus futuros cuentos.

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 allí siempre. Él

ayudo con toda su vida a lograr la realidad inventada que yo viví. Y que fue hecha para eso, para vivirla y no para hacer literatura, lo sé. Pero cuando uso esa realidad es con la conciencia de que tiene un peso real por sí misma aparte del que pueda tener en mi vivencia (Arredondo, 2002:3-4)

En 1947 se inscribe en la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en México, D.F., para seguir una licenciatura de Filosofía, pero vive una crisis espiritual causada por las lecturas de Friedrich Nietzsche y Soren Kierkegaard y por el ambiente escéptico y ateo de su entorno. Como está a punto de suicidarse porque "la vida sin Dios no tiene sentido", su médico le aconseja cambiar de materia, de modo que en 1948 empieza la carrera de Letras Hispánicas donde conocerá a su futuro esposo: Tomás Segovia. Termina sus estudios en 1950 con una tesis sobre "Sentimientos e ideas políticas y sociales en el Teatro Mexicano de 1900 a 1950". Entre 1950 y 1951 estudia Arte Dramático, y en 1953 sigue un curso de Biblioteconomía. Durante su estudio llega a conocer a muchos exiliados de la Guerra Civil española; los republicanos serán para ella un fuerte contrapeso contra las corrientes nacionalistas vigentes en México. En estos años, también descubre el existencialismo francés, el surrealismo, la Generación del 27, a Juan Rulfo y Juan José Arreola. Convive con Rosario Castellanos, Jaime Sabines y Rubén Bonifaz Nuño como compañeros de estudio, y sus maestros fueron Julio Torri, Francisco Monterde y Carlos Pellicer. En 1953, se casa con el escritor Tomás Segovia, con quien comparte intereses comunes, pese a que dicha unión traería desgracias para la joven Inés, pues Tomás era apuesto y las mujeres lo perseguían. Después del nacimiento de Inés, su primera hija, el segundo, José, nace muerto, y es causa de una nueva crisis espiritual. Durante su matrimonio es cuando Inés comienza a escribir uno de sus primeros cuentos "El membrillo", a raíz de la muerte de su segundo hijo José, y en el cual aborda la primera decepción amorosa de una muchacha, que bien pudiera ser ella misma.

Entre 1952 y 1955 trabaja en la Biblioteca Nacional; después sustituye a Emilio Carballido en una cátedra de la Escuela de Teatro de Bellas Artes. Colabora en la redacción del *Diccionario de Literatura Latinoamericana* editado por la UNESCO, de 1959 a 1961 es redactora del *Diccionario de Historia y Biografía Mexicanas* y trabaja como autora para la radio y la televisión (1961). También se desempeña como traductora, y de este trabajo le surge la idea para su primer cuento propio, "El membrillo" (publicado en 1957 en la *Revista de la Universidad*). Desde entonces, ya no dejaría de escribir. Mientras, nacen dos hijos más, Ana y Francisco Segovia, llamado así en honor al abuelo materno que siempre la apoyó; colabora con su marido en la *Revista Mexicana de Literatura*, donde no figura, sin embargo, con su propio nombre hasta que se separa de él. Elena Poniatowska cuenta que fue para los otros una especie de musa, la única mujer de su generación, y que tuvo a Huberto Batis y Juan García Ponce como "adoradores". En la misma *Revista* se publican varios de sus cuentos. En 1961/62 recibe una beca del Centro Mexicano de Escritores, y en 1962 otra de la Fairfield Foundation en Nueva York. En este último año preparó algunos de los catorce relatos de su primera colección de cuentos, hasta que tres años después, es decir, en 1965, se publica esa colección de cuentos titulada *La señal*.

Trece años más tarde, en 1978, escribe *Homenaje a Luis Leal*. Al año siguiente en 1979, se publica la segunda colección de cuentos bajo el nombre de *Río subterráneo*, trabajo por el cual le otorgaron el Premio Xavier Villaurrutia. En 1982 la UNAM publicó *Acercamiento a Jorge Cuesta*, exposición literaria por la que obtuvo el grado de maestra en Letras Españolas en 1973, otorgado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Por último, en 1988 un año anterior al de su muerte y once después de su última publicación, surge *Los espejos* título de su tercera y última colección de cuentos.

La crítica que se ocupa de Arredondo en esos años le es favorable. Y me refiero a críticos como Roberto Vallarino o Juan García Ponce. Se habla de la unidad de sus temas, y califican sus cuentos como “significativos y auténticos”<sup>6</sup>. Ella misma había declarado su interés vital por la literatura. Arredondo tuvo afinidades con algunos de sus compañeros, aunque no inventara estructuras innovadoras como las de Melo o Elizondo. Sin embargo, su visión insistente del destino trágico de la mujer, se acerca a la de Rosario Castellanos, aunque para esta última, la razón de dicho destino se atribuye a la desventaja del sexo femenino en una sociedad machista.

Además de Rosario Castellanos también Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Ulalume González de León y otras, integran el grupo de escritoras mexicanas al que pertenece Inés Arredondo. Todas ellas forman parte de la segunda mitad del siglo XX. Martha Robles opina que ellas representan, el antecedente para las nuevas generaciones:

De una a otra obra y en las peculiaridades de estas escritoras, es claro el salto de la improvisación al cultivo del oficio. Sus páginas son parte de un desarrollo cultural que anticipa un fenómeno que acaso madure en el siglo XXI con el surgimiento de mujeres de letras, ensayistas y creadoras, en la cultura nacional. (1989:189)

Estas escritoras tienen en común, el crear personajes que pueden ser madres, amantes, esposas, adolescentes, etc. En realidad, no importa la función que desempeñen, pero necesariamente deben ser personajes femeninos enfrentándose a un mundo del deber o del querer ser. Robles lo explica como: “dos universos íntimos de la mayoría de las mexicanas: el cotidiano que nos oprime y el imaginario, en el cual nos volcamos por entero” (:137).

En muchos de los relatos de estas autoras, encontramos este universo bilateral, manejado con tal apremio, que encontramos en este aspecto, una de las muchas razones para justificar el interés por la lectura de sus obras.

---

<sup>6</sup> Rose Corral. “Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado” en *Inés Arredondo*. Op. cit., p.ix

Evidentemente, no toda la temática trata sobre lo que he mencionado, pero sí podemos hablar de que, por lo menos, todas trabajan la cosmovisión femenina.

De la casadera dócil y romántica que evocara María Enriqueta a la divorciada temerosa de su sexualidad imaginada por Julia Guzmán, pasamos a las provincianas reprimidas de Rosario Castellanos y, de ellas, a los personajes confusos, enloquecidos o mágicos de Inés Arredondo, Elena Garro, Pita Amor o Luisa Josefina Hernández (Robles, 1989:138)

En relación con Inés Arredondo, Jorge Von Ziegler califica el estilo de esta cuentista como: “un estilo sentencioso, aforístico, donde las tramas se tejen alrededor de nociones filosóficas, morales o teológicas surgidas de un intelectualismo deliberado” (1991:102). También percibimos que en sus cuentos encontramos un carácter de unidad, además de presentarnos su forma de percibir el mundo: lo que se puede ver a través de los ojos de una mujer. Algunas veces esas historias llevan a un sentido trágico, evocan situaciones difíciles, sombrías, etc.

La razón por la que mencionamos que los cuentos de Inés Arredondo cuentan con un carácter de unidad, tiene que ver con el invariable manejo del estilo en sus tres colecciones. La constante que sobresale en éstas, radica en el predominio de los personajes protagónicos femeninos: “Los dramas, las relaciones, el mundo cotidiano, las patologías, las pasiones y los dilemas reservados a las mujeres son su mundo narrativo” (Ziegler, 1991:104).

Por ejemplo, en la primera colección de cuentos, *La señal*, siete de estos cuentos son narrados por una voz femenina; sin embargo, nueve del total presentan la perspectiva de una mujer. En *Río subterráneo*, encontramos un total de doce cuentos y ocho de ellos están contados por personajes femeninos. En la última de sus colecciones, titulada *Los espejos*, suman en su totalidad, ocho cuentos; de ellos, seis presentan la perspectiva de una mujer.

Así, pues, con este recuento, podemos decir que Inés Arredondo se dedica a mostrarnos, desde su muy particular punto de vista, el mundo de la mujer. La forma en que nos muestra su cosmovisión, responde indiscutiblemente, al mundo femenino, a su problemática, a su sufrimiento, a sus emociones, etc. Sin embargo, muchos de los cuentos carecen de solución a estos problemas. Su grandeza, pues, radica en presentar la crueldad y la exquisitez que se vive en un mundo para “ellas”.

Inés Arredondo maneja una temática que puede parecernos común al principio, pero conforme avanza el desarrollo del cuento, la escritora, con una gran habilidad, nos muestra una ruptura que hace girar la historia a situaciones extraordinarias; es decir, si un cuento ha comenzado en forma sencilla y con situaciones frecuentes, puede variar conforme se va acercando el final de la historia, hasta transformarla en circunstancias mucho más complicadas. Me refiero a ese tipo de desenlaces que tienen la posibilidad de sorprender y de impactar. El punto de vista de Jorge Von Ziegler al respecto es el siguiente:

La obra de Inés Arredondo establece el contraste justo entre las crisis comunes y las transgresiones morales y psicológicas. Unas y otras conforman esa parte oscura del hombre que a ella le fascinó, pero las segundas revelan sus límites y sus profundidades extremas (...) Si asumía la escritura como un ordenamiento de hechos en pos de un sentido, los hechos donde creyó encontrar las mayores revelaciones eran los referidos a los abismos de la mujer y a esas fronteras transgredidas en que sus personajes reconocen su naturaleza, la naturalidad de sus excesos y sus aberraciones (1991:105).

Inés Arredondo trabajó en los siguientes puestos y funciones:

Miembro de la Mesa de Redacción de la *Revista Mexicana de Literatura* hasta su fin en 1965.

Investigadora de la Coordinación de Humanidades (1965-1975).

Conferencista invitada en Indiana University y Purdue University en 1966.

Profesora en los Cursos Temporales (UNAM) en la materia "Siglos de oro" y

Profesora de Literatura en la Escuela de Cine de la misma UNAM (1965-1968).

Crítica de la sección de Revistas de "México en la cultura", suplemento de la Revista Siempre! 1965 a 1967.

Colaboradora de Radio Universidad UNAM, 1965 a 1970.

Colaboradora en el Diccionario de Escritores Mexicanos del Centro de Estudios Literarios de la UNAM, editado en 1967.

Profesora de la Escuela de Teatro del INBA, 1965 y 1967.

Redactora del Departamento de Información y Prensa. UNAM. 1965-1968.

Co-guionista con Juan García Ponce de *Mariana*, película de largometraje dirigida por Juan Guerrero, 1967.

Profesora de Historia del Teatro en la Universidad Iberoamericana, 1970.

Investigadora del Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, de 1966 a 1973.

Ahora se empieza a despertar el interés internacional sobre su cuentística; escribe Crellis:

[...] algunos de sus cuentos se tradujeron a otros idiomas – inglés, alemán, holandés; recibió algunos homenajes: en Mocorito, Sinaloa, a fines de 1980 y en el Tecnológico de Monterrey –Nuevo León, en su ciclo "Compresencias" el 17 de octubre de 1983; el Municipio de Culiacán le otorgó la medalla "Bernardo de Balbuena" al mérito literario el 7 de noviembre de 1986 y la homenajeó el CREA de Culiacán en marzo de 1987" (Crellis, 1995:34).

En 1979 la Library of Congress de Washington le hace grabar tres de sus cuentos, y la UNAM edita, en 1980, un disco en la serie *Voz Viva de México*. En 1983 la editorial Oasis publica *Opus 123*, un año más tarde sale su cuento infantil *Historia verdadera de una Princesa* (CIDCLI /SEP), y en 1988, su último tomo de cuentos, *Los espejos*. En el mismo año se editan sus *Obras completas* en la editorial Siglo XXI. Con motivo de su 60 cumpleaños recibe muchos premios y honores, el más importante tal vez el doctorado *honoris causa* de la Universidad Autónoma de Sinaloa, el 27 de mayo de 1988. Canal 11 le dedica una extensa entrevista, y en noviembre de 1988 se organiza

un festival dedicado a ella en Culiacán. Los últimos años de su vida, Inés Arredondo los pasa en cama; el 2 de noviembre de 1989 muere en su departamento en Ciudad de México.

Inés Arredondo fue una de las pocas mujeres destacadas dentro de una corriente eminentemente masculina conocida como Generación de Medio Siglo: Tomás Segovia, Sergio Pitol, José de la Colina, Salvador Elizondo, Huberto Bátis, Juan Vicente Melo y Juan García Ponce. A los cuatro últimos los reúne una estética sin concesiones, centrada en Eros y Tánatos, y con García Ponce, en particular, la unió una entrañable amistad y una empatía absoluta en cuanto a su visión del quehacer literario, amén de una pasión amorosa momentánea, inmediatamente posterior a su divorcio del poeta Tomás Segovia. Junto con Melo, Bátis y García Ponce, la entonces joven divorciada con tres hijos pequeños conformó el ya legendario Taller de la Casa del Lago.

Inés Amalia, que siempre conmovía por la expresividad de sus grandes ojos, dio vuelo a los demonios del subconsciente a través de impecables y oscuros cuentos. Aunque la mayoría de sus protagonistas son mujeres, casi todas víctimas de un padre, un hermano, un esposo o un amante, en su narrativa brillan por su ausencia elementos perpetuamente ligados a lo femenino imponiéndose la pasión, la muerte y la perversión. Es directa, incisiva, incluso cruel, pero siempre sutil, maliciosamente sutil. “El verdadero fuego quema sin anunciarse”, escribe Evodio Escalante<sup>7</sup> respecto a la narrativa arredondiana, haciendo hincapié en su empleo magistral del *understatement* (sobrentendido) como técnica literaria. Como García Ponce, Inés restringe al máximo el devaneo con la metáfora, lo cual no la exime de ser poética y vagamente filosófica. La anécdota en sí, más que la manera de contarla, es lo que importa para Inés, como señala Graciela Martínez Zalce: “Los cuentos de Inés siguen por lo general

---

<sup>7</sup> Escalante Evodio “La poética de lo siniestro” en *Lo monstruoso es habitar en otro: encuentro sobre Inés Arredondo*, Luz Elena Zamudio, Coordinadora, UAM, Juan Pablos, 2005.

una estructura tradicional de inicio, desarrollo, clímax, desenlace (1996:117).

La biografía que hace Claudia Albarrán acerca de Inés Arredondo abre en forma tan poco convencional como la vida de la escritora, con el instante de la muerte de Inés, acaecida el 2 de noviembre de 1989, a causa de un paro cardíaco mientras miraba una película rusa en televisión acompañada por su esposo. “Escribir es un acto místico, es un rito —escribirá bellamente el doctor Ruiz en un texto a la memoria de su esposa—. “No se puede celebrar un rito con una máquina de escribir, y menos con una computadora, Inés escribe a mano, en una tabla de clip y con un lápiz o bolígrafo, sobre papel revolución” (Albarrán, 1996:34).

La obra de Inés Arredondo es testimonio de una forma particular de hacer literatura, de dar libertad a ese yo poético que desde su individualidad interpreta la realidad desde una postura analítica y reflexiva caracterizada por su naturaleza irónica que le permitió desarrollar temáticas como el erotismo y la trascendencia de filosofías existencialistas, que surgieron desde los postulados de Nietzsche y la apropiación que de ellos hace Heidegger en su libro *Sendas perdidas*, donde lleva a cabo el análisis del aforismo “Dios ha muerto”, así como de las repercusiones que ha tenido en el mundo contemporáneo.

Para inmiscuirse en esta compleja visión del mundo, denominada “desvalorización de los valores supremos”, Inés Arredondo, como parte de la Generación de Medio Siglo, lo hace desde la mirada como realización mística de los ojos, donde la escritura se convierte en una revelación progresiva que se da a través de la contemplación. Arredondo señala:

Para mí una mirada es la expresión más significativa del ser humano. Casi podría decir que atraparlas, interpretarlas, describirlas, es una de las necesidades básicas de mi temática. No olvidemos que “los ojos son las ventanas del alma” y mi necesidad es la de encontrar y tratar de comprender almas, aunque para ello tenga que recurrir, a veces, al oficio menor de describir caracteres (Polidori, 1978:11).

Las miradas que están en los cuentos de Arredondo, son miradas maléficas, perversas, poderosas. No son miradas que comuniquen ilusiones, o respuesta a una demanda de amor, sino miradas límite que despiertan en el sujeto que las registra gozo, a veces placer. Es el gozo que le acontece al sujeto cuando se sustrae a la ley, transgresión que despierta sentimientos de culpabilidad en el sujeto, culpabilidad gozosa porque surge del deseo.

La narrativa de Inés Arredondo se encuentra sostenida por un sistema de creencias, en el que las situaciones que favorecen lo “perverso” transforman las normas que determinan el comportamiento, organizando una forma diferente de ver el mundo, donde gradualmente se rompen las reglas que controlan tanto el pensamiento como las acciones de los personajes.

En esa búsqueda de sentido, la mirada es uno de los ejes por los que Inés Arredondo lleva a cabo un recorrido que va de la culpa a la redención por medio del pecado, tras el crecimiento intelectual.

De acuerdo con Bataille y Kristeva, la estructura que sobrepasa los límites de lo prohibido está siempre en constante regeneración, ya que crece a la par del ser humano y se reconfigura por medio de la incesante ruptura del credo que la sostiene. Esto lo encontramos en la cuentística de Inés Arredondo, debido a que sus protagonistas, voluntaria o involuntariamente, se enfrentan a su entorno, hasta que consiguen habitar en ese espacio que se encuentra más allá de lo estipulado, donde es posible alcanzar el grado máximo de placer en esa relación amorosa.

Así, el mundo narrativo propuesto por Arredondo se sale de los parámetros normales, y establece uno nuevo en el cual el bien ha sido trastocado por el proceso que reclama la perversión y transformado por éste. Al respecto Kristeva dice lo siguiente:

Fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua –estilo y el contenido-. Pero, por otro lado, como el sentimiento de la abyección es juez y cómplice al mismo tiempo, igualmente lo es en la literatura que se le confronta. En consecuencia, se podría decir que con esta literatura se realiza una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Interdicto y del Pecado, de la Moral y lo Inmoral [...] una escritura como está participa necesariamente del intervalo que caracteriza a la perversión, el cual en consecuencia provoca la abyección (Kristeva, 1988:25-26).

Por lo anterior, podemos decir que la escritora no hace sino seguir las fluctuaciones del deseo, el cual es el origen del sufrimiento.

Los temas que abarca la totalidad de la obra de Inés Arredondo (34 cuentos) se concentran alrededor de seis ejes: la pasión, el amor, el mal, la pureza, la locura y la muerte. El sentido que ella explora a través de la mirada del otro es el sentido que en sí mismos encarnan los personajes de sus tres libros: *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1988). Para tratar de comprender la narrativa de Arredondo es básico seguir los postulados de Bataille, Klossowski, Musil, Sade, Sastre, Barthes, Freud, Nietzsche, etc.

### **Premios y becas**

Premio “Xavier Villaurrutia“, 1979 por *Río subterráneo*.

Medalla de honor Bernardo de Balbuena, 1986.

Doctorado honoris causa de la Universidad de Sinaloa, 1988.

### **Obra**

#### **Obra completa**

*Obras completas*. México: Siglo XXI/DICOFUR 1988.

#### **Cuentos**

*Los Espejos*. México: Joaquín Mortiz/Planeta 1988 (Serie del Volador).

*Río subterráneo*. México: Joaquín Mortiz 1979 (Col. Nueva Narrativa Hispánica).

*La señal*. México: Era 1965 (Colección Alacena).

#### **Novela**

*Opus 123*. México: Oasis 1983 (Los Libros del Fakir, 23).

### **Ensayo**

*Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SEP/Diana 1982 (SepSetentas, 317).

### **Libro infantil**

*Historia verdadera de una Princesa. Cuento para niños*. México: CIDCLI/ Secretaría de Educación Pública 1984 (Reloj de Cuentos).

### **Traducciones al inglés**

*The Underground River and Other Stories*. Trans. Cynthia Steele. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1996.

### **Traducciones al alemán**

"Die Sunemiterin", traducción por Bárbara Kinter, en: Alcántara, Marco (ed.): *Frauen in Lateinamerika 2. Erzählungen und Berichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986, pp. 80-91 (dtv, 10522).

"Sommer", traducción por Erna Pfeiffer, en: Pfeiffer, Erna (ed.): *América Latina*, Viena: Wiener Frauenverlag, 1991, pp. 55-64.

### **1.3.1 El lado oscuro de las relaciones humanas**

La pareja es pareja porque no tiene Edén  
Somos expulsados del Jardín,  
estamos condenados a inventarlo  
y cultivar sus flores delirantes,  
joyas vivas que cortamos  
para adornar un cuello.  
Estamos condenados  
a dejar el Jardín:  
delante de nosotros  
está el mundo.

Octavio Paz

En este breve apartado abordamos de manera general, las relaciones hombre-mujer que Inés Arredondo remarca y atiende a lo largo de sus tres libros. En los cuentos encontramos temáticas que se repiten y permanecen a lo largo de toda su obra literaria, pero que son tratadas desde distintos planos y perspectivas, ofreciendo así una amplia gama de conflictos y personalidades. A través de su obra se trasluce y, al mismo tiempo, puede irse sondeando una perspectiva de la autora sobre este aspecto tan importante y representativo en sus historias.

Es imprescindible reiterar que en la narrativa de Inés Arredondo prevalece un panorama muy negativo y pesimista de las relaciones personales. Cada cuento muestra con persistencia una gran dificultad de entendimiento y compenetración entre los seres humanos. Aunque la autora presenta diversos tipos de vínculos en sus historias, es evidente su afán por señalar el lado oscuro y problemático de las relaciones humanas. Hay una insistencia en reflejar cuadros conformados por desavenencias y profundas crisis de los personajes, en cualquier relación personal y en cualquier etapa de sus vidas. Ni siquiera la infancia está exenta de esa atmósfera de malicia y negatividad

El tema principal de su narrativa, se encuentra centralizado en las relaciones de pareja dentro y fuera del matrimonio. Se trata del “amor” y de todos los sentimientos que éste suscita y genera. El tema amoroso impera totalmente en sus tres libros, de distintas formas: “Su mirada está concentrada en el agusanamiento de las relaciones de pareja, en la imposibilidad del amor, en la fuerza destructiva de la pasión, en la triangulación del deseo, en los pequeños gestos y detalles que corroen las relaciones humanas” (Albarrán, 1998:164).

No hay que olvidar que es significativo para la autora plasmar con detalle y complejidad la parte negativa y oculta del ser humano, en donde salen a flote conductas y sentimientos subrepticios y universales, como el rencor, la impotencia, el egoísmo y la

neurosis. Todas estas emociones están muy arraigadas al individuo mismo y al amor, pero, esencialmente, los elementos principales que permanecen aunados a este último, son el deseo y la soledad. De hecho, se puede decir que estos tres temas, entreverados estrechamente entre sí, constituyen el núcleo principal de toda la obra de Arredondo: “Su tema fundamental es la relación de pareja, que conduce, necesariamente, a la desdicha. El hombre sólo puede obtener de ella soledad, insatisfacción, incertidumbre e impotencia” (Crelis, 1995:11).

La relación de pareja en los cuentos de Inés Arredondo no posee las suficientes posibilidades de permanencia y éxito, ya que siempre apunta al hundimiento y a la desilusión. En cualquier circunstancia de sus historias, lo conflictivo se termina imponiendo así, sobre cualquier elemento de dicha. Basta ver el gran número de cuentos en donde la autora presenta parejas en plena decadencia, triángulos amorosos, escenas de rupturas y relaciones de pareja que llevan consigo la semilla del fracaso y la destrucción. Esta problemática amorosa genera sentimientos multiformes y heterogéneos en los personajes, como Huberto Batis y Salvador Reyes señalan: “Inés Arredondo nos descubre paso a paso, con rigor reflexivo, inmisericorde, la desesperanza, la promiscuidad, la impureza, el deshonor, la debilidad, las mediocres deficiencias de la pareja que pierde las perspectivas de su origen y que tuerce su alto destino” (1965: XVI).

En general, Inés Arredondo no trata de proyectar una relación de pareja inmersa en el idilio amoroso y en la felicidad absoluta; esta plenitud tal vez algunos de sus personajes puedan alcanzarla por instantes, pero la realidad termina por subyugar a cualquier fantasía e idealización. Las quimeras no tienen espacio en este mundo arduo y terrenal, pues, si existen, terminan por derrumbarse de la peor manera. Hay que tener en

cuenta que el cosmos narrativo de Arredondo está colmado de imperfecciones y contradicciones humanas.

Inés Arredondo capta y recrea distintos momentos de la relación de pareja y su evolución. Le interesa mucho reflejar ese estado sublime y pleno, en donde el espacio se vuelve mítico y el tiempo parece detenerse, pero destaca todavía más, los conflictos y las rémoras que obstruyen cualquier posibilidad de conciliación. Por distintos factores la “felicidad” se pone en entredicho o está ausente por completo.

La misma autora refleja nítidamente el carácter breve y frágil de la dicha, en varios de sus relatos. Ella creía que la excesiva felicidad amorosa conducía a la desgracia, como lo revela en voz del personaje Isis, en su cuento “Los espejos” “La felicidad es peligrosa si es vivida con exceso, al fermentar hace estallar las cosas, y no estoy hablando de la pasión, sino del amor llevado a terrenos que sin querer pretenden perfección. Es inconsciente y pura. Por eso es tan engañosa (Arredondo, 2002:192).

Este estado memorable es un problema muy frecuente en sus cuentos, ya que el vértice de estos, muchas veces, es la felicidad y su consecuente pérdida. Este binomio es elemental para la autora, debido a que todo éxito va acompañado de un error o de un fracaso. Se aprecia la felicidad, no en el momento en que se vive, puesto que es un tanto inconsciente, sino cuando se pierde o se anhela. George Bataille comenta al respecto: “Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento”.(2000:)

En la obra de Arredondo es constante ese desorden violento en la vida de sus personajes. Existe un fuerte contraste entre la felicidad y el sufrimiento, entre el inicio y el final de la pareja, en el cual prepondera la desdicha.

En la narrativa de Inés Arredondo hay preocupaciones que perduran a lo largo de sus tres libros, con respecto a la relación de pareja. Aunque son varios los factores que influyen en la imposibilidad de la pareja, hay unos más acentuados que otros. Los personajes están condicionados por la imposibilidad y el fracaso, pero, es importante observar los diversos motivos que suscitan la ruptura o impiden la conciliación. Es preciso comentar que, a pesar de que la pareja se encuentra determinada por la sociedad y sus valores, la dificultad de integración subyace en el individuo mismo, en una parte intrínseca de su ser. Aquí descansa el factor primordial de la imposibilidad.

Resulta curioso que Arredondo elabore su universo narrativo a partir de fracturas e imposibilidades. Construye un mundo complejo, en donde el espacio refuerza los problemas internos de los personajes y algunos de estos creen haber hallado a la pareja adecuada y oportuna, pero al final termina revelando todo lo contrario: la desintegración de sus personajes, un desplome y destrucción de lo que al principio comenzó siendo posible. Sus cuentos exponen drásticamente una imposibilidad de identificación y de reconocimiento, de comunicación y de comunión entre los seres que crea. Sólo en contados cuentos se da un reconocimiento con el prójimo y no mediante el lenguaje verbal, sino a través de la mirada, acto tan relevante y significativo en los cuentos de Arredondo.

Su insistencia en los fines trágicos y adversos muestra una inquietud particular por tratar de desentrañar esa fuerza invisible que manipula los destinos humanos. Porque es evidente que el destino y la tragedia son dos aspectos que le interesa mucho remarcar. El destino es para la autora una presencia ineludible y tenaz, llena de enigmas y velos que actúa sobre el ser humano sin darse cuenta. La misma Inés Arredondo confiesa su ansiedad y atracción por ese vaho enigmático de la vida, el cual da crédito a la existencia del destino:

La tragedia en nuestros días –escribió– ha perdido su carácter relevante y ejemplar. Ya no sucede entre reyes ni la anuncia el oráculo; no hay tampoco un dios que absuelva o condene al personaje trágico. Hoy la tragedia sucede oscuramente, a personajes oscuros. Es más cotidiana y más misteriosa. La rastreamos y la reconocemos también por caminos misteriosos. Y cuando la encontramos inesperadamente, agazapada y semioculta, algo muy antiguo de nuestro propio ser, algo muy entrañable, se reconoce al reconocerla y sentimos que se devela por un instante otro rostro del misterio que más deslumbra: el destino (Patán, 1998:79).

La mayoría de sus personajes tienen que vivir y padecer para descubrir ese gran secreto que significa y envuelve la vida. De hecho, parte del destino humano reside en descubrir y hacer frente a esos sucesos cruciales. Es indudable que la autora se interesó por esa misteriosa confrontación del individuo con el mundo, es decir, esas experiencias vitales, de las cuales no siempre se obtiene una total asimilación y esclarecimiento: “Sólo es misterioso el mundo para los que viven y experimentan, haciéndose cada vez más incomprensible y acerbo a medida que se le padece. Un “yo no sé”, es la resignación final ante el misterio permanente e indescifrable de la vida” (Gurméndez, 1962:18).

Muchos de los personajes llegan a ese estado final de incertidumbre y asombro en torno a su destino, pero lo importante descansa precisamente en ese acto de vivir y de padecer, aunque no se alcance a comprender por completo los motivos o no exista una explicación lógica de tales sucesos.

Son bastantes los cuentos en donde los personajes se refugian en la soledad o terminan aislándose del ser con el que conviven. La autora es muy perseverante en recurrir a la soledad, ya sea angustiada o reconfortante, pero es un sentimiento universal que embarga y acompaña a la mayoría de sus personajes.

Esa soledad infinita y sus constantes alusiones al desamparo, a la incomunicación y a la angustia, pueden llevar a pensar que la imposibilidad de

realización de la pareja está más vinculada a la incapacidad e impotencia del individuo de poder integrarse con los demás seres.

Aquí es donde nos recuerda el pensamiento existencialista, el cual pone mucho énfasis en el estado crítico del individuo en relación con la sociedad, debido a que este choca enérgicamente con sus valores y en general con lo que el mundo cotidiano y banal le ofrece. Es necesario desprenderse un tanto de la sociedad para establecer un diálogo con uno mismo y así tratar de buscar una existencia auténtica y trascendente partiendo del interior. Este planteamiento particularmente lo propugna Kierkegaard. En general, los existencialistas, entre los que se encuentran Heidegger, Sartre, Berdiaev, Marcel y Jaspers, aunque no formulan las mismas teorías, todos consideran en su pensamiento una crisis del individuo, en donde surgen tensiones y fricciones que llevan a admitir esa dificultad de identidad y conciliación con los demás. La sociedad impide que el individuo pueda descubrir su verdadera existencia, ya que lo absorbe y lo vuelve un ser indiferenciado e igual a los demás, lo convierte en “masa”. Por otro lado, específicamente, las teorías de Sartre muestran que no puede haber una unidad completa con el prójimo, debido a que intervienen deficiencias y una visión bastante negativa y utilitaria del otro.

Otro autor que coincide con estas ideas existencialistas es Carlos Gurméndez, quien estudia la situación del individuo frente al mundo y, en especial, la condición solitaria y aislada del ser humano: “Si naciésemos juntos al calor de los otros, nos importaría mucho, pero hemos nacido en un mundo de individuos solitarios y la niebla de la indiferencia es el velo que nos une. Vivimos como felices indiferentes, cultivando nuestro propio jardín interior, ajenos a los demás” (Gurméndez, 1962:33).

Esta dificultad se vuelve una barrera infranqueable para poder lograr una integración con el prójimo. Cada individuo se preocupa esencialmente por sí mismo y

después por los demás. De hecho existen varios filósofos y escritores que reconocen ese estado angustioso y universal del hombre.

George Bataille, en su libro *El erotismo*, parte de la idea de que los seres humanos somos seres discontinuos y mediante el erotismo emerge una posibilidad de eliminar esa diferencia natural, y lograr una fusión con el amante. Pero, sobre todo resalta ese carácter solitario del individuo, que le impide completarse y unirse con alguien más: “Intentamos comunicarnos, pero entre nosotros ninguna comunicación podrá suprimir una diferencia primera. Si ustedes se mueren, no seré yo quien muera. Somos ustedes y yo, seres discontinuos” (2000:17).

Esta diferencia produce un inmenso aislamiento que aleja a cada individuo y planta un margen de indiferencia y de soledad. Por eso no puede existir una comunicación satisfactoria entre los seres humanos: “Somos indiferentes en cuanto somos individuos, soledades. Estamos obligados a ser y los otros no cuentan. Yo, únicamente yo, soy importante para mí mismo” (Gurméndez, 1962:33).

La mayoría de los escritores existencialistas reconocen este estado natural del individuo, y por eso consideran como alternativa y salvación, una tendencia a separarse de la sociedad, por su carácter inauténtico y material. Es un hecho que la sociedad amenaza la existencia y el espíritu del ser. En especial, Berdiaev desarrolla esta idea y también resalta esa incapacidad para integrarse con los demás:

Parte de la condición del Ego (yo) consiste en ser solitario. Esto último se expresa en la incapacidad para establecer relaciones auténticas con los otros, con el “Nosotros” [...] La soledad es principalmente un fenómeno social, pues la experiencia no tanto cuando estoy solo como cuando estoy con otros (Tiryakian, 1962:195).

A la vez esta visión problemática de la autora, con respecto a las relaciones personales, también se puede afiliar a la preocupación fundamental de muchos escritores vanguardistas que insistían en plasmar ese irremediable aislamiento y soledad mediante los personajes de sus obras, entre ellos se encuentran, en particular, Kafka,

Musil y Thomas Wolfe. Quizá podemos decir, hipotéticamente, que la soledad de Arredondo tiene como trasfondo u origen un carácter ontológico y eterno, como se manifiesta en el vanguardismo y el existencialismo. Porque es muy evidente que la soledad permea a muchos de sus personajes y está presente en casi toda su obra.

George Lukács, en su estudio sobre los principios ideológicos de los escritores de vanguardia destaca en particular la desapegada relación social de los personajes de estos escritores. Al mismo tiempo, recoge ideas de la filosofía existencialista para reforzar su juicio sobre esta tendencia literaria de romper con los vínculos entre el individuo y la sociedad. Retoma la definición de Heidegger, ese “estado de yecto” del hombre, el cual determina la vida y esencia del individuo, arrancando así cualquier relación social. Según Heidegger, el hombre es arrojado al mundo sin ningún asidero ni conocimiento, obligado a vivir extraviado en el mundo; por lo tanto, vivir produce en el ser sentimientos como orfandad, zozobra y desamparo. El hombre se encuentra solo e inerme ante la sociedad. Lukács cuestiona, de alguna manera, y subestima esta tendencia literaria de romper los nexos del individuo con los demás seres y observa qué tan válida y conveniente es esta escisión en las obras literarias. Este “estado de yecto”, que revela la angustia y la oquedad del hombre, describe y se identifica con esa soledad ontológica de los escritores de vanguardia. Con respecto a la soledad vanguardista, Lukács comenta: “Para ellos el hombre, el individuo, existe solo por toda la eternidad, ontológicamente independiente de toda relación humana, y con mayor razón de toda relación social” (1963:22).

En general, todos los individuos son seres aislados y solitarios que están imposibilitados para establecer relaciones profundas y significativas con otro ser, porque sólo están en relación consigo mismos. La soledad es una realidad ineluctable y una condición humana universal que se encuentra agazapada en lo más profundo de

cada ser humano. El extrañamiento y la desesperación son dos sentimientos contiguos y universales en los hombres. Asimismo se encuentran íntimamente unidos a la sensación de soledad.

Es muy posible que Inés Arredondo tratase de reflejar esa soledad individual, ya que, reiteradamente, proyecta ese estado permanente en el hombre. Hay muchos personajes que tienden a apartarse, de algún modo, de la sociedad y recurrir a meditaciones, y otros tantos que renuncian a luchar por lo que quieren y se abandonan o se refugian en la soledad.

Puede decirse que Arredondo trata de develar esa dimensión oscura y enigmática de los desencuentros humanos. Es hacedero que ese estado intrínseco del hombre puede explicar el origen y la naturaleza de los constantes fracasos de la pareja al intentar unirse y lograr una compenetración. Porque algo importante de considerar es que esta incapacidad no le impide al individuo tratar o querer integrarse con el prójimo, a pesar de sus escollos y fracasos, sino todo lo contrario, representa una continua y persistente búsqueda. Es cierto que prevalece una necesidad imperiosa de vencer la soledad y la dificultad de comunión, como lo resalta Bataille: “Desde el momento que nacemos, somos seres solos, discontinuos, y esto es violento para el ser, por ese motivo busca su continuidad angustiosamente o desesperadamente” (2000:21).

De este modo, los personajes arredondianos buscan por necesidad, desde de un estado implícito de angustia, una unión o entendimiento con el prójimo, ciertamente, sin ninguna respuesta ni posibilidad.

Como se puede ver, también la angustia es un sentimiento fundamental para los existencialistas, en especial para Kierkegaard. En su libro, *El concepto de angustia* desarrolla ampliamente este estado complejo y permanente en relación con el tiempo, la muerte y con el espíritu. Este estado conflictivo es esencial en la crisis que formulan

éste, Sartre y Heidegger. La angustia es una sensación crónica en el ser, una liberación que le deja vislumbrar su inanidad y su posibilidad de salvación. Esto sólo se consigue mediante el conflicto, mediante la elección obligada y la crisis interna. Por lo mismo, la angustia posee un carácter positivo e iluminador, puesto que le revela al individuo su vacuidad y su búsqueda de autenticidad.

En muchos personajes de Arredondo está muy presente ese estado de desesperación y ansiedad, sobre todo en conflictos y disyuntivas vitales. De hecho, la mayoría de la literatura vanguardista y contemporánea retoma frecuentemente este estado en los conflictos de sus personajes. De distinta manera, Unamuno, Ionesco, Beckett, Kafka y muchos otros, presentan a un ser humano angustiado por su ser y por la falta de sentido. En menor grado, Inés Arredondo también se preocupa por el trasfondo angustioso de la vida de sus personajes. Iris M. Zavala señala esa preocupación análoga de los escritores contemporáneos por este tema: “Los conceptos son poco más o menos los mismos en todos los escritores: angustia, caída, la muerte, la autenticidad, la conciencia. Se habla de la existencia de un individuo libre en su finitud, arrojado a un mundo que tiene que inventarse él” (1965:26).

En la literatura de Arredondo, continuamente vemos a personajes enfrentados a encrucijadas complejas y angustiantes. Recordemos que las situaciones límite son elementales en sus historias y al mismo tiempo poseen una carga natural y “ordinaria” dentro del universo narrativo que las rige: “En esta literatura de belleza terrible la situación límite es toda situación, con toda su pesada banalidad, acaso, con toda su carga de angustia y felicidad” (Reyes, 1989:38). Estas situaciones son ambivalentes, ya que generan estados opuestos y dicotomías, como por ejemplo, la desdicha y la plenitud.

En general, la angustia, según los existencialistas, es “inherente al ser humano”, puesto que “es ausencia: ausencia del ser, del amor” (Zavala, 1965:26). Por eso, los personajes tratan de buscar una salida a ese estado lacerante y aflictivo, pues segrega desesperación y principalmente una profunda insatisfacción. Éstos poseen la libertad de elegir, de actuar o de no actuar, y precisamente de esa irresolución proviene la angustia. Prevalece, ante todo, una fuerte ansiedad por encontrar algo verdadero o absoluto, sin embargo, los personajes se equivocan en sus elecciones y de ese modo, las oportunidades terminan por ocluirse.

Inés Arredondo no concibe a la pareja feliz y enamorada, ni tiene una visión romántica de ésta, sino todo lo contrario. A veces se ponen en juego sentimientos e intereses que nada tienen que ver con el amor. La búsqueda personal del individuo remite a ese egoísmo y personalismo de los personajes, los cuales aspiran a encontrar satisfacciones propias aprovechando lo que la pareja le pueda brindar.

Esta condición de las relaciones personales se encuentra, de manera parecida, en lo que Sartre plantea en *El Ser y la Nada*, en donde percibe negativamente las relaciones humanas, mediatizadas por la cosificación, es decir, por esa percepción del prójimo como ser-objeto, según los proyectos personales de cada individuo. Pero, es necesario aducir que no existe por completo una relación sartreana en las parejas de la autora, ya que la visión y el planteamiento de ambos son distintos. Para Sartre no hay posibilidad de un reconocimiento mutuo, en cambio, para Arredondo existe una identificación, aunque sea sólo de manera fugaz..

En la mayoría de los cuentos de Arredondo se hallan sentimientos y valores que distan, en cierta forma, del amor y la comunión, puesto que surgen intereses y deseos “negativos” en algunos personajes, los cuales intervienen de manera directa para que la pareja no logre una identificación y unión.

Es importante estudiar la presencia de los preceptos sociales en la relación de pareja, comparando así las situaciones y los caracteres en los distintos cuentos, así como en los propios integrantes de la pareja. Pero lo esencial es ir dilucidando la raíz de los fracasos de estas parejas, pues, está muy claro que los personajes no se involucran con la persona más adecuada.

En la narrativa de Inés Arredondo se mantiene una preocupación constante por la mujer. Un común denominador en sus cuentos es, sin lugar a dudas, la complejidad del ser femenino inserto en un mundo determinado. “Cada cuento es un intento de establecer lo femenino dentro del sistema anquilosado de valores, creencias y costumbres patriarcales [...]” (Domecq, 1995:243).

Adentrarse en los cuentos de Inés Arredondo representa una experiencia compleja, asombrosa y también, aunque suene paradójico, placentera. Pues de sus cuentos, como de todo cuento bien logrado, “se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación” (Cortázar, 1983:110).

Antes de entrar a revisar y analizar los cuentos de Inés Arredondo veremos, de manera general, un acercamiento al cuento, pues fue el género que cultivó la autora de nuestro objeto de estudio.

## 2. EL CUENTO

### 2.1 El cuento literario y sus características

Hay, me parece, dos tipos de cuentos: el que va a producir un impacto en nuestra imaginación, es decir, que nos hará concebir lo inverosímil, lo sorprendente, lo imprevisto; y el otro, que toca fundamentalmente nuestro corazón [...] Para mí el cuento más completo es el que nos toca simultáneamente la imaginación y el corazón.

Edmundo Valadés

El cuento literario es una representación ficcional donde la función estética predomina sobre las demás, sean religiosas, pedagógicas, esotéricas, etc.

El cuento ya no es un “arte subestimado” como un género menor, pues actualmente goza de una vitalidad extraordinaria. Hay numerosos estudios críticos de historias específicas y autores y también publicaciones abundantes dedicadas a la teoría del cuento que reiteran los postulados de Edgar Allan Poe sin superarlos<sup>8</sup> El interés teórico-práctico que el género despierta tanto en la esfera Anglo Americana como en la Hispánica, revela que el progreso en la teoría del cuento no se ha realizado con el mismo rigor metodológico como en otros campos literarios. No son muy abundantes los libros monográficos sobre la producción cuentística de un autor; las aproximaciones teóricas aparecen, por lo general, como una parte introductoria de los análisis textuales<sup>9</sup>, o como artículos reunidos en volúmenes colectivos que tratan el género desde una perspectiva nacional o continental<sup>10</sup>. Aunque no es el propósito de esta investigación entrar en la problemática de la indefinición del cuento. Pues eso nos llevaría a otra tesis.

---

<sup>8</sup> V. DE VALLEJO, C. *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1992; MORA, G. “Alrededor del cuento hispanoamericano”, *Asedios ó conto*. Eds. C. Becerra et. al. Vigo, Universidad de Vigo, 1999, 15-24

<sup>9</sup> Ver, los libros citados en la bibliografía de E. SERRA, G. de MORA, C. de MORA Valcárcel, etc.

<sup>10</sup> PUPO-WALKER, Enrique, ed. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973; FROHLICHER, Peter y GUNTERT, Georges, eds. *Teoría e interpretación del cuento*, Bern: Peter Lang, 1997

Solamente mencionaremos de manera general, algunos aspectos que consideramos servirán para tener una idea panorámica.

Parece muy sintomático el hecho de que en muchas aproximaciones analíticas al cuento hispanoamericano, se ha recurrido al uso del lenguaje metafórico para describir ciertas características del cuento.

Julio Cortázar, por ejemplo, equipara la creación de un cuento a la tarea de modelar una esfera de arcilla,<sup>11</sup> en otra parte, hace una distinción entre la novela y el cuento estableciendo un paralelismo con un combate de boxeo ganado por puntos o ganado por K.O. Juan Bosch también utiliza las metáforas al hablar de la eficacia del género; plantea que el cuento es el tigre de la fauna literaria<sup>12</sup>. Un conocido teórico del cuento literario, Charles May, define la visión cuentística diciendo que el cuentista ve las cosas a la luz de un flash<sup>13</sup>. En una antología mexicana<sup>14</sup> encontramos imágenes tales como “huella digital”, “alfiler literario”, “río sin afluentes”; en una antología rioplatense<sup>15</sup> se identifica al cuento con “una estrella fugaz”, con “el acto de amor”, con “una ola”, etc., por citar sólo algunas metáforas que usan los cuentistas al hablar de su narrativa, pero como vemos no abordan la problemática.

Una revisión del análisis crítico del cuento revela que los estudios actuales sobre el género examinan el trabajo particular de un escritor (perspectiva deductiva), pero carecen de una búsqueda teórica sistemática basada en una comparación intertextual con otros escritos (perspectiva inductiva), exploran la diferencia cuantitativa en sus masas verbales (el lugar común de la brevedad), en la caracterización, la noción de temporalidad y la estructura.

---

<sup>11</sup> CORTÁZAR, Julio. “Del cuento breve y sus alrededores” en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Ed. C. Pacheco y L. Linares. Caracas: Monte Ávila, 1997, 379-396.

<sup>12</sup> BOSCH, Juan *Teoría del cuento (tres ensayos)*, Mérida, Universidad de los Andes, 1967

<sup>13</sup> MAY, Charles E. “The Nature of Knowledge in Short Fiction”. *Studies in Short Fiction*, 21, 1984

<sup>14</sup> BRUCE-NOVOA, J. (ed). *Teoría y práctica del cuento*. Morelia: Instituto Michoacano de Cultura, 1988

<sup>15</sup> GIARDINELLI, Mempo; (ed). *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires, Beas, 1992

La mayor dificultad en el camino de lo teórico, cuando se trata con la naturaleza del cuento, es la carencia de consenso en lo concerniente a sus aspectos genéricos esenciales (Reid<sup>16</sup>, Friedman<sup>17</sup>).

Hasta Chéjov, el cuento se centraba en la anécdota, su tiempo literario alcanzaba para tener un principio y una conclusión en el espacio de sus páginas, a menudo con una enseñanza subjetiva, con un afán moralizador y una trama que certificaba la espina dorsal de la pieza. Chéjov tuvo dos precedentes ilustres, dos cuentistas extraordinarios a los que leyó con devoción, precursores de su inmensa aportación al género; Iván Turguéniev y Guy de Maupassant (éste fue casi contemporáneo). Ambos son distintos, y oscilan, muy por encima de sus coetáneos, entre la vieja tradición cuentista y el cuento moderno. Los relatos de Turguéniev son de una belleza inquietante; comenzó a primar el ambiente por encima de los hechos (algo que Chéjov llevó a su máxima expresión). Maupassant, ídolo decadente, famoso en su época, cuya muerte trágica lo inmortalizó aún más después, hizo de la anécdota misteriosa –o curiosa– su centro (no en vano muchos escritores de literatura de terror posteriores lo utilizaron como referencia, y es sin duda uno de los maestros del género).

Por utilidad, podemos considerar el cuento moderno dividido en dos tradiciones rivales a partir de esos dos autores, la chejoviana y la kafkiana. Ambos determinan hasta nuestros días la mayor parte de las expresiones brillantes del cuento. Chéjov iniciaba sus relatos de repente, sin más preámbulo que la descripción del espacio o las circunstancias de sus personajes, terminaba elípticamente, sin importarle en el fondo la existencia de un final, sino dejando que el tiempo continuara su proceso, desinteresado en rellenar los huecos que el lector pretendía alcanzar a cerrar a lo largo de la lectura. No era ni un moralista ni alguien dispuesto a dar lecciones. Sus asuntos eran sin duda

---

<sup>16</sup>REID, I. *The Short Story*. London: Methuen, 1977

<sup>17</sup> FRIEDMAN, N. "Recent Short Story Theories." Lohafer, S. and J. E. Clarey, eds. *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1989, 13-31

corrientes, casi insulsos, su materia prima era la realidad. Kafka, sin embargo, barruntaba la fantasmagoría como elemento principal (quizá le impresionó más Maupassant que Turguéniev), lo extraordinario como punto de partida, aún cuando lo aproximara después a lo real con su talento, algo muy borgiano (Borges osciló en algún momento de su literatura entre los dos genios, aunque la crítica sitúe sus obras maestras en el entorno de Kafka). Para Chéjov la realidad no poseía nada extraordinario a no ser la intensa evolución de lo imperceptible que se daba en su seno, la sutileza del cambio emocional y sus tremendos efectos en la mirada y la vida de los personajes (como veremos en los cuentos de Inés Arredondo). Para Kafka, lo fantástico poblaba el mundo y era a través de ese afán como se acercaba a la realidad. Cada cual que elija a su gusto, tal y como hicieron los excelentes cuentistas que les sucedieron. Ninguno de los dos se preocupó en exceso por contar una historia con principio y final, de perfilar en sus obras una intención ejemplificadora e ilustrativa, de ahí que sus estilos, incluso en sus herederos naturales, no sean fáciles de diferenciar. Ambos compartían gusto por lo inacabado, lo transitorio, lo continuo hasta el infinito; no les interesaba lo más mínimo la causa-efecto, la linealidad quebrada por la conclusión, el peso enorme del suceso. Según palabras de Harold Bloom, los dos escritores –y de esa manera definieron el cuento moderno–, afirmaron lo tácito del relato; la obligación del lector de entrar en actividad y discernir explicaciones que el escritor evitaba. Exigían que el lector escuchase con el oído interior. Eran elípticos en materia moral tanto como en la continuidad de la acción o en los detalles del pasado de sus personajes.

Los años posteriores nos han traído excelentes cuentistas que aprendieron y practicaron las enseñanzas de Chéjov y Kafka. Entre los chejovianos, se encuentran la mayor parte de los grandes cuentistas norteamericanos: Hemingway, Cheever, McCullers, Capote, Flannery O'Connor, Alice Munro, Katherine Anne Porter, Richard

Ford, James Salter, William Faulkner, Salinger, Raymond Carver, Harold Brodkey; también europeos, como Cesare Pavese, Kjell Askildsen, Ignacio Aldecoa, James Joyce, Thomas Mann, Isaac Bashevis Singer; o japoneses, como Yasunari Kawabata. En la tradición kafkiana el número de ilustres maestros también es elevado; Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Augusto Monterroso, Italo Calvino, Milan Kundera, Tommaso Landolfi, Dino Buzzati, Boris Vian, Patricia Highsmith, Vladimir Nabokov, Clarice Lispector, Juan Rulfo, Eduardo Galeano, Kenzaburo Oé, Julián Ríos, Haruki Murakami o Enrique Vila-Matas, sólo por citar algunos.

El cuento moderno de Chéjov, Joyce y Hemingway partía de forma tradicional y presentaba signos de nuevo desarrollo estético sin y contra el canon. Estos nuevos cambios formales fueron sutiles (epifanía), pero fueron lo suficientemente distintivos para sugerir una reformulación de la estructura del cuento. Por otro lado, una nueva consciencia estaba transformando la percepción homogénea del mundo en el nuevo siglo. En el dominio artístico y literario, la creencia de que ya no es posible aprehender la verdadera apariencia de las cosas relativiza el concepto de mimetismo: sólo las impresiones subjetivas pueden ser objeto de descripción, desde que no hay realidad susceptible de ser más o menos fielmente imitada. Por lo tanto, el arte se convierte en la voz de lo que es privado, anónimo e insignificante. Una simple mirada a la literatura de la modernidad será suficiente para confirmar esto, a la luz de las circunstancias singulares históricas que convergieron en el siglo pasado, la disolución de forma y de fragmentación de la experiencia se contemplan ahora como verdaderos principios creativos del artífice literario. Durante el primer cuarto de siglo, escribir un cuento orientado hacia la resolución del argumento o basado en el efecto del final (como la fórmula propuesta por Poe e interpretada literalmente por muchos escritores) resulta

artificial (Bader<sup>18</sup>) e incluso regresiva. Gradualmente el cuento deja de ser una entidad inmutable que refleja una realidad inequívoca para dar paso a una visión discontinua, inestable y subjetiva, que requiere que el lector juegue un papel activo (Welty<sup>19</sup>; Flora<sup>20</sup>).

Junto a estas consideraciones de naturaleza histórica, hay razones metodológicas que iluminan el escaso rigor conceptual con el que cada noción de género es analizada en relación a las obras que comprenden el canon. Norman Friedman<sup>21</sup> nos presenta en su artículo una propuesta interesante desde la perspectiva del método deductivo y del método inductivo para abordar la problemática del cuento.

Las múltiples interpretaciones a las que se abre un cuento rechazan los enfoques de carácter formalistas que han ocupado a gran parte de la crítica del cuento y que han ubicado al cuento en categorías que resultan poco esclarecedoras. Por otro lado, los análisis estructuralistas, simbolistas o de la Nueva Crítica, por citar algunas tendencias mejor conocidas, proponen una contemplación estética del texto que nos impide ver la divergencia o la deuda con la tradición (Rueda, 1992:88).

No es nuestra intención formular una definición de cuento, sino más bien mencionar que a lo largo del siglo XX hay numerosos trabajos que abordan esta problemática<sup>22</sup>. Estos son sólo algunos, pues la lista es grande.

---

<sup>18</sup> BADER, A. L. "The Structure of the Modern Short Story", May 1976, 107-115

<sup>19</sup> WELTY, E. "The Reading and Writing of Short Stories", May 1976, 159-177

<sup>20</sup> FLORA, J.M. "The Device of Conspicuous Silence in the Modern Short Story" *The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story*, Ed. W.M. Aycock. Lubbock: Texas Tech P. 1982, 27-45

<sup>21</sup> FRIEDMAN, *Op.cit.*

<sup>22</sup> PENALBA Garcia, Mercedes. "Ontology and Epistemology of the Short Story" en *Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy*, Carme Manuel and Paul Scott Derrick, eds. Universitat de Valencia, Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, 2003, pp. 427-437.

En el panorama actual de la teoría de la ficción corta, debemos referirnos a una tendencia empírica - "teoricista" para usar las palabras de BELTRÁN Almería (551) - el cual contrarresta el fallo de la teoría precedente profundizando en la abstracción. Estos estudios han buscado iluminar los problemas concernientes a la forma que permanece estancada desde perspectivas teóricas tradicionales y ofrece propuestas de valores desiguales, para una teoría interdisciplinar del género. PEÑATE Rivero ha estudiado la especificidad del cuento desde la argumentación teórica (1994) y sistemas teóricos (1995). DEHENNIN ha propuesto reconciliar la estilística con la narratología. FRÖHLICHER ha señalado la importancia de la estructura axiológica del tiempo en el cuento, en el cual los eventos manifiestan valores, a diferencia de la noción cronológica del tiempo, la cual reduce los eventos a datos organizados en series naturales. Desde una perspectiva Greimasiana, Fröhlicher llega a que el estudio de los valores es fundamental para desarrollar una teoría narrativa que cuenta para la especificidad del relato corto versus

Necesitamos definiciones conscientes de los términos críticos, como cuento, porque si no los tienen, vamos a tantear lo inconsciente que son las definiciones en nuestras cabezas. Esto último no sólo puede interferir con las comunicaciones entre sí, sino también llenarnos de contradicciones desapercibidas.

Por supuesto, una definición satisfactoria para todos, agradable para formalistas, estructuralistas, posestructuralistas, feministas, individualistas, y todos los diversos grupos críticos disidentes, es imposible. Sin embargo, algunas definiciones son más útiles que otras, en términos generales.

Una definición del cuento como una categoría de obras es probable que sea una camisa de fuerza o un muro, que ofrece pocos incentivos para extender la comprensión de este género más allá de cualquier entendimiento que produjo la definición en el primer momento. Se carece de flexibilidad para relacionarse con otras definiciones y se obstaculiza el intercambio de críticas. Una definición del cuento como un conjunto de convenciones, sin embargo, puede facilitar no sólo el discurso entre los críticos, sino que puede continuar la profundización en el arte en sí. Tal vez podamos acordar que determinadas cuestiones ayudarán a aclarar nuestras diferencias. El significado de cuento puede ser una cuestión de este tipo. Además, como menciona Martínez Gómez: “Desde Horacio Quiroga hasta nuestros días no se han resuelto los interrogantes sobre el género y se siguen planteando los mismos problemas teóricos, mientras que el cuento avanza construyéndose con toda libertad.” (1999:271). O bien como Enrique Vila-Matas recomendó en un artículo, que no deberíamos teorizar demasiado sobre el cuento: “La prueba de que no es muy recomendable yace en lo incómodos que se sienten los

---

la novela. LOHAFFER (1994, 1998) sigue los postulados de van Dijk basados en su teoría de macroestructuras, intentando reconciliar la teoría narrativa y la ciencia cognitiva.

WRIGHT, A. “*On Defining the Short Story: The Genre Question*” Lohafer and Clarey, *Op. cit.*, 46-53

VALERIE Shaw, *The Short Story: A Critical Introduction*, London, 1983

escritores de estos cuentos cuando se les pide que escriban la poética de esos cuentos [...] Quizás otro cuento es la manera de explicar lo que es un cuento” (1998:4-5).

Por otro lado, si observamos detenidamente, encontramos que la mayoría de las aproximaciones teóricas a la poética del cuento giran en torno a tres puntos: las comparaciones entre el cuento y otras formas literarias, la preocupación por encontrar una definición apropiada del objeto y el examen de algunos aspectos narrativos del género. Sin embargo, recurrir a la comparación ha resultado ser una constante descriptiva en casi la totalidad de las teorías revisadas, que busca responder al esfuerzo por deslindarlo de los otros géneros literarios; por decir lo que no es, dada la incapacidad hasta el momento por aclarar, precisamente, lo que el cuento es. Además, se utiliza mucho la metáfora como el principal vehículo para aproximarse al cuento.

Con respecto a las definiciones, podemos decir que éstas tienen un carácter, por lo general descriptivo y hay coincidencia en los componentes estructurales (brevedad, intensidad, efecto único, etc.) sin aclarar que se entiende por cada uno.

En cuanto a los aspectos narrativos del género, a falta de un principio organizador claro y preciso, encontramos una variedad de términos poco productivos, a una multiplicidad de niveles narrativos: el tema (campo semántico), el narrador (el aspecto de la narración), el comienzo y el final (elementos del discurso o de la retórica), sólo por mencionar algunos. Lo cual pone en evidencia la falta de rigor terminológico.

En los años sesenta y setenta de este siglo, la teoría narrativa ha dado un gran paso adelante. Las reformulaciones del modelo propuesto elaboradas por Lévi-Strauss y Greimas, así como las nuevas propuestas de Bremond y Todorov para una gramática del relato, estimularon considerablemente la investigación sobre textos literarios. Al mismo tiempo, gracias a las aportaciones de Booth, Genette y Stanzel fue desarrollándose la nueva disciplina de la narratología, entendida como reflexión sobre la puesta en discurso de los contenidos narrados. Cada una de estas tendencias destacó aspectos esenciales de la estructura del cuento. Lo que sin embargo ha faltado hasta la fecha es un esfuerzo teórico por conciliar los diferentes enfoques. En efecto, siguen coexistiendo los modelos del análisis de la intriga y los estudios centrados en el plano del discurso, sin que se haya concebido una teoría unitaria apta para hacerlos converger. (Fröhlicher y Güntert, 1997:9)

La teoría del cuento ha intentado y sigue intentando atrapar una definición de cuento, que sin embargo, sigue siendo un objeto escurridizo y difícil de conceptuar.

Debe señalarse que una de las dificultades de caracterizar al cuento en gran medida se debe a, o forma parte de un hecho más amplio que acompañó al *Modernismo*<sup>23</sup> y fue su tendencia a eliminar y a mezclar, los distintos géneros literarios, lo cual obviamente al querer “plantearse una definición, lo han hecho de tal manera que han querido abarcar todo el género –tanto sincrónica como diacrónicamente– y formular esa definición con una frase o dos, lo cual es poco menos que imposible” (Broncano, 1992:34).

En los estudios más recientes sobre el cuento, se nota de inicio una obsesión por definir lo que constituye un cuento. “El problema de esta actitud nominalista es que la definición nunca es lo bastante amplia como para incluir todo lo que puede considerarse cuento ni lo bastante exacta como para que excluya todo lo que no lo es” (Rueda, 1992:91).

---

<sup>23</sup> A mediados del siglo XIX surge un movimiento cultural llamado “modernismo”; está vinculado con la modernidad pero tiene una acepción cultural restringida al área de las Artes. Seguimos a G. Lipovetsky (*La era del vacío*) para elaborar una somera descripción. Lo hacemos porque consideramos que el artista tiene una sensibilidad especial para captar el tono de una época. El modernismo se presenta como una revolución individualista donde al individuo se le percibe como un fin en sí mismo. Prosigue la obra propia de las sociedades modernas que buscaron instituirse bajo la forma democrática “basadas en la soberanía del individuo y del pueblo, sociedades liberadas de la sumisión a los dioses, de las jerarquías hereditarias y del poder de la tradición (2002:86). Este proceso más amplio se había manifestado a fines del siglo XVIII. Se constituyeron sociedades sin fundamento divino, pura expresión de la voluntad de los hombres. Desde ese momento la sociedad se pensó obligada a inventarse a sí misma, “sin exterioridad, sin modelo impuesto absoluto” (:87). El modernismo también quiere romper con la continuidad que nos liga al pasado, “instituir obras absolutamente nuevas”. Prohíbe el estancamiento. Obliga a la invención perpetua, “a la huida hacia delante”, una especie de “autodestrucción creadora” (:81). Piénsese en Baudelaire o Verlaine. Se rebelan contra las normas y valores de la burguesía centrados en el ahorro, la moderación y el puritanismo. Encomian el vivir con la máxima intensidad; el “desenfreno de todos los sentidos”; seguir los propios impulsos e imaginación; abrir el campo de experiencias; el culto de la personalidad; preconizan valores fundados en la exaltación del yo, en la autenticidad y el placer (:83). En la literatura se rebelan con violencia contra el orden oficial y el academicismo; en su escritura destruyen las formas y sintaxis instituidas; encomian la emergencia de una escritura liberada de las represiones de la significación codificada (:81). El modernismo concibe el arte como abierto, hacen de la ambigüedad, la indeterminación y el equívoco, valores estéticos pues reflejan esta nueva perspectiva de apertura.

No debemos de olvidar, que los cuentos se replantean constantemente sus formas, sus estructuras, sus límites y por lo mismo muchas veces acaban transgrediendo las leyes que la tradición había fijado para el género.

Al deshacerse de sus ligaduras, tanto temáticas como estructurales, el cuento exhibe una nueva sensibilidad. Se configura como un nuevo género radicalmente abierto; un espacio discursivo que se presta al más absoluto de los juegos. El cuento ha violado la “ley del género”, es decir, las jerarquías del discurso en las que se basa la teoría de los géneros. Su fuerza subversiva se evidencia en la apropiación del cuento de ámbitos del discurso hasta ahora claramente demarcados. (Rueda, 1992:28)

No todo ha sido en vano, porque si revisamos su desarrollo histórico encontramos algunas características comunes en las diferentes nociones de cuento que han dado los teóricos del cuento como los propios cuentistas, lo cual nos permite tener una comprensión de este prolijo género discursivo.

A continuación vamos a revisar las características o rasgos más mencionados en los estudios teóricos del cuento y son los siguientes:

#### A) *La brevedad*

La brevedad de su extensión es el rasgo más visible e inmediato y por lo mismo el más mencionado por todos aquellos que han intentado acercarse a la cuestión del cuento. Y es una de las obsesiones de los teóricos que han intentado superar el condicionante, por otra parte inevitable, de la brevedad, que es parte inherente al cuento. Es y ha sido una cuestión que se ha debatido como ninguna otra. Cortázar señalaba: “El cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico” (1997). El problema radica en la flexibilidad y relatividad de la medida; ha habido muchos intentos por señalar pautas (número de palabras o de páginas) sin llegar a ningún consenso. El límite inferior, el número mínimo, ha sido establecido en unas siete palabras (pensemos en «El dinosaurio» de Monterroso). En estos casos se ha pasado a hablar de —microrrelato, cuento hiperbreve o microcuento. La cuestión aquí es la brevedad,

porque son muchos los rangos y las formas de medirlos y hasta el momento todos esos intentos han fracasado. Creo que la extensión por sí misma, es insignificante, pues la extensión no hace o deja de hacer que una narración sea un cuento, sino que es la estructura misma del cuento. En este sentido Poe comprendió la necesidad interna y externa, estructural y psicológica de la brevedad.

...el verdadero cuento tiene que ser relativamente breve por una razón fundamental: debido a esa especie de ley universal de la proposición inversa entre intensidad y extensión, según la cual sólo lo breve puede ser intenso. En otras palabras, un relato sólo puede producir el efecto deseado (efecto que es central en su noción de cuento) con la intensidad deseada, cuando –por ser breve– su recepción por parte del lector puede darse en una sola sesión, de manera concentrada e ininterrumpida (Pacheco, 1997:19)

Juan Bosch sostiene que la brevedad es una consecuencia natural de la esencia misma del género, no un requisito de la forma. El cuento es breve porque se halla limitado a relatar un hecho y nada más que uno (1967:26). O bien como dice Juan Paredes<sup>24</sup>, la brevedad no es una característica del cuento literario sino una consecuencia natural de su estructura (2004:19).

Si reconocemos el origen romántico del cuento literario, que lo destina a herir la sensibilidad del lector, y si reconocemos, a la vez, la evidente limitación de su extensión, es comprensible que los cuentistas siempre hayan querido evitar cualquier rodeo, redundancia o vacilación desde el mismo comienzo de la obra (Scholz, 2002:13).

Erna Brandenberger ante este problema, reconocía que: “El examen de cerca de cien narraciones relativamente largas demostró que es preferible establecer sus límites a partir de la estructura y la técnica narrativa y no del número de páginas” (1973:13).

Parece, por tanto, que el cuento ha de ser necesariamente breve.

Pero esta brevedad no es sólo la forma del cuento, sino la consecuencia y el resultado de la imaginación que lo origina. La brevedad está en función de la intuición primera, concebida súbitamente y que será comunicada de manera que esa sensación sea percibida también de repente. La brevedad está en función de la intencionalidad del autor, del propósito que persigue, y de sus contenidos referenciales, de su estructura de conjunto referencial (Rodríguez, 2008:109)

---

<sup>24</sup> PAREDES Juan. *Para una teoría del relato*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004

La brevedad, permite conseguir un efecto final único, esperado por el lector, y que se manifiesta desde el inicio.

La consecuencia primera de la brevedad es el predominio de la trama, a la que se subordina el desarrollo psicológico de los personajes. Se desenvuelven, éstos, en el marco de un tiempo breve y de forma que suscita nuestro interés. Un cuento es, fundamentalmente, una acción única en una trama rigurosa. Dado que la brevedad impide al receptor intimar con el protagonista, el cuentista pretende que el lector se identifique con el autor, en cuanto creador externo del relato (Carrillo, 1993:42).

La brevedad es uno de los aspectos que generalmente aparecen en el cuento. Sin embargo, aquí hay cuestiones nada fáciles de resolver: ¿Qué se entiende por breve en narrativa?, ¿Cuáles son los límites del cuento? Éstas y otras preguntas han sido planteadas continuamente por cuentistas y críticos intentando, una y otra vez, resolver el carácter relativo de la brevedad.

El cuento no puede ser extenso, pues su práctica requiere “síntesis expresiva” para evocar un universo de ficción. El cuento nos recuerda el mecanismo de un reloj, donde no hay nada necesario pero nada prescindible. Suzanne Hunter Brown<sup>25</sup> observa que la concisión y la brevedad son cualidades que refuerzan mucho la atención al detalle y a determinar nuestra respuesta cognitiva (:38). Susan Lohafer observa que lo “estético de la brevedad”, articulado por Poe, determina la composición de la historia –su gramática– preparando al lector de manera más concienzuda que la novela para la inminencia del final:

Siempre ha estado claro que la diferencia principal de un relato corto de ficción extensa tiene que ver con la estética de la brevedad, pero nadie ha ido más allá hacia la explicación de la concepción original de Poe de la “unidad de expresión de un ritmo” [...] La ficción corta, se ha dicho, es “el final más consciente” de las formas. Los lectores de la ficción corta son los más conscientes del final de los lectores (1983:94).

---

<sup>25</sup> BROWN, S.H. “Tess and Tess: An Experiment in Genre” *Modern Fiction Studies* 28, Purdue English Department by the Johns Hopkins University Press, 1982: 25-44

Sin embargo, la brevedad de un texto es apenas un criterio extrínseco, un requerimiento para alcanzar la deseada unidad de la impresión, en este sentido de totalidad que determina la forma estructural (circular) del cuento. No es, por lo tanto, la relativa brevedad de una prosa narrativa lo que hace un buen cuento (artístico). Tampoco debería ser entendido como un precepto o ideal impuesto por teóricos y profesionales del género. Es, de hecho, una necesidad estructural y fisiológica de esta forma literaria de acuerdo a la cual solo lo que es corto puede ser lo suficientemente intenso para producir la deseada unidad de efecto.

La densidad ilumina el grado de complejidad de las frases que sostienen la historia y es una cualidad que revela la mayor o menor presencia de estructuras simbólicas en el relato corto y, consecuentemente, tiene un impacto sobre la brevedad y el efecto.

Sin brevedad es imposible generar un efecto que se deriva de la unidad de impresión y que sólo es posible si el texto puede leerse sin interrupción.

La brevedad del cuento, consideramos, no perjudica su representación a la que alude, sino al contrario, la potencia, pues si analizamos la diferencia entre dimensión mínima y significación máxima, encontramos que su interpretación simbólica es más rica que su anécdota.

No debemos de olvidar que junto con la brevedad están enlazados la economía, la condensación y el rigor. Se ha mencionado que la brevedad del cuento es una característica para lograr el efecto único e intenso, pero no cualquier brevedad es, por sí misma, suficiente, sino que hace falta la economía, es decir, que un cuento debe incluir todo y únicamente lo necesario para lograr su objetivo. Las tres están relacionadas con la brevedad. Consideramos que la brevedad hace que se narren las historias de una manera concisa y breve. Aunque también podría decirse que el interés de narrar un cuento de la forma más concisa (económica) y breve (condensada) hace que se narre

brevemente. Esto es importante porque la brevedad, la economía, la condensación y el rigor están entrelazados y son partes fundamentales en el cuento.

Estas características tejen una red indisoluble con la brevedad y la unicidad del efecto. Norman Friedman ha profundizado en los procedimientos narrativos con los cuales se puede obtener dicha condensación. A grandes rasgos, expone dos razones para que un cuento sea corto: o bien el material mismo es reducido; o bien, siendo de mayor amplitud, es susceptible de ser resumido y se representa de manera escueta. En el primer caso la selección de materiales podrá ser una escena o un episodio, los cuales requerirán para ser contados menos espacio textual que una trama completa. La extensión dependerá de si el relato implica cambios en el argumento o de si, simplemente, muestra una acción totalmente desarrollada<sup>26</sup>. En el segundo caso, si se quiere contar una trama o escena complejas, deberá comprimirse de tal forma que no haya carencias de información, por ejemplo, exponiendo o bien una causa motivadora, algo que explique aquel estado, o bien una acción incitadora, progresiva, o el resultado definitivo de dicha acción. La segunda opción del autor es la escala de representación que dota de una extensión mayor o menor al material narrativo según la importancia en el conjunto del cuento. De esta escala dependerá la vivacidad del relato. Por último, el escritor puede jugar con el punto de vista de la narración para desvelar u ocultar la información, como, por ejemplo, un narrador omnisciente que domine lo sucedido.

El problema aquí es que estas características o virtudes tienen que ver más con la pericia del escritor, y por lo mismo no son exclusivas del cuento, sino también exigibles al poema o al ensayo.

## B) *Unidad de concepción y recepción*

---

<sup>26</sup> Friedman, Norman. ¿Qué hace breve un cuento breve? Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, pp. 85-106

Otra característica es la unidad de concepción y de recepción que tiene su fuente en la poética narrativa de Poe, pero que ha sido desarrollada con mayor fecundidad en escritores latinoamericanos de la talla de Quiroga, Bosch, Cortázar, etc., porque para ellos “su concepción o visualización inicial por parte del autor suele ser instantánea y porque su recepción debe por necesidad darse también en un lapso único, breve e intenso” (Pacheco, 1997:19).

En relación con la unidad de concepción y de recepción está la unicidad e intensidad del efecto que se da cuando se cumplen los requisitos de lectura y deja una huella en el receptor. “La relativa brevedad del texto, que permite su lectura íntegra en una sola sentada y sobre todo la atención del lector en el objeto, son, podría decirse, las condiciones mínimas que hacen posible un efecto de esta índole” (1997:21).

El proceso de creación de un cuento adquiere una dimensión de miniatura artística en la que el autor trabaja de manera similar a un orfebre o a un relojero, concentrando toda su atención con la mayor intensidad en un pequeño objeto (literario). Este momento único de la visualización inicial del tema que el escritor de cuentos experimenta consiste en “un tipo de trance en la búsqueda del organismo semiótico premiado que es capaz de representar claramente su descubrimiento intuitivo” (Pacheco, 1997:20). Igual de importante, sin embargo, como la singularidad del instante cuando el cuento es concebido por el autor es el momento de recepción. Claramente, el cuento requiere la atención del lector para producir lo que Poe dijo, “el efecto preconcebido”, dando las condiciones necesarias para su lectura “en una sesión” que no es interrumpida. Cuando estos requerimientos mínimos son completados, un buen cuento produce un impacto repentino, un momento de verdad o revelación que transforma el mundo interno del lector. Cortázar comparte con Poe la noción del efecto único del cuento entendido como una experiencia emocional que seduce al lector imaginativa y

espiritualmente. Este momento de comprensión, que se da en el clímax del cuento, es la expresión de las realidades intangibles, un posible umbral hacia una realidad ilusoria, sentida por el ser humano como una manera de trascender lo superficial. Este efecto intenso y definido está relacionado a la concepción romántica del cuento que todavía permanece, análogo a la visión de Cortázar del mundo. Esta orientación es también coincidente con lo que Mary Rohrberger observa:

El cuento deriva de una tradición romántica. La visión metafísica que hay más del mundo que lo que uno puede aprehender a través de los sentidos da racionalidad a la estructura del cuento que es un vehículo para que el autor pruebe la naturaleza de lo real. Como en una visión metafísica, la realidad yace más allá de las apariencias del mundo ordinario, así que en el cuento significa que yace entre la superficie narrativa (1976:81).

La unicidad e intensidad del efecto nos permiten un posible umbral hacia esa otra realidad, que sólo es capaz de vislumbrarla el ser humano en situaciones de experiencias límite, que rompen con lo cotidiano, tales como la experiencia estética – como en la intimidad sexual, la solidaridad humana verdadera o la vivencia religiosa– que observaremos en algunos cuentos de Inés Arredondo cuando los analicemos.

Sin embargo, como nos menciona Gabriela Mora:

En cuanto a la unicidad de la concepción y de la recepción, son nociones problemáticas para todo texto literario porque entran por un lado, en el resbaladizo terreno de la producción del texto y la intencionalidad autorial, y por otro en la concretización de la obra que dependerá de la competencia y sensibilidad del lector, de infinita variedad. Esta unicidad, sin embargo se relaciona con la condensación, la intensidad y la brevedad, al parecer los rasgos más permanentes e idiosincráticos del cuento (1999:16).

La intensidad es un concepto ambiguo, pues tiene múltiples posibilidades narrativas, y está muy vinculado a las nociones de brevedad y efecto único. Cortázar dice que “consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (Rioja,

1993:255). Sin embargo, queda pendiente de explicar en qué consiste esa intensidad y dónde buscarla, si en el receptor, en la retórica o en el campo semántico.

### C) *Emisor y destinatario*

En la base de contar, narrar o relatar, está el acto de crear ficciones, de crear mundos imaginarios sustentados en la palabra. Como señala Todorov los géneros se diferencian por un tipo particular de acto de habla diferenciado en alguno de los niveles del discurso.<sup>27</sup> Está claro que el cuento pertenece a los géneros ficcionales cuyas características pragmáticas han sido analizadas por autores como Martínez Bonati y Lubomír Doležel<sup>28</sup> Para este último la ficción es un acto performativo, con una fuerza ilocutiva que el lector haga algo, participe en la reconstrucción de un modelo de mundo a partir del discurso del narrador.<sup>29</sup> Sin embargo, la ficcionalidad del cuento, aparentemente, no supone ningún acto diferente a los demás géneros *épicas* o narrativos. Por tanto, aunque la narratividad o la ficcionalidad están en la base de la categorización del relato como modalidad discursiva, sólo tendrá una potencia identificadora con respecto a los otros géneros no fictivos. Antonio Garrido ha intentado demostrar cómo en distintos textos narrativos existen particulares modelos de ficción que implican un grado diferente de relación entre la ficción y la realidad: “tan próximos a la realidad que parezcan confundirse con ella o tan alejados que lleguen a contradecirla y a renegar de cualquier parecido que permita identificar sus productos con el mundo de la experiencia” (2001:587).

Existe la opinión de que el cuento es un género exigente que requiere un lector avezado y hábil que sepa introducirse en los mundos ficcionales expuestos en los relatos

---

<sup>27</sup> TODOROV, Tzvetan. “El origen de los géneros”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, pp. 31-48 (trad. Antonio Fernández Ferrer)

<sup>28</sup> Para un resumen de las distintas teorías de la ficción véase el siguiente volumen: Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997

<sup>29</sup> DOLEŽEL, Lubomir *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Félix Rodríguez (trad.), Madrid, Arco, 1999.

ya que, como mecanismo de precisión que es, donde cada pieza tiene un lugar, el cuento requiere ante todo de la atención concentrada del lector. Puede decirse, sin ninguna duda, que el cuento literario presupone la activa participación del lector, necesita el esfuerzo de su capacidad reestructora de significados. Pero la responsabilidad no sólo recae en el receptor, el autor se debe haber preocupado por no dejar ni un resquicio donde pueda entrar el aburrimiento o el cansancio en la recepción, aunque es obvio que esto se relaciona mucho con la competencia literaria (los gustos, las épocas, las estéticas, los referentes, etc.)

Si, en general, el observador influye en el sistema que estudia, no hará menos el lector del cuento, observador de un sistema que no se mantiene sin su participación e interpretación: el cuento literario no impone sentido sino que ofrece una orientación sobre él. Si estudiosos de tan diversas procedencias como Michel Charles, Umberto Eco o Wolfgang Iser, insisten en la participación del lector en la construcción del texto, en el cuento literario, por su propia concisión, la cooperación de este lector se vuelve indispensable [...] (Peñate, 1997:61).

#### D) *Tema y personajes*

En nuestra vida cotidiana estamos muy habituados a hablar del tema de una película, una novela, una obra de teatro, etc. Cuando hacemos este tipo de aserciones, realmente, estamos realizando una operación de abstracción: planteamos un resumen, una especie de paráfrasis de su contenido, sin que ello suponga ningún trauma intelectual. De esta manera, al leer un libro de cuentos intentamos extraer su núcleo temático, la esencia de lo que dicen sus páginas.

En el cuento, el autor tiene libertad para elegir el tema que desee desarrollar, pues no existe ninguna norma que imponga la selección entre un material u otro, puede aparecer un gran acontecimiento o una pequeña anécdota; sólo depende de la intención que busque el cuentista, en Poe era el efecto y en Cortázar la esfericidad. La moraleja, tesis, sorpresa, efecto... son posibilidades frecuentes pero no requisitos indispensables. Brander Matthews establecía una comparación entre las normas del cuento y las del

teatro francés. Observó que, muy a menudo, el cuento cumplía con las unidades de tiempo, acción y lugar. Esto es cierto porque el cuento precisa unas coordenadas tanto de espacio como de tiempo para dar mayor verosimilitud a la acción, pues intenta persuadirnos de que su acción es probable, para matizar la actividad del personaje, y para unir los hilos de la trama, pero no es imprescindible su unicidad.

Aunque en principio no hay ninguna restricción sobre la naturaleza del tiempo histórico y el lugar en el que se ubica la acción, los estudiosos sí que se han planteado cuánta atención debe prestar el autor en términos de número de líneas. Para Alba Omil y Raúl Alberto Piérola la descripción de estos aspectos es absolutamente innecesaria. “En la tramitación de su relato, todo buen cuento debe aparecer como una realidad rotunda sin desmayo ni inútiles alargamientos, con un atuendo a medida, exclusivo y no vulgar, de confección” (1997:153). En este aspecto, como en tantos otros, la decisión última la tiene el autor.

Existen excelentes relatos en los que la descripción de un instante, de un lugar o un personaje son los ejes en torno a los que gravita todo. En lo que respecta a la naturaleza de los personajes en el cuento, sin duda, hay cuentos que interesan, unos más por la trama (la secuencia de acciones en las que participa el personaje) y otros más por el propio carácter que prevalece sobre la acción.

Un rasgo del personaje que se señala como característico en el cuento es la carencia de evolución psicológica debido a que, por la escasez de espacio, el escritor no se puede detener en ella.

El cuento favorece la concepción del personaje como actante que desempeña una serie de funciones dentro de la trama, además, en el cuento se exige un lector que observa al protagonista en una situación determinada<sup>30</sup>

#### E) *El comienzo y el final*

Sobre la disposición de los materiales se ha dicho que los cuentistas deben prestar particular atención al principio y al cierre, ya que son las puertas de entrada y de salida que utiliza el lector para introducirse en el mundo ficcional contenido en el cuento. En la conquista del destinatario, el cuento debe incentivar desde la primera frase introductoria el deseo de encontrar una respuesta al final del texto. Los recursos para ello consisten en la dosificación de la información, la presentación de una sorpresa inicial, la dilación del comienzo, las falsas pistas y el cultivo de la ambigüedad; con estos procedimientos se logra aumentar el interés del lector, haciéndolo participar en el desenredo de la madeja narrativa.

En lo que afecta al final, éste debe ser lo suficientemente atractivo y ejercer un potente efecto estético para cautivar a ese lector, al tiempo que todos los elementos deben estar hábilmente conectados. Esto no implica necesariamente que el receptor se lleve una sorpresa. Si bien suele ser una manera frecuente de cerrar los cuentos, sobre todo en los fantásticos, no sucede así cuando presentan una escena, o un momento concreto quedando en suspensión. Hay quienes han dicho que en tal caso no son cuentos sino descripciones, cuadros, a pesar de que su único defecto es no presentar algo extraordinario ni sobrenatural, sino algo conectado con las vidas de los hombres. En conclusión, no es tan importante la sorpresa, sino cómo termine el cuento, ya que no es

---

<sup>30</sup> Esta idea es recogida por E. Anderson Imbert en las posibles definiciones usuales que se han dado a la hora de diferenciar la novela del cuento: “La novela caracteriza a su personaje y el lector se interesa, no por tal o cual aventura, sino por la psicología del aventurero. El cuento, en cambio, introduce a su personaje como mero agente de la ficción, y el lector se interesa, no por su carácter, sino por la situación en la que está metido” (1992:34).

hasta el último punto cuando el lector puede juzgar todo el relato y valorar las partes según estén supeditadas al final.

Teóricos como Wright<sup>31</sup> y May<sup>32</sup> señalan que en el cuento contemporáneo hay una tendencia a mostrar en su estructura una especie de percepción mítica de la epifanía, lo cual explicaría la importancia dada en los cuentos a los finales.

La importancia del final no es sólo un lugar teórico de singular unanimidad, puede también explicar el sentido de ser el cuento una estructura contenida, un embrión cuyo desarrollo está implícitamente sometido a una estructura simbólica que tiene siempre mayor alcance que su manifestación. Es como si el cuento fuese un dispositivo de *apertura* a espacios simbólicos de mayor trascendencia (Pozuelo, 1999:46).

O bien como se pregunta y contesta Cortázar: ¿Por qué perduran en la memoria?

Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por ello han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su anécdota. (1997:381).

O bien como dice Pozuelo Yvancos:

En el cuento, como en el cuadro del artista, su dimensión y concentración favorecen el efecto modelizador que contiene todo arte de ser modelo finito del mundo infinito. Esa propiedad la contiene el cuento en mayor grado, precisamente por lo escueto de su límite, por lo reducido de su dimensión, que le hace capaz de contener emblemáticamente la totalidad a la que alude desde esa parte mínima que es. El cuento sobrepasa o corona siempre su propia dimensión no por lo que da sino por lo que contiene alegórica o sinecdóticamente. Su elementalidad no es por ello pérdida sino ganancia. Ello explica que tengan en el cuento tanta importancia el motivo de su cierre, de su final (1999:48).

Los cuentos del siglo XX exigen un lector activo que complete con su imaginación lo que en el relato no se dice. De aquí que cada vez sean más frecuentes los finales abiertos a diferentes interpretaciones que van más allá de la intención del escritor o escritora, es decir, los finales deben sobrepasar sus propios límites.

---

<sup>31</sup> Wright M. Austin. "On defining the Short Story: The Genre Question" en Susan Lohafer- J. Ellyn Clarey (eds): *Op. cit.*

<sup>32</sup> May, Ch. *Op. cit.* pp. 327-338

Hay otros autores como Richard Kostelanetz<sup>33</sup> que plantean que la estructura del cuento se desplaza hacia el centro, con lo cual se anula el momento de la epifanía o revelación. Sin embargo, sólo es una cuestión de énfasis, pues el modelo sería principio, medio y fin. Con lo cual se seguiría utilizando el diseño tradicional.

Ricardo Piglia<sup>34</sup> al respecto nos dice:

La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola (1999:95).

Como vemos los finales han cambiado y exigen del lector un papel más activo a la hora de analizar e interpretar los cuentos.

Hay que recordar, en relación con el comienzo y el final, que Quiroga en su texto –Ante el tribunal (1931)– utilizaba la famosa frase de que el cuento es como una flecha que da directamente en el blanco. Parece pues, que el objetivo supremo del relato es su final, sin embargo, las corrientes renovadoras del género han ido rompiendo este presupuesto y han empleado el cuento como un terreno apto y propicio para la experimentación. László Scholz ha analizado el fenómeno de la ruptura de la linealidad, desde el punto de partida hasta su desenlace, en un amplio corpus y ha comprobado que en muchos casos se subvierte el género desde su mismo comienzo.<sup>35</sup>

Si el comienzo, es considerado por todos como decisivo para el cuento, toda tentativa que se proponga cuestionar el principio de linealidad ha de centrarse en este punto clave de la estructura del cuento. Los intentos, son muy variados, pero todos participan de una u otra manera en la desintegración del concepto decimonónico del tiempo sucesivo. La modernidad del cuento se asocia fundamentalmente a un concepto nuevo de tiempo, el cual, siguiendo la acertada argumentación de Octavio Paz en *Los hijos del limo*, se centra en la negación del tiempo lineal, de la progresión infinita y de la historia unilineal;

---

<sup>33</sup> Cfr. Kostelanetz, Richard. “Notes on the American Short Store”, en *Short Story Theories*. Ed. Charles May, Athens: Ohio University Press, 1976, pp. 214-225

<sup>34</sup> Piglia, Ricardo. “Tesis sobre el cuento” en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999., p. 95

<sup>35</sup> László Scholz, *Los avatares de la flecha*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002

estas negaciones implican la ineludible relativización del principio – todo principio, desde el Génesis hasta el de la propia modernidad –y, ante la pluralidad del pasado y del futuro, predomina el presente todopoderoso, en el cual cada *ahora* viene a ser un comienzo y, a la vez, un fin (Scholz, 2002:14).

El cuento moderno, tiende a renovar el género, trata de romper el funcionamiento tradicional del mismo y busca mecanismos que lo debiliten o sustituyan. Se trata de un ataque contra la linealidad, cuestionando el mismo concepto de tiempo, espacio y relaciones causales del cuento tradicional.

Resumiendo, el significado del cuento no depende meramente del tema en sí mismo, sino del trato que se le da al tema, a la tensión y a la intensidad. Estos aspectos del cuento son concebidos como una unidad indivisible que afecta a la forma (la búsqueda consciente para una única impresión que el autor desea crear en el lector y alcanzar a través de series de dispositivos retóricos) y el contenido (efecto de totalidad basado en experiencias profundas que serán transmitidas al lector). La memoria de algunos de sus cuentos le llevan a Borges a formular una concepción metafórica del relato artístico (bien construido) como un objeto literario que alcanza un personaje único a través del misterio de la inspiración y por virtud del escritor, dejando una profunda huella en el lector: “quien quiera que lea un cuento sabe, o al menos espera, estar leyendo algo que le distraiga de su vida diaria, algo que le ofrecerá la entrada a un mundo, no diré de fantasía –palabra demasiado ambiciosa– sino a un mundo ligeramente diferente del mundo de la experiencia común” (7). Julio Cortázar expresó las mismas ideas en su ensayo titulado “Algunos aspectos del cuento” (1969) cuando dijo que “el gran cuento breve [...] es una presencia alucinante que se instala desde las primeras fases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora” (1997:402).

El relato moderno sugiere una semiótica abierta en donde el lector ha de sentirse involucrado para compensar la soledad del libro, como si se tratara del derecho a la réplica en la comunicación oral.

Probablemente una definición del cuento no puede decir mucho más sobre la forma de su relato (sus principios narrativos o puntos de vista) que los que son esencialmente narrativos y no dejan las cosas a la inferencia. Los cuentos podrán ser en primera persona o virtualmente omnisciente, pueden ser internos o externos, podrán dividirse en escenas o ser totalmente monólogos. Tampoco me parece que una definición general, pueda especificar un tipo de materia (ni la soledad, ni la vida interior, ni el realismo, ni el misterio) o cualquier otro efecto en particular.

La caracterización en el cuento es mucho menos profusa que en la novela (la misma longitud de la narrativa la exime de estas demandas). La fábrica de la novela exhibe el oleaje continuo de personajes, mientras que el cuento traza un dibujo preciso (y creíble) del personaje, cogido en un momento significativo de la vida; son “figuras estilizadas” (May, 1989:64) que emergen de un mundo proteico inventado. La acción es “externamente simple” porque es retratada en una escala condensada: el cuento empieza con un evento que vislumbra una historia, para alcanzar su significado (Wright, 1989:51). Raramente admite líneas secundarias de acción o subargumentos. Esta aparente simplicidad contrasta a menudo con la complejidad interna del texto gracias al poder evocativo que emana de un buen cuento.

Estas son sólo algunas de las características del cuento en las que casi todos los teóricos y críticos concuerdan. Todas se relacionan con rapidez y deslumbramiento y también con lo no dicho.

En un cuento hay cosas que no hace falta decir, incluso que no hay que decir, ya que estropearían la economía y la condensación. Y a su vez la economía y la condensación generan el rigor en el estilo y en la narración.

El cuento viene siendo como una paradoja donde recortamos un fragmento de la realidad, le fijamos ciertos límites, pero de tal manera que este recorte actúe como una experiencia límite que nos abra de par en par una realidad más amplia, una visión dinámica que trascienda el campo delimitado por el relato. Es decir, considerar al cuento como una estructura cerrada significativa, entendiendo por significación esa cualidad de sobrepasar sus propios límites para iluminar una realidad, síntesis de la vida toda, que va más allá de la anécdota que se narra.

## **2.2. El cuento literario moderno**

El cuento moderno es una obra artística que ha conservado algunas de las características del antiguo cuento (la brevedad, el interés anecdótico), que ha desechado otras (la finalidad didáctica o moral) y que ha añadido nuevas dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo XIX, como lo son la elaborada estructura, el interés en el tiempo, el impacto emocional, la conciencia del estilo, etc. El cuento moderno no siempre, como el cuento clásico, se estructura en torno a los elementos tradicionales conocidos por los retóricos como introducción, desarrollo, punto culminante y desenlace. El cuento moderno es más flexible en su estructura, más amplio en su contenido, más acogedor de temas, más expresivo en su estilo (Leal, 1989:126).

Se puede decir que el cuento es una estructura poemática fundada por la imaginación creadora y cambiada por el lenguaje; participa del poema como asociación motivada entre significantes y significados, como esfera esencialmente temporal, donde se da el acontecer puro y la pura experiencia en intensa condensación emotivo-intelectiva, donde se ofrece la imagen sintética de una realidad visible o invisible expresada en una instancia única, irrepetible y vuelta ya ácrona. De aquí resulta la mayor brevedad tempo-espacial y escritural del cuento respecto de la novela, síntoma externo, menos de extensión que de profundidad.

De esta especificidad del cuento se desprende la identificación entre el tema y la palabra que, a través de lo narrado, expresa “la imagen poética de la realidad”. Por eso, en la estructura del cuento literario, como sucede en poesía, la “invención narrativa y la invención idiomática” no pueden estar separadas. En esa dinámica monológica, la totalidad estructural del mensaje se constituye a partir de su unidad temático-expresiva. Solamente así, es posible que el cuento literario, como el poema, sea capaz de narrar profundamente una “experiencia única e irrepetible”. “Cuento es, pues, el acto mismo de narrar una experiencia de importancia decisiva y única en su orden, así como el poema poetiza una experiencia única e irrepetible” (Serra, 1989:142).

El comienzo del cuento es considerado decisivo y en la tradición clásica del mismo, el principio de linealidad era incuestionable; sin embargo, a partir del cuento moderno esto ha cambiado y los intentos por romper la linealidad son variados, pero todos coinciden en la desintegración del concepto decimonónico del tiempo sucesivo. La modernidad del cuento se asocia a un concepto nuevo del tiempo, tal y como lo plantea Octavio Paz en *Los hijos del limo*<sup>36</sup>, el cual se centra en la negación del tiempo lineal, de la progresión infinita y de la historia unilineal ”...estas negaciones implican la ineludible relativización del principio... y, ante la pluralidad del pasado y del futuro, predomina el presente todopoderoso, en el cual cada *ahora* viene a ser un comienzo y, a la vez, un fin” (Scholz, 2002:14).

No debemos de olvidar que el cuento moderno tiene una gran influencia de las vanguardias poéticas. Pues parte de la cuentística hispanoamericana de las décadas de los 30, 40 y 50, son simultáneas de los medios ensayados por la poesía a principios del siglo XX. Aunque sus raíces se remontan al impresionismo, el cual se planteaba mostrar las cosas no como son, sino como las sentimos y como las apariencias nos las sugieren.

---

<sup>36</sup> PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, Cap. VI, pp. 145-229.

Como ya ponen en práctica los modernistas.

Es esa actitud la que define al cuento moderno: en lugar de generar un inicio resuelto y dinámico, el cuentista escoge uno o varios de los elementos del comienzo y busca neutralizarlo para que se afloje la tensión y se produzca cierta incertidumbre. Y aquí es donde entra el lector en busca de las pistas que le permitan comprender e interpretar la historia oculta del cuento.

Normalmente se consideraba que el cuento era como un camino que iba del inicio, al desarrollo y al final. Sin embargo, el cuento moderno busca renovar el género y trata sobre todo de romper el funcionamiento de estos principios. Las formas de este cuestionamiento suelen ser negativas: se basan en vacíos y elipsis<sup>37</sup>.

Entre las soluciones técnicas que se han ensayado en la cuentística hispanoamericana, encontramos tres propuestas: a) Se utilizan los recursos que funcionan en el nivel de la fábula y se usan para conseguir una deshistorización del cuento, tergiversando las categorías fundamentales de la acción (tiempo, espacio y personaje), introduciendo formas no narrativas; 2) Usando los medios que funcionan sobre la trama y que dificulten la construcción lineal tradicional, la fragmentación de sus elementos y la introducción de nuevos principios en la organización del texto y 3) Por medio de la manipulación gráfica, la intertextualidad y las formas reflexivas que tratan de neutralizar las categorías extratextuales de la cuentística para convertirlo todo en lenguaje.

La experimentación cuentística desde las vanguardias ha venido rompiendo los moldes tradicionales por medio de dos recursos: por una parte, llenar los textos con contenidos no sólo íntimos, poéticos o cotidianos, sino con materias que no pertenezcan al canon literario (acontecimientos interiores, situaciones estáticas, virtuales y

---

<sup>37</sup> Cf. el inventario de S. C. Ferguson en "Defining the Short Story: Impressionism and Form" Hoffman, M. J., Murphy, P.D. (eds) *Essentials of the theory of Fiction*. Durham: Duke UP. 1988

poetizadas); por otra, seguir una estrategia narrativa que impida que esas materias se conviertan en elemento integrante de las formas narrativas. Por ejemplo, algunos textos de Alberto Pineta, Guillermo Cabrera Infante, Alfredo Bryce Echenique, Salvador Elizondo, Álvaro Menéndez Leal, Macedonio Fernández, por citar sólo algunos.

Los cuentistas modernos parten de un rechazo de lo dado, ya sea por negar instintivamente las estructuras heredadas, o bien por un sistemático y consciente intento de modificar las construcciones prevalecientes<sup>38</sup>. Además, como señala Octavio Paz, la modernidad siempre ha incluido la oposición a sí misma, por lo cual, la propia afirmación puede manifestarse con negaciones.

El rechazo de la ordenación tradicional no siempre se produce mediante la negación de algún principio específico de la máquina narrativa; un gran número de los experimentos cuentísticos tienden a alcanzar la misma meta creando unidades menores en el texto que no sólo parecen interrumpir el *continuum* narrativo sino que se resisten a crear relaciones entre sí. Se yuxtaponen temporalidades heterogéneas y con frecuencia autosuficientes, sólo se utiliza el adverbio “ahora” y, según la caracterización de O. Paz, “cada ahora es un comienzo, cada ahora es un fin”, el énfasis recae sobre detalles que de una u otra manera resultan iguales y, hasta cierto punto, neutralizados, y que, a pesar de ciertas funciones metonímicas inevitables, aparentemente no dependen de ningún estilo. Conllevan una perspectiva limitada, la del detalle, o sea, son, en este sentido referenciales, sin pretender pertenecer a ningún nivel superior ni crear ningún núcleo homogéneo, si se refieren como partes a un todo, éste suele ser una totalidad falsa o caótica (Scholz, 2002:109).

Consideramos que esta actitud del cuentista moderno nos permite ver que no es la extensión de la anécdota, sino su tratamiento, lo importante para el género del cuento.

El cuento en su versatilidad es inagotable, pues siempre se está renovando.

Por todo lo dicho hasta aquí, el cuento literario exige hoy en día lo que la novela en otro tiempo. Esto es, que se le diferencie de la misma novela. Si bien es cierta la cercanía de estos dos géneros a partir de la influencia de uno sobre otro es clara e indiscutible, la poética del cuento moderno puede explicarse más profundamente a partir de aquellos elementos que la marcan y determinan históricamente. La mejor manera de aproximarse a estos textos será aquella que reconozca las particularidades de los

---

<sup>38</sup> Cf. VERANI, Hugo J. (ed.) *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM, 1996

lenguajes y su poética, y que pueda describir la esencia de cada género (novela o cuento) en correspondencia.

Por otra parte, es necesario hacer hincapié en que las poéticas aparentemente caprichosas del cuento moderno se conciben con un objetivo claro que es el de reflejar una situación contextual en que el hombre moderno se enfrenta cotidianamente a las contradicciones de su entorno y de su momento histórico.

El cuento hispanoamericano, gracias a su desbasamiento genérico, posee la extraordinaria capacidad de cifrar la trama compleja de la actualidad: el desplazamiento del sujeto en la sinrazón histórica. En su breve pero poderosa transgresión, el cuento es la fractura de un código, y en él prevalece el sujeto de la incertidumbre. Así, exhibe, encarna o desnuda el sinsentido del código y de toda convencionalidad [...] (Ortega, 1995:579).

El cuento moderno rompe con la familiaridad de algunas estructuras a las que estábamos acostumbrados, pero mantiene, en esencia, las condicionantes pragmáticas que eran capaces de despertar ciertos impulsos y asociaciones en el lector, escucha para lograr la satisfacción estética.

Si bien ahora se busca provocar violentamente al lector con códigos distintos a los tradicionalmente utilizados, sin embargo, el juego pragmático es esencialmente igual en lo que se refiere a las condicionantes que determinan la relación entre el emisor, el receptor y la capacidad sugestiva del mensaje.

"La estructura del cuento no puede ser una sintaxis, sino el correlato de una intención del autor con relación a un efecto de lectura" (Pozuelo, 1999:41). Pozuelo reconoce la importancia de los aspectos pragmáticos en el cuento porque, para que los efectos del cuento sean los adecuados, es necesaria una estructura uniforme que se logra cuando el autor inaugura y clausura con acierto el relato. El narrador debe tener en cuenta la posibilidad de establecer un enlace con el lector que cierre el círculo de la comunicación por medio de una satisfacción estética plena. Esto sólo se alcanzara si en el relato no faltan aquellos elementos esenciales y que permiten al oyente reconocerlos

y que, si bien limitan la poética del cuento, garantizan en la creatividad del escritor la clausura del círculo, la estabilidad del género y la satisfacción estética del lector.

En lo que se refiere a la concisión del cuento, es importante señalar que forma parte de su complejidad estructural.

El cuento parte de la noción de “límite y el primer límite que tiene es el físico, es decir, la brevedad. De aquí que la mayoría de los intentos por definir el cuento literario se hayan basado, de manera más o menos rigurosa, en la extensión y manejan la idea de que su característica fundamental es la brevedad. Sin embargo, “la brevedad no es una característica del cuento literario sino una consecuencia de su estructura” (Paredes, 2004:19).

El creador de cuentos trabaja en profundidad, según Cortázar, verticalmente, sin digresiones ni ampliaciones, en una constante lucha contra el tiempo y el espacio, para ofrecernos, en un proceso de concentración, aquellos elementos que realmente sean significativos. Lo importante es el argumento, el relato de vida que va a mostrarse delante de nosotros sin dilaciones ni preámbulos.

“No es pues una diferencia de longitud la que separa el cuento de la novela sino su inherente diversidad de procedimientos” (:20).

Aunque a primera vista el cuento parece un género sencillo y de fácil experimentación, la realidad es muy distinta pues debe existir una adecuación perfecta y planeada entre sus componentes, que hacen del cuento una tarea difícil. La eficacia en la técnica constructiva del cuento no es un don con el que hayan sido favorecidos todos los cuentistas. De hecho, pocos son los cuentos que consiguen una poética perfecta. Lo mismo sucede en la lectura, que se cree rápida y fácil.

Todo lo contrario, el cuento exige mucho del lector debido, por una parte a la concisión que invita a la lectura activa para llenar los vacíos informativos y ahondar en las interpretaciones sugeridas y; por otro lado, a la necesidad de redondear una impresión que busca ir más allá de la pequeña anécdota, del tiempo y del espacio del relato para ubicarse en la sensibilidad del auditorio y

hacer posible su semiótica. En el relato tradicional, la moraleja era el espacio en que se planteaba la problemática de la anécdota. El relato moderno sugiere una semiótica abierta en donde el lector ha de sentirse involucrado para compensar la soledad del libro, como si se tratara del derecho a la réplica en la comunicación oral (Sadurni, 2003:24-25).

Por eso, este género, que muchos consideran fácil por la brevedad de sus dimensiones, se caracteriza por su complejidad y por lo delicado de su tratamiento. La perfecta adecuación entre forma y tema exige un cuidado y, sobre todo, una intuición poética para que un cuento se considere logrado estéticamente.

Edgar Allan Poe tuvo esta intuición desde el punto de vista de lo que debe provocar en el lector y la llamó "unidad de impresión". Cuando reconoce la necesidad de preconcebir cada elemento del cuento para provocar una satisfacción estética en el último peldaño de la comunicación, que es el lector. Cada cuento busca sus efectos y las estrategias para lograrlos variarán de acuerdo al juego de tensiones necesario por su poética particular.

El cuento utiliza recursos tales como los anacronismos, sumarios, elipsis, el relato iterativo o reiterativo, según convenga a la configuración total de su poética. Pero es necesario destacar que en el cuento ningún elemento puede ser gratuito porque si los hubiera afectarían los objetivos estéticos preconcebidos. Tanto en el cuento tradicional como en el moderno, con matices y modelos semióticos distintos, el objetivo es dar la impresión de totalidad, de proyecto acabado y funcionamiento perfecto. El cuento tradicional tiende a ser redondo en la convencionalidad de su estructura compositiva. El cuento moderno por el contrario busca espacios más abiertos en los que el contexto se une a partir del sentido fragmentario y con la participación activa del lector.

Podemos seguir indagando sobre diferentes aspectos del cuento, pero nos desviaríamos de nuestro objetivo que es aproximarnos a la cuentística de Inés Arredondo, por el momento podemos decir que el cuento es una narración concisa que busca provocar una impresión única y total que se logra por medio del juego de

tensiones en el que los elementos constitutivos de su poética siguen un diseño acabado y perfecto. La creatividad del cuentista le permite encontrar las estrategias adecuadas para establecer un puente de comunicación activa entre el lector y el mensaje. Esta comunicación activa facilita completar las ausencias del cuento potenciando un sinnúmero de posibilidades interpretativas en la imaginación del lector.

Charles Baxter<sup>39</sup> observa que, a diferencia de la novela en que el personaje se encuentra en un proceso largo de madurar importantes decisiones, en el cuento este proceso se reduce al instante en que ese personaje tiene que tomar una decisión; en el cuento lo que podemos observar es la reacción de ese personaje y quienes le rodean ante un momento de "tensión súbita" en el que ya no es posible tomar una decisión. La brevedad, en este caso, se manifiesta ya no solamente como el resumen de un largo proceso en un fragmento paradójico de la vida. Cuando los límites son aún más restrictivos, el choque moral y sus efectos se potencian al grado máximo y entonces nos encontramos ante la "tensión súbita", atómica y fatal porque el personaje borra todo rasgo de personalidad y lo que le pasa tiene una trascendencia que se identifica con la comunidad y afecta a la humanidad misma. De esta tensión última nadie se salva, involucra al género humano en su totalidad. La intensidad del cuento rompe la cuerda por lo más fino.

El cuento puede verse como una ruptura con los fundamentos lógicos de la percepción de la realidad, pues el cuento pugna por encontrar fisuras en la racionalidad.

En ese sentido se dice que el cuento es más irracional:

[...] el cuento posee una tendencia más irracional; su misión es abolir lo común y narrar algo que por el mero hecho de ser introducido dentro esa narración adquiere un carácter especial y un estatus excepcional. No deja de ser algo misterioso y su sentido se dispara en una multitud de posibilidades. [...] Lo nimio instalado en un cuento adquiere una gran importancia [...] (Trabado, 2005:39).

---

<sup>39</sup> BAXTER, Charles. *Suddem, Fiction International* 60, Short, Short, Stories, New Cork, 1989

El énfasis con que unos cuentos y otros analizan la tragicomedia humana se radicaliza en proporción directa con los objetivos de su poética y del drama que protagonizan. Así, encontramos cuentos de anécdota sencilla y fácil moraleja, como los de estructura laberíntica que plantea el enigma de los confusos caminos del hombre, que se encuentra en situaciones límite.

El cuento moderno en los últimos tiempos ha demostrado disciplina y rigurosidad estética. De su capacidad de adaptación, de transformación estética y de las exigencias formales de su estricta aunque flexible poética literaria, han aprendido los géneros vecinos de la narrativa, la lírica, la literatura dramática y, en la cultura actual, el cine o el cortometraje, por citar algunos ejemplos. Tal es la capacidad integradora del género que de la riqueza compositiva y estética de estas disciplinas, así como de los materiales que aportan los ritos antiguos y modernos de la condición humana, ha encontrado la poética pertinente para revelar artísticamente los bajos fondos y misterios del hombre en cada una de sus creaciones.

Julio Ortega habla de una "novelización sin novela" que tiene lugar en nuestra literatura a través del cuento.

El cuento nos viene, ciertamente, de más lejos, y a través suyo en la literatura latinoamericana se produce lo que me inclino a designar como una novelización sin novela. Este movimiento de ficcionalización, desde el relato, con su fabulación contamina los otros géneros discursivos; ese desbordamiento es característico de la exploración genérica en nuestra literatura; y se da como tal incluso antes que la noción misma de literatura le fuese adjudicada. Lo hemos visto en la crónica de Indias, a través de lo que Enrique Pupo-Walker ha caracterizado como ese 'sesgo imaginativo' de la narración histórica, en la que destaca el papel ficcional de la narración interpolada, algo similar podría decirse de la manipulación que los cronistas hacen del discurso forense y la retórica jurídica, documentada por Roberto González Echavarría. A raíz de esos rebasamientos, podríamos aludir, así mismo, a la diversificación genérica que reordena y redefine la historia, descrita por Walter Mignolo. Esta novelización sin novela llega en nuestros días hasta la rica formulación testimonial, que hace del yo narrante el espacio abierto de un género de documentaciones urgidas por la voz; y que hace del tú el testigo de la existencia discursiva de ese yo protagonista de la digresión [...] (1995:574).

Esta manipulación que, desde los cronistas de Indias, se hizo de las diferentes formas del relato y que afectó, incluso, a otros discursos utilizados en el ejercicio de profesiones ajenas a la literatura dándoles un acento de fabulación, explica la facilidad que tiene el lenguaje para borrar las fronteras entre realidad y ficción en nuestros países latinoamericanos. El espacio es fértil para la proliferación del cuento desde la tradición y no es desconocido por nuestros primeros narradores. La capacidad receptiva del lector latinoamericano es el entrenamiento indispensable para convertir a ese lector en el lector activo que requerirá la estética del cuento literario. Esta situación no es privativa del lector latinoamericano, ya que los lectores de todas las culturas han sido entrenados desde la infancia para recibir activamente e interpretar cuentos de toda clase. Pero en el caso latinoamericano, la realidad fáctica tiende a confundirse con la ficción en las actividades más cotidianas y en las disciplinas que requieren de mayor objetividad. Por eso, el tránsito de la oralidad a la escritura en el caso del cuento fue fácil y conllevó una actividad fructífera, sin que para su madurez necesitaran pasar muchos años, como es el caso de las mejores literaturas del mundo. Así, desde muy pronto, los escritores fueron adoptando el género con seriedad y oficio.

Pongo el caso latinoamericano para abordar el cuento moderno porque considero que nadie puede negar que es en Latinoamérica donde el género se ha desarrollado con mayor rapidez y ha merecido la atención de los críticos de todo el mundo que citan en su mayoría pasajes de nuestra literatura como representativos de este quehacer literario. También son cada vez más abundantes los estudios realizados por teóricos, críticos latinoamericanos y autores de cuentos, sobre todo, alrededor del tema del cuento. Es por ello por lo que, al hablar de la riqueza del cuento no podemos dejar de mirar hacia Latinoamérica y, desde su literatura y su crítica, aproximarnos a la teoría general del

cuento. Julio Ortega y Cristina Peri Rossi son dos de estos teóricos que han analizado y profundizado en la justificación de la naturaleza mutante del cuento moderno.

La conciencia de la multiplicidad del yo, la desintegración del tiempo y del espacio como unidades fijas, la capacidad de simbolización, la desconfianza ante la lógica y la razón como instrumentos únicos de conocimiento y el recurso al inconsciente (o a lo onírico) como revelación de los aspectos más profundos de la realidad. La concentración y la capacidad de síntesis del cuento (similar a la de la poesía) le permitió representar esta nueva visión del hombre y del mundo con una flexibilidad y riqueza ausentes en el cuento tradicional, puramente narrativo, costumbrista o naturalista (Peri Rossi, 1997:73).

Cristina Peri Rossi reconoce como la gran aportación al género tanto en lengua inglesa como en el caso latinoamericano, su capacidad para asimilar las corrientes artísticas y científicas de la modernidad, para llegar, a través de Poe, Kafka, Salinger, Capote o Waugh a lo que se llamó la "ficción científica". No se puede olvidar, que en el camino hacia la *novelización*, la tendencia fantástica y mítica del cuento tradicional exigía ahondar en las diferentes fases de la crisis del hombre moderno, en su enfrentamiento con la acelerada renovación científica y tecnológica, como lo estaban haciendo las nuevas corrientes de la vanguardia en el arte y, específicamente, en la novela. Pero el cuento, además de unirse al entusiasmo vanguardista, aportó por medio de los elementos canónicos de su estética, una riqueza inusitada en la narrativa, posible a través de la capacidad de simbolización de su lenguaje y de su concentración estructural. Así, desde el relato costumbrista, que sirvió como el puente sobre el cual se ejercitaron los primeros cuentistas, se consiguió unir el pasado de la tradición del cuento de acento mítico y contenido sobrenatural con las tendencias más actuales de la "ficción científica".

[...] el nuevo cuento recobra de la tradición narrativa su sesgo de pertenencia, esa poderosa inserción en la cultura regional o nacional, que le provee su certeza; de allí, de esa apelación a la cultura provienen el humor que sutura, la comunicación que identifica, el sentido de un consenso previo a los desastres, que es un saber común, una suerte de narrador colectivo y omnisciente, que narra y nos narra en su memoria hecha de ejemplos, tolerancia y esperanza. De allí también los nuevos valores de la cultura popular, esa reserva atávica que

puede ser a la vez tradicional y moderna; una cultura que se renueva en su propia modernidad callejera (Ortega, 1995:580).

En este sentido, Julio Ortega reafirma lo dicho. El cuento moderno y literario, en su capacidad para narrar la memoria colectiva de aquello que, gracias a y a pesar de su regionalismo, afecta a la conciencia del hombre universal, se renueva en esa "reserva atávica que es a la vez tradicional y moderna". Por eso, más que parecer una contradicción, "tradicción y modernidad" en el desarrollo del cuento literario reflejan una síntesis de continuidad en un género que muere y nace renovándose cada vez que el cuentista nos ofrece un producto logrado.

El cuento moderno no se ve restringido en los temas ni en las modalidades discursivas. Pues encontramos en él la reflexión filosófica, las metáforas políticas, el humor, la homosexualidad, la marginación de la mujer, sólo por mencionar algunos.

Una aproximación al cuento moderno que me parece interesante es la de Lauro Zavala:

[...] aquella narración que tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la *espacialización del tiempo* (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *hipotáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene *epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *anti-realista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas) (2007:90).

No debemos olvidar que el cuento no empezó a ser considerado como un género literario autónomo de la novela hasta el Romanticismo, a partir de la preocupación de E. Allan Poe por escribir una estética del cuento. Tal vez la afirmación respecto de si el cuento deriva de la apreciación metafísica del idealismo romántico sea un poco atrevida, aunque no por ello deja de ser interesante como reconocimiento a la actividad de los escritores de este movimiento y de su interés por el género. Es indudable, que una de las constantes más favorecidas en la caracterización del cuento literario es que éste hace un

énfasis radical en expresar algo de esa verdad escondida en las entretelas del texto y del drama humano. El cuento tradicional preliterario, por el contrario, buscaba adoctrinar o dar una lección moral, defendiendo códigos sociales o religiosos contextualizables. La posibilidad onírica del arte, en el cuento moderno como en otras disciplinas, busca, encuentra y propone mensajes que ejercen la función de gérmenes simbólicos más que de emblemas y, como tales, pueden aplicarse al ciudadano universal. Esa es una de las condiciones del arte por el arte, y el cuento literario incorpora este elemento a su poética atribuyéndole un espacio insustituible alrededor del cual gira el engranaje estilístico y conceptual de cada uno de sus productos.

La experiencia directa de los escritores de cuentos como Allan Poe, Chéjov, Quiroga, Cortázar, etcétera, ofreció un banco de rasgos, categorías y conceptos significativos para crear una polémica sobre la conceptualización del género. La misma que hasta la actualidad persiste.

Por todo lo anterior vemos que hablar del cuento como género literario supone partir de una definición que oriente y establezca determinados parámetros o criterios valorativos. Pero resulta que al referirnos a un género artístico tan proteico según se trate de determinado autor, época, estilo, actitud o capacidad inventiva, no es nada fácil arribar a una definición absoluta, a un modelo único e irreductible que le sirva a ésta de guía inalterable. Sobre todo después de los aportes de las diversas vanguardias a principios del siglo XX, y de la diversidad de tendencias postmodernas que afloran en las artes a finales del mismo siglo. Porque resulta que en materia artística, la creatividad individual es la que siempre hace la diferencia, rompe moldes y esquemas, desafía a la tradición e incorpora propuestas novedosas; siempre está cambiando, transformándose, obligando a nuevas formas de lectura e interpretación; y eso siempre complica la posibilidad real de arribar a definiciones estáticas o permanentes. Sin embargo, no cabe

duda de que existen ciertas características que contribuyen a poder comprender mejor lo que esta particular forma de escritura creativa implica. Las obras literarias atraen porque en ellas se hace posible la visualización y vivencia de problemáticas completas, que nos es imposible atestiguar en la vida diaria.

El cuento literario moderno, busca provocar ciertos efectos en el lector y abre la puerta a diferentes interpretaciones, como recurso que permita adentrarnos en los misteriosos laberintos del inconsciente o en la posibilidad de fenómenos que, en su radical inverosimilitud, consigan abrir nuestros ojos a lo que de absurdo e imposible tienen los hechos comprobables.

Desde nuestra perspectiva consideramos que tal vez quienes se centran mejor en la concepción general del fenómeno son quienes lo definen como una ruptura del orden conocido o como una irrupción de lo inexplicable o sobrenatural en el seno de lo cotidiano. Aunque reconocemos que la discusión sigue abierta y que por lo mismo las aportaciones a las que lleguemos no dejarán de ser parciales mientras la literatura siga siendo un medio de expresión vivo.

El cuento moderno sigue, dentro de los márgenes de su territorio de influencia y de la normativa de su poética, estrategias muy parecidas a las de la novela. El cuento juega con los mismos referentes lingüísticos y sociales que la novela con el matiz particular que le exige el género. Dentro de este esquema, el cuentista ordena las piezas y materiales de sus referentes (plurifónicos, pluriestilísticos y plurilingües como los de la novela), escogiendo los más significativos para conseguir intensidad en las emociones y tensión en la trama. El diálogo de verdades se limita, pero no desaparece y el trasfondo social y lingüístico con que el lector debe auxiliarse para interpretar el relato, es más sugerido que explícito. Sin embargo, la fuerza que esa dialéctica de opiniones y verdades tiene en el género corto de la prosa narrativa se agudiza. El

cuentista elige un número limitado y representativo de las opiniones vertidas en ese diálogo e intensifica los significados tácitos de las que se encuentran ausentes para que el lector complete el panorama. La unidad superior de la que depende el sistema de un cuento juega en un espacio más estrecho y con una normativa más exigente, pero no deja de alimentarse del tono y los acentos de ese trasfondo plurifónico sin el que su poética estaría incompleta. Por eso, el sabor que dejan los relatos breves nos deja una impresión de desconcierto, de querer saber más y descubrir ciertos aspectos profundos de una realidad dada, yendo más allá del texto y completando los motivos que sabemos forman parte de la médula vital que se nos ofrece. Y para lograrlo, es necesario recurrir a ese habla cotidiano, a esos lenguajes llenos de intenciones que completan y determinan nuestra personal perspectiva del mundo, por limitada que parezca. El cuento nos plantea la paradoja que debe ser resuelta a partir de los instrumentos con que nos auxiliamos en la realidad cotidiana. El cuentista, más que tomar esos lenguajes de la realidad y estilizarlos para convertirlos en realidad literaria, escoge el acomodo perfecto de algún diálogo y un momento paradójico adecuado a la poética de ese cuento específico, para remitirnos a la realidad de donde provienen y así poder resolver la paradoja. En ocasiones un cuento se viste con alguno de los discursos y géneros de que se componen las novelas y, a través de lo que ese lenguaje sugiere, propone su paradoja o su verdad. El relato breve puede parecer extremadamente limitado en su estética, pero lo cierto es que, ningún buen cuento literario limita su estética a la suma de palabras del texto.

Esta particular exigencia de la normativa del cuento por involucrar activamente al lector para completar la hermenéutica del texto tiene que ver con una poética que se estructura a partir de los elementos que provienen de su oralidad. Bajtín distingue entre

“géneros primarios” y “géneros secundarios”<sup>40</sup>, explicando que los primeros ocupan el ámbito del lenguaje cotidiano, inmediato y que son absorbidos por los géneros secundarios o culturales, que adquieren una dinámica nueva al admitir en su discurso la espontaneidad de los primarios. La novela utiliza formas discursivas que provienen de los géneros primarios pero siempre en la libertad que le da la escritura novelesca y su falta de canon. El cuento, como género que ha vivido mucho tiempo en el ámbito de la oralidad de los géneros primarios, estructura su discurso teniendo siempre presentes aspectos como la réplica o el cierre. Los géneros secundarios no tienen esta limitación.

En los géneros primarios esta relación hablante/interlocutor afecta directamente al acabado del enunciado amenazado por la réplica inmediata. El acabado del enunciado se determina por la relación indisoluble de tres aspectos básicos:

- a) la exhaustividad del tema del enunciado
- b) el deseo, el querer decir del hablante
- c) las formas estables de la estructuración del género

El deseo subjetivo entra en contacto con el tema-objeto, al que pone límites – muy precisos en el caso de los géneros orales –, y esa unión se expresa mediante la elección de un género determinado, unas formas estables y, a menudo, muy conservadoras que aseguran la nitidez en la expresión. Por eso los géneros primarios resultan, al menos en apariencia, mucho menos evolucionados (Beltrán, 1992:29).

El cuento necesita de las reglas que le marca su canon para conseguir resultados estéticos específicos que no logra ningún otro género. Esa limitación, lejos de ser una atadura a esquemas usados y poco evolucionados, ha estimulado a los cuentistas a buscar formas innovadoras y expresivas para jugar con esa normativa y sacarle el mayor provecho a su poética. La necesidad humana de transgredir las pautas sociales o los límites de lo conocido consigue en el arte los resultados más originales. En el cuento esos límites son todavía más estrechos porque deslindan el territorio estético, además del vital que tiene todo arte, dentro del cual es imposible acceder a la modelación de la realidad. Por eso la tentación es todavía mayor. Se trata de conseguir dentro de márgenes muy estrictos y utilizando todos los elementos que exige su canon, obras tan

---

<sup>40</sup> BELTRÁN Almería, L. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid, Cátedra, 1992

originales y conmovedoras como pueden lograrse en la narrativa extensa. De ahí que algunos cuentos nos parezcan acertijos, otros laberintos para la imaginación y, hay los que, a primera vista, resultan inclasificables. Esta situación de innovación absoluta lleva a los críticos modernos a considerar al cuento literario como un género inasible e indefinible, más rompedor de formas y esquemas que ninguna novela o ninguna pintura vanguardista. Y lo cierto es que, un cuento por mucho que se disfrace estará siempre marcado por las reglas de su canon, que podremos reconocer si sabemos analizar la esencia del mismo y los cambios estilísticos superficiales que pretenden esconder su naturaleza.

La facilidad que tiene el cuento para mezclar lenguajes y discursos se observa cada vez más frecuentemente. Esta interacción que guardan los géneros de la prosa artística con las formas retóricas (política, filosófica, moral) es importante para la comprensión de la “especificidad cualitativa” del cuento. El cuento moderno, como la novela, ha sabido enriquecer y flexibilizar su estética ayudándose de la expresividad de otros discursos y géneros. También ha sabido sacar provecho de los lenguajes sociales y de otras formas costumbristas del discurso que, por contaminación o necesidad expresiva, ha heredado de su antecedente oral, como la novela lo ha hecho de la retórica o el folclore. Los cuentos modernos han sabido sacar jugo a un sinnúmero de discursos camuflándose en carta, ensayo, parodia, fábula, anuncio, ejemplo o sentencia moral, parábola; o recreando los lenguajes sociales, profesionales o locales, estilizándolos al igual que la novela, sin vaciarlos de su intención y de sus acentos.

El cuento literario ha evolucionado en los últimos años hasta colocarse, por su expresividad y por la innovación estética de su poética, a un nivel en calidad y productividad paralelo al de la novela. Hemos visto cómo su estética costumbrista ha ido desarrollando nuevas propuestas para adecuarse a las funciones que cada etapa

histórica exigía de ella. Así, hemos llegado, desde las antiguas religiones, el mito y la magia, pasando por el relato oral costumbrista y la influencia de la retórica en sus formas y finales, hasta el cuento literario moderno con propósitos estéticos definidos. La influencia de la novela y el paso de la oralidad a la escritura han hecho necesaria la actualización de las formas y el sentido de los elementos más estables de su canon para colocarse en el sitio que le corresponde como género literario. La creatividad de los escritores y su compromiso con el género al asumirse como cuentistas y no como “practicantes del relato” en sus ratos libres, ha hecho posible que el cuento explotara las alternativas expresivas más inusitadas y originales, sin perder calidad en el camino de la experimentación y con resultados visiblemente literarios. Los marcos aparentemente inflexibles de su canon han experimentado variaciones contundentes sin dejar de lado la expresividad que exige cada uno de los componentes del sistema que le permiten conservar su naturaleza y la eficacia de sus medios tradicionales de comunicación con el escucha. Las intensidades formales y semánticas que se logran con estos recursos, son posibles gracias a la carga intencional de los otros géneros y discursos que en él cobran vigencia. El cuento hereda de su historia como género primario el empleo de la sátira y el humor, materiales también recogidos por la novela del substrato plurilingüe que le da sentido.

Hoy en día la capacidad que ha tenido el cuento de actualizarse y conmovier con su propuesta estética a un mayor número de lectores, es de todos reconocida. Sirva esta introducción para comprender más profundamente la teoría del cuento literario, que cuenta con una bibliografía más vasta e interesante cada día.

### 2.3 Comparación entre cuento clásico y cuento moderno

Con frecuencia me pregunto: ¿qué pretendemos cuando abordamos las formas nuevas del relato, del cuento, corto, breve o brevísimo? ¿De qué manera enfrentamos esa vaga o tajante indiferencia de lectores y editores hacia este género inasible que a lo largo de las edades permanece obstinadamente al lado de los otros grandes géneros literarios que parecen perpetuamente opacarlo, anularlo? Sé que de muy diversos modos: transformándolo, cambiando su sentido, su configuración; dotándolo de intenciones diferentes, a veces reduciéndolo sin más al absurdo, y aún disfrazándolo: de poema, de meditación, de reseña, de ensayo, de todo aquello que sin hacerlo abandonar su fin primordial –contar algo–, lo enriquezca y vaya a excitar la imaginación o la emoción de la gente. En pocas palabras, ni más ni menos que lo que los buenos cuentistas han hecho en cada época: darle muerte para infundirle una nueva vida.

(Augusto Monterroso, *La vaca*. 1999)

Después de venir revisando, de manera general, el cuento literario moderno y algunas diferencias con el cuento tradicional, nos parece oportuno ver lo que cada uno representa, para entender y comprender sus diferencias. Además, para cuando analicemos los cuentos de Inés Arredondo, poder situar en cuál de las dos propuestas se ubican. Para esto me apoyaré en el texto de Lauro Zavala “De la teoría a la minificción posmoderna”<sup>41</sup> pues consideramos que de manera sintética y didáctica nos presenta un panorama de las dos perspectivas del cuento.

#### *El cuento clásico: Representación convencional de la realidad*

Si partimos de la idea de que en todo cuento hay dos historias, en el cuento clásico la segunda historia permanece recesiva y se hace explícita al final, como una epifanía sorpresiva y concluyente.

Lo interesante aquí es que la tensión entre las dos historias mantiene el suspenso, y aunque el lector sabe de antemano la regla que sostiene la historia, sin embargo, desconoce las vicisitudes que la regla habrá de sufrir en cada caso en particular. Esto es, lo que mantiene la atención del lector son las vicisitudes.

---

<sup>41</sup> *Ciências Sociais Unisinos*, 43 (1) janeiro/abril 2007, pp.86-96

El tiempo está organizado como una sucesión de acontecimientos que tienen un orden secuencial, del inicio lógico a la sensación del lector de que el final era inevitable. Es decir, se desarrolla de tal manera, que la historia (aquello que se narra) coincide con el discurso (la manera de narrarlo).

El espacio se describe de manera verosímil, es decir, respondiendo a las necesidades propias del género, y se conoce como efecto de realidad, característica de la narrativa realista.

Los personajes son convencionales, contruidos desde el exterior, a la manera de un arquetipo.

El narrador es confiable y es omnisciente, pues sabe todo lo que el lector requiere para seguir el orden de la historia. Su objetivo es ofrecer una representación de la realidad. (Aquí entraríamos en una vieja polémica ¿qué es la realidad?).

El final consiste en la revelación explícita de una verdad narrativa y en ese sentido es epifánico, pues la historia está organizada con el propósito de revelar una verdad en sus últimas líneas.

La intención es responsabilidad del autor, el cual se ajusta a una tradición ya establecida de antemano.

El cuento clásico es circular (porque tiene una verdad única y central), epifánico (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), secuencial (porque está estructurado de principio a fin), paratáctico (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y realista (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la representación de una realidad narrativa (Zavala, 2007:90).

En el cuento clásico se reconoce la importancia que tienen los elementos centrales de toda narración, que son tiempo y espacio. Y también se enfatiza el hecho de que ambos elementos son controlados por el narrador (quien los focaliza y quien, en el caso del cuento, reduce el alcance de esta focalización). La tensión narrativa que define

al cuento es creada por la existencia de una historia subterránea que sale a la superficie al final del cuento, y a cuyo efecto en el lector llamamos *epifanía*.

Los demás elementos narrativos del cuento (inicio, lenguaje, ideología, género, intertextualidad) se someten a la lógica interna de los elementos señalados.

#### *El cuento moderno: Contrarrealista*

Siguiendo con la idea de que en todo cuento hay dos historias, en el cuento moderno, diremos que la primera puede ser convencional, pero en la segunda hay varias alternativas: 1) adoptar un carácter alegórico; 2) consistir en un género distinto al narrativo, o 3) no surgir nunca a la superficie del texto, es decir, no de manera explícita en el final del relato.

Así ocurre en los cuentos anti-dramáticos de Chéjov y Chesterton, sólo por mencionar algunos cuentistas, con excepción del final, que debe ser epifánico, pero a partir del principio de argumentación abductiva.<sup>42</sup>

“Y ésta es también la naturaleza de gran parte de los cuentos intimistas, cuyo palimpsesto suele ser una alegoría implícita, apenas sugerida en la conclusión” (Zavala, 2007:90).

El tiempo está organizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o protagonista, por lo cual el diálogo interior tiene mayor peso que lo que pasa en el mundo fenoménico (lo primario, lo evidente en sí mismo). Esto se conoce como *espacialización del tiempo*, pues el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal.

---

<sup>42</sup> El argumento abductivo pertenece al orden de la invención, de la creación autocontrolada de conocimientos nuevos. Por él se efectúan todos los progresos y lo encontramos en el origen de todo saber nuevo. Claro está que puede validarse por *inducción* (verificaciones experimentales por ejemplo) a través de sus consecuencias necesarias obtenidas por *deducción*.

La abducción es el primer paso de la interpretación ya que abarca dos operaciones: la selección y la formación de hipótesis. En otras palabras, la abducción es la base del proceso de interpretación de códigos y de generación inventiva de códigos en un determinado contexto de comprensión.

El espacio se presenta desde la perspectiva deformada del narrador o protagonista, el cual centra su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior. Son descripciones anti-realistas, es decir, opuestas a la tradición clásica.

Los personajes son poco convencionales, pues están contruidos desde el interior de sus conflictos personales. Las situaciones adquieren un carácter metafórico, como una alegoría de la perspectiva del mundo del protagonista o de la voz narrativa.

El narrador suele adoptar diferentes niveles narrativos, todos ellos en contradicción entre sí. La escritura del cuento es el resultado de las dudas acerca de una única forma de ver las cosas para representar la realidad. Se trata de la antirepresentación. El objetivo básicamente consiste en reconocer la existencia de más de una verdad surgida a partir de la historia. Como dice Lauro Zavala “es una lógica arbórea (ramificada como los brazos de un árbol). La voz narrativa es poco confiable, contradictoria o simplemente irónica”.

El final es abierto pues no concluye con una epifanía, o las epifanías se dan de manera sucesiva e implícita a lo largo del cuento, esto obliga al lector a releer irónicamente el texto.

Todos estos elementos conforman una ruptura con los cánones clásicos y se integran en una tradición anti-realista. El propósito de estos textos es un cuestionamiento de las formas convencionales de representación de la realidad, por lo mismo cada texto es irrepetible, pues se apoyan en la experimentación y el juego del lenguaje.

Para terminar este apartado consideramos que el cuento es un hermoso y difícil género, una delicia para su análisis, por su brevedad y variedad temática y estilística, por sus múltiples aristas y posibilidades de abordaje

El relato breve y su teoría han llamado la atención de los estudiosos de la literatura en época reciente debido a la productividad y popularidad que el género ha ido cobrando en los últimos años. Pero, más allá de estas consideraciones, el género breve interesa de manera particular porque, a pesar de los esfuerzos por definirlo y encontrar una clasificación coherente y estable a su poética, tanto críticos como escritores están de acuerdo en reconocer que la originalidad de los productos hace imposible dicha tarea. El cuento literario cambia de estrategias y construye una poética (generalmente innovadora) acorde a cada relato en particular cuyo formato no puede volver a utilizarse para analizar otros textos del mismo género. La estética del relato breve juega con la capacidad de sorpresa del lector inventando un nuevo modelo a ser descifrado en cada experiencia de lectura. De esta cualidad vive y es la razón de ser de su poética.

Para resumir, podemos decir que el cuento encuentra los elementos para superar la limitación espacial de su discurso en recursos que hereda de su historia como género simple y, por otro lado, de aquellas estrategias del estilo que hacen de la concentración verbal un instrumento para lograr mayor densidad emocional e intelectual de la semántica del texto. Mediante el uso de la intertextualidad, de la hibridación, de la disonancia entre forma y contenido, de cuadros y estereotipos, de la ambigüedad semántica y la epifanía o, de las estructuras compositivas de los géneros del folclore y de otras formas discursivas literarias y extraliterarias; el cuento moderno ha superado la prueba que le exigía conseguir la mayor satisfacción estética a partir de muy pocas palabras. Las estrategias para conseguirlo son incontables porque cada cuento propone una alternativa diferente e innovadora. Algunas de ellas las han podido clasificar los investigadores y, gracias a ello podemos contrastarlas en este estudio. Otras, tal vez menos explícitas o insidias, sólo podemos intuir las en la lectura. A ello nos convoca el cuentista al ofrecernos su obra.

El cuento literario moderno, en su despegue del costumbrismo, del realismo crítico, dentro de su natural evolución, paralela a la de la novela, capaz de asimilar todas las nuevas conquistas expresivas y de propiciar hallazgos propios, está en la vanguardia de la narrativa actual. Como ha dicho F. Umbral, es “el género que mejor se corresponde con el estado de conciencia del hombre de hoy” (Navales, 1993: 211).

Cabe preguntarse ¿tiene sentido seguir buscando una teoría del cuento? ¿Es el cuento un género híbrido? Y otro punto a considerar ¿cómo responde la cuentística contemporánea al reto que le plantea su momento histórico?

Enseguida abordaremos en los capítulos siguientes el existencialismo, la soledad, el erotismo, la transgresión, la muerte, el amor, por ser temas recurrentes en la cuentística de Inés Arredondo.

### **3. DEL AMOR A LA MUERTE EN LA CUENTÍSTICA DE INÉS ARREDONDO**

#### **3.1 En busca del otro**

Adentrarnos en el universo narrativo de Inés Arredondo nos lleva a considerarla como una escritora inmersa en el ámbito literario de la vanguardia. Con ello no pretendemos formular que se encuentra circunscrita directamente a una corriente vanguardista latinoamericana, sino que en su narrativa se transluce un fuerte influjo de las preocupaciones de muchos de estos escritores innovadores.

La autora sinaloense adopta e incorpora, con gran capacidad y peculiaridad, varios elementos e ideas de este prolífico movimiento, los cuales han trascendido, y generado otros nuevos, a la literatura contemporánea. Inés Arredondo, al igual que otras y otros escritores, concentra y ubica las relaciones de sus personajes dentro de una perspectiva vanguardista, cuyas condiciones se encuentran regidas por la incomunicación.

Fundamentalmente, en este punto la autora confluye con la vanguardia, pues también su cosmovisión literaria posee una acentuada dosis de pesimismo y negatividad. Sólo que, a diferencia del absurdo, de la ironía o de lo grotesco de muchos escritores de la vanguardia, la autora mantiene una fatalidad en la mayoría de sus cuentos.

La visión que posee con respecto al amor, a la condición del hombre y a algunos otros valores, corrobora el matiz negativo tan singular del vanguardismo. La autora se deslinda de la tradición y niega el idealismo romántico de la pareja. Proyecta la complejidad y el buceo psicológico de muchos de sus personajes, que ratifican el interés por el análisis introspectivo de estos, asimismo, tan particular y frecuente en esta corriente literaria. Arredondo, desde una perspectiva realista e intimista, crea un cosmos

desanimado y sombrío del cual no emerge ningún claro entusiasmo y prosperidad en el destino de sus personajes.

Otro aspecto imprescindible de resaltar, al enfrentarnos a su literatura, es que su obra requiere de una continua captación de señales por parte de sus personajes. No es fortuito ni casual que a su primer libro le dé el nombre de *La Señal*. Estos indicios y claves también están presentes en la vida de muchos personajes de sus dos libros posteriores. Así como la autora necesitaba captar una señal para escribir una historia, también el lector tiene que enfrentarse con esta técnica de aprehensión. Requiere de un esfuerzo y una atención particulares para poder entender lo verdaderamente trascendental de las narraciones y acceder a la zona recóndita y “subterránea” de sus historias. Claudia Albarrán comenta con respecto a ese plano misterioso tan elemental en la literatura de Arredondo:

Inés introduce en los cuentos una serie de signos, de señales –más o menos complejas– que si son percibidas por el lector, constituyen verdaderas herramientas para comprender la dimensión de lo narrado. Y es que el sentido ulterior de muchos de los cuentos no está definido, delimitado: es un enigma construido a partir de una serie de indicios, lo cual implica, por parte de los lectores de Arredondo, un esfuerzo de análisis, de interpretación de cada uno de esos signos para desentrañar el “misterio” que la escritora ha querido ocultar en ellos y darle su justo sentido (1998:151).

Su narrativa es aparentemente tersa y sencilla, no obstante, retiene entresijos, misterios y ambiguas revelaciones. Esas revelaciones abiertas a la mayoría de sus personajes, no se dan a través de un proceso fácil y diáfano, sino todo lo contrario; surgen como un cúmulo de revelaciones complejas e inusitadas, cargadas de significación, en algún momento crucial de sus vidas. La autora les confiere a estos descubrimientos una riqueza y profundidad singulares, ya que constantemente sitúan a los personajes en un estado conflictivo y angustioso. Por lo mismo, hay que tomar en cuenta que la mayor parte de su narrativa es, hasta cierto punto, compleja y hermética por los enigmas que guardan algunas de sus historias.

Esta complejidad delata, además de un espíritu vanguardista, una perspectiva desordenada y caótica del ser humano, lo cual nos lleva a pensar en el eco existencialista de sus cuentos. Es indudable que muchos de los conflictos de sus personajes son de carácter existencial. Además, hay que recordar que, más o menos, en la década de los cincuenta, esta corriente filosófica tuvo un fuerte auge, aunque tardío, en Latinoamérica y en particular en México. De aquí que no resulte raro que la autora haya asimilado algunas ideas del existencialismo, principalmente de Kierkegaard, Heidegger y Sartre. Este interés se fortifica, a la vez, por el afán cosmopolita que caracteriza a su generación.

Muchas de las historias arredondianas están constituidas por situaciones límite y por búsquedas personales que suscitan angustia, zozobra o abatimiento. El existencialismo subraya, precisamente, esa búsqueda de sentido, a raíz de la divergencia con el mundo, y sobre todo, la relevancia de la crisis en la vida del ser humano. En general, existe una frecuente disconformidad entre los deseos del individuo y su realidad, lo cual le produce una profunda desesperación e insatisfacción, como lo señala Helmut Kuhn:

Nos encontramos así ante una invencible incongruencia entre la naturaleza del hombre y el mundo en que vive. Presos en la relatividad de situaciones tornadizas, insistimos, sin embargo, en nuestra exigencia de absoluto. Pero no podemos insistir en este estado de insistencia porque esta tensión entre lo que exigimos y lo que no podemos conseguir es precisamente la desesperación (1965:45).

De manera incesante y exasperada muchos de los personajes de Arredondo van en busca de logros completos, de absolutos, que los conducen, no a una plenitud, sino a un paraje imperfecto y aciago. Ese “no poder conseguir” es la frustración más sobresaliente al final de las historias. Son pocos los que verdaderamente tienen acceso a esa plenitud y totalidad, como lo demuestran, por ejemplo, algunas de las protagonistas.

Particularmente por este persistente estado de búsqueda y conflicto, se puede decir que la autora tiene muy presente esta corriente filosófica. No se trata de afirmar que es una fuente directa, pero sí que hay una fuerte presencia de este tipo de crisis en sus personajes.

Arredondo muestra un gran escepticismo y desconfianza en el éxito y dicha de la pareja, pero eso no niega su esperanza y su creencia implícita en el amor. A pesar de que no existe demasiada convicción en la felicidad de la pareja, de alguna manera, subsiste tácitamente una búsqueda de encuentro.

En este apartado se parte de una idea central y universal en toda su narrativa: la imposibilidad que existe en la relación de la pareja para lograr una felicidad completa y duradera. A lo largo de la tesis se estudiaron diversos factores, por los cuales, los personajes de sus cuentos no pueden conservar su dicha amorosa y en otros casos, ni siquiera conseguirla.

Prevalece una imposibilidad de compenetración que no les permite lograr relaciones satisfactorias. Por lo tanto, es conveniente hacer una breve referencia a dichos factores.

En primera instancia, el principal factor de limitación en tomo a la posibilidad de conciliación amorosa se encuentra en el individuo mismo. Hay una diferencia muy marcada en las aspiraciones e intereses de los personajes de sus cuentos. Si en la relación amorosa se aspira a una felicidad absoluta, esta va a ser frustrada por la realidad, es decir, por la situación que viven con su pareja; por lo mismo, se puede afirmar que los personajes llevan a cabo experiencias individuales, de las cuales obtienen una satisfacción personal.

Aunque no se puede generalizar, de alguna manera, los personajes se relacionan con el prójimo, no esencialmente para conseguir una integración, sino para lograr sus

objetivos personales. No existe una búsqueda de la dicha absoluta en conjunto, sino individualmente. Con respecto a esto, se puede ver que yacen pocas posibilidades para lograr una realización como pareja, debido a que los personajes están inmersos, irremediabilmente, en un egoísmo que no les permite una felicidad plena y un acercamiento profundo.

Ligado a este aspecto se encuentran los conflictos internos. Este examen psicológico fue fundamental en los análisis, pues, muchas experiencias de los personajes se encuentran arraigadas al interior y son reconocidas a partir de sensaciones y de pensamientos.

Por último, es necesario señalar que el principal factor de obstrucción reside en el interior del individuo. Por encima de cualquier conflicto, está como principio la dificultad de entrar en relación con otros seres humanos, debido a que están determinados por una incapacidad de sociabilidad e integración. Esta impotencia se encuentra como una condición humana, la cual lleva a tomar en cuenta que el individuo es por esencia un ser solitario y aislado. Esta condición tiene elementalmente un carácter existencialista. Es por eso por lo que esta corriente filosófica fue muy útil y pertinente en el presente trabajo.

Para la elaboración de este apartado se han escogido cuatro cuentos<sup>43</sup>. Tres pertenecen a su primer libro, *La Señal*<sup>44</sup>. Estos son: “Flamingos”, “Para siempre,” y “Mariana”. El otro relato forma parte de su segundo libro *Río subterráneo*<sup>45</sup>. Nos referimos a “Atrapada”.

La elección de estos cuentos responde al tema que constituye el objeto del presente apartado. Los cuatro cuentos muestran de distinta manera esa dificultad de los

---

<sup>43</sup> Para el análisis de los cuentos utilizamos *Inés Arredondo, obras completas*, México, Siglo XXI, 2002.

<sup>44</sup> *La señal* es publicado por primera vez en el año de 1965 y reúne catorce cuentos, de los cuales ocho ya habían aparecido en dos revistas la *Revista de la Universidad* y la *Revista Mexicana de Literatura*.

<sup>45</sup> Este volumen, que consta de doce cuentos, fue publicado por Joaquín Mortiz en 1979. En este mismo año se le otorga, por este libro, el premio Xavier Villaurrutia.

personajes para compenetrarse y para poder encontrar la felicidad. Cabe mencionar, en relación con esta clasificación, que toda la narrativa de la escritora se encuentra imbuida de un pesimismo amoroso universal.

Otro aspecto que conviene acentuar, para entender su literatura, estriba en la presencia de constantes paradojas de la autora. Inés Arredondo no traza una línea divisoria entre el bien y el mal, entre la pureza y la perversión, debido a que ella está tomando lo sagrado y lo profano como una unidad, antes de que el cristianismo lo separara. La escritora no muestra el lado degradante y abyecto de las perversiones, sino que las enaltece, otorgándoles un carácter sagrado, natural, limpio, puro, sin mancha que enriquece a muchos de sus personajes. Por lo mismo, la misma Inés Arredondo se autonombró la “guardiana de lo prohibido”. Esta subversión y transgresión de valores la acercan mucho a la literatura de Juan García Ponce, quien converge sorprendentemente con la escritora en esa renovación de valores. Una muestra de ello se encuentra en su novela *Inmaculada o los placeres de la inocencia*.

En los cuentos de la autora, encontramos, primordialmente, una temática universal. Se preocupa, como la mayoría de los escritores de todos los tiempos, de cuestiones como el amor, la muerte y la soledad. Su mérito no descansa en su universalidad, sino en el peculiar tratamiento que le da a estos tres temas. Es indiscutible su calidad literaria y su gran capacidad para entender y recrear los problemas humanos. Su obra, a pesar de ser sucinta, posee una densidad y profundidad singulares. El acto literario, para la escritora, no representaba un oficio, sino una necesidad elemental, como ella misma lo declara en una entrevista<sup>46</sup>. Es interesante la concepción que posee sobre la literatura. Rose Corral recuerda esta postura de la

---

<sup>46</sup> Ambra Polidori, “La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento”, entrevista a Inés Arredondo *Sábado* (México, DF), 5 de agosto de 1970, núm. 38, pp.10- 11.

escritora: “Para Inés Arredondo, la literatura [...] es un ejercicio vital, una búsqueda intensa en la que el escritor se juega el alma” (2002: IX).

Arredondo no sólo relata historias y situaciones extraordinarias y ásperas; también aborda con bastante agudeza los conflictos internos y las zonas más recónditas del espíritu humano. De ahí que no resulte extraño querer estudiar una obra profunda, la cual revela al ser humano del siglo XX, en algunas de sus complejidades. Además, es loable que este fondo complejo e intrincado de algunos personajes, al mismo tiempo, se resista a salir por completo a la intemperie

Ella misma, como narradora, destaca ese carácter “subterráneo” del cuento: “Detrás de lo que dices, además de la historia que cuentas, tienes que decir algo que no se puede decir, como poesía en palabras” (Miller, 1975:21). Esta visión estética ratifica el carácter enigmático de algunos de sus cuentos. Inclusive, se puede decir que la mayoría de las veces, sólo nos podemos aproximar al vértice de estos, puesto que su literatura encierra zonas inextricables y veladas. A pesar de sus fulgurantes y reveladoras señales, prevalece en sus textos un misterio abisal y recóndito: “Tras los signos está la verdad, pero no la verdad definitiva, sino la del misterio. No la del misterio indescifrable sino la de un misterio que se ahonda conforme va aclarándose, cumpliéndose” (Reyes, 1989:37).

En especial, este elemento de ambigüedad en sus cuentos, atrajo mi interés por tratar de desentrañar ese misterio que envuelve y reviste muchas de sus narraciones, pues, considero le da una riqueza mayor a su obra.

Asimismo, un factor que influyó en la elección de la obra de Inés Arredondo se encuentra en la particular atención que le concede al universo femenino. Los personajes que nos presenta en la mayoría de sus cuentos son mujeres enfrentadas consigo mismas en momentos elementales de sus vidas. Mujeres que constantemente se abstraen en su

interior y encierran una zona de misterio, que se percibe a través de la mirada, pero que es imposible de esclarecer por completo. Hay actitudes y pensamientos bastante inaprehensibles tanto para sus parejas como para el lector mismo. Esto explica, de alguna manera, el interés especial que se le otorgó a la percepción femenina, con respecto a las relaciones amorosas, en los cuentos estudiados.

De alguna manera, las situaciones y conflictos existenciales de los personajes de Arredondo representan un microcosmos de la humanidad. Su perspectiva amorosa prevalece muy actual y contemporánea, por las relaciones de pareja que hoy en día imperan en esta época tan caótica y superficial, las cuales surgen dentro de un ámbito bastante precario. De ahí el interés por tratar de dilucidar las razones por las cuales la pareja no logra conciliarse enteramente o no puede alcanzar la dicha.

Para el desarrollo de este apartado, se realizó un análisis literario de los cuatro cuentos, que consideramos son significativos de la temática en cuestión, así como de un apoyo de textos filosóficos y psicológicos para tratar de entender algunas actitudes humanas, en las cuales varios personajes se ven reflejados.

En particular se pretenden retomar algunas ideas de Jean Paul Sartre con respecto a la manera en que los seres humanos se relacionan con el prójimo. En especial, los capítulos primero y tercero: "La existencia del prójimo" y "Las relaciones concretas con el prójimo", de la tercera parte de su libro *El Ser y la nada*<sup>47</sup>, fueron útiles para interpretar las relaciones de pareja en los cuentos elegidos. Aunque sólo de manera parcial, porque no están inmersas en la absoluta negatividad que este autor plantea.

También sirvieron como apoyo otras ideas existencialistas, en especial las de Jaspers, Kierkegaard y Heidegger, con respecto a la singularidad del individuo y a la búsqueda de la existencia y, sobre todo, a la condición solitaria del ser humano.

---

<sup>47</sup> Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*, Barcelona, Ediciones Altaya, 1993

Por último se pretenden retomar algunas ideas de George Bataille, en torno al erotismo y a la muerte, y algunas nociones de Erich Fromm acerca de la perspectiva del amor en el siglo XX. Aunque no se piensa aplicar en sí el concepto de amor que este autor maneja en su libro<sup>48</sup>, ni su idea de alcanzar un aprendizaje del amor mediante esfuerzo y conocimiento, sí es muy útil y relevante la asociación que hace entre la relación amorosa y las mercancías humanas. Por una parte, plantea que en la actualidad importa más tener dinero, belleza y una posición social que encontrar el amor verdadero, ya que se piensa que la cuestión de enamorarse es algo voluntario y fácil de hallar. De hecho, esta idea preside, generalmente, nuestra sociedad actual. Por otra parte, plantea que la sensación de enamorarse sólo se desarrolla con respecto a las mercaderías humanas que están dentro de las posibilidades de intercambio. Actualmente, el objeto debe ser deseable desde el punto de vista de su valor social.

Continuamente deseamos lo que no se puede obtener o llenar, como nos lo dice

Ferrero:

Una vez nacido, el viviente deja de ser el Todo y la Nada para ser algo, algo con límites, que respira por sí mismo y que siente la quemadura del aire en los pulmones y en la piel.

Le falta Todo y lo desea Todo, y el Todo va a ser siempre el único límite del deseo, eternamente ansioso por llenar un vacío que no se puede llenar, por conquistar un Todo que quedó atrás (2009:17).

El deseo no se circunscribe únicamente en anhelar a una mujer, a un hombre, a los dioses, a Dios. Sino también en desearse a sí mismo o desear la propia a muerte. Es buscar la verdad y la mentira, es calmarse, es morir de felicidad o desdicha, es sentirse llevado a mundos que no existen y anhelar ser devorado por la ceniza sideral. “Somos seres desde el origen limitados y desde el origen estamos condenados a desear lo inalcanzable, siguiendo desde el origen las dimensiones inalcanzables del deseo, que

---

<sup>48</sup> Fromm, Erich. *El arte de amar*, Buenos Aires, Paidós, 1970

desde el principio desea Todo porque le falta la Nada, que desde el principio desea la Nada porque le falta el Todo” (:21).

No debemos olvidar que el deseo sólo anhela aquello que no tiene y que por lo mismo se convierte en deseado.

Paul Ricoeur al respecto nos dice lo siguiente:

El deseo es, en efecto, falta de...impulso hacia...Ese “de” y ese “hacia” denotan el carácter orientado, electivo del deseo...El deseo humano hace clara su intención en la representación de la cosa ausente, del camino y de los obstáculos...preludia también el placer y el dolor, el gozo y la tristeza de verse unidos o separados del objeto deseado. Esta afectividad imaginante, avalada por la efigie afectiva, por el representante, o equivalente analógico del placer futuro, termina por transportarme en imaginación al término del deseo (1982:73).

El deseo nos transporta fuera de nosotros, nos sitúa ante lo deseable y nos abre a todos los caminos afectivos de las cosas que nos atraen o nos repelen. Estas ideas acerca del deseo son básicas para entender las relaciones de los personajes en los cuentos de Arredondo.

No hay que olvidar que es significativo para la autora plasmar con detalle y complejidad la parte negativa y oculta del ser humano, en donde salen a flote conductas y sentimientos subrepticios y universales, como el rencor, la impotencia, el egoísmo y la neurosis. Todas estas emociones están muy arraigadas al individuo mismo y al amor, pero, básicamente, los elementos principales que permanecen aunados a este último, son el deseo y la soledad. Incluso, podemos decir que estos tres temas, entrelazados constituyen el núcleo principal de toda la obra de Arredondo: “Inés Arredondo nos descubre paso a paso, con rigor reflexivo, inmisericorde, la desesperanza, la promiscuidad, la impureza, el deshonor, la debilidad, las mediocres deficiencias de la pareja que pierde las perspectivas de su origen y que tuerce su alto destino” (Batis, 1965: XVI).

Sus cuentos exponen drásticamente una imposibilidad de identificación y de reconocimiento, de comunicación y de comunión entre los seres que crea.

Su insistencia en los fines trágicos y adversos muestra una inquietud particular por tratar de desentrañar esa fuerza invisible que manipula los destinos humanos. Porque es evidente que el destino y la tragedia son dos aspectos que le interesan mucho remarcar. El destino es para la autora una presencia ineludible y tenaz, llena de enigmas y velos que actúa sobre el ser humano, sin darse cuenta.

Algo muy vinculado con esta cuestión de la perplejidad, es el misterio que representa la vida para casi todos los personajes. La mayoría de ellos tienen que vivir y padecer, para descubrir ese gran secreto que significa y envuelve la vida. De hecho, parte del destino humano reside en descubrir y hacer frente esos sucesos cruciales. Es indudable que la autora se interesó por esa misteriosa confrontación del individuo con el mundo, es decir, esas experiencias vitales, de las cuales no siempre se obtiene una total asimilación y esclarecimiento: “Sólo es misterioso el mundo para los que viven y experimentan, haciéndose cada vez más incomprensible y acerbo a medida que se le padece. Un “yo no sé”, es la resignación final ante el misterio permanente e indescifrable de la vida” (Gurméndez, 1962:18).

Los personajes de Arredondo tan enfrascados en su soledad y en su aislamiento reflejan una situación bastante alarmante y deplorable de las relaciones humanas.

Como ya se mencionó antes, el pensamiento existencialista pone mucho énfasis en el estado crítico del individuo en relación con la sociedad, debido a que este choca enérgicamente con sus valores y en general con lo que el mundo cotidiano y banal le ofrece. Es necesario desprenderse un tanto de la sociedad para establecer un diálogo con uno mismo y así tratar de buscar una existencia auténtica y trascendente partiendo del interior. Este planteamiento particularmente lo propugna Kierkegaard. En general, los existencialistas, entre los que se encuentran Heidegger, Sartre, Berdiaev, Marcel y Jaspers, aunque no formulan las mismas teorías, todos consideran en su pensamiento

una crisis del individuo, en donde surgen tensiones y fricciones que llevan a admitir esa dificultad de identidad y conciliación con los demás. La sociedad impide que el individuo pueda descubrir su verdadera existencia, ya que lo absorbe y lo vuelve un ser indiferenciado e igual a los demás, lo convierte en “masa”. Por otro lado, específicamente, la teoría de Sartre muestra que no puede haber una unidad completa con el prójimo, debido a que intervienen deficiencias y una visión bastante negativa y utilitaria del otro.

Esta dificultad se vuelve una barrera infranqueable para poder lograr una integración con el prójimo. Cada individuo se preocupa esencialmente por sí mismo y después por los demás. De hecho existen varios filósofos y escritores que reconocen ese estado angustioso y universal del hombre.

A la vez esta visión problemática de la autora, con respecto a las relaciones personales, también se puede afiliar a la preocupación fundamental de muchos escritores vanguardistas que insisten en plasmar ese irremediable aislamiento y soledad mediante los personajes de sus obras, entre ellos se encuentran, en particular, Kafka, Musil y Thomas Wolfe. Quizá pueda decirse, hipotéticamente, que la soledad de Arredondo tiene como trasfondo u origen un carácter ontológico y eterno, como se manifiesta en el vanguardismo y el existencialismo. Porque es muy evidente que la soledad permea a muchos de sus personajes y está presente en casi toda su obra.

Según Heidegger, el hombre es arrojado al mundo sin ningún asidero ni conocimiento, obligado a vivir extraviado en el mundo; por lo tanto, vivir produce en el ser sentimientos como orfandad, zozobra y desamparo. El hombre se encuentra solo e inerme ante la sociedad.

En la literatura de Arredondo, continuamente vemos a personajes enfrentados a encrucijadas complejas y angustiantes, como lo demuestran las protagonistas de los

cuentos “Para siempre” y “Atrapada”, que en seguida analizaremos. Recordemos que las situaciones límite son elementales en sus historias y al mismo tiempo poseen una carga natural y “ordinaria” dentro del universo narrativo que las rige: “en esta literatura de belleza terrible la situación límite es toda situación, con toda su pesada banalidad, acaso, con toda su carga de angustia y felicidad” (Reyes, 1989:38).

A lo largo de toda su obra encontramos que las relaciones de pareja son un tema constante, recurrente, pero más que privilegiar el amor, Arredondo se centra en las fracturas, en las heridas, en los resquicios, por los que logra colarse la incomunicación, el desamor, el odio, la pasión, la muerte, la culpa, el mal, la locura, la perversión, que contaminarán las relaciones de los amantes y los conducirán al desencuentro, a la soledad y a la muerte. Entremos al análisis de los cuentos.

### **3.1.1 La insatisfacción (“Flamingos”. *La señal*)**

La existencia se revela y se realiza en la comunicación, y la comunicación es posible únicamente si yo y el otro no nos explotamos como instrumento recíprocos, sino que nos encontramos afirmando cada uno su propia libertad.

Jaspers

En varios de los cuentos de Arredondo los protagonistas no están de acuerdo con su situación actual y buscan entablar una nueva relación. Por ejemplo: “Estar vivo”, “Para siempre”, “Flamingos”, sólo por citar algunos, y de estos elegimos “Flamingos”.

Arredondo nos plantea en este cuento la problemática de la pareja en dos niveles: la de cada uno de los personajes que se encuentran a disgusto con su respectivo cónyuge legítimo, pues intentan establecer una nueva relación, y la que surge del vínculo entre ambos.

Desde el principio del relato se puede observar un fuerte choque de percepciones, que tienen su origen en el sistema de valores de los protagonistas.

Hay aspectos que son relevantes en el cuento. La apariencia tiene un lugar singular, debido a que el espacio físico, como la personalidad del personaje masculino, están diseñados a partir de elementos simulados y artificiales. Como señala Crellis “Se marca en el texto, además y con frecuencia, la inautenticidad del personaje masculino” (1995:120). Encontramos el tema del adulterio en el relato, aunque no lo desarrolla. Sin embargo, deducimos dos relaciones frustradas que conducen a una nueva, la cual se presencia en el cuento. Inferimos que Silvia busca en el adulterio una salida a la crisis en que se encuentra su matrimonio y en el hombre se percibe como aburrimiento en su matrimonio. El tedio en sus vidas, es el motivo que en realidad los acerca. El adulterio aparece entonces como una necesidad, como un deseo de renovar sentimientos gastados y perdidos.

El cuento está dividido en dos partes y narrado en tiempo presente. La escena del cuento transcurre en poco tiempo. La anécdota no depende de acciones relevantes ni sobresalientes, sino de situaciones cotidianas. Es la reunión de un hombre mayor con una mujer joven en un restaurante lujoso y caro, que se llama *Flamingos*, lugar donde él piensa impresionarla y confía que en ese encuentro van a decidir su futuro como pareja. Ella desconfía de las intenciones de él, discuten sobre los hijos de cada uno y la plática se vuelve insoportable. Al final, salen incómodos del restaurante, por lo cual inferimos que no volverán a reunirse.

Este cuento muestra la diferencia que separa dos seres tan disímiles. Porque la posibilidad de conciliar no se da en todos los sentidos y si no veamos:

Silvia estaba seria, desconfiada. Así aparentaba por lo menos treinta y dos años y él le había calculado veinticinco. Al fin habló.

—¿Y los niños?

En eso no había pensado. Eso era aparte. Sus niños necesitaban padre, madre, estabilidad.

–Vivirán con nosotros, por supuesto. Mi mujer los peleará, pero con dinero y un buen abogado...

La mirada desconfiada se hizo dura.

–¿Y los míos?

Realmente era un problema. ¿Todos juntos? Habría que pensarlo (:67).

No se ponen de acuerdo en relación con los hijos y terminan su relación. Pues él había pensado sólo en los suyos y no en los de ella. Aquí los hijos en lugar de ser un lazo que los una, viene a ser un obstáculo en la relación de pareja.

Desde el inicio de la narración se proyecta una incompatibilidad de gustos, en su apreciación del restaurante. Lo que para él resulta lujoso y agradable, para ella es frío y artificial. Cuando llegan al restaurante, los Flamingos, los cuales son el centro de interés de la decoración del lugar, constituyen su primer desacuerdo:

Parece un lugar agradable –dijo ella mirando vagamente la decoración mientras caminaba con pasos elásticos sobre las tupidas alfombras...

–El lugar en general ¿no te parece precioso?

–Sí, agradable...pero como demasiado artificial. Se le ve mucho el truco. No estoy en contra de los trucos. Lo que pasa es que si le quitaras cosas, si no insistieran tanto, estaría mejor (:64).

La cuestión del truco es importante aquí, porque a lo largo del cuento notamos que la personalidad del señor Fernández es así, simulación, artificial. Y se encuentra muy ligada a la actitud individualista y a la postura existencialista respecto a la existencia auténtica de los personajes y a su “singularidad” o su inclinación hacia la “masa”, según sea el caso. Esta última tendencia impide que el individuo reconozca y consiga una existencia propia y su trascendencia. Consideramos particularmente útil aquí la siguiente idea de Kierkegaard: “La multitud, dice Kierkegaard, es la no-verdad; el “singular” es la verdad. Quien se abandona a la multitud está perdido, ya que a nadie le está cerrada la posibilidad de devenir un “singular”, sino a aquellos que por sí mismos se la cierran al querer ser muchedumbre” (Bobbio, 1992:76).

El señor Fernández se molesta por la respuesta de ella y le dice:

–Cuando hemos ido a esos lugares baratonos que tú conoces nunca les has puesto peros. –Antes de terminar de decirlo ya se había arrepentido de su

crueldad, pero en cambio ella pareció no acusar el golpe; bebió un sorbo de cóctel y luego le respondió con toda naturalidad.

–Es diferente. Aquellos lugares pueden ser horribles o preciosos, pero como por casualidad. No pretenden ser más que lugares para ir a comer (:64).

Si comparamos ambas respuestas, vemos que él pensaba que Silvia iba a quedar asombrada por la elegancia del lugar y sin embargo, a ella no le agrada por lo artificioso y la contestación que ella da puede indicar disgusto o malestar por la elección que él hizo, la cual le resulta de mal gusto.

El espacio cumple un papel importante en el cuento, ya que se da una correspondencia entre éste y las intenciones del señor Fernández. La decoración del lugar es erigida a partir de elementos artificiales, como son las plantas sintéticas, el hábitat simulado de los flamings, la luz eléctrica y la comida exótica y condimentada. Esta simulación no tiene nada que ver con la casualidad, con lo natural y con lo honesto. Su relación de pareja, al igual que el espacio es artificial, nada tiene que ver con lo verdadero, sino sólo con lo que parece ser.

Silvia es una mujer sensible y sencilla que no le interesan las apariencias como al señor Fernández. Es más, ni siquiera da la mínima señal de entusiasmo y admiración por estar en un lugar lujoso. Y le dice a él:

–Escoge tú la comida, por favor.

Lo dijo tiernamente, como si se lo pidiera más por pereza que por no estar acostumbrada a los menús complicados. Él se esmeró y pidió las salsas más condimentadas, los vinos más refinados, y para finalizar dignamente, un champaña tan raro como caro. Silvia pareció no darse cuenta, porque no puso cara de asombro, ni siquiera de agradecimiento (:65).

Aquí él sigue con las apariencias y ella es más sencilla, auténtica, sensata, con valores distintos a los del señor Fernández. En general él busca tomar partido sobre Silvia y continuar su proceso de cortejo. Porque se puede percibir que busca tener un acercamiento íntimo con ella:

–Entonces tenemos tiempo. Comeremos y luego te llevaré a ver una casita preciosa que tengo en La Venta. Tiene un enorme bosque de pinos y podremos quemar un buen tronco en la chimenea.  
No contestó. Lo menos que podía hacer era decir sí o no. Tenía que darse cuenta de que esa amistad amorosa debía tener un desenlace lógico, práctico (:65-66).

Ella se ve un personaje más interesante desde el punto de vista interno. Y esto lo notamos desde el inicio del cuento cuando ve los Flamingos, que a él lo fascinaban.

–Pobres, siempre con luz eléctrica y en un lugar tan chico, con tan poco agua... ¿Cuándo dormirán? Debe de ser espantoso estar siempre encerrados en medio del ruido y de la gente –mientras hablaba ladeando un poco su rizada cabeza, los miraba tristemente, sin un comentario sobre su elegancia, sin un destello de admiración, como si fueran simples animales (:64).

Vemos que ella es un personaje más sensible, con pensamientos más profundos, pues no se impresiona ni se sorprende por la presencia de estas aves en el restaurante, ni por lo exótico del lugar. Al contrario, siente lastima y tristeza por las circunstancias de esos animales. Podemos decir que ella está en contra de lo fingido y disfrazado. Además, el flamenco en cautiverio es importante en relación con la condición de la pareja, pues viene a simbolizar la posibilidad de ser feliz de esos dos personajes, pero desfavorable por su situación real. Aquí el título del cuento es adecuado a la situación de los personajes. Pues esa hermosa ave, mutante en los colores de sus plumas, que podría ser feliz, vive triste en su encierro y simboliza la relación de pareja. Pues como ella, los personajes están encerrados y sin vida en sus matrimonios. De aquí que esa relación fracasa.

El personaje masculino busca apresar la libertad de Silvia y poseerla para adaptarla a su modo de ser y de vivir. Por eso no puede haber una comprensión verdadera entre estos seres. Principalmente, la percepción del otro como un ser-objeto, que plantea Sartre, influye en el fracaso de una comunicación recíproca y de una posible integración. Respecto a esa dificultad Sartre afirma:

La unidad con el prójimo es, pues, irrealizable de *hecho*. Lo es también de *derecho*, [...] la condición para que proyecte la identificación del prójimo

conmigo es que persista en mi negación de ser el otro. Por último, ese proyecto de unificación es fuente de *conflicto*, puesto que, mientras me experimento como objeto para el prójimo y proyecto asimilarme en y por ese experimentar, el prójimo me capta como objeto en medio del mundo y no proyecta en modo alguno asimilarme a él” (:390-391).

Esta idea es básica para entender ciertas actitudes de ambos personajes, en este caso la del señor Fernández, el cual presenta una cosificación humana con respecto al prójimo, si no tal cual la expresa Sartre, si en algún aspecto. Sólo hay que tener en cuenta que, en cierta forma: “El amado, en efecto, capta al amante como un objeto-otro-entre los otros, es decir, lo percibe sobre fondos de mundo, lo trasciende y lo utiliza. El amado es *mirada*” (:396).

Mediante la voz que narra, sabemos que Silvia ha padecido un fracaso con su cónyuge, lo cual la sitúa en un momento bastante desolador y conflictivo, anímicamente. En el momento en que ella se desprende de la realidad y se encuentra inmersa en sus meditaciones, el narrador comenta: “Era desgraciada y pobre y no lo parecía. Aún a él, a quien había confiado su triste y casi inexistente relación conyugal, no lo había cansado con historias o llantos (:65).

Silvia, proyecta a un personaje que se fuga de la realidad y recurre a sus pensamientos. Inclusive parece ser que la soledad está muy relacionada con el vacío o profundidad de la mirada. Este acto no posee una connotación de reconocimiento, sino de evasión de la realidad, significa un distanciamiento y una abstracción del mundo externo.

La observó con detenimiento. Jugaba con la aceituna dentro de su copa y su atención estaba completamente ocupada en mirar los cambios de luz que el movimiento producía en el martini. Si jugaba, pero detrás de ese juego su pensamiento estaba persiguiendo no se sabe qué formas, qué líquidos; un inaprensible misterio que en cualquier momento podía surgir en el lugar más inesperado: en una arruga de la falda, en el asfalto de una avenida o en la punta de una uña. La había visto muchas veces sumergirse en esa especie de meditación vacía, de la que después salía fresca y renovada, como después de un baño. La dejó navegar a su gusto en sus extrañas aguas interiores. [...] Después ella se ensimismaba dulcemente y salía, como ahora, de su baño espiritual con una sonrisa radiante (:65).

La cita es interesante porque se puede enriquecer el análisis con algunas ideas existencialistas de Kierkegaard sobre la existencia auténtica. Tomando en cuenta que la autenticidad del ser se consigue mediante el aislamiento del mundo, de algún modo Silvia se acerca a la singularidad del ser. Porque se puede percibir que, en general, hay una autenticidad en su modo de ser en el mundo y en sí misma. Además, es un personaje en situación y en conflicto. La soledad y el retraimiento demuestran su carácter existencial, enraizado al interior.

El señor Fernández, a pesar de que siente atracción por Silvia no parece ser sincero con ella, pues su actitud tiende a ser individualista y piensa que por tener dinero y posición social Silvia no puede rechazarlo. Aquí consideramos que es oportuna la idea de Erich Fromm acerca de la preferencia social en la relación amorosa.

Toda nuestra cultura está basada en el deseo de comprar, en la idea de un intercambio mutuamente favorable, [...] El hombre (o la mujer) considera a la gente en una forma similar [...] La sensación de enamorarse sólo se desarrolla con respecto a las mercaderías humanas que están dentro de nuestras posibilidades de intercambio. Quiero hacer un negocio; el objeto debe ser deseable desde el punto de vista de su valor social, y al mismo tiempo, debo resultarle deseable, teniendo en cuenta mis valores y potencialidades manifiestas y ocultas (1970:13-14).

Al inicio del cuento al llegar al restaurante el mesero le pregunta al señor si la mesa de siempre, señal de que va seguido a ese lugar y la respuesta que da es indicio de ocultar algo.

La pregunta del *maitre* lo cogió desprevenido. Silvia le lanzó una rápida mirada que no supo interpretar.

–No, mejor una de las del fondo –contestó ya con su aplomo habitual. Ella volvió a mirarlo con sus grandes ojos claros en los que apuntaba un pequeño reproche.

–La que ocupo habitualmente es demasiado grande, poco íntima –dijo en voz muy baja mientras se acomodan. Ella no contestó (:64).

Si realmente las intenciones de él son serias, por qué irse a esconder al fondo, como si quisiera evitar que lo vean con ella. Con esta actitud él muestra que le interesa deslumbrarla y seducirla llevándola a un lugar caro.

Recordemos lo que dice Sartre acerca de la existencia del prójimo:

El objeto que capto con el nombre de prójimo se me aparece en una forma radicalmente diferente: el prójimo no es *para sí* tal como se me aparece, y yo no me aparezo a mi mismo como soy *para otro*; soy tan incapaz de captarme para mí como soy para otro, como de captar lo que otro es para sí a partir del objeto-prójimo que se me aparece (:271).

Esta cita es importante, porque encontramos que el hombre es incapaz de verse a sí mismo como es, es decir, que vive de las apariencias, que no es auténtico.

Antes de continuar con el análisis, conviene decir que el narrador de la historia juega un rol esencial en el cuento. Es un narrador omnisciente en tercera persona que narra desde un punto de vista cercano al del personaje masculino. Aunque el narrador parece juzgar las acciones de Silvia, no podemos decir que está del lado del señor Fernández porque hace una caracterización positiva de ella.

El narrador toma voz y emite juicios acerca de su relación, la ironía impide una visión negativa de Silvia. “Era el colmo que en ese lugar donde cobraban hasta el saludo le vinieran a llamar la atención, sobre todo a él, a él [...] Pero ya antes había notado que ese antipático del *maitre* era un hipócrita envidioso” (:66). El narrador sabe y enuncia lo que el señor Fernández está pensando en todo momento y mediante su voz, se dejan entrever algunos sentimientos y opiniones del personaje masculino.

El narrador hace saber, mediante su voz, el siguiente pensamiento del personaje, en donde aparecen dos versiones; es importante la segunda, porque conocemos cuales son realmente las intenciones de él, en caso de que Silvia acepte sus pretensiones.

Era necesario que las cosas se aclararan, sucedieran. Así tendría el derecho de decirle: “Amor mío, tus manos necesitan más cuidados, tu cuerpo merece ropas exquisitas; déjame que te guíe, que te aconseje, quiero verte como una reina”. No, no le diría eso, le diría: “Silvia, he estado pensando que por tu decoro y por el mío es necesario[...]”. Después de todo no importaba la frase, lo importante era que se diera cuenta de que estaba dispuesto a pagar su elegancia, sus caprichos, porque, precisamente, él no era un don nadie (:66).

Esta cita es básica para comprender al señor Fernández. Mediante estos comentarios nos damos cuenta las ideas e intenciones de este personaje hacia Silvia y su insistencia en lo material, en la imagen pública, ante la sociedad.

Encontramos en el cuento un tono caricaturesco hacia el personaje masculino, quizás Arredondo pretenda reflejar una burla y crítica a los varones

Al señor Fernández le interesa quedar bien ante los demás y así cuidar su imagen de hombre serio. Como cuando le pide casarse con él, pero lo hace delante del mesero, para evitar que piensen que era un infeliz rabo verde. Busca tapar las apariencias de que es un hombre recto. Su propuesta de matrimonio es artificial como él.

—Silvia, quisiera casarme contigo. Nuestro amor no debe ocultarse como una cosa culpable.

El mozo arqueó las cejas. Bien.

—Pediremos el divorcio inmediatamente.

¡Ajá!, se iba corriendo a contárselo al antipático chaparro ése. La sorpresa que se iba a llevar. Suspiró satisfecho: había salvado la buena opinión que todos debían tener de Silvia.

Ella lo miraba muy seria y sus ojos se habían empequeñecido. Parecía escrutarlo, como si temiera una segunda intención, como si lo viera por primera vez, con una desconfianza fría (:67).

En casi todo el cuento, el lector duda del señor Fernández, pues se nota su preocupación por “el qué dirán” los demás y en el fondo esconde algo más. A partir de aquí comienzan sus desencuentros y se acentúan cada vez más, cuando el empieza hacer planes a futuro. Empieza hablar del porvenir de los dos, sin embargo, no resulta sincera su proposición: “¡Seremos tan felices! Te gustará mi casa...nuestra casa...Cuando en las mañanas bajas a desayunar con una bata flotante por la gran escalera”(:67). Nuevamente aflora en él lo material. La realidad se manifiesta en el momento en que ella, tomando en serio su proposición, incluye en sus planes el futuro de sus hijos y le pregunta:

—¿Y los niños?

En eso no había pensado. Eso era aparte. Sus niños necesitaban padre, madre, estabilidad.

–Vivirán con nosotros, por supuesto. Mi mujer los peleará, pero con dinero y un buen abogado...  
La mirada desconfiada se hizo dura.  
–¿Y los míos?  
Realmente era un problema. ¿Todos juntos? Habría que pensarlo despacio, pero ahora...  
–También, mi amor, por supuesto. Les convendría vivir en mi casa: jardín, piscina, aire puro, todo lo que hace falta para que los muchachos crezcan como es debido. Y yo seré un verdadero padre para ellos (:67).

El señor Fernández no había pensado en ese asunto. Pues cuando ella le pregunta sobre los hijos, él piensa en los suyos. Evidentemente él manifiesta su egoísmo. Y es aquí cuando Silvia se desilusiona por completo de él y comprende que no podrá convivir con alguien así. Está conversación sobre sus hijos los lleva a una dura discusión, en donde aparecen comentarios frívolos y hostiles por parte de los dos. Ella defiende a sus hijos y le molesta la actitud engreída de él. El personaje masculino vuelve alardear de su posición social y dice cosas inapropiadas que desencadena la ruptura definitiva.

–No lo dirás por mis hijos, ¿verdad? Pues debes de saber que han heredado el encanto de su madre, que es famosa en todos los círculos...  
–Ya, ya me lo imagino perfectamente.  
–¿Tienes algo que decir también de mi mujer?  
–¡No, qué esperanzas! Santa y abnegada madre...Pero si no recuerdo mal tú no me has hablado muy bien de ella...Dejemos eso: de lo que tengo que decir es de lo que ustedes tienen por encanto.  
–Te he dicho que tú eres encantadora.  
–Sí, para los ratos perdidos.  
–¡Pero si te he propuesto matrimonio!  
–Desde luego, pero pronto has encontrado que mis hijos no estaban a la altura de los tuyos; tus hijos, tus hijos...Como si tuvieran algo especial, completamente aparte de los otros niños (:68).

La actitud de él es individualista e implica un acentuado egoísmo y ambición, pues sólo piensa en él y en sus hijos, no así la de ella, pues se había presentado como una mujer más centrada, pero aquí se comporta tan frívola y superficial como él.

La naturaleza humana es indiferente, como decía César Vallejo “considerando que el hombre, en suma, me es indiferente”, nada nos turba lo suficiente para arrancarnos de nuestra quietud originaria, de la defensa egoísta de nuestro yo. Somos indiferentes en cuanto somos individuos, soledades. Estamos obligados a ser y los otros no cuentan. Yo, únicamente yo, soy importante para mí mismo. Lo que sucede en el Mundo da igual, no importan los hechos ni los conflictos

que nos envuelven. Vive el hombre en el Mundo, pero aspira a vivir al margen de él, quieto, sereno (Gurméndez, 1962:32-33).

Los dos personajes del cuento fracasan, porque no buscan comunicarse, sino que prefieren vivir sus soledades, porque ven al otro como objeto y no como sujeto.

El señor Fernández, no logra comprender a Silvia lo suficiente, pues mientras la perciba, de alguna manera, como un objeto, como un instrumento para satisfacer sus necesidades y gustos, la comunicación va a ser nula y deficiente, como dice Jaspers: “La existencia se revela y se realiza en la comunicación, y la comunicación es posible únicamente si yo y el otro no nos explotamos como instrumento recíprocos, sino que nos encontramos afirmando cada uno su propia libertad” (Bobbio, 1992:79).

La discusión se vuelve inaguantable y el final resulta irónico y cuestionable, pues el señor Fernández necesita un testigo, así como cuando le pide matrimonio, para ponerle fin a esa discusión y expresar su desenfado y decepción:

Eso sí ya no se podía tolerar. En lugar de estar ilusionada, agradecida, se burlaba de él y de los suyos. Llamó al mesero y mientras pedía la cuenta dijo, para que todo quedara bien claro, con testigos.  
—Has destrozado la ilusión más grande de mi vida.  
Pagó y salieron muy tiesos, sin echar siquiera una mirada a los Flamings (:69)

En “Flamings” vemos cómo el hombre sólo necesita llenar una parte de él con la mirada de la mujer “amada”; pero más que el reconocimiento de ella, quiere el reconocimiento social que le da el tener una o varias mujeres a su lado.

Como dice Sartre:

Es cierto que quiero poseer el cuerpo del Otro, pero quiero poseerlo en tanto que es él mismo un "poseído", o sea en tanto que la conciencia del Otro se ha identificado con él. Es éste el imposible ideal del deseo: poseer la trascendencia del otro como pura trascendencia y sin embargo como *cuerpo*: reducir al otro a su simple *facticidad*, porque entonces él está en medio de mi mundo, pero a la vez hacer que esa facticidad sea una presentación permanente de su trascendencia nihilizadora (:418).

El señor Fernández fracasa porque no ama a Silvia, sino sólo quiere agregar una mujer más en su lista, y así quedar ante los demás hombres, como un hombre que conquista a las mujeres, a pesar de ser casado. Además, al final la protagonista no cuenta con el apoyo del hombre.

No obstante, a pesar de que es un cuento con poco tratamiento psicológico, es evidente que subyacen, implícitamente, sentimientos de angustia y de soledad en ambos personajes. Porque todo fracaso de un intento de integración, de la búsqueda del otro, genera sentimientos y conflictos profundos que laceran y marcan la existencia humana.

### **3.1.2 La memoria imborrable (“Para siempre”. *La señal*)**

Hay un conjunto de cuentos: “El membrillo”, “La señal”, “Canción de cuna”, “Orfandad”, “Río subterráneo”, “Para siempre”, donde la experiencia que tienen los personajes es imborrable.

Es un relato sucinto del texto *La señal*, en donde nuevamente los personajes exponen la problemática existencial de las relaciones de pareja. En el cuento se alcanza a percibir el conflicto de esta pareja y los sentimientos complejos del personaje femenino. Se focaliza en la etapa final de la relación amorosa que concluye con la ruptura planeada por el personaje femenino. Aquí Arredondo nos plantea el tema del triángulo amoroso, del cual se desprenden conflictos y sentimientos agudos.

El triángulo amoroso se presenta de la siguiente manera: (A) hombre con posición social y económica quiere a la mujer (B) e ignora las dudas de ella, (B) mujer joven, indecisa ama a Pablo (C) pero le conviene (A), y Pablo (C) (hombre sencillo que ama a (B)). La relación triangular, entendida ésta como la unión de tres personas que sostienen una rivalidad constante ya sea por intereses materiales, ya sea de poder o bien

por encontrar el “verdadero amor”. De acuerdo a la posición que ocupen serán víctimas o verdugos, subordinados o subordinadores, manipulados o manipuladores.

La relación entre la mujer y Pablo es aparentemente afectiva, sólida; sin embargo, ella prefiere asegurar su porvenir, haciendo a un lado al hombre que va a recordar “para siempre”.

El cuento consta de dos partes, una es la narración de la anécdota y la segunda, es una reflexión del acontecimiento vivido en la despedida. La historia es contada en primera persona por el personaje femenino. No debemos de olvidar que Inés Arredondo, como muchas escritoras, escribe en primera persona y esta forma personal parece ser una característica destacada de la escritura femenina.

Lo que les interesa a las escritoras es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteándose preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados. En un constante esfuerzo de concienciación que necesita su propio lenguaje.

El recurso de primera persona sirve como el modo más apropiado para la indagación psicológica. Lo que se propone como el discurso “liberado” cumple dos propósitos: expresa la reacción a la represión social de los tiempos pasados y lleva hacia el autoconocimiento. Para transmitir modos de percepción femenina se renuncia al lenguaje y a las normas de composición forjadas por los hombres, se introduce un léxico diferente y se modifica el uso de la sintaxis. La narrativa adquiere puntos de contacto con procedimientos psicoanalíticos, pero también retrocede a la expresión primaria vigente antes de que se establecieran los cánones y códigos del mundo civilizado (Ciplijauskaité, 1994:17).

La protagonista relata su historia pasada con Pablo. La anécdota consiste en que nos cuenta el último encuentro con su pareja, en donde rompe con él, para casarse con otro hombre que le asegura su porvenir estable. Se dan algunos imprevistos, en cuanto a su decisión y sentimientos, como cuando llega al departamento de él y duda. “[...] Empujé cautelosamente la puerta y me encontré frente a Pablo. Hubiera querido echarme en sus brazos y refugiar mis temores contra su cuerpo tan fuerte. Pero cuando

vi sus ojos doloridos y sus manos inmóviles contra el cuerpo, recordé que era a Pablo a quien debía enfrentar por última vez, definitivamente (:77).

Ella sabe a lo que va y aunque titubea, porque en el fondo lo sigue amando, el lugar donde vive le parece repugnante y es lo que no está dispuesta aceptar.

Es interesante que la historia esté contada en forma de analepsis, ya que la protagonista evoca y revaloriza desde una distancia temporal imprecisa su relación sentimental con Pablo, y más concretamente el día de su ruptura. El cual queda grabado en ella como un momento significativo y trascendente en su vida. Porque ese acontecimiento tiene un influjo determinante en sus decisiones posteriores.

Es un personaje complejo que se encuentra en una disyuntiva de su vida. Duda entre quedarse con el hombre que aparentemente ama o con el que le asegura una estabilidad económica.

En el inicio del cuento, la protagonista empieza a evaluar su pasado al lado de Pablo y a manifestar su inconformidad como la primera vez que fue ahí, por la situación económica y el lugar donde vive él. Sentimientos que resurgen ahora que va para terminar esa relación. Se nota el aborrecimiento y el rechazo:

Es extraño cómo llega a coincidir lo que nos sucede con lo que queremos que nos suceda. Ya había subido un buen tramo de la escalera, cuando lo pensé: estaba viendo aquello como la primera vez, sucio y miserable. La oscuridad húmeda de los corredores me repugnaba hasta producirme náusea. Apenas podía soportar un agudo malestar culpable, como la primera vez. Temblaba al encontrarme con gente, me sobresaltaba al menor ruido, y sobre todo temía la presencia inquisitiva de la portera (:77).

La primera frase “Es extraño cómo llega a coincidir lo que nos sucede con lo que queremos que nos suceda” establece, con este aforismo, una tensión fundamental entre el querer y lo eventual de su realización. La idea es que hay una carencia, una desproporción entre el pensar y el hacer, que definen a la existencia.

Este comienzo ofrece una orientación general para leer el texto. En este sentido, la frase apunta a ser reinterpretada por el lector, para lograr el efecto de extrañamiento

en el mismo y la consecuente ambigüedad que se da durante la lectura. El lector puede preguntarse ¿qué es lo que la narradora deseaba que le sucediera? Y ¿le sucedió? Esta interrogante que guía la lectura como negación, como lo no dicho,<sup>49</sup> surge de la inversión fundamental de valores que atraviesa el cuento.

En este primer párrafo se nota su inconformidad sobre el lugar donde vive Pablo, pero además, remarca que la primera vez, también le pareció repugnante. Hay un paralelismo de emociones entre la primera y última apreciación del departamento. Si lo pensamos desde la perspectiva cristiana, encontramos que el personaje femenino se siente culpable, pues utiliza la expresión sucia y miserable.

La primera vez “es culpable”, de donde se deducen el mal y la transgresión iniciales, ocurridas precisamente como negatividad, es decir, como ausencia de bien. Las expresiones de malestar físico, la náusea, provenían de esta culpa; es decir, el mal moral se hace presente también como un mal físico. La observación inquisitiva hacia ella, de la primera vez y quizá también de la última, por parte de la portera, sugiere la idea de transgresión (Torneró, 2008:156).

Consideramos que lo importante aquí, desde la perspectiva del efecto estético, es la construcción de la atmósfera. No se nombra un centro, se describe la periferia, lo cual constituye un espacio vacío, a manera de negación.

Como dice Susana Crellis: “El día de la ruptura y el del primer contacto se asemejan en las percepciones que imponen y desdibujan el tiempo intermedio, de alegría, dilatado, que amparó la relación” (1995:106). El personaje femenino es consciente de sus impresiones y juicios desde la primera línea del párrafo. Después confiesa que no siempre sintió ese aborrecimiento, pues se enamoró de Pablo y entonces el lugar pasó a segundo término. Pero básicamente se debe al amor que siente por él.

---

<sup>49</sup> Wolfgang Iser habla del texto en términos de sistema y dice: “Si el texto es un sistema de estas combinaciones, entonces debe ofrecer un espacio sistémico a quien deba realizar la combinación” (1987:263). Éste es dado por los espacios vacíos y las negaciones. Por medio de los espacios vacíos y las negaciones queda marcado el potencial de ensamblaje de los segmentos del texto que ha sido dejado en blanco; en este sentido, los espacios vacíos materializan las articulaciones, las condiciones elementales de comunicación en el texto, las cuales permiten la participación del lector en la producción de la intención del texto (:127).

“Me costaba un gran esfuerzo recordar que no hacía muchos meses subía aquella escalera con alegría, encontrándolo todo bien, muy bien. Pero era una suerte que la última vez que iba ahí me pareciera aquello repugnante y la situación tan poco deseable” (:77).

Es evidente que el deseo por el otro, ya no es el mismo, las divergencias entre ellos comienzan a imponerse de manera tajante y ella ya no soporta esa situación.

Creemos que una posible explicación puede ser la idea de Ortega y Gasset:

¿Cómo explicar que el amor concluya si el objeto amado permanece idéntico? Sería preciso más bien suponer –como hizo Kant en la teoría del conocimiento– que nuestras emociones eróticas no se regulan por el objeto hacia que van, sino, al contrario: que el objeto es elaborado por nuestra apasionada fantasía. El amor muere porque su nacimiento fue una equivocación (2007:17).

La protagonista es consciente de lo que desea. Esto se puede observar desde el inicio del texto, cuando ella resalta la concomitancia de lo que uno quiere y de lo que sucede en la realidad. Aparte, le parece bien la idea que tiene en el momento de subir las escaleras y entrar al departamento de Pablo, es decir, está de acuerdo con su impresión repulsiva y nauseabunda del lugar. De hecho, ese “gran esfuerzo” acentúa sus sentimientos de rechazo y desprecio. Está claro que los sentimientos del personaje han ido transformándose con el tiempo y que ya no ama lo suficiente a esa persona como para permanecer dichosa a su lado. La protagonista sobrevalora las ventajas que la otra relación le brinda. Es más fuerte su necesidad económica, la seguridad de su porvenir y deseo de ascensión, que su amor por Pablo. Con respecto a esto se puede decir que es una mujer que, de algún modo, se encuentra inmersa en la pasividad, puesto que no se atreve a luchar por el amor que siente por Pablo, ni tampoco actúa según sus sentimientos y pasiones. Aquí se pone en juego el cuestionamiento de qué es más importante, si el bienestar económico o la pasión amorosa. Como se puede ver, los sistemas de valores cambian a través de la historia y la hegemonía social impera en la

sociedad actual. Hay un choque entre lo que se dice que es mejor y lo que en realidad se acepta como mejor. En el caso de la protagonista resulta ambiguo, porque no se sabe con certeza, finalmente su elección.

El personaje recapitula su pasado de una forma bastante objetiva y hasta cierto punto madura, sin embargo, el acto que describe muestra a una mujer inmersa en la perplejidad e incertidumbre, pues en el fondo quiere a Pablo y tiene temor de perderlo para siempre.

La situación se desarrolla en el departamento de Pablo, el cual le llama para hablar con ella sobre los motivos de su decisión tan abrupta, escritos en una carta. Ella siente temor de lo que éste le diga, y al momento de verlo afloran deseos furtivos de amor hacia Pablo, que ella misma trata de reprimir y esconder.

Paradójicamente la protagonista siente miedo, repulsión y al mismo tiempo amparo y cariño. En el fondo, el espacio le produce sentimientos profundos y afectivos, que están directamente imbricados a su relación amorosa, pues el departamento de Pablo, y Pablo mismo, le brindan seguridad y posibilidad de refugio, pero también temor porque ella llega ahí decidida a comunicar una separación

Ineludiblemente, el amante significa para ella ternura y protección. Sin embargo, quiere desprenderse y huir de él.

Hay un enfrentamiento entre lo que en el fondo el personaje desea y lo que debe de hacer, en este sentido es un personaje muy apegado a los valores de la sociedad. Aunque duda y titubea sobre sus acciones, sabe que debe terminar con él definitivamente.

Esencialmente, esta colisión genera los conflictos internos del personaje femenino y sobre todo, suscita una intensa tensión e incertidumbre. Marlene Valencia Silva opina, con respecto a este dilema: “La incertidumbre y el deseo penetran en los

extremos de la indecisión de la protagonista. Lucha que se establece consigo misma por la posibilidad que se abre ante ella [. . .] a medida que transcurre la narración, se deja llevar por esa contradicción de sentimientos de amor y deseo” (1997:62).

Es pertinente comentar que el espacio está muy acorde a la circunstancia que viven los personajes. De alguna manera, la lluvia es un anuncio o premonición de algo. El estado de ánimo de la protagonista, influye para que el paisaje le parezca desolado, a pesar de la cotidianeidad; pero sobre todo, representa apoyo y protección. La añoranza y los recuerdos están íntimamente unidos a esa apreciación, a lo reconfortante del departamento de Pablo. Además, el medio ambiente avisa de lo que puede ocurrir después, aunque no se trate de algo agradable:

Abrí la ventana. Había un cielo gris de tormenta y en las azoteas próximas las mujeres corrían para recoger la ropa que un viento fuerte arrancaba de los tendederos. Era una tarde sofocada que esperaba la lluvia. En esa misma ventana, apretada contra Pablo, había esperado en días semejantes la caída de las primeras gotas; cuando llegaban reía y hablaba interminablemente; alguna vez hasta bailé por el cuarto, sin miedo al ridículo, como una niña. Ahora él no estaba a mi lado, seguía de pie en medio del cuarto, observándome, esperando [...] (:77).

Los momentos pasados con Pablo tienen un peso importante, pues constituyen un pasado querido y agradable del cual es difícil desprenderse y olvidar. Pero la lluvia se identifica, más que con el temor y la nostalgia del personaje, con el refugio que representa la casa. La correspondencia entre espacio y situación no obedece a una cuestión romántica en sí, sino elementalmente al ámbito de intimidad y calidez que representa el no mojarse bajo la lluvia. Hay una sensación de amparo y resguardo ante la tempestad.

El espacio en la mayoría de los cuentos se crea por un narrador, que bien puede ser la protagonista en todos los cuentos. En “Para siempre” ella cuenta la historia que marcó el resto de su vida. El espacio en donde ocurren las situaciones más importantes

del relato es el departamento, una habitación que forma parte del mismo, en donde ella fue feliz por algún tiempo.

Este entorno y su sensación de alivio dan origen a su acercamiento; precisamente esto es lo que vaticina la lluvia. Curiosamente, a pesar de que suscita melancolía en la protagonista, es un signo de aceptación y de confianza. Aun así, hay cierta correlación y armonía entre el espacio y las emociones de los personajes. La lluvia es a la vez un espejo de los estados anímicos y los conflictos de la pareja. Su circunstancia está inmersa en lo turbulento y tempestuoso.

Por encima de sus evocaciones y temores se encuentra el móvil social del personaje, ya que si se encuentran rasgos de cariño y amor de ella hacia Pablo, también yace, subrepticamente, una preocupación por su situación económica con él, pensando a futuro, la cual sale a flote en el momento en que él le pregunta las razones de su rompimiento:

–Leí tu carta, pero no comprendí bien, por eso te pedí que vinieras. Así de pronto... no lo entiendo... no entiendo en absoluto eso de que te vayas a casar con otro. Nosotros hemos hablado de....

–¿Y venirme a vivir aquí? –La voz chillona que oí no era la mía, ni era eso lo que había pensado decir.

Me miró repentinamente los ojos, con rabia, y temí que me golpeará. Pero su ira se hizo desprecio, un desprecio duro que me dolió más que una bofetada.

–¡Ah!, si es por eso... (:78).

Cabe señalar que en muchos cuentos de Inés Arredondo, las parejas incluyendo la de “Flamingos” y ésta, llegan a surgir sentimientos bastante negativos y hostiles entre los personajes. Hay situaciones que generan un irremediable antagonismo y una rivalidad entre los dos. La pareja, constantemente está dividida en una estructura binaria (protagonista-antagonista) en donde salen a flote, diferencias, resentimientos, miradas de odio que deterioran y ponen a la pareja en un plano bifurcado y opositor. En el caso de “Para siempre” surgen, por un lado esa repulsión y desprecio por el departamento de

Pablo, y por otro, la mirada de rabia y de desilusión de él. Estos elementos refuerzan y a la vez expresan la dificultad de la pareja por lograr una unión.

Era el momento oportuno para que ella lo abandonara, pues a eso había ido y sin embargo, su reacción fue otra: “el instante en que ofendido y echándome de su casa yo podía utilizarlo para la justificación y el recuerdo. Pero no pude pagar el precio. Creí que era cruel e injusto: no podía quedar así en su memoria (:78).

La actitud del personaje, a pesar de que oscila entre conflictos y paradojas, apunta más a romper con él, que a una reconciliación. Son constantes sus alusiones al miedo de perderlo y a dejar una mala imagen ante él, pero no elige descartar su decisión.

A lo largo del relato insiste en recordar ese pasado valioso y significativo que representa una etapa clave en toda su vida, pero a partir de su decisión tomada. No hay que olvidar que todos los sucesos que narra son retomados muchos años después: “Creí que era cruel e injusto: no podía quedar así en su memoria<sup>50</sup>. Necesitaba un porvenir mejor en otro sentido sin renegar de aquel pasado hermoso y único. Y ahora Pablo estaba ahí, mirándome con repugnancia y dolor como a un gusano herido” (: 78).

A la protagonista le preocupa lo que Pablo piense de ella y eso modifica sus motivos, percepciones e intenciones, es decir, su identidad. Se siente culpable, de culpa falsa, definiéndose ésta: “La culpa falsa es aquella que se siente por no ser lo que otros creen que uno debe ser o admitir que es” (Laing, 1978:146).

Aquí es bastante notorio su interés material por el porvenir, pero, al mismo tiempo, no puede dejar de reconocer, que hay sucesos vividos con Pablo que han sido grandiosos y memorables. Esa complejidad la lleva a considerar que no es posible abandonar a Pablo para casarse con otro. Su mirada, su voz son tan importantes para

---

<sup>50</sup> Aquí nos recuerda la obra de Jean Paul Sartre *A puerta cerrada*, donde la mirada de los otros, sobre todo la de los seres queridos, es materialidad del ser mirado. Aunque ella sea la que juzga, sin esa mirada no se existe.

ella que propician que renuncie por un momento a lo determinado anteriormente: “Era la primera vez que me juzgaba, que me miraba desde una distancia insalvable, que me miraba desde fuera, y yo, sin comprenderlo del todo, supe que no me podía casar con otro, que no sabría caminar, hablar, pensar, si detrás de mí no había siempre, de alguna manera, aquella única, insustituible mirada de amor que había perdido” (:78).

Esta parte del cuento es esencial para comprender lo trascendente del mismo. La reacción de Pablo, y en sí su presencia, provocan el derrumbamiento de todos los planes previstos de la protagonista. Esta revelación inesperada la advierte hasta el momento en que está junto a él y siente su mirada. En este caso, la mirada tiene connotaciones de íntimo reconocimiento, como en varios cuentos de Inés Arredondo. En este momento, disminuye, por un instante su incertidumbre, ya que está consciente de su traición y de su amor hacia Pablo. Precisamente la mirada de él origina esa valoración. El personaje femenino está consciente de que jamás podrá ser feliz si se aleja de Pablo. Aquí reside la “señal” que recibe la protagonista. Esta consideración de la protagonista es relevante, porque lleva a pensar que quizá no se llega a casar con el otro hombre, en el fondo resulta incapaz de arruinar su vida de ese modo. Pero tampoco podrá ser feliz si se queda junto a él, porque ella aspira a una estabilidad social y económica que él no puede ofrecerle.

Sólo se puede decir que esa revelación la conduce a considerar momentáneamente su amor por Pablo y a que se desencadene el acercamiento entre ellos. Porque es necesario decir que ese momento constituye el núcleo del relato, lo que ella tanto recuerda y añora a lo largo de su vida. Es indiscutible que ese instante es bastante trascendente y significativo para ambos.

El personaje femenino empieza a titubear y a perder la seguridad de su decisión y se deja llevar por el amor de Pablo. Sus conflictos internos llegan al extremo de la

perplejidad y contradicción, hasta el punto en que no sabe qué hacer, y pierde el sentido de la realidad:

Empecé a llorar y a balbucir con la cara entre las manos. Quería convencerlo de que quería al otro....de que lo quería a él; de que era una miserable.... ¡no, no lo era! Le hablé de episodios de mi infancia... de mis padres... del remordimiento; le hablé mal de él mismo y bien de mí. Y de pronto empecé a reírme, a borbotones primero y después a carcajadas. La realidad perdida y un presentido mundo informe se mezclaban. Lloraba. Todo se desvanecía; el cuarto, Pablo y yo soñábamos. Mi cuerpo no pesaba (: 78).

En este párrafo, vemos que la angustia y la desesperación preponderan en los sentimientos de este personaje. Esta ambigüedad define a la pareja, a pesar de que la mirada suscite una singular valoración. Hay incertidumbre en la relación de esta pareja que a la vez se rechaza, pero al mismo tiempo se busca desesperadamente ante la ruptura eminente que crea en ellos angustia, por lo que esa misma angustia, en su carácter de libertad, es la indecisión de “qué elegir”, como sucede en ella, cuando duda si continuar con Pablo o no. Y es por medio de la mirada de él, como ella toma conciencia de la situación en la que está.

La elección en sí produce angustia, pues el ser humano es empujado, sin quererlo, a decidir y sin embargo, lo quiere todo, como es el caso de este personaje: “Hay que elegir, y elegir significa sufrir, puesto que significa renunciar y nuestra hambre lo quiere todo. El mal es la vida misma. La angustia es la existencia misma, que jamás será colmada y siempre será ausencia (Zavala, 1965:19).

En este sentido, la vida de la protagonista con su pareja no es del todo satisfactoria, pues busca otra relación que le permita obtener la estabilidad que no le ofrece Pablo. El ser humano casi nunca está conforme con lo que tiene, pues siempre se encuentra en un estado de ansiedad y quiere más.

Es evidente que Pablo se acerca físicamente a ella, con el afán de retenerla y de propiciar reminiscencias de su amor y de su entrega amorosa. Él pone todo lo que está

de su parte para convencerla de su equivocación. No sólo se trata de un deseo carnal o físico, sino que va más allá de lo erótico y terrenal. Por lo mismo la protagonista lo recordará con tanta añoranza y melancolía en el futuro. Es interesante que esta pareja alcance la plenitud amorosa en uno de los momentos más dolorosos y límites de sus vidas: “Aquel calor nuevo y conocido, aquella frescura cálida que no se marchitaba nunca, estaba allí, limpia y presente como si yo no la hubiera traicionado. Las lágrimas me corrían por las sienes, pero no pude levantar los párpados. “Pequeña, oí que me llamaba, y se abrazó a mi cuerpo inerte con un ruido extraño, como un sollozo” (: 79).

Vemos el amor incondicional de Pablo y su desesperación por perderla. Es evidente que este momento sitúa a la protagonista en una angustia e incertidumbre extremas. La conciencia y la memoria suscitan dolor y sufrimiento en el personaje, porque, de alguna manera, amó en verdad a Pablo. En este momento conflictivo se vislumbra una valoración más profunda de Pablo. George Bataille comenta respecto a esto: “Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado” (2000:25). Pues no debemos olvidar que la pretensión del pasional es fusionarse con el objeto de su pasión para así obtener el lugar que le es negado. El sufrimiento genera una apreciación más profunda y verdadera de la relación amorosa. Esta valoración del ser amado permanece a lo largo de los años, ya que no olvida a Pablo en el transcurrir del tiempo. Precisamente en este momento desdichado, ella descubre el trasfondo de sus sentimientos. Por esto se puede decir que el momento cumbre de la pareja se da en la frontera terminal de su relación amorosa.

Su acercamiento trasciende lo puramente físico, puesto que trae consigo sentimientos inusitados y recónditos, que ponen en juego su relación amorosa. De todos modos, este contacto físico posee un efecto trascendente y unificador: “En la literatura de Arredondo las caricias conforman otro tipo de lenguaje, una forma íntima de

acercamiento, un mensaje de entrega” (Patán, 1998:81). Además, surge una reencarnación de la protagonista, por medio del tacto de Pablo, es decir, una recreación y renovación de su carne, que ella misma reconoce. Porque, como bien dice Sartre: “la caricia no es simple roce: es *modelado*. Al acariciar al otro, hago nacer su carne por mi caricia, bajo mis dedos. [. . .] La caricia hace nacer al Otro como carne para mí y para él” (:414).

El personaje femenino describe la situación y resalta la actitud de Pablo. Se puede decir que se trata de una entrega mutua, aunque ella permanece pasiva, y él es el que trata de hacer resurgir un momento nuevo e inolvidable. Aunque, de alguna manera, ella aprovecha este último encuentro con Pablo y, sobre todo, utiliza al otro ser que ni siquiera ama, pero le brinda un acomodo social. Se puede decir que este personaje, en cierto modo, tiene una perspectiva del prójimo, a la manera en que lo plantea Sartre, claro que no plenamente. Porque de algún modo la relación sartreana es negada por esta pareja, pues en este caso, prevalece un sentimiento amoroso y un momento privilegiado que les revela plenitud y amor.

La protagonista no posee una existencia auténtica, aunque confluya entre el amor y el dolor de la separación. A fin de cuentas, termina abocándose a lo que más le conviene, a pesar de que quizá no lo realiza. Al menos, en la temporalidad del cuento, y elementalmente en su disyuntiva, los valores económicos se imponen a sus sentimientos.

Se puede observar que en su relación con Pablo existe algo de rutina y hastío, por la forma en que la protagonista evalúa sus encuentros cotidianos. Lo trascendente de ese acercamiento, lo nuevo e inesperado no está en el simple deseo, sino en las condiciones en que éste se da. Porque el estado anímico de los dos personajes, tan susceptible y conflictivo, influye en lo representativo de ese momento, en donde su

amor está por encima del placer. Es evidente que no es un encuentro común, como tantos otros, sino un encuentro excepcional y extraordinario.

Era muy extraño que tuviera el valor de aplicarse tanto a reaprender una página sabida, gastada y que debía olvidar mañana. Me acarició largamente como en unas nupcias ideales con su sabio homenaje. Yo sabía que mi cuerpo resplandecía, otra vez hermoso y perfecto: Pablo me había devuelto a mí misma a riesgo de no volver a verme nunca. Después, bruscamente, con una pasión herida y desesperada, surgió, casi visible, el deseo (:79).

Hay una especie de purificación en el personaje femenino, de éxtasis interno, mediante este acercamiento físico. Ese momento entra en un plano de experiencia absoluta, en donde se llega a la cúspide de lo sublime e imperecedero. Además, este instante consolida “la señal” recibida por la protagonista y la revelación de sus sentimientos que recibe a través de la mirada de Pablo. Se puede decir que es un instante sagrado para ambos, porque perdura a través del tiempo. La última unión de ella con Pablo es lo que nos da en el cuento el sentido de lo sagrado. Es decir, podemos verlo como un acto de milagro, de redención y continuidad. De milagro porque en la unión con el amante se da la unión con el ser, en sentido amplio, la felicidad plena que sólo es posible con esta unión, y que dura sólo unos instantes, debido a la discontinuidad del ser que lleva un sufrimiento para los amantes. De redención porque este acto erótico de despedida marca a la protagonista para toda su vida: es para siempre.

La protagonista remarca la condición rutinaria de sus acercamientos anteriores, cuando dice esas “páginas sabidas y gastadas” que se vuelven a recrear y a renovar en este encuentro. Y subraya el dolor de Pablo, esa entrega vana, la cual está ofreciendo a cambio de no verla nunca. Porque ella mentalmente sigue firme en su decisión de terminar con él. Podemos decir que se advierten algunos rasgos de egoísmo en el personaje femenino, pues permanece inmóvil y perpleja a las caricias de Pablo. No se preocupa por reconfortarlo o entregarse por última vez. De alguna manera, quiere evitar

ser partícipe activa del encuentro, pero, como dice Kierkegaard, “Hasta el evitar es un apetecer”. A pesar de sus conflictos, emerge milagrosamente una especie de revivificación y liberación en ella: “Pero me deseaba a mí y se olvidaba de su propio deseo, me poseía a mí, por mí, olvidado de su propio placer. Abandonado. Los párpados se me hicieron transparentes como si un gran sol de verano estuviera fijo sobre mi cara (:79).

Es cierto que el placer y la satisfacción son reconfortantes para los personajes, sin embargo, pasan a un plano secundario, puesto que lo elemental es trascender ese momento y retener a la protagonista. El deseo posee una fuerza unificadora, pero lo más importante se encuentra en el trasfondo emotivo que enriquece el acercamiento físico. Aun así, la pasión y el acercamiento sexual ofrecen una oportunidad de unión a esta pareja: “... la carne ha valido como vehículo de comunicación perfecta. Para hombre y mujer el acto de amor fue también la posibilidad de trascendencia de uno para el otro” (Crelis, 1995:110). Mediante el contacto físico los personajes pueden encontrar un momento de fusión absoluta, esa continuidad posible mediante el erotismo y el coito de la que habla George Bataille en su libro *El erotismo*. Este encuentro les abre la posibilidad de reconocimiento y conciliación, pero se arruina por las intenciones de ella. Además, este encuentro, por naturaleza, posee un carácter único e irrepetible.

Pablo siente una ansiedad profunda de provocar y marcar nuevas sensaciones físicas en ella y así suscitar una reconciliación, o al menos un cambio de parecer, por parte de ella.

Aquí hay un deseo de posesión, que responde al amor de Pablo por continuar la relación amorosa con ella. Pero solamente es amor o también desea apropiarse de la libertad de ella. Pues hay un afán de poseer intrínsecamente al personaje femenino, para cerciorarse de su amor y para que cambie su determinación de finalizar la relación.

Esta evocación retrospectiva constituye la primera parte y la segunda aparece cuando la protagonista evalúa desde el presente aquel acto con Pablo. “De una manera formal aquello fue una violación [...]. Muchas cosas pasaron después en mi vida, pero ésta fue la más importante” (:79).

Resulta bastante inesperado el juicio de ella acerca de su encuentro, puesto que le denomina “violación” a ese momento, pero, paradójicamente, se perpetúa y lo recuerda como lo más relevante en su vida. Esta afirmación parece señalar que todo acto erótico sublime tiene que estar contaminado por la violación y el sufrimiento, como lo demuestra su declaración final.

La protagonista habla de una violación, pero no debemos de olvidar que el erotismo es principio de destrucción para los participantes del juego de la carne que los coloca en el umbral de sí mismos. “El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (Bataille, 2000:21). Conduce al arrancamiento del ser respecto a esa discontinuidad. Por lo mismo, quienes convergen en ese momento erótico, no podrán jamás repetir esa experiencia, pues es irrepetible y única. No sabemos qué hubiera pasado si permanecían juntos. Además, la valoración final que hace ella le da sentido al título del cuento, ese momento con Pablo se vuelve perenne y la marca para siempre.

Como relación triangular, ella es la victimaria y Pablo la víctima.

En el plano emotivo, podemos advertir sentimientos complejos y ambiguos que los personajes no pueden resolver. Conviene recordar que el modelo de amor que maneja Arredondo no está idealizado, sino que nos lo presenta con sentimientos negativos y adversos.

### 3.1.3 Encuentro con el vacío “Mariana” (*La señal*)

“Mariana” es uno de los cuentos más conocidos y atendidos por la crítica literaria de la narrativa de Inés Arredondo, junto con “La Sunamita” y “Río subterráneo”. Es el último relato de su libro *La Señal*, en donde la autora aborda con eficacia y complejidad la relación conflictiva y subversiva de una pareja. Los personajes centrales que integran esta singular historia sobrepasan los límites del deseo y de la posesión hasta desembocar en un final angustiante y extremo: la destrucción fatal de la pareja.

Esta narración recoge dos de las preocupaciones elementales de Inés Arredondo las cuales imperan a lo largo de sus tres libros: la transgresión y la mirada. Estos dos factores son esenciales en el cuento, ya que la protagonista se separa de lo convencional y prescrito para lograr alcanzar una experiencia absoluta que trascienda las reglas del amor y del deseo.

El problema amoroso no se da en un nivel social, sino interno, como lo demuestra el acto de la mirada, La pareja, a raíz de su insaciabilidad, transgrede e invade el terreno de lo prohibido, siendo, consecuentemente, despojada de su plenitud y de su idilio amoroso: “En *Mariana* los personajes son seres capaces de percibir su plenitud amorosa, pero también viven muy de cerca su propio infierno” (Hidalgo, 1988:4). Por esta transgresión, los personajes convergen en un destino trágico y funesto que va más allá del dolor de una separación voluntaria de los amantes.

En este cuento Inés Arredondo ahonda con mayor complejidad en el interior de sus personajes. Explora con profundidad esa zona inconsciente y subrepticia del ser humano, esos “vericuetos psíquicos” que subyacen en lo más intrínseco y afloran de manera súbita en la vida del hombre. Hay actitudes y sensaciones recónditas en algunos personajes que no pueden ser supeditadas por sus pensamientos y su parte racional y

sensata, ya que, inevitablemente, terminan manifestándose en algún momento límite de su existencia. Como lo demuestra, en este caso, la actitud violenta de Fernando y la búsqueda instintiva de Mariana.

La transgresión del orden se relaciona, primordialmente, con la manera en que la protagonista transgrede lo impuesto por la sociedad y rebasa los límites establecidos. El amor de Fernando y Mariana se torna en una pasión peculiar y conflictiva que impone sus propios límites y valores morales: “[...] el amor es una transgresión de lo social, de los códigos morales, del no ser al ser y viceversa, con todas las consecuencias de la decisión existencial y filosófica que asume cada uno de los personajes ahí contenidos” (Cisneros, s/f).

Mariana es la protagonista de la historia a pesar de formar una pareja con Fernando y de no tener voz en el relato. De hecho, el título del cuento lleva su nombre y eso le da una importancia fundamental al personaje femenino. Su vida es el punto central de referencia, pues se trata de dilucidar los motivos de su “crimen”.

Antes de iniciar el análisis, es necesario resumir brevemente la trama del cuento. Se trata de la historia amorosa de ella y Fernando desde una etapa adolescente hasta que se casan, tienen hijos y surgen conflictos por la mirada de Mariana. La furia de Fernando, por esa mirada que lo evade y excluye, lo empuja a “matarla”, pero no lo hace. Ella aspira llegar a una experiencia absoluta a través de la muerte y para lograr esto, a pesar de los agudos conflictos, se involucra también con otros hombres y finalmente con Anselmo Pineda, quien es el que definitivamente la mata. Pero esto corresponde más a un suicidio que a un crimen, porque es ella la que desea llegar a esa cúspide.

“Mariana” es el sentimiento primitivo, el instinto básico: la necesidad de adueñamiento y de ser poseída (en una entrega que va más allá de lo físico)” (Vásquez, 1998:334).

La narración está dividida en seis partes y es abordada desde un tiempo pasado, por la narradora femenina. El cuento se inicia con una referencia directa a Mariana en su etapa de mujer-niña (en sexto año de primaria), y se cierra con una evocación y referencia a ella misma por parte de Fernando; de hecho, todo es una remembranza a partir del crimen.

A través del recuerdo de algunos episodios de su vida es como la narradora intenta reconstruir y dar vida a los sucesos que precedieron a su muerte. Pero lo más importante de la narración estriba en esa pretensión de enriquecer y llenar esas cavidades vacías y oscuras de la personalidad de Mariana; ese enigma que la aparta y escinde de Fernando y que al mismo tiempo suscita su insólita muerte.

Este personaje-narrador femenino tiene un papel sustancial en la narración, debido a que trata de develar la muerte de su compañera Mariana. De alguna manera actúa como juez de los acontecimientos sucedidos en el triángulo amoroso, ya que con un tono reflexivo y crítico, se cuestiona la responsabilidad y culpa de los dos hombres obsesionados por la mirada de Mariana, así como la actitud enérgica de Don Manuel ante el noviazgo de su hija. Los testimonios en que se apoya la narradora están integrados por las voces de Concha Zazueta, una amiga cercana de Mariana, la de Anselmo Pineda, su amante, y principalmente, la de Fernando, su esposo, desde un hospital psiquiátrico.

Desde las primeras líneas del relato se sabe que la narradora tiene un vínculo cercano con Mariana y otras compañeras del salón de clases: “Mariana vestía el uniforme azul marino y se sentaba en el pupitre al lado mío. En la fila de adelante se

sentaba Concha Zazueta” (:97). Es parte del mundo colegial de Mariana, puesto que lidia con ella en las clases y está enterada de su noviazgo y encuentros con Fernando, por medio de Concha Zazueta. El final trágico de Mariana le provoca aflicción y asombro a ella y a todos los que la rodean, por eso trata de ahondar en el asunto. Para ello intercala los tres testimonios y emite algún comentario, según su perspectiva. La narradora está inmersa en la perspectiva de la sociedad; por lo mismo, no logra comprender la relación de la pareja, ni a Mariana.

El lector puede percibir que hay un determinado propósito narrativo, por parte de la narradora, y que tal vez está directamente involucrada en la historia, pero no es así: “Sé que te parece que hago mal, que es antinatural este encarnizamiento impúdico con una historia ajena. Pero no es ajena. También ha sucedido por ti y por mí... la locura y el crimen. ..” (:101). Ese ensañamiento y obsesión por desentrañar el misterio de su muerte, la llevan a trasladarse a otros lugares e interrogar a los culpables, es decir, a Fernando y Anselmo Pineda, exacerbando su dolor y abatimiento ante la muerte de Mariana. Su labor es un tanto detectivesca y reflexiva, pues sus aseveraciones contienen un tono policiaco y de suspenso. Por lo mismo, rescata y reproduce la historia, sin dar demasiadas respuestas, dejando un halo de misterio al final. Lo que hace es transcribir los testimonios, pero no está involucrada directamente en la historia. Sólo como alguien afectado por los conflictos de la pareja y por finales tan angustiosos y drásticos como son la locura y la muerte. Como bien lo señala Rogelio Arenas Monreal: “Tras un acucioso desarrollo de los hechos, la narradora se empeña en encontrarles una explicación, justamente por la dimensión colectiva que posee esta historia en la que de alguna manera ontológicamente todos estamos involucrados (2002: XIX).

Indiscutiblemente, el testimonio que refuerza más la reconstrucción y la verdad de la historia de Mariana es el de su esposo Fernando. Se puede decir que es el

personaje que más se aproxima a los sentimientos de ella. Los otros dos testimonios complementan esta confesión esencial y ayudan a tener una imagen más completa de la protagonista. Por ejemplo, la “Hormiga Zazueta” es un importante testigo ocular, porque expone las relaciones patológicas con el padre y, al mismo tiempo, proporciona datos cruciales sobre las salidas de la pareja y las reacciones de él ante la mirada impenetrable de Mariana.

El triángulo amoroso, formado por Mariana, su esposo Fernando y su amante Anselmo Pineda es visto desde el ojo y el criterio de la narradora. El suceso de la muerte, desde su visión, resulta un tanto anormal y extraño, por su carácter violento y misterioso.

Aunque ella se basa principalmente en los testimonios de los dos hombres, no es capaz de mirar los acontecimientos, sino desde los valores de la sociedad. Al igual que Concha Zazueta, que su padre, y en general la sociedad, juzga como patológica la relación de la pareja. Porque Mariana está fuera de ese esquema de valores y se encuentra en un nivel superior al de la sociedad cotidiana y banal. Hasta cierto punto, también Fernando se encuentra asido a esos valores, a pesar de que es el que más se allega a la cosmovisión de la protagonista.

Un ejemplo de su vinculación a los valores de la sociedad yace en su juicio, con respecto a la responsabilidad de la muerte de Mariana. Estos dos hombres, a raíz de su avaricia de posesión y de su consecuente imposibilidad, la asesinan. Según la narradora, tomando en cuenta los dos testimonios, Anselmo es el homicida físico y material y Fernando el asesino simbólico y el verdadero culpable, ya que él asume la responsabilidad del “crimen” sin ser el autor material. Pero nunca se cuestiona el acto como un suicidio, pues, ante todo, se encuentra la voluntad de morir, por parte de

Mariana. Sus prejuicios morales le impiden poder acceder a ese terreno sagrado y profundo de la protagonista.

Como ya se mencionó antes, el testimonio de Fernando es fundamental en el cuento, ya que por medio de su voz, se descubren datos claves y furtivos de la pareja y el trasfondo del motivo que lo lleva a su intento de matarla. Su relato representa el resorte de la narración, puesto que es el que aporta más detalles de Mariana y suscita la tensión en el desenlace del cuento. Por medio de él se develan su relación conflictiva y principalmente la causa de su descontento y perturbación, pues esto le impide sentirse satisfecho y dichoso en su matrimonio. Esa necesidad insaciable de posesión genera un resentimiento interno que poco a poco se hace patente y se apodera de él. Éste sentimiento lo rebasa y se desborda inevitablemente, mediante la violencia. Cabe decir que su declaración le da sentido a toda la narración.

Es necesario aclarar que aunque surgen antagonismos internos de parte de los dos hombres, éstos no son en realidad los que reprimen la libertad de Mariana, sino que el padre es su principal antagonista. Esta sociedad corrompida y superficial, no le ofrece a Mariana nada trascendente y significativo, por eso opta por otra aspiración más profunda y vital. Además, ante la sociedad, su comportamiento y en general, sus acciones, son clandestinas y reprobatorias.

Por lo tanto, cabe decir que la relación de pareja, se puede analizar desde dos perspectivas. Desde el lado de la sociedad y sus tabúes y normas, en donde entran, la visión de la narradora, de sus amigas, de los médicos y de Anselmo y donde se calificaría su relación como patológica; y por el lado de Fernando, y principalmente del autor implícito, los cuales ofrecen una visión más profunda y un análisis más rico e interesante, ya que es el que más se acerca al entresijo de Mariana. Desde esta perspectiva se puede ver que la búsqueda de Mariana es un proyecto de vida normal,

necesaria, dotado de pureza y de rasgos espirituales. Pero esto último se estudiará con minuciosidad en el momento adecuado.

Al inicio del cuento esta pareja se encuentra inmersa en la excelcitud de su amor, universo en el cual la inocencia y lo pueril son elementos esenciales en su relación. La mirada de Mariana tiene rasgos infantiles y su actitud, junto con la de Fernando, obedece al descubrimiento de la pasión y del amor, a esa transición de la niñez a la adolescencia. De hecho, los lugares que presenta aquí Inés Arredondo para la pareja, remiten a lugares míticos e ideales, como sucede en otros cuentos suyos, como “Olga,” ”El Membrillo,” y “Wanda”, en donde subraya ese elemento inocente y espontáneo que se pierde y anula después. Los lugares a los que puede acceder momentáneamente la pareja, están muy cerca del ámbito paradisiaco:

Concha me dejaba saber, poco a poco, a dónde habían ido en el coche que Fernando le robaba a su padre mientras éste lo tenía estacionado frente al Banco. 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 (: 97- 98).

Ese “paraíso terrenal” que no advierten sus amigas porque no tienen las mismas experiencias e inquietudes de Mariana, se va disipando en el momento en que descubren su erotismo y su ansia de posesión. En este momento la pareja lucha por su felicidad y por su permanencia, sin embargo el exceso de sus deseos, los postra en el truncamiento definitivo de su relación. Pero ese estado inocente se altera y se trastoca en una búsqueda singular que no implica, en este caso, una fusión amorosa, ni una felicidad mutua. Porque Mariana no busca una compenetración con Fernando, sino el absoluto a través de la muerte. Tal vez, en un principio aspira a ser feliz con éste, pero esa felicidad se disuelve al ver que su proyecto vital va más allá de una pasión amorosa. De hecho, es posible que el verdadero paraíso para Mariana sea el que alcanza cuando muere. Pues

para los existencialistas, y en especial para Heidegger, alcanzamos la libertad con la muerte<sup>51</sup>.

Mariana es un personaje muy evolutivo, ya que, en un principio, se percibe que sus planes están dentro del ámbito amoroso de Fernando; en ese momento, ni siquiera vislumbra esa experiencia absoluta que se manifiesta mucho después aunque poco a poco van dilatándose esas carencias existenciales en su matrimonio, al lado de Fernando. Su aspiración se deja entrever con más acentuación en su fase adulta, mediante su mirada y su relación con Anselmo. A lo largo de su etapa se fortalece esta dirección vital.

Si ponemos atención veremos que Mariana no se ajusta al esquema de una niña normal y común. Incluso, no sobresale demasiada inocencia en sus acciones. Parece como si desde el principio supiera que lo que quiere está fuera de los parámetros convencionales de la pareja. Busca algo distinto con Fernando, es decir, no una relación normal, en donde la “armonía matrimonial” sean lo elemental. Porque es necesario decir que Mariana no rechaza la violencia de éste, ni la de Anselmo Pineda. De alguna manera, le seduce y le atrae.

Los personajes se encuentran en un estado límite de su vida, tomando en cuenta los dos momentos en que se manifiestan los actos violentos con Mariana. Además de sus sentimientos viscerales y negativos, están situados en un momento superlativo del deseo y la pasión. Arredondo liga el coito sexual con la muerte, lo cual es significativo porque intensifica la separación de los amantes, y el carácter enigmático de la protagonista. En el relato, se puede ver que confluyen la fuerza de Eros y Tánatos, es decir, el erotismo y la muerte, los cuales producen una subversiva relación y los

---

<sup>51</sup> Debemos hacernos responsables de nuestra propia vida, asumir nuestra propia muerte sin dejarnos fagocitar en nuestra relación con los objetos y sus funciones. La vida inauténtica nace del ocultamiento de lo terrible de nuestra condición. La autenticidad consiste, según Heidegger, en reconocer que somos un *ser para la muerte*, única vía de acceso a la libertad.

conducen a una experiencia absoluta al borde de la muerte. Eros conduce a Tánatos y la satisfacción total del placer sólo puede darse en la muerte. Mariana debe morir porque sólo así saciará su deseo. “Elegir la muerte es apostar por la posibilidad única de alcanzar el absoluto. Apresar el placer –aunque sea por un instante– conseguir el gozo máximo, conocer la respuesta a la pregunta del deseo. Vivir y estar viviendo, aunque sea a través de la muerte” (Martínez-Zalce, 1994:47).

Algunos escritores, como el Marqués de Sade y George Bataille, han ligado el erotismo y la sexualidad con los estertores de la agonía y de la muerte. El acto erótico para el Marqués de Sade permanece muy vinculado al sadismo y a la muerte, Una idea constante en sus libros es la siguiente: “No hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina” (Bataille, 2000:16). Pero elementalmente, esta asociación posee, en extremo, un carácter sensual y exuberante que sublima el placer sexual. También George Bataille dice que hay una relación estrecha entre la muerte y la excitación sexual. De hecho plantea, que el erotismo está inmerso, por naturaleza, en un ámbito violento e impulsivo: “El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (2000:21). Le interesa mucho la muerte, pues en ella el ser y su reproducción, encuentran su “continuidad”. Por eso la muerte tiene para él algo de “vertiginosa y fascinante”. Hay cierta familiaridad entre estos dos estados, los cuales confieren a los amantes una atracción por la muerte: “Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa la pasión es un halo de muerte” (:25).

El sexo lidia íntimamente con la muerte y produce un éxtasis que tiene que ver con la pérdida de la conciencia, con la abstracción y con la violencia. En el cuento, la única circunstancia de este tipo se da en el acto de la muerte de Mariana, es decir, con Anselmo Pineda. Este es el único instante en que convergen la violencia y el placer

sexual. Es importante que los dos momentos cúspide con Fernando, en donde surge el ensimismamiento de la mirada de Mariana, no estén ligados con lo carnal ni lo erótico. Porque en total son tres los momentos en que se ejerce la violencia hacia la protagonista. Dos con Fernando (uno en la iglesia y otro en la playa), y el último con Anselmo (en el hotel), en donde muere. También hay que subrayar que el padre de Mariana constantemente la golpea.

Al final, la protagonista, a través del deseo y la concupiscencia, busca trascender ese momento y llegar a esa zona fronteriza, que paradójicamente le brinda dolor, inefabilidad y satisfacción. Pero ese absoluto peligroso en sí mismo produce destrucción y daño por la imposibilidad que representa. Entonces, se puede decir que Eros, aunque no es el autor o detonante de la muerte de la protagonista, emerge como un medio, un peldaño, para alcanzar esa experiencia absoluta. La perfección, en este caso, está constituida por la pasión y por la muerte, ese es el terreno sagrado de Mariana: “[...] en los cuentos de Arredondo el motor de la acción no es la necesidad ni la providencia divina, sino la osadía de Eros, su ciega ambición de llevar el amor humano a terrenos que sin querer pretenden perfección” (Serna, 1996:267).

El problema se genera esencialmente en la inquietud de Mariana, en su búsqueda absoluta que la aparta del mundo terrenal y de los valores tradicionales. Los personajes no se conforman con su felicidad parcial y sobrepasan los terrenos conocidos por la pasión. El fracaso de esta pareja está basado en la búsqueda de la “perfección” y el absoluto. Eso es lo que los separa y aísla. “Estos personajes siempre están rebelándose contra los límites que les impone la realidad. Seres que arriesgan todo con tal de alcanzar la totalidad en el amor y la vida. Buscan el paraíso y terminan arrastrados hacia la locura o la muerte” (Hidalgo, 1988:4).

La transgresión del orden posee un doble sentido, al aplicarlo a los dos personajes principales. Por un lado, el significado del orden tiene un trasfondo social, en el que intervienen las relaciones sociales de Mariana con los demás, particularmente con seres que tratan de imponerle reglas establecidas, aquí entra la perspectiva patológica de la pareja, es decir, desde los valores de la sociedad, En este caso se trata de la relación con su padre, con sus maestras y amigas. Ese orden quebrantado yace muy vinculado también al terreno moral, es decir, a su comportamiento disidente y excepcional y esencialmente al proyecto vital de Mariana.

Aquí entra la relación con Fernando y su búsqueda de pureza y sacralidad con otros hombres. Es interesante que la pureza y lo sagrado posean otros valores en este cuento, pues no necesariamente coexisten con el bien y con lo “correcto”, sino con todo lo contrario. La trascendencia existencial de los personajes de Arredondo no parte de un apego a la sociedad, sino, al contrario, de un desprendimiento moral y social.

Varios críticos han subrayado esta renovación de valores en algunos cuentos de Arredondo entre ellos, Rose Corral, Enrique Serna y Federico Patán. Principalmente Rose Corral ha estudiado la relación estrecha entre la pureza y la perversión en los cuentos de la escritora: “El binomio puro-impuro resulta más complejo y como dijimos en un principio, sus términos se vuelven intercambiables: asistimos a una suerte de sacralización del mal porque también puede otorgar el ser o regenerarlo. La pureza se encuentra extrañamente presente en el seno mismo de la perversión” (2002, XIV).

Mariana entra en ese ámbito de purificación que se encuentra entre lo perverso y lo carnal, sobre todo porque apunta hacia la muerte. Aquí Arredondo resignifica algunos valores otorgándoles una connotación y sentido opuesto al ordinario. La pureza de Mariana se parece a la de las protagonistas de “La Sunamita”, “Sombra entre sombras”

y “Atrapada”, que fluctúan entre el daño y el mal, sólo que aquí esa pureza traspasa el límite de la vida.

Elementalmente se intenta ligar esa transgresión del orden social, de la norma, con su deseo de llegar a una experiencia límite y absoluta, es decir, esa transgresión del orden, que conforma lo singular y prohibido, que en Mariana se refleja en el masoquismo y en Fernando en esa violación de la mirada de ella. Es indispensable señalar que lo primordial se encuentra en la perspectiva de Fernando y principalmente del autor implícito que se percibe a lo largo del texto. Esta visión es la que más se acerca a la verdad de la historia.

Sobresale mucho en la protagonista su constante mutación, teatral, voluntaria y disfrazada: esto acentúa su carácter solitario y enigmático, pues nos muestra la simulación de su ser verdadero. Ella y Fernando resaltan esa pluralidad de actitudes. Veamos una descripción que hace la narradora:

[...] hablaba arrastrando silabas y palabras durante minutos completos, palabras tontas, que dejaba salir despacio, arqueando la boca, palabras que no le importaban y que iba soltando, saboreando, sirviéndose de ellas para gozar los tonos de su voz. Una voz falsa, ya lo sé, pero buscada, encontrada, la única verdaderamente suya. Creaba un gesto, medio gesto, en ella, en ti, en mí, en el gesto mismo, pero había algo más... ¿Te acuerdas? Adoraba decir barbaridades con su voz ronca para luego volver la cabeza, aparentando fastidio, acariciándose el cuello con una mano, mientras los demás nos moríamos de risa...Jugar a la vampiresa, o jugar a la alegre, a la bailadora, a la sensual. Decir así quien era, mientras cantaba, bebía, bailaba. Pero no lo decía todo... (:101).

Ese carácter pueril y frívolo sólo tapa sus cualidades sensitivas e interiores que permanecen ocultas. Su personalidad es proteica y bastante enigmática, la cual no conocemos por completo en todo el relato. Es uno de los personajes femeninos más complejos y crípticos de todos los cuentos de Arredondo.

La búsqueda y existencia de Mariana no se encuentran inmersas en los valores de la sociedad. En este sentido es un ser singular, porque se desprende de esos atavismos morales tradicionales, y de alguna manera, está por encima del mundo

cotidiano. Es un ser que se aísla de la sociedad y también de los alicientes mundanos. Ella se siente atraída por la excepción: “La excepción es lo problemático, lo terrible, lo fascinador” (Bobbio, 1992:63).

Mariana es un ser con cualidades y visiones superiores a los demás. Porque, cabe decir, que se separa de los demás para alcanzar otro estado más profundo y verdadero que el mundo objetivo no puede ofrecerle. Nadie es capaz de llegar a su nivel ni capaz de entenderla, ni siquiera el mismo Fernando que es el que está directamente inmiscuido en sus conflictos y lleva una vida junto a ella. Mariana es un ser distinto, que necesariamente tiene que escindirse de la sociedad opresora y degradada: “El hombre en cuanto se expande hacia sí mismo y hacia la trascendencia, representa una ruptura, un salto, una separación” (:59).

Algunas ideas del existencialismo nos ayudan a entender la actitud del ser singular, en este caso, la de Mariana. El ser, como para encontrar su existencia auténtica necesita desligarse y apartarse del mundo. Partiendo de estas ideas, podemos decir que Mariana es un personaje que posee la singularidad y excepcionalidad de la que hablan los existencialistas, para referirse a seres que no están de acuerdo con los valores y costumbres usuales del mundo. Es un ser que se refugia en su interior, por todo lo que encierra su mirada y en sí por su retraimiento. Mediante la transgresión y la libertad, ella quebranta esos valores y tabúes.

De hecho, para Jaspers esa actitud de libertad representa al “ser excepcional”. Es decir, al individuo que rechaza y huye de la sociedad: “El valor ético del ser singular consiste en el hecho de que se constituye como tal gracias a una ruptura con el mundo, que significa a la vez, una liberación de las leyes naturales y de las leyes sociales; se revela a sí mismo cuando, al romper con el mundo, asume una posición altanera por encima de él” (:61).

Obviamente ser excepción implica soportar experiencias aflictivas y adversas. De algún modo Mariana se encuentra en un estado de crisis, por el rechazo de la sociedad y principalmente por la “autodestrucción” de su ser, al resistir la violencia de Fernando y Anselmo, a pesar de que ese estado la seduzca y le guste. Inclusive, se puede decir que posee una profunda resistencia hacia el sufrimiento. Con respecto al aislamiento del individuo, Jaspers dice:

El anticonvencionalismo del hombre de excepción es un desdeñoso apartamiento del mundo de las costumbres corrompidas, pero no es un remedio para la corrupción. No trata de curar piadosamente, sino que huye para ponerse a salvo. Y la crisis, lejos de cerrarse allí donde se revela la excepción, se abre de par en par, aún más oscura y profunda (Bobbio, 1992:64).

Es interesante la atención que Inés Arredondo le da al acto de mirar, principalmente, porque proyecta la complejidad y profundidad que implica este acto, a la vez tan común y tan enigmático. Resulta natural y obvio, pero al mismo tiempo tan inquietante, el no poder filtrarse en la mirada y en los pensamientos de los demás. Algo similar a la preocupación de Sartre con respecto a la visión que los demás tienen de uno y a la imposibilidad de poder adivinarlo.

Sartre plantea que a través de la mirada el otro tergiversa la visión propia que se tiene de uno mismo, y lo concibe de otras formas aparentes y falsas. A fin de cuentas, esa mirada es un acto que separa y excluye, impidiendo así una integración con otro ser.

En este caso, esa inquietud llega al extremo, hasta que Fernando trata de develar violentamente esa mirada que no le pertenece y que jamás podrá poseer ni descifrar por completo. Porque el ser, a fin de cuentas, como dice Sartre, resulta impredecible e incaptable: “El prójimo es, por principio, lo imposible de captar: me huye cuando le busco y me posee cuando le huyo (:432).

La relación sartreana está muy acorde con esta pareja porque se trata de una lucha de la pareja, en donde la libertad y el sometimiento son elementales. En el caso de Fernando, su mirada obedece a la visión de Sartre, porque se trata de una mirada

negativa, que trata de poseer al otro y conquistarlo. Y como no puede hacerlo, su furia por esa mirada que lo cosifica, lo conduce, ya no a una destrucción simbólica, sino física.

La relación de Fernando y Mariana sabemos que se inicia en sexto año. Desde ahí surgen antagonismos con sus maestras y nos enteramos de la relación conflictiva con el padre:

–Anoche le pegó su papá. Yo estaba allí porque me invitaron a merendar. El papá gritó y Mariana dijo que por nada del mundo dejaría a Fernando. Entonces don Manuel le pegó. Le pegó en la cara como tres veces. Estaba tan furioso que todos sentimos miedo, pero Mariana no. Se quedó quieta, mirándolo. Le escurría sangre de la boca, pero no decía nada. Don Manuel la sacudió por los hombros, pero ella seguía igual, mirándolo. Entonces la soltó y se fue (:99).

La relación amorosa con Fernando, a pesar de estar muy cercana al "paraíso terrenal", es sofocada por la autoridad y opresión del padre. Aparte que desde aquí ya se advierten también las relaciones violentas con Fernando. Como cuando están en el carro. Esto lo presencia Concha Zazueta:

[...] y se le quedó mirando, mirando, derecho a los ojos, muy serio, como si estuviera enojado o muy triste y ella se reía sin ruido y echaba la cabeza para atrás y él se iba acercando, acercando, y la miraba. Él parecía como desesperado, pero de repente cerró los ojos y la besó; yo creí que no la iba a soltar nunca. Cuando los abrió, la luz de sol lo lastimó. Entonces le acarició una mano, como si estuviera avergonzado... Todo lo vi muy bien porque yo estaba en el asiento de atrás y ellos ni cuenta se daban” (:98).

Aunque es evidente la felicidad y el cariño en esta pareja, se comienza a vislumbrar una actitud posesiva por parte de Fernando desde el principio. Esta actitud de Fernando por penetrar en la mirada de Mariana se manifiesta desde el inicio de su relación amorosa y se convierte en una terrible obsesión, ya que no logra reflejarse en esos ojos “mansos, amarillos y en espera”. Ojos frecuentes en las protagonistas de Arredondo.

El propio Fernando confiesa que el amor y la satisfacción existieron en su vida marital, pero esa falta de consagración, de total posesión impide que la pareja pueda

seguir siendo dichosa y es lo que origina esa locura relacionada con la pasión. “Podría decirse que de esa locura nacieron los cuatro hijos que tuvimos; no es así, el amor, la carne, existieron también, y durante años fueron suficientes para apaciguar la pasión espiritual que brilló por primera vez aquel día. Nos fueron concedidos muchos años de felicidad ardiente y honorable” (:103).

Su perturbación y perplejidad, más no su locura, surgen de esa imposibilidad de poseer, de reflejarse en la mirada de Mariana. Este es el motivo central de sus desavenencias y de su muerte.

Es evidente el deseo de posesión por parte de Fernando, ese total abarcamiento del otro, como si Mariana fuera un ser-objeto, es decir, un ser sin independencia ni convicciones propias, a pesar de que la ama. Fernando llega más lejos porque quiere apropiarse por completo de la autonomía y libertad de su esposa y pretende ser dueño hasta de su mirada, de lo que ella pueda ocultar y reflejar a través de ella.

Consideramos que aquí es pertinente la idea de Sartre con respecto al deseo personal del individuo de apropiarse de la libertad del prójimo: “Mi proyecto de recuperar mi ser no puede realizarse a menos que me apodere de esa libertad y la reduzca a ser libertad sometida a la mía” (:391). Además, como dice Jaspers, la libertad sólo es una verdadera libertad cuando está en peligro de ser aniquilada, porque finalmente Mariana encuentra la libertad absoluta.

Fernando recurre a la violencia para que ella revele su secreto. Fromm dice en referencia al secreto del hombre en un plano amoroso: “Hay una manera, una manera desesperada, de conocer el secreto: es el poder absoluto sobre otra persona [...] El grado más intenso de conocer consiste en los extremos del sadismo, el deseo y la habilidad de hacer sufrir a un ser humano, de torturarlo, de obligarlo a traicionar su secreto” (1970:43).

En ella hay un deseo por llegar a esa situación límite para la plena realización de su ser, de alguna manera ella desea tener esa experiencia entre la vida y la muerte y conseguirla a partir de varios hombres, de quien pueda brindarle esa situación límite tan deseada. En cierto sentido, Mariana utiliza a Fernando, a pesar de su proceso amoroso y de su cariño inicial, para lograr su propósito, esa búsqueda desahogada de placer que culmine en la muerte. A Fernando lo destruye simbólicamente como ser humano, ya que le niega la existencia con la mirada y lo excluye del centro de su vida.

Los celos inmensos de que algo o alguien pudiera llenar la mirada de Mariana y la loca obsesión de ser todo para ella, llevan a Fernando a intentar asesinarla:

El furor que sentí el día de la boda, los celos terribles de que algo, alguien, pudiera hacer surgir aquella mirada helada en los ojos de Mariana, mi Mariana carnal, tonta; celos de un alma que existía, natural, y que no era para mí; celos de aquel absorber lento en el altar, en la belleza, el alimento de algo que le era necesario y que debía tener exigencias, agazapado siempre dentro de ella, y que no quería tener nada conmigo. Furor y celos inmensos que me hicieron golpearla, meterla al agua, estrangularla, ahogarla, buscando siempre para mí la mirada que no era mía (:103).

Después de esto Fernando es llevado al manicomio. Mariana en su búsqueda de la pasión absoluta se va a hoteles, sin el menor recato, con el que se le ponga enfrente, y en este sentido, es una mujer transgresora por negar y trascender las normas establecidas por la sociedad, pues hay que señalar que ella no ejerce el rol tradicional de una mujer casada, sino que rompe el valor de la fidelidad y se involucra sexualmente con varios hombres, entre ellos Anselmo Pineda, que es su último amante. Esta búsqueda incesante no tiene una respuesta, ya que ella no logra hallar una plena satisfacción con ninguno, su propósito no lo puede lograr con Fernando ni con otros hombres. Lo carnal es muy importante en sus relaciones, pero, es evidente que existe una carencia, un vacío que es imposible de llenar y saciar, que no necesariamente es físico y erótico, sino que tiene mucho que ver con esa “pasión espiritual” de la que habla Fernando en su boda:

El día del casamiento ella estaba bellísima. Sus ojos tenían una pureza animal, anterior a todo pecado. En el momento en que recibió la bendición yo adiviné su cuerpo recorrido por un escalofrío de gozo. El contacto con “algo” más allá de los sentidos la estremeció agudamente, no en los nervios importantes, sino en los nerviecillos menores que rematan su recorrido en la piel. [...] Ahora las cosas iban mejor: Mariana estaba consagrada...para mí. Pero me engañe: sus ojos seguían abiertos mirando el altar. Solamente yo vi esa mirada fija absorber un misterio que nadie podría poner en palabras. Todavía cuando se volvió hacia mí los tenía llenos de vacío. Miedo o respeto debía sentir, pero no, un extraño furor, una necesidad inacabable de posesión me enceguecieron, y ahí comenzó lo que ellos llaman mi locura (:102-103).

En el momento en que él intenta asesinarla, salen a flote sentimientos negativos que él mismo no puede controlar. Existe un agudo antagonismo recíproco, sólo que aquí la mirada se focaliza en sentimientos más viscerales y en una conducta más hostil, por parte del personaje masculino. A pesar de que él no la asesina, la sitúa en un momento de agonía, a punto de morir:

Furor y celos me hicieron golpearla, meterla al agua, estrangularla, ahogarla, buscando siempre para mí la mirada que no era mía. Pero los ojos de Mariana, abiertos, siempre abiertos, sólo me reflejaban: con sorpresa, con miedo, con amor, con piedad. Recuerdo eso sobre todo, sus ojos bajo el agua, desorbitados, mirándome con una piedad inmensa [...] el grito ronco de su agonía y mi amor de hombre gritando junto a su voz el dolor espantoso de verla herida, sufriente, medio muerta, 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 a mí y no tuviera otro remedio que mirarme como a su muerte. Quería ser su muerte (:103).

Hay un instante de fusión y de reconocimiento entre ellos, pero no es amoroso, porque, de alguna manera, él es el puente para que Mariana alcance la muerte. Ella actúa sobre él y lo empuja para que él la asesine, sin embargo, este acto sádico no lo puede concluir Fernando porque ama a Mariana. A pesar del influjo de ella y de que su mirada lo excluye y le resta su propiedad de ser humano y de pareja, reacciona a tiempo para no matarla. Fernando capta la señal misteriosa de ella, a través de su mirada, la cual no puede descifrar ni trascender, pues, finalmente, no puede seguirla. En este sentido, ella resulta superior a él.

Hay un momento en que aflora el interior de Mariana a través de sus ojos y le muestra a Fernando algo inusitado y único “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” (: 104).

Es significativo que ese momento límite, en donde confluyen el dolor y la violencia, no distorsiona ni pervierte la pasión de la pareja, sino que brinda una apertura a la satisfacción y al reconocimiento. Y no sólo eso, sino que propicia una experiencia absoluta, en donde la pareja descubre impulsos primarios y sobre todo, su naturaleza. Podíamos decir que de algún modo en ese instante se da una “plena realización” de su ser. “Es la imagen del Amor Absoluto, el amor-pasión que sólo puede alcanzar su plena realización en la muerte, en la última mirada antes de la muerte” (Bradú, 1989:44).

En “Mariana” se muestran las alucinaciones del amor absoluto en los brazos de la muerte, la vida de los que sobreviven toma fuerza y razón de ser. Con la muerte de uno de los miembros de la pareja, el amor se idealiza, pues ya nada es capaz de deteriorar o destruir la relación.

Es curioso que con su amante Anselmo Pineda se repita una situación similar. Esto ratifica y acentúa el misterio que reviste a Mariana. Hay un poder de seducción y de magnetismo que emana de su mirada y produce una perturbación en el hombre que la contempla. Anselmo siente una furia y cólera análoga a la de Fernando, por no poder apresarla. Y al igual que él, pierde el control de sí mismo, y su desesperación desemboca también en una violencia desmesurada:

Él no la conocía; un amigo, viajero también, le habló de ella. Todo fue exactamente como le dijo su amigo, menos al final, cuando el placer se prolongó mucho, muchísimo, y él se dio cuenta de que el placer estaba en ahogarla. ¿Por qué ella no se defendió? Si hubiera gritado, o lo hubiera arañado, eso no habría sucedido, pero ella no parecía sufrir. Lo peor era que lo estaba mirando. Pero él no se dio cuenta de que la mataba. Él no quería, no tenía por qué matarla. Él sabe que la mató, pero no lo cree. No puede creerlo. Y los sollozos lo ahogan (:102).

Anselmo Pineda, al igual que Fernando, trata de descubrir a la fuerza el secreto de Mariana. Sólo que el primero une el deseo de apropiación al placer sexual. Pero de cualquier forma quiere apoderarse de su libertad. El sadismo está muy aunado a su actitud, más que en Fernando, ya que aquí se conjunta el placer, con la violencia. Este acto posee un fin, primordialmente posesivo. Es la manera más intrínseca de allegarse y obligar a alguien a revelar su secreto. Como lo comenta Sartre: “El deseo es deseo de apropiarse de esa conciencia encarnada. Se prolonga, pues, naturalmente, no ya en *caricias*, sino en actos de prehensión y penetración. La caricia no tenía por objetivo sino impregnar de conciencia y libertad el cuerpo del otro. Ahora, es preciso tomar ese cuerpo saturado, apresarlo, entrar en él” (:422).

La narradora no cita directamente la confesión de Anselmo, sino que asume ella su voz y cuenta lo ocurrido desde su perspectiva. Parece como si ella hubiera estado presente en los acontecimientos, como si fuera una testigo ocular y directa del crimen.

Hay una enorme certidumbre y verosimilitud en sus juicios. Pero es cierto que hay una especie de “designio fatal” en el suceso de la muerte, aunque ellos hayan elegido y sido responsables de sus actos. Un brío sobrenatural y ajeno se impone a sus movimientos y deseos, sobre todo a la voluntad de Anselmo. De alguna manera, representa el utensilio del asesinato, al perpetrar el crimen

En cierta forma, los dos son utensilios de la muerte de Mariana. Fernando acepta su culpa y admite el castigo por esa transgresión violenta, pero no comprende la búsqueda de ella. Aunque alcanza a vislumbrar el misterio y la sacralidad de su mirada, se interponen su amor y su cariño. Por eso no puede entender con claridad su proyecto vital. Fernando será lobotomizado porque dice y piensa cosas que escandalizan, no tanto por la pasión destructiva que vive con Mariana y su obsesión de poseerla totalmente: “Por mi bien y salud me castrarán de todas las maneras posibles, hasta no dejar más que

la inocente y envidiable vida primitiva, verdadera: la de los seres que pueblan las orillas de los esteros” (:104). Además, aunque hay algo que lo une intrínsecamente a Mariana, se puede percibir un matiz de machismo en su visión:

Me alegra poder decir lo que tengo que decir, antes de que me hagan olvidarlo o no entenderlo: yo maté a Mariana. Fui yo, con las manos de ese infeliz Anselmo Pineda, viajante de comercio; era yo ese al que Mariana buscaba en el cuerpo de otros hombres: jamás nadie la tocó más que yo; fui yo su muerte, me miró a los ojos y por eso ahora siento desprecio por lo que van a hacerme [...] (:104).

Él no acepta que Mariana buscara entre otros hombres la trascendencia que la redimiría, y sólo podía alcanzarla con la muerte. Fernando justifica que la transgresión de Mariana era porque lo buscaba a él. Con esta acción muestra su machismo y egolatría.

La diferencia básica entre Fernando y Mariana es que él quiere poseer, desea la certeza, desconfía, teme, mientras que ella se entrega, siente, experimenta placer, buscando trascender, buscando la libertad absoluta, que sólo se alcanza con la muerte.

Es pertinente señalar que hay una transición del pasado al presente que modifica su perspectiva en torno a la muerte de Mariana. Primero, en ese pasado es notoria la cólera y el rencor que siente al no poder poseer su mirada. Pero, en ese pasado recuperado a través del recuerdo, el que presenta la narradora, se puede observar una distinta apreciación, en donde se entrevé el arrepentimiento y un conocimiento mayor a pesar de que no termina de comprenderlo todo. Hay un tono más consciente y reflexivo a pesar de que su discurso no obedece a la lógica convencional y por su carácter ambiguo.

En el momento en que viola la mirada de Mariana él se da cuenta de su error imperdonable, el cual posee un sentido polivalente, ya que suscita en él diversas reacciones y efectos: porque, a pesar de que lamenta su muerte y acepta su culpa, “llora”, “ama” y “entiende” ese enorme pecado, como lo dice él mismo. Es consciente de su pecado y al mismo tiempo de la falta de Mariana, pero una especie de belleza

reviste su deseo ilimitado y su destino fatal. Así, la protagonista, a pesar de que es juzgada negativamente por la sociedad al involucrarse con varios hombres, encuentra la pureza a través de estos encuentros, y principalmente en la muerte. Este es el camino que la redime, la consagra y la sitúa en un plano preeminente y sacro.

Tomando en cuenta que la mirada es un acto muy relevante en la narrativa de Arredondo, no se puede dejar a un lado esa “señal” que marca la autora. Una muestra de su trascendencia se encuentra aparte de este cuento, en “Año nuevo”, cuando expresa que la mirada es lo más profundo que hay. También en el cuento “En Londres”, revela esa singular importancia: “la única mirada de amor imperecedera sólo puede ser la última” (:140). Y esto tiene mucha relación con el contacto visual de Mariana y Fernando, pues se vuelve indeleble y perenne para él. En general Inés Arredondo le otorga mucha significación a la mirada, porque sabe que es lo más profundo que posee el individuo:

[.. .] es la expresión más significativa del ser humano. Casi podría decir que atraparlas, interpretarlas, describirlas, es una de las necesidades básicas de mi temática. No olvides que “los ojos son las ventanas del alma”, Y mi necesidad es la de encontrar y tratar de comprender almas, aunque para ello tenga que recurrir, a veces, al oficio menor de describir caracteres. Creo que si uno no es mirado, es decir, reconocido, no puede tener más que una realidad amorfa (Polidori, 1970:10).

Podemos decir que la mirada de la protagonista representa la idea de eternidad y un acto de amor absoluto. En general Mariana es un ser que se busca en sí misma y que su mirada posee connotaciones de eternidad y absoluto, por la cuestión del tiempo inmóvil e interior.

Mariana, manifiesta lo eterno y lo absoluto, en su mirada, cuando muere, y es así como trasciende.

El misterio e inquietud en torno a la interioridad de la protagonista se encuentran, precisamente, en que permanece velada y oculta, en todo el cuento. “La

mirada expresa de modo directo la interioridad del personaje, tiene raigambre en la parte secreta del espíritu y, por lo mismo, cuando se oculta, cierra al mundo externo la espiritualidad del personaje” (Patán, 1998:81).

La “nada” existencial es la que se asoma en el vacío de la mirada de Mariana y sobre todo en su muerte peculiar.

Mariana rompió los convencionalismos, transgredió los límites, sin importarle nada ni nadie y llegó hasta las últimas consecuencias para lograr su objetivo.

Como nos dice Mónica Morales: Lo absoluto<sup>52</sup> del deseo no puede sino conducir a la muerte, a *la pasión del ser para la muerte*. La ley, prohíbe el deseo absoluto, la identidad imposible. Vivir en sociedad es entrar en una cadena genealógica, implica renunciar al objeto absoluto del deseo y por lo tanto, aceptar la incompletud (2007:4). Mariana anduvo en busca del absoluto y lo encontró al morir, pues ya no hay nada que la separe de él. O como dice Bataille: El paso de la vida a la muerte es un aspecto sagrado, también erótico porque va a dar origen a la continuidad total, donde se unirá un ser discontinuo con esta nada (2000:32).

Inés Arredondo en relación con el amor pasión nos decía: “En el amor pasión [...] que yo trato de captar, a veces vivido por uno solo de los dos personajes, hay siempre esa búsqueda de absoluto. Eso siempre termina en locura, exterminio o muerte, aunque la locura consista únicamente en seguir viviendo, para sí mismo esa pasión” (Polidori, 11). La pasión llevó a Mariana a la muerte y a Fernando a la locura.

---

<sup>52</sup> Hablar de lo absoluto es pensar en lo dicho de un juicio, de una opinión, o de la voluntad y sus manifestaciones, así como de lo que no se halla condicionado por nada, que existe por sí mismo. Inés Arredondo y su generación tenían muy presente esta idea del absoluto conforme a la filosofía idealista, que propone una esencia sin límites e incondicionada, independiente y que actúa por sí misma. Inés Arredondo lo manifiesta cuando habla de la belleza y del amor; de lo sagrado y lo profano, de la pureza y la impureza, del amor y el desamor (Reyes, 2006:8).

Para terminar este breve análisis de Mariana, podemos decir que el verdadero trasfondo de los motivos de su muerte, lo que se encuentra “debajo de la superficie” de la historia, inevitablemente, permanece oculto para el lector.

### **3.1.4 La trascendencia “Atrapada” (*Río subterráneo*)**

Encontramos un conjunto de cuentos como “Estar vivo”, “El amigo”, “En la sombra”, “La casa de los espejos” “Atrapada”, donde los personajes viven una experiencia que les permite cambiar la situación en la que estaban.

Antes de adentrarse en el análisis del cuento, es pertinente comenzar un poco por su estructura. El relato pertenece al segundo libro *Río subterráneo*, y está dividido en catorce partes. Es la narración más extensa de este libro, en donde se aborda la vida de una mujer que se enfrenta a la indiferencia y egolatría de un hombre que no parece amarla. Estas desavenencias tienen un peso importante, ya que las consecuencias de esto repercuten en la valoración de su pasado y en su propia existencia. Su matrimonio le provoca angustia y desdicha, debido a que su pareja busca una realización personal y no una comunión con ella. En síntesis, se puede decir, que la incomunicación define la relación de esta pareja.

La formulación más clara de la paulatina, aunque dolorosa, aceptación del mal como una norma de conducta definitiva la encontramos en “Atrapada”, en donde el pecado se eleva a la categoría de algo sagrado. El relato inicia con la siguiente sentencia: “El pecado en exceso es sagrado y es lo que inflama hasta la enormidad al grano, en apariencia inocente, que produce la tragedia” (:165). Paula no acepta su situación económica, busca un hombre atractivo, que le garantice estabilidad, y lo encuentra en Ismael, pero el precio que pagará la anulará por completo.

El cuento es la crónica personal de Paula, la protagonista, quien a partir de su matrimonio se verá obligada a confrontar e incluso a traicionar sus valores, a contradecir la imagen prototípica e idílica que tenía sobre su relación de pareja y a aceptar aquello que Ismael, su marido, le propone como una forma de alcanzar la realización plena: asumir el mal, renunciar a la persona amada y al deseo de poseerla, no depender, esperar ni necesitar al otro.

En general, podemos decir que es un relato rico e interesante, en donde se dejan entrever algunas ideas y pensamientos que fortifican aún más la complejidad del personaje femenino, por ejemplo, algunos comentarios filosóficos, en voz de los personajes, sobre la existencia y el mal. Estas ideas, frecuentes en la narración, forman una visión autoral, pues hay nociones, con respecto al amor y a lo impuro, que se presentan en otros cuentos de Inés Arredondo y sintetizan algunas de sus ideas constantes.

Esta historia presenta la evocación de una mujer con respecto a su pasado junto a un hombre de alta posición social, al cual ama y con el que todavía convive. Ella rememora y recuerda sucesos significativos de su vida junto a Ismael, en donde descubre una infidelidad y el debilitamiento del amor de su pareja, lo cual la conduce a una intensa crisis; pero, a pesar de los agudos conflictos que esta relación genera, decide seguir junto a él. Es muy relevante que la narración se retome desde un tiempo pasado, ya que se nota una distancia temporal, que produce un cambio de perspectiva de la narradora-protagonista, así como una objetividad que contrasta con su personalidad del pasado.

En el inicio del relato hay un breve juicio sobre los motivos por los cuales empieza a salir con Ismael. Es el único momento en que se percibe un juicio evocado desde una distancia temporal. Porque después, relata la historia como si fuera presente.

Es una narración en primera persona, contada por la protagonista, quien a partir de su matrimonio se verá obligada a confrontar e incluso a traicionar sus valores, a contradecir la imagen prototípica e idílica que tenía sobre su relación de pareja y a aceptar aquello que Ismael, su marido, le propone como una forma de alcanzar la realización plena: asumir el mal, renunciar a la persona amada y al deseo de poseerla, no depender, esperar ni necesitar al otro; en síntesis: “sacrificar la belleza natural para transformarla en algo nuestro, acorde con nuestro ser” (:170). Como dice Claudia Albarrán:

A lo largo de su discurso, Paula va dando cuenta de ese doloroso y lento aprendizaje –el cual consiste en vaciarse de sus creencias y valores, en desprenderse de sus nociones sobre el amor, en sacrificar sus deseos, su fidelidad e incondicionalidad hacia su marido–, mientras que, a la vez, va asumiendo, también paulatinamente, la nueva propuesta de Ismael: la no resistencia al mal, que se alcanza mediante el autosacrificio. El lento desapego de lo que Paula consideraba suyo (el marido, la casa de San Ángel, el proyecto de tener un hijo) la va vaciando, despojando de su ser, aunque, simultáneamente, las nuevas experiencias que su esposo la obliga a vivir la van llenando de lo ajeno como si fuera una esponja, hasta que se mancha completamente (1998:210-211).

El personaje femenino tiene una atención particular en el cuento, pues se abordan con hondura los problemas internos y psicológicos de la protagonista a raíz de su relación amorosa. La introspección es elemental en el relato.

Paula registra minuciosamente impresiones y sensaciones que recuerda a partir de los sucesos; asimismo, pensamientos y juicios internos que establece a partir de sus problemas con Ismael.

Se percibe que Paula es una mujer atractiva, y aunque se ve que no es pobre, ella definitivamente no está dentro del ámbito social y económico de Ismael. De hecho, se puede observar en una escena, que a su madre le agrada demasiado la relación de su hija con Ismael, porque es arquitecto y posee un prestigio social. “–Paula, te busca el arquitecto. –A ella le encantaba que Ismael fuera arquitecto” (:167).

Paula pertenece a una clase media, y es claro que cuando se casa con Ismael asciende socialmente y se dedica a otras actividades, pero se puede observar que nunca olvida su pasado, sino que lo recuerda con añoranza y nostalgia, a pesar de que ya no puede volver a ingresar en él. Principalmente, ese pasado está conformado por sus padres y por su antiguo novio, Marcos. Ella oscila entre su vida del presente y su vida del pasado, confrontándolas continuamente. En su vida actual tiene mucha relevancia el recuerdo de su padre y de Marcos, quien tiene un papel muy importante en su vida. Este ser forma parte de ese pasado anhelado y querido, del cual poco a poco se aleja y desprende sin tener amplia consciencia y capacidad de discernimiento. Pero, lo que está patente es esta presencia de Marcos en la vida de la protagonista: “Salimos de la casa y al pasar bajo el gran olmo me acordé de Marcos, de aquella noche en que a tientas, en el fondo del vértigo, encontré la respiración, el sabor, el olor, lo que Marcos era en lo profundo, y lo que en lo profundo era yo misma. Lo recordé, pero lejos, con añoranza” (:167).

La protagonista se desliga poco a poco de todo en el transcurso de su matrimonio. Aunque no olvida esos momentos, renuncia inconscientemente a su vida anterior. La confrontación genera una fuerte angustia y una soledad en el personaje.

Lo que considero constantemente a *través* de mis experiencias son los sentimientos del prójimo, las ideas del prójimo, las voliciones del prójimo, el carácter del prójimo. Pues, en efecto, el prójimo no es solamente aquel que veo, sino aquel *que me ve*. Tomo en consideración al prójimo en tanto que éste es un sistema trabado de experiencias fuera de alcance, en el cual yo figuro como un objeto entre los otros (Sartre, 1993:257).

Consideramos que la cita de Sartre es oportuna, porque en la relación de Paula con Ismael, ella efectivamente se convierte en un objeto más de él.

Su vida cambia de manera tan radical que se siente un tanto ajena a su pasado. A partir de su matrimonio con Ismael sus actividades y su visión del mundo se trastocan a tal grado que va perdiendo su propia iniciativa y convicción. Paula sufre al dissociarse de

su pasado, pues ahí están sus raíces familiares y su dicha con Marcos. Inconscientemente ella se va alejando de su familia y restringiendo su comunicación con ellos, pero el extrañamiento suscita que ella los recuerde aún con más tristeza y nostalgia. Añora su pasado, a pesar de que su forma de ser y de vivir ya no tienen acceso a esta vida pretérita. Hay desconcierto y una apreciación negativa de ella misma, por el reconocimiento de su inadvertida mutación:

[...] esa noche, cuando Federico se fue, pensé en Marcos, en mis padres, y encontré que la que ellos conocían y querían había muerto, y que si vieran quién era yo ahora se horrorizarían. El desconocimiento de los míos, la aceptación de una vida desligada del pasado y sin futuro previsible, esa nueva faceta de mi soledad, me tuvo angustiada y en vela hasta la madrugada (:174).

Esa vida desarraigada de su pasado, no le garantiza una seguridad y estabilidad en el futuro, sino todo lo contrario, zozobra e infelicidad. De hecho, sabe que la situación con Ismael no es tan firme y segura, pues en cualquier momento puede girar radicalmente y él puede dejarla por alguien más. A raíz de su desinterés y su gran dominio sobre ella, Paula empieza a olvidar su autonomía y su individualidad. Este conflicto interno genera una muerte simbólica y la pérdida de su identidad, que la conducen a un desprendimiento total de sus seres queridos y a preocuparse únicamente por el amor de Ismael. Ese amor significa una constante lucha de su parte por conquistar su amor y aceptación.

Nadie me obligó, yo sola empecé a vivir para esperar a Ismael. Sin embargo mis lentas horas de soledad no estaban vacías, mi deseo de ser tal como él quería que fuera las llenaba: leía, asistía a clases, a conferencias, escuchaba música, y por encima de todo lo observaba y lo comparaba conmigo, pobre de mí (:169).

Vemos que ella ha renunciado a ser ella misma, y en este sentido es un ser pasivo, indiferente. La indiferencia es un abandono sumiso a la realidad, una aceptación sin elección ni preferencias, un desear la quietud para agradar al otro. Admira a Ismael y su aspiración es igualarlo. Le parecen justas sus razones y su comportamiento, y sobre todo, se esmera por satisfacerlo y estar a la altura de él. Voluntariamente ella se lo

propone como una meta por alcanzar, creyendo que de eso depende su felicidad. Además, hay una baja autoestima al compararse con Ismael. “[...] el indiferente no es total y absolutamente indiferente, como le imaginamos, porque al apartarse del Mundo y refugiarse en su tranquila indiferencia descubre que ésta esconde un vacío, una nada que sufre y padece” (Gurméndez, 1962:32).

No olvidemos que el sujeto pasional, ante la ausencia de esta mirada otra que lo sostenga como sujeto deseante, idealiza a este Otro, de tal manera que está ahí con toda su omnipresencia. Sobreviene entonces, una fijación de amor, mejor dicho, una fijación pasional que puede llegar hasta el autosacrificio, se entrega a su voluntad, se entrega a su goce, como diría Lacan, en una mortífera demanda de amor con tal que le sea devuelta una mirada de reconocimiento. Paula idealiza a Ismael y renuncia a ella misma, pensando que así va a lograr el amor de él.

Al respecto, es oportuno el comentario de René Girard<sup>53</sup> que aparece en el apartado titulado “El deseo triangular”, sobre la actitud asimilada de X personaje que ha cedido, o peor aún, ha adquirido como suyas las ideas o deseos de otro, es decir, del mediador: “Tan pronto como se deja sentir la influencia del mediador, se ha perdido el sentimiento de lo real, y el juicio queda paralizado” (1985:10). Es decir, el mediador cambia, en la medida de lo posible, al objeto deseado hasta moldearlo, justamente como el sujeto deseante lo requiere. En este caso Ismael va moldeando a Paula, de acuerdo a sus deseos y ella se va anulando al aceptar la voluntad de él.

Tomando en cuenta el aspecto social, puede decirse que ella, de alguna manera acepta con gratitud la posición social que le ofrece la solvencia material de Ismael, aunque no podemos afirmar con seguridad que la ambición sea uno de los resortes del carácter de este personaje. Sin embargo, al principio del cuento se alude a esa

---

<sup>53</sup> Girard, René. “El deseo triangular” en *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.

inclinación, cuando ella habla del exceso. Ese pecado de exceso apunta a un deseo de mejorar económicamente, de insistir en ese tipo de relaciones; sin embargo, no se puede decir que el interés material sea el motivo principal de su encuentro, porque se percibe que ella quiere a este hombre y es capaz de hacer muchas cosas por él:

El pecado de exceso es sagrado y es lo que inflama hasta la enormidad al grano, en apariencia inocente, que produce la tragedia. Eso me consuela un poco, deja un hueco para la explicación, aunque seguramente no para la simpatía. Mi primer exceso consistió en no conformarme con lo que tenía, que era mucho más de lo que muchos han logrado en su vida entera. Pero cuando siempre se ha recibido se pierde el tino y uno no se sacia ya con nada, quiere más, más, y le parece que le es debido. Por eso empecé a salir con Ismael [...] (:165).

El tema del adulterio, como en los otros cuentos se reitera en este cuento y en los dos personajes. Ismael se involucra con una amiga de su mismo grupo social, con la cual comparte intereses y el mismo nivel social que él. A pesar de que no muestra mucho entusiasmo por Toti, hay una afinidad que trata de negar y evadir, pero que existe. La amante representa lo que Paula no es ni será nunca. El adulterio aparece, por un lado, como una salida del ambiente familiar, y por el otro, como una compensación del vacío y de la insatisfacción que le deja su relación con Paula; es consecuencia de las deficiencias y desproporciones existentes en su matrimonio.

Inés Arredondo le confiere un valor negativo al adulterio, puesto que deteriora los lazos afectivos y suscita una desintegración familiar. Por su lado, Paula se cansa de no recibir muchas respuestas y atención de Ismael, y casi aniquilada, busca recobrar esa existencia perdida con su exnovio, Marcos, la cual no es posible lograr con su esposo. Pero finalmente termina también utilizando al otro. Ella está junto a éste, más que por un vínculo amoroso o pasional, por venganza y despecho.

Ismael trata de lustrar y pulir las cualidades originales de Paula, hasta el punto de instruirla, cultivar su conocimiento, sus actitudes y pensamientos, para que surja una nueva Paula acorde a su manera de ser y de pensar. Ismael desea ese cambio abrupto en Paula, ese desprendimiento “amoroso”. Aspira a convertirla en lo que es él.

Ismael quiere acaparar la libertad de la protagonista y ejercer poder sobre ella. Por eso mismo, es imposible que exista una posible conciliación entre esta pareja, debido a que él no está de acuerdo con la naturaleza y personalidad de Paula, sino que es necesario hacer varios cambios en su fisonomía y en sus pensamientos. Hasta cierto punto le resulta ventajoso y positivo a él que ella tenga un carácter débil y vulnerable, y sobre todo que ésta lo ame, porque así le resulta más fácil actuar sobre ella y lograr aplicar su paradigma femenino sobre Paula.

Desde el inicio del cuento parece que Ismael ha planeado todo, pues un día, cuando está en una fiesta y no conoce a nadie, se acerca Federico Longares amigo de Ismael y le dice:

- Así que es usted. Realmente, encantadora. ¿Y dónde está Ismael?
- No sé, por ahí...
- Típico. Pero pierda cuidado, ha caído en buenas manos. Soy Federico Longares, el mejor amigo de Ismael, y también arquitecto.
- Mucho gusto.
- Le he oído hablar mucho de usted...y...él ¿no le ha hablado de mí?
- No recuerdo...no sé...
- Se asusta, se apena, ¡no criatura! No puede usted ser responsable por nadie y menos por Ismael. Cuando esté casada con él se dará cuenta.
- ¿Casarme?
- Sí, es usted justamente lo que él... (:165).

Vemos que Ismael buscaba una mujer de carácter débil, fácil de manipular, pero ella no capta *la señal* que le da Federico. Ella se va a convertir en un objeto más de su marido. Después, ya estando casada, surge una especie de autoengaño, pues no quiere darse cuenta de los errores de éste. Ella trata de salvar y armonizar su relación amorosa, a pesar de que divisa la actitud negativa de Ismael.

Tenía también una paciencia increíble conmigo. Recuerdo las noches que se pasó explicándome el teorema de Pitágoras sin lograr, no que yo lo entendiera, no era tan complicado, sino que lo retuviera, que viera su importancia, su trascendencia, nunca pude. En cambio, en cosas menos intelectuales sí podía seguirlo. “El estilo es lo más importante. Hay veces en que se necesita sacrificar la belleza natural para transformarla en algo nuestro, acorde con nuestro ser”. Y pasó su mano amorosamente por mis cabellos, esos cabellos negros y lustrosos, pesados, que eran mi orgullo (:170).

Es importante marcar la incompatibilidad que se refleja principalmente en la manera en cómo piensan y perciben el mundo cada uno. La confrontación es clara, desde los hábitos y costumbres que tienen, hasta la visión distinta que tienen sobre la vida y el amor. Es sustancial subrayar la diferencia entre los dos. Si se observa atentamente, Ismael connota varias veces en el texto esa distancia entre él y Paula. Precisamente, el primer enfrentamiento de ese tipo se da cuando ella despierta de su primer día de matrimonio junto a Ismael. Pretende influir en los hábitos y gustos de él, comentándole que no es conveniente que fume antes del desayuno. Sin embargo, éste le responde:

–Siempre lo he hecho, y por otra parte... no sé cómo decirlo... tú has ido al cine, has hablado con tus amigas, oído a gente cursi, pero tú y yo somos diferentes. Los motes, las palabras dizque cariñosas que usan todos, están gastadas, no sirve “mi vida”, “amor”, todo eso ¿comprendes? –acariciaba mi mejilla–. Ahora no fumaré, si te molesta.  
–No, no... fuma por favor (:169).

A partir de aquí comienzan a establecerse las disimilitudes, que van a ir alejándolos. La visión del amor de Ismael es totalmente opuesta a la de ella, la cual está basada en la ilusión, en el juego y la intimidad. En cambio, él concibe el amor desde una perspectiva moderna y desencantada, ya que piensa que éste no implica unión ni esos elementos tan importantes para ella. Paradójicamente, considera que hay una forma última de amor que rebasa esas frases gastadas y fútiles, una visión, según él, más trascendente y representativa, cuando en realidad, no intenta acercarse emotivamente a Paula. Aquí, de nuevo surge una subyugación de su capacidad afectiva y la preferencia de lo social. Una de sus mayores disensiones se encuentra en su incompatibilidad, con respecto a su idea sobre el amor y la vida matrimonial:

–Iremos a comer con los Urquiza. Son amigos míos y me comprometí con ellos para llevarte.  
–¿Hoy? No los conozco, y yo creía...  
–Paula, ya me imagino lo que creías, pero el amor no es una ilusión ni una novela rosa, es algo muy diferente, y cuando lo comprendas... cuando lo comprendas... (:169).

La opinión de ella no cuenta, pues él sigue tratándola como un objeto que se lleva para donde él quiera. Y señas de que su matrimonio no es importante, pues le interesa más lo social, las apariencias. Recién casados lo más acorde sería estar solos y no ir a comer con los amigos de él.

A Ismael ni siquiera le interesa formar una familia con ella; por encima de todo está su prestigio social y su libertad. Con relación a la subyugación afectiva de Ismael, es necesario aducir, que es su egoísmo narcisista lo que impide una posible integración, ya que es innegable que hay una actitud de superioridad de su parte

Basándonos en el mito griego de Narciso, se puede ver que en este personaje existe una valoración y una admiración extremas de sí mismo. Esta autoestima, superior a la normal, se nota en todas sus acciones y, en general, en su actitud indiferente y distintiva.

Algunas ideas de Alberto Orlandini son muy pertinentes y acordes al comportamiento de Ismael. Éste no ama a Paula, pero tampoco le satisface que sea notoriamente inferior y apegada a él; por eso, poco a poco provoca e incita que ella se decepcione de su imagen inicial, para que consecuentemente adquiriera su “autonomía”. Como lo explica este psicólogo: “La pareja tiene que satisfacer el ideal narcisista, pero no ser mejor que él, porque esto desencadenaría la envidia. Tampoco puede ser inferior, porque entonces provocaría la devaluación y la destrucción de la relación” (2008:126).

Si Paula no transita por el desengaño amoroso que tiene al final, tal vez su matrimonio realmente hubiera terminado en una total destrucción y decadencia. Porque, aunque no hay una identificación en esta pareja, Ismael trata de tener un matrimonio “óptimo” y estable. Por supuesto, desde su percepción marital.

La definición acerca del hombre narcisista se adecua y adapta fielmente al carácter de Ismael, resaltando sobre todo su deseo y voluntad de ser amado y admirado

El narcisista se estima exageradamente: la admiración de los demás aumenta su inflada autovaloración [...] necesitan ser más admirados que amados, no necesitan amar, sino ser amados. Los narcisistas se muestran incapaces de enamorarse, o sus relaciones resultan breves o superficiales. A veces muestran entusiasmos fugaces por la belleza, el talento o poder de alguien a quien idealizan, para luego descalificarlo y abandonarlo con facilidad (:126).

Justamente, la admiración por lo estético está presente en este personaje. Él se siente atraído por la “belleza natural” de Paula y se obsesiona por mejorar su atractivo y encanto, pero esa admiración es fugaz, ya que sólo se trata de un capricho efímero. Su entusiasmo no dura mucho tiempo, pues después se busca a alguien más. Ismael no necesita amar, puesto que lo esencial está en enriquecerse a sí mismo. Y como él es centro de construcción y de trascendencia, está imposibilitado a amar a otra persona y a entregarse. Según Orlandini, estas personas se encuentran, generalmente, ausentes de valores afectivos profundos, por su supremacía personal, es decir, su afán de independencia e individualismo:

Los narcisistas son pobres en afectos, se mantienen distantes emocionalmente y carecen de interés, curiosidad, consideración, empatía y compromiso con el otro. Ellos son incapaces de corresponder el amor que reciben, y nunca agradecen que se les ame. El narcisista tiene horror de depender de otra persona y tampoco soporta que dependan de él. La reciprocidad natural entre amantes se siente como algo explotador e invasivo. Su codicia les hace explotar a sus compañeros y al mismo tiempo se sienten temerosos de ser robados. Por lo general resultan incapaces de mantener una relación romántica durante mucho tiempo. [...]. Escogen a su compañero por conveniencia y suelen vivir para las apariencias, en matrimonios vacíos de afecto (:126).

Es necesario señalar con respecto a su carácter narcisista y su deseo de autonomía, que si bien Ismael impulsa a Paula para que llegue al mismo proceso que él, esta pareja no va a ser feliz aunque ella al final, sea quizá como él quiere. Hay una marcada incapacidad que sólo produce aislamiento e indiferencia. Esto se percibe en la mayoría de sus actos.

Otra cuestión en torno al narcisismo de Ismael, es que, a pesar de que él demuestra una superioridad y aparente felicidad, está inmerso, por momentos, en el vacío y la soledad, precisamente por esa incapacidad de amar y compartir. En este caso,

se encuentra implícitamente en un estado angustioso, aunque tenga una definitiva identidad. En el fondo, podemos suponer estos sentimientos, por su comportamiento narcisista: “imposibilidad de sentir, vacío emotivo, aquí la desubstancialización ha llegado a su término, explicando la verdad del proceso narcisista, como estrategia del vacío” (Lipovetsky, 2002:76). Tal vez desea una relación afectiva, pero su voluntad de no ser vulnerable y su ego lo superan.

Quizá está presente, tácitamente, ese vacío interno en Ismael. Aunque se trata de un narcisismo un tanto matizado y exacerbado, debido a que se trata de la época posmoderna y actual, de algún modo coincide con la constitución de este personaje.

Ese desprendimiento afectivo de Ismael se manifiesta, por ejemplo, en su divergencia de visiones acerca del amor. Él posee una perspectiva muy distinta a la convencional del matrimonio, en donde realizar sueños, estar enamorado y tener hijos no es lo más importante en la vida de una pareja. En este caso, también se cumple la idea, de que en un ámbito familiar se cancela por completo la armonía y la felicidad de la pareja. Ésta se convierte en una lucha de supervivencia inmersa en el tedio y en la infelicidad:

[...] en un tiempo demasiado breve se olvidan los motivos que condujeron a la unión amorosa y que pronto se magnifican los motivos de infelicidad. Ello indica que las relaciones familiares son el resultado de una fantasía de dicha más que de una reflexión que pudiera conducir a la dicha, y permite también comprender el por qué de su extrema fragilidad. Admite el justificar el recurso habitual de solución, el de la infidelidad. [...] la infidelidad aparece como recurso y como conflicto: recurso para quien la ejerce, conflicto para quien la padece por parte de su pareja (Crelis, 1995:115-116).

Por lo tanto, la infidelidad surge como una solución para Ismael, puesto que es incapaz de asumir su papel de pareja. Es interesante y trascendente la ideología de este personaje, pero desde una perspectiva artística y hasta cierto punto amorosa, pero no desde una visión de pareja. Paula padece agudamente esa infidelidad y su indiferencia, hasta que ella también se involucra en una relación semejante. De nuevo Arredondo

presenta una visión negativa con respecto a esos lazos familiares que no implican amor ni cariño, sino ataduras y agobio.

Hemos visto que la perspectiva de pareja que tiene Ismael, no apunta a una comunión, sino más bien a un desprendimiento que favorece al individuo y que le brinda éxitos personales. Es evidente que su deseo de libertad es más sustancial y vital que una integración con alguien más. Para él, el amor debe de tener esa condición emancipadora, junto con una voluntad de deserción y autosuficiencia:

-¿Me desprecias Ismael?

-No se trata de desprecio. Quiero que estés junto a mí, que seas lo más cercano. El amor comienza cuando se ha renunciado a la persona amada, cuando no se la necesita, cuando no queremos que nos dé nada, ni lo esperamos; el amor es la libertad, no la esclavitud.

-La libertad ¿de qué? ¿Para qué?

-De *ser*. Eso es todo (:82).

Esta idea peculiar sobre el amor no resulta nada afín a la de ella, porque él concentra su visión, primordialmente, hacia el individuo y a su preparación personal y en cambio, para ella representa una dependencia y unión.

Ismael aspira a una libertad de ser, pero sólo como un individuo egoísta y personalista, ya que no parece referirse al ser auténtico, que se forma en soledad, según los existencialistas. Porque, a pesar de que no sigue, en general, las normas de la sociedad y de que posee su propio esquema de valores, es un ser apegado a ésta. A fin de cuentas, esos valores se encuentran muy asociados con lo material y con la sociedad. Lo económico empaña por momentos su singularidad y su realización personal.

Tomando en cuenta la filosofía existencialista, se puede decir que Ismael no posee completamente una existencia auténtica, aunque, como ya se mencionó, plantea una ideología diferente y artística con respecto a las demás, es decir, fuera de la visión tradicional del amor. Precisamente, su inautenticidad reside en su incapacidad de percibir al prójimo como “otro él mismo”, en su afán de exigencia y superioridad. El individuo que, en exceso, tiende a agruparse colectivamente, difícilmente puede hallar

su existencia auténtica y su trascendencia. Ismael ratifica esta idea, porque lleva una vida social activa con gente “ordinaria”, para realizar sus negocios e inversiones. De alguna manera, aunque no es parte de la masa y de la muchedumbre planteada por Kierkegaard y Heidegger, porque es un ser individualista y con autonomía, es absorbido por ésta, porque llega a apoyar sus principios, en algún sentido. Hay que recordar que la estrecha relación entre el ser humano y la sociedad es negativa y perjudicial para la existencia auténtica del ser, como lo señala el filósofo Berdiaev: “La relación yo-sociedad es perjudicial para la existencia auténtica del individuo, porque es la sociedad la que objetiva algo y lo degrada (o desciende) así al nivel de existencia inauténtica” (Tiryakian, 1969:199).

Paradójicamente es un ser con un enriquecimiento intelectual e ideológico interesante, pero se deja llevar por la multitud, como lo muestra en la venta de la casa. En cierta forma, representa un rol y una personalidad, determinada por el bienestar social, que subyuga su enriquecimiento espiritual y sus sentimientos:

El instinto teatral del hombre posee doble sentido. *En* primer lugar, es resultado de su situación social, de su deseo de representar un papel y ocupar un status social entre sus semejantes. En su desempeño de roles en el mundo de la sociedad, la personalidad se reencarna en un rol asumido, dejando de ser su yo espiritual original; se convierte simplemente en una persona o individuo. (:195).

Lo que sí resulta claro, es que ella se va degradando poco a poco, en cuanto a autoestima se refiere, intenta ser como él quiere que sea, pero también se va dando cuenta de sus errores. El aborto que vive la protagonista la sitúa en un estado de extrema desolación y desamparo. Desde aquí se empieza a vislumbrar la decadencia moral de Paula. El aborto representa una especie de amputación y desalojo para la protagonista. La maternidad y la consecuente pérdida poseen un signo negativo, porque suscitan dolor y vacío en la vida de la protagonista. Surge una oquedad a causa de algo que fue despojado de su interior y de su cuerpo.

La protagonista se siente vedada de la ilusión que representa el embarazo, y todavía más porque Ismael no comparte la misma idea y satisfacción suyas. El suceso en sí, corrobora el comportamiento negativo del personaje masculino, puesto que la súbita noticia no le produce alegría, sino todo lo contrario:

–Crees que... ¿te hubiera gustado?

–No sé, tal vez. Cuando las cosas suceden sin pedir permiso... Pero ha sido mejor así, no estamos preparados, y un niño...en fin, ya te dije que somos diferentes; procrear es simple, puede hacerlo cualquiera, y en cambio buscar y encontrar la última forma del amor es solamente para nosotros. Los hijos se interponen, lo sabes... pero no es hora de hablar de esto. Lo que necesitas es reposo. Trata de dormir, reponte muy pronto para que volvamos a empezar (:171).

Para Ismael, volver a empezar significa suprimir esos detalles negativos y errores para volver a la estabilidad y control anteriores. Cualquier anomalía y sorpresa alteran ese orden impuesto por él. Por ende, el matrimonio implica, en este caso, equilibrio y un cúmulo de actos planeados y previsibles.

Es evidente que el personaje masculino forja y perfecciona a Paula y trata de convertirla en un ser individual pero acorde a él. En realidad, ella, afectivamente, tiene un valor de objeto para Ismael, es un lujo más que conforma la casa. Él mismo se lo insinúa poco después de casarse: “Tienes que acostumbrarte a vivir entre objetos hermosos, me dijo; comprendí” (:169).

Para explicar y consolidar la actitud negativa del personaje masculino es útil y pertinente tomar como apoyo el mito griego de Pígalión, el cual ayuda a entender el problema de utilización y narcisismo del personaje: En este mito, Pígalión, hijo de Belo, construye una escultura de marfil, en honor a Afrodita, y se enamora de ella. Esta diosa le da vida a la estatua y la personifica como Galatea, con la cual Pígalión tiene varios hijos y es feliz.

De alguna manera, en este cuento hay cierto paralelismo con el mito, ya que Ismael trata de convertir a Paula en una obra artística. Moldea a su gusto su belleza y

sus cualidades hasta transfigurarla en una mujer con buenos modales y con una cultura sobresaliente. El problema está en que no se llega a enamorar de ella.

Aunque no hay una relación propiamente directa entre las dos historias, se puede decir que hay un interés especial del personaje masculino por transformar a Paula en general.

Un texto que se acerca más a la situación de esta pareja es el que presenta Bernard Shaw, en su obra de teatro *Pigmalión*, en donde retoma precisamente este mito griego. Las confluencias son frecuentes y bastante parecidas, aunque en sí la historia apunta a distintas direcciones. La anécdota es la siguiente: el maestro Henry Higgins aloja en su casa a Elisa, una muchacha de la calle que vende flores, y le enseña a hablar refinadamente y a comportarse en la mejor sociedad. De alguna manera, la moldea y la prepara para que sea una dama en todos los sentidos, sólo que al final, en contra de sus principios y de lo que él esperaba, se siente muy atraído por la muchacha. Aunque tampoco hay una correspondencia entre las dos historias, sí hay actitudes muy semejantes en los personajes. Sobre todo, en la intención del maestro de pulir y perfeccionar a Elisa desde el exterior, hasta sus pensamientos. Lo que realiza con ella es un “experimento didáctico”, como él mismo lo llama. Inclusive hay ciertas partes muy acordes a las intenciones de Ismael. Por ejemplo, cuando Higgins le dice a su madre: “no tienes idea de cuál espantosamente interesante es tomar a un ser y convertirlo en otro ser humano completamente distinto [...] Es llenar el más amplio abismo que separa a una clase de otra y a un alma de otra alma”. Este personaje siente admiración y orgullo por su logro con la muchacha, pero no hay una igualdad entre ellos. Su actitud, al igual que la de Ismael, generalmente es arrogante y superior. Sólo que esta obra tiene un matiz cómico y un final feliz. La problemática que cada uno presenta es muy distinta, porque principalmente en la obra de Shaw destaca la importancia del idioma, es decir, la

enseñanza, en un nivel lingüístico, en cambio en este cuento vemos que va mucho más allá de eso. Pero al igual que Higgins, él insiste en educar y refinarla a su modo, al igual que una materia, en calidad de objeto. Y Elisa, al igual que Paula, está imposibilitada de regresar a su mundo anterior. Por eso converge específicamente con el mito griego y con la obra de Shaw.

Ismael actúa sobre la protagonista principalmente con un afán de placer o satisfacción ligada a su ego y vanagloria, no verdaderamente para mantener una comunicación más cercana u óptima con ella. Esto lo afianza, especialmente, la situación de la venta de la casa de San Ángel. Este acto es muy relevante en el cuento, ya que la casa guarda una íntima correspondencia con la protagonista; es análogo el valor y el tratamiento que Ismael les da a las dos. Son objetos con unas calidades similares y carentes de un fuerte lazo afectivo por parte de él. Particularmente en este suceso de la casa, la relación de pareja surge como un intercambio mercantil, como una cosificación, aún tomando en cuenta que lo hace a propósito.

Esta circunstancia, junto a la infidelidad de Ismael, son determinantes en la crisis de ella y en el cuestionamiento de su relación de pareja. La decadencia del personaje lleva una gradación, la cual da inicio principalmente, después de descubrir la supuesta infidelidad de Ismael, y la consecuente noticia de la venta de la casa, que ella le ha ayudado a decorar con mucho entusiasmo e ilusión, debido a que pronto iban a vivir allí. Aun más, le molesta que sus cosas personales, conformadas por objetos de sus familiares y de su infancia guardados con cariño, se hayan vendido con todo y la casa y él no haya hecho nada por recuperarlas. Porque la mujer, por un momento cree que lo del plan de la casa es una muestra de amor y gratitud por parte de Ismael, pero al final sólo imperan su ambición e indiferencia:

Pero me hice la ilusión de que cuando Ismael compró el viejo caserón de San Ángel, lo había hecho como un acto de reconocimiento hacia mí, y que tener

una sólida casa de piedra quería decir que nuestro matrimonio estaba por encima de cualquier hecho fortuito[...].

Fue una aventura a la que me uní con todas mis fuerzas. Empecé por ocuparme del jardín y el parque; escogí las flores: madreselvas y boj para los arriates; rosas té, blancas, rojas en los prados, heliotropos en el rincón de la fuente del ángel de mármol (:177).

A Ismael no le interesa la dedicación que Paula pone en la casa, como su lugar de refugio y amor. Ni siquiera por consideración decide quedarse con la casa. Él termina actuando según sus intereses y conveniencia, pues no le preocupa lo más mínimo el valor y estimación que para ella significa la decoración de su cuarto con los muebles de soltera y objetos queridos de sus familiares:

–Acabo de firmar el contrato de venta de la casa. Browfield me la compró.

–¿La casa de San Ángel?

–Claro. Quedaron encantados con ella, pobres, no tenían idea de que se pudiera vivir así en nuestra época.

–Pero, Ismael, mis muebles, mis retratos....

–Basta, Paula. Tienes la avaricia de todas las mujeres. Los objetos son objetos, intercambiables, adquiribles, uno no puede pegarse a ellos. Te hace falta un poco de desprendimiento. La generosidad debe ser absoluta, uno tiene que darse a cada momento, irse dando durante toda la vida, minuto a minuto, construirse también... (:180-181).

Otro de los detonantes de la crisis de la protagonista es el descubrimiento del adulterio de Ismael, el cual antecede a la noticia de la venta de la casa. Ella se entera por una llamada telefónica de su secretaria, de que éste saldrá a comer con una mujer. Y aún más, le angustia su respuesta: “– ¿Estaba espiando?.. no me importa. Yo soy la secretaria del arquitecto y hago lo que él manda ¿entiende? Además, usted tiene la culpa de todo... de todo” (:180). El temor y la angustia se intensifican todavía más en el momento en que está frente a Ismael y no nota ni siquiera un poco de nerviosismo de su parte.

Curiosamente, lo ve y lo percibe míticamente hermoso. Es imposible rastrear algún indicio de nerviosismo por el supuesto encuentro con otra mujer, acto también que demuestra su falta de afecto y cariño:

Era imposible que no se hubiera dado cuenta de lo de Malvina. No, lo que sucedía con respecto a ella era exactamente lo que pasaba con Federico y

conmigo: nos veía, nos utilizaba tal vez, sin maldad, pero sin miramos. Pero mi presencia ¿ni siquiera le recordaba la cita que tenía con otra mujer dentro de unos momentos? Hubiera deseado descubrir en él el signo más pequeño de turbación, un indicio de que yo significaba algo en sus asuntos amorosos, pero él estaba impaciente por darme una gran noticia (:180).

A partir de este incidente, ella se da cuenta de que en realidad no es importante en los planes de Ismael, en su vida. Paula se siente impotente para enfrentarlo y para poder comunicarle su angustia y sus diferencias, de aquí se deriva su real desmoronamiento. Es interesante que en el cuento se atienda especialmente el estado anímico del personaje femenino, el cual se plasma principalmente en sensaciones y percepciones.

Esta experiencia interna del personaje la lleva a una paulatina degradación que poco a poco se vuelve más agobiante y acaparadora en la vida de Paula. El dolor, la soledad y la vacuidad se van filtrando en su mundo y abarcando tanto su cuerpo como su espíritu. Pero, precisamente en este estado de crisis, se descubre y alcanza la existencia auténtica, según el existencialismo:

Heidegger nos habla de inautenticidad, frente a lo cual tenemos el camino de la autenticidad, que es aquel en que el hombre, en su angustia ante la perspectiva de la nada que le revela la verdad a cerca de su propia naturaleza, vuelve hacia sí mismo, después de haber andado perdido en lo impersonal y encuentra la más original o genuina verdad sobre sí mismo [...] en la posibilidad de hacerse uno mismo dueño de la vida y de destruir todo efímero disfraz (Bobbio, 1992:58-59).

Aunque la protagonista también termina utilizando a Marcos como objeto, en esa decadencia lacerante ella descubre la verdad de su ser, su individualidad. Para eso tiene que experimentar la incertidumbre y el dolor. De alguna manera, la reflexión y esta experiencia pernicioso la conducen a descubrir su existencia auténtica.

Después de estos dos actos, ella empieza a poner en entredicho la felicidad de su matrimonio y el sentido de su vida en general. Se trata de una confrontación violenta y dolorosa para ella, debido a que el gran ídolo al que ella veneraba y adoraba, con tanto amor y admiración, ahora se ha derrumbado por completo:

¿Ni él mismo era lo suficientemente importante para ser capaz de tener apego a las cosas por las que un momento antes se interesaba, se apasionaba como con la casa? El descubrimiento de los sentimientos de Malvina... aquella cita... la pérdida para siempre de lo que yo creí como una loca que era, al fin, mi hogar, con mis cosas... mi marido... mi amor. Lleno, vacío... Lleno, vacío... todo estaba lleno de vacío (:181).

La crisis de Paula se debe a ese desequilibrio emocional que sufre después del desconcierto y la decepción, con respecto a la imagen inicial de Ismael. Es doloroso para ella concebirse como un objeto más. La indiferencia es el principal motivo de la degradación de la protagonista, la cual contiene un carácter existencial, ya que se anula como ser humano, y no tiene ninguna individualidad ni identidad. Este choque enérgico se produce al darse cuenta de que lo que ella tanto entrega y ama no tiene ni reconocimiento ni respuesta.

En un primer momento se puede decir que ella no poseía una existencia propia, puesto que no hay un pleno reconocimiento de parte del prójimo y sólo está viviendo acorde a los deseos de alguien más. Federico mismo se lo dice:

Si tendemos a lo absoluto en esta civilización nuestra, estamos fuera de la realidad, perdidos; nosotros no concebimos más que lo relativo, sobre todo lo relativo a; particularmente los que estamos hechos pedazos, o enamorados. Eso de que me hablas sirve para otras cosas, para seres puros o que aspiran a serlo, no para quien está viviendo una existencia ajena (:176).

Tomando en cuenta a los existencialistas, en especial lo que postula Sartre, acerca de la existencia, es decir, su hipótesis de que para que tengamos una existencia auténtica tenemos que ser reconocidos y vistos por alguien más, pues el otro da la certeza de nuestra existencia, así Paula se siente desprovista de una plena persuasión y evidencia de su existencia, al punto de aniquilarse por completo y caer en la plena devastación de su ser, ya que no tiene una consistencia ni alguien que la comprenda, Al igual que la protagonista de “En la sombra”, experimenta una existencia ajena y una vaciedad de su ser. Claudia Albarrán comenta al respecto: “Las protagonistas de *En la sombra* y *Atrapada* viven una existencia ajena, a la sombra de sus maridos, en espera de

que ellos las miren, las reconozcan; son mujeres tradicionales, víctimas pasivas, silentes, que soportan las infidelidades de sus esposos (¿o sería mejor llamarlos verdugos?), como si vivieran una condena [...]”. (1998:207). O como explica Bradu, en estos relatos “la mujer no es nadie, no tiene existencia, ni belleza ni dolor propios, porque es como un ser vacío que el otro –el hombre amado– vendría a llenar con su amor. Si se retira la mirada, el abismo se abre, infinito porque es sin redención; la mujer vuelve a su estado de no ser, descubre o redescubre la nada que la acecha” (1998:32).

Las dos mujeres buscan desesperadamente un reconocimiento que les es negado. Pero no se puede decir que Paula sea un personaje totalmente tradicional y pasivo ya que al final se rebela contra las normas impuestas por la sociedad.

Esa autodestrucción del personaje femenino es descripta tanto física como internamente, y se proyecta en el límite de la agonía y la desolación, en el siguiente párrafo:

Caminaba a empujones, creo que algunos me injuriaban. Caminaba. Caminaba. No tenía a dónde ir. Ni siquiera estaba sola, estaba sin mí, en un páramo con un pasado que no recordaba y sin ningún porvenir. Sola, entre el torrente de personas que iban a alguna parte, que se verían con alguien, que eran queridos, que tenían algo que hacer. Me miré las manos. Dejé caer los brazos y seguí caminando por calles que a lo mejor alguna vez había conocido, por las que había pasado viva. Ahora estaba ciega, sorda, muda: muerta. Pero no me desplomaba, no sé porqué, mis piernas seguían moviéndose y con ellas todo mi cuerpo (:181).

Este suceso es importante, porque la aniquilación del personaje llega al extremo, hasta desembocar en una muerte simbólica, en una angustiante agonía. En la cúspide de su degradación se vislumbra precisamente su autenticidad, pues ésta implica un deterioro y corrupción del personaje. En esto consiste su conciencia y su redención final. Con respecto a este estado Kierkegaard afirma: “Si puede haber una salvación, ésta no puede venir de quien se hace a un lado para no corromperse, sino de quien la afronta para salir renovado” (Bobbio, 1992:64). Es necesario que el personaje se encuentre en una situación límite de su existencia para descubrir su verdadero ser.

Su fragmentación y estado conflictivo la conducen a una búsqueda de sentido con respecto a su existencia y a su matrimonio, a la confrontación de lo que aparentemente es y de lo que realmente siente. Con respecto a esto Martha Robles opina:

Inés Arredondo ha iniciado una aventura en nuestras letras: narrar el presentimiento de una “verdad fundamental” en la búsqueda del sentido de ser de quienes, ajenos a sus sucesos que van transformando su destino, se repliegan a su existencia imaginada. Hacia fuera, el ser apasionado se entrega al amor; hacia dentro, desarrolla un estado de no-ser en su espíritu vencido por el silencio, por la voluntad ajena, por el asco o el desamor. Son protagonistas, en mayoría emotivos, sin complejidad intelectual, procedentes de una domesticidad inédita, poblada de demonios, disfrazada de amable condescendencia (1986:221).

Paula se siente, de algún modo, ajena a su destino, y quiere modificarlo, que las cosas cambien, pero experimenta una profunda incapacidad para lograrlo. Sólo hasta el final enfrenta esa impotencia mediante la toma de conciencia y el adulterio. Su condescendencia y felicidad son aparentes y también transgredidas.

La protagonista plantea que la “no resistencia al mal” es necesaria para la perseverancia del amor y en sí natural en toda relación de pareja, porque ésta no sólo genera sentimientos positivos, sino también demoledores y negativos. Ella lo confirma en una plática con Federico: “Uno no lucha más que con sus pasiones, con nada externo; ¿ves?, y no es otra cosa que un agente receptor, una esponja que absorbe el mal y no lo rechaza ni lo devuelve, sino que se queda con el adentro, y lo rumia, lo envuelve, lo fracciona, hasta que puede digerirlo y con eso aniquilarlo” (:176).

Vemos que la protagonista al darse cuenta de las infidelidades de su marido, actúa como un ser para-otro, soporta todas las humillaciones de él y se justifica a sí misma asumiendo, según ella, una actitud de pureza y no resistencia al mal.

Esto sugiere que a través del sufrimiento el individuo entrevé y adquiere una conciencia y mutación posteriores que lo llevan a un encuentro consigo mismo. A través de ese proceso de búsqueda arduo y lacerante emerge la redención. Pero el clímax de su

desmoronamiento se encuentra cuando ella sale a la calle, sin ninguna esperanza ni incentivo. La gente que la rodea en ese momento ratifica ese interés y búsqueda de ella por ser vista y, sobre todo de ser querida, sin conseguir nada. Se remarca con insistencia ese aniquilamiento del personaje y esa preocupación de ella por ser persuadida por los demás. Ratifica la idea de Sartre sobre la existencia y la necesidad de ser vistos por otros:

—No tengo nada. Estoy sola.

—Yo también

—Es diferente: tú te tienes a ti mismo.

—Y si quisieras, si te empeñaras, podrías conseguirlo como yo. Pero te da miedo renunciar a cosas superfluas que tienes metidas en la cabeza que son tu vida, tú misma.

— ¿Para qué si nadie me mira? No quieres entender que para mí la única forma es interesarle y gustarle a otro.

—Tonterías, nadie debe depender de nadie. Y a desbrozarte, a *ser* en pureza y plenitud, nadie debe ayudarte, ni con una mirada, pues esa simple atención desviará tu autenticidad. Uno no se puede formar más que en soledad, como los edificios, cada uno completo, autosuficiente, expresando su peculiaridad sin tapujos, no en complicidad sino solamente en armonía con el aire circundante (:182).

Es evidente que Inés Arredondo aquí quiso proyectar una de las principales preocupaciones de los existencialistas. Sartre insistía en que la mirada al mismo tiempo que nos daba nuestra existencia real, la desvirtuaba y se convertía sólo en lo que somos a la vista de los demás. Esa mirada afecta la realización de nuestro ser.

Aunque Ismael habla con seriedad de esta autonomía del ser, no resulta tan convincente en relación con sus actitudes y acciones. Mientras ella se siente un ser absurdo en el mundo, él trata de superarse y construirse aisladamente. En realidad, este personaje no resulta tan libre, ya que carece de convicciones y accede en sus opiniones al mejor postor.

Lo que es un hecho es que Paula se siente muy afectada por la angustia de su vida y de su ser, los cuales él ni siquiera nota. Nuevamente se muestran la indiferencia del personaje y los rasgos filosóficos o existenciales en el cuento:

No tenía a dónde ir. Todos los lugares del mundo estaban vacíos, sólo el lugar que ocupaba Ismael era real: aunque fuera la fuente principal de mi angustia lo miraba, me aferraba a él, y eso hacía más absoluta y dolorosa mi soledad. Los días, los meses eran todos iguales, lentos y fugaces, porque mi desesperación no tenía principio ni fin, porque yo no tenía peso ni existencia verdadera. El departamento era demasiado grande, demasiado chico para mi sufrimiento. En un rincón, arrebujada en una bata vieja, veía a Ismael vestirse, hablar, salir, volver, y me parecía natural que no aludiera, que ni siquiera se diera cuenta de mi aniquilamiento (:183).

Esa mutilación de su ser tiene íntima relación con el título del cuento. La impotencia de la protagonista de renunciar a ese hombre se refleja en su insistencia por permanecer a su lado. El término de atrapada está vinculado a la incapacidad de poder huir y desprenderse, de ser ella misma. Su imposibilidad de ser. Ella es alcanzada por el dominio de Ismael, y aunque tiene oportunidad de dejarlo o de renunciar a él, se aferra a su amor y lucha por éste. Notamos que este personaje es masoquista. No entramos a explicar las características de estos personajes, porque nos desviaríamos de nuestro objeto de estudio.

Esa preocupación por la certeza de su existencia se resuelve momentáneamente con la aparición inesperada de Marcos. En el momento más crítico por el que pasa, hace su aparición este personaje, el cual brinda y le regresa su existencia perdida a Paula. Por eso es importante el papel de Marcos en la historia. Representa todo lo opuesto a Ismael, ya que lo primero que hace es enfocar su mirada hacia ella y al menos momentáneamente, regresarle la satisfacción y alegría de su pasado querido, constituidos por él y por los recuerdos de su noviazgo. La protagonista tiene la oportunidad de recuperar más de cerca ese pasado y de recobrar su propia existencia:

Me tomó del brazo y empezamos a caminar al mismo paso, mirándonos sonrientes a los ojos, como si todos estos años no hubieran transcurrido. ¿Por qué, si en un momento se produce la desesperación, no debe darse en un momento la alegría? No lo pensaba con claridad, pero, era lo que vagamente me justificaba. El recuerdo preciso y firme que Marcos tenía de mí y que me obligaba a actuar de acuerdo con él, el calor de su brazo, su proximidad, todo eso me fue produciendo una especie de deshielo, de desentumecimiento, y comencé a respirar de verdad el aire caldeado de una maravillosa mañana de otoño, a moverme en un espacio cierto de una ciudad habitada (:184).

La presencia de Marcos le da a la protagonista la certeza de su existencia y la recuperación de su pasado, sobre todo, representa un gran aliciente para ella. A primera instancia se puede observar que es alguien muy importante para su vida, ya que a lo largo del cuento lo menciona varias veces y lo recuerda con nostalgia. En ese momento posterior a su crisis encuentra una felicidad perdida con Ismael, y recobrada con Marcos: “[...] cuando Marcos, tirado junto a mí, como un adolescente, empezó a leer, sentí que una felicidad perdida y recobrada me inundaba y dulcemente, sin sollozos, las lágrimas resbalaron por mis sienes” (:185). Marcos le regresa todo lo que ella en su degradación ya había olvidado y la había hecho sentirse ajena; aunque puede notarse un fuerte vínculo afectivo entre estos dos personajes, esta pareja también se encuentra obstruida para encontrar la felicidad, puesto que sólo se da momentáneamente y se cancela por la presencia de Ismael en los sentimientos de Paula. Además, no es posible recuperar el cariño y amor que unió en determinado tiempo a esta pareja, pues resulta caduco ahora. Percibimos que Marcos sigue enamorado de Paula y se encuentra situado todavía en su pasado junto a ella, mientras ella le guarda cariño a éste, pero ya no una pasión amorosa. Esto se nota en el momento en que van al departamento de Marcos y él se da cuenta que sólo por despecho y venganza acepta ir con él y hacer el amor. Esto se encuentra íntimamente relacionado con sus paradojas y su resistencia al mal, de la cual sale redimida y triunfante. El egoísmo se hace patente en este encuentro:

Fuimos a su departamento.

Horas después, mientras yo decía en el teléfono: “que me quedé a comer en el centro”, vi la contracción de despecho doloroso en las facciones de Marcos. [...] No soporto que hables por teléfono de esa manera, que mientas. [...] Te veo ahora aquí con mi bata puesta, y me parece natural; pero cuando te oigo no puedo creer que seas la misma, la misma que hace un momento desnuda y en mis brazos ...Eres mía, mía, eso se sabe en un momento así, pero no puedes luego levantarte y decir fríamente eso que has dicho, no te corresponde.

—Puedo porque estoy contaminada, porque soy otra.

—No, no quiero que seas otra más que la mía, la que yo conozco.

—Ésa no existe ya. Mírame ahora. La plenitud del deseo y del placer me ha dado una realidad que no he tenido nunca, pero por eso precisamente soy dueña en este momento de toda mi historia. He llegado a una realización y eso es como llegar a una cima desde la que se ve mejor y se ve todo. No soy la niña que conociste, y ahora, aunque sea feliz, soy culpable. Somos amantes y cómplices....y me gusta que sea así (:186).

Paula, de alguna manera utiliza a Marcos, pues éste es víctima de su necesidad de venganza. Esta experiencia tiene un carácter catalizador, puesto que representa un despertar o una reacción transformadora, en el cual comprende lo que Ismael hace con ella, utilizándola. Ese rasgo de egoísmo se nota en el momento en que dice que ha logrado llegar a una realización total. Esa de la que le habló Ismael en algún momento. Ella acaba haciendo lo mismo que él y cambia de estrategia en su matrimonio. Marcos la ama, pero también sabe que ya no es la misma de antes, y eso le duele mucho. Paula se comporta como Ismael actúa con ella. Al fin aprende la lección y a asimilar ese desprendimiento amoroso. Él mismo Marcos le dice: “Porque me hablas fría, despiadadamente, como un triunfador a su enemigo, y yo no soy tu enemigo” (:186). Hay una fuerte transición del personaje que al final termina optando por actuar igual que Ismael. Decide permanecer junto a éste, pero con otra visión de la vida y de su matrimonio. Pero, ante todo está su amor por él, aunque ya no de la misma forma: “Me vestí rápidamente y salí, después de besarlo como a un amigo. Hice con él lo que Ismael conmigo, pero mi dueño no era Marcos, y así, con toda conciencia, aquella tarde volví a mi casa sin remordimientos ni nostalgias, a esperar y a sufrir al hombre de mi vida, al enemigo amado” (:186).

En Paula se da una amarga mutación en donde se generan varias revelaciones dolorosas en su vida; hay cierto parecido al despertar de la protagonista Elisa del cuento “El membrillo”. Llama la atención que casi todos los personajes de Arredondo sufren una transformación o viven momentos esenciales, en los que se producen cambios

decisivos en sus vidas, que no les permiten volver a ser los mismos de antes. Como bien señala Enrique Serna:

[...] (Inés Arredondo) buscaba apresar el momento crucial en que un personaje entrevé el sentido oculto de su existencia. Tras descubrir la íntima conexión entre el amor y el dolor o abandonarse a la perversidad, sus personajes nunca vuelven a ser los mismos. Han experimentado una crisis moral, han descubierto que el matrimonio es una lucha darwiniana por la supervivencia o se han prostituido para defender lo que aman y el relato concluye cuando termina la experiencia transformadora (1996:266).

Esa asimilación y cambio de la protagonista es necesario y natural, pero, de alguna manera, el factor principal del fracaso de su relación amorosa está en la incapacidad afectiva de Ismael, y su inmenso egoísmo que no le permite ver más allá de sí, porque, aunque ella decide estar junto a él, el fracaso como pareja seguirá a pesar de que vivan juntos.

### **3.2 Erotismo y transgresión**

Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás.

*Río subterráneo, Inés Arredondo*

En los cuentos que analizamos en este apartado, los personajes buscan la felicidad por medio del erotismo, la sexualidad, la transgresión y la muerte, y de esa manera, trascender en su relación; no es la sexualidad por sí misma la que los une, sino la totalidad del amor, el deseo y la pasión, como ellos lo viven. Su erotismo provoca sobresalto y perturbación porque transgreden inhibiciones y prohibiciones, lo cual deposita interrogantes en los lectores al plantear la vida y conducta sexuales como problema a esclarecer y a explicar.

Definición del erotismo:

Si revisamos el diccionario llama la atención la definición de erotismo:

“Erotismo: Del griego Eros, amor enfermizo, calidad de erótico, afición desmedida y enfermiza a todo lo que concierne al amor”.

“Erótico: Voluptuoso, libidinoso, lujurioso, obsceno, vicioso.” (1988:363)

Vemos que es una definición bastante estrecha al concebir el erotismo como una enfermedad o un vicio. Ahora veamos la que postulan Platón y Freud.

Platón fue quien introdujo la definición de Eros en la cultura occidental. *El Banquete* contiene la sustancia sexual de las relaciones espirituales. Según Diotima: “Eros conduce al deseo de un cuerpo hermoso a otro y finalmente a todos los cuerpos hermosos, porque, la hermosura de un cuerpo está emparentada con la hermosura de otro, y sería tonto no reconocer que la hermosura de cada cuerpo es una y la misma” (Marcuse, 1999:218).

De esta sexualidad polimorfa, se levanta el deseo por aquello que anima al cuerpo deseado: la psique y sus diferentes manifestaciones. La procreación espiritual es obra de Eros tanto como lo es la procreación corporal y el orden correcto y verdadero de la Polis es tan erótico como lo es el orden correcto y verdadero del amor.

La definición anterior vemos va enfocada al deseo del cuerpo humano bello y todos los cuerpos bellos, es polimorfa, pero también va dirigida al espíritu, al conocimiento, puesto que lo que sostiene un cuerpo es la psique. El erotismo polimorfo sería, para Platón, el estado ideal de la polis. Sin embargo, este estado ha sido reprimido, a lo largo de la historia, con el objeto de mantener a la sociedad patriarcal monógama.

El término Eros, que en S. Freud designa las pulsiones de vida, connota su dimensión sexual evitando al mismo tiempo reducir la sexualidad a la genitalidad. Sin embargo, no hizo una distinción entre Eros y sexualidad, utilizó Eros como un aumento

de la sexualidad misma, esto lo encontramos con más detalle en *El malestar en la cultura*. Freud se refiere al eros como a la sexualidad porque la represión ha hecho de éste sólo un impulso a la sexualidad: “La sexualidad es por naturaleza polimorfa perversa. La organización de los instintos sexuales convierte en tabúes como perversiones prácticamente todas las manifestaciones que no sirven o preparan para la función procreativa” (Marcuse, 1999:63).

Como vemos la cita anterior une eros y sexualidad dentro de lo prohibido y establecido. Estos dos aspectos del erotismo se encuentran en la obra de Inés Arredondo como una dialéctica: pureza-impureza. La primera sería la que corresponde a la ley moral religiosa o de la “civilización” y la impureza a la perversión.

Rose Corral en uno de los estudios introductorios a las Obras completas de Inés Arredondo, dice que el sentido global de la narrativa de Arredondo apunta a lo sagrado: “[...] puede encarnar simultáneamente lo puro y lo impuro, lo que atrae y lo que causa repulsión, lo prohibido y la transgresión de lo prohibido, la plenitud y el vacío, el ser y el no ser, la vida y la muerte. Estos extremos configuran lo que Caillois llama la dialéctica de lo sagrado” (Corral, 2002: XI).

El erotismo, en los cuentos de Arredondo, se encuentra dentro de la dialéctica de lo sagrado. Georges Bataille en *El erotismo*, elabora una definición acerca de este aspecto, tomando en consideración el estudio etnográfico de Roger Caillois del estado pagano de la religión:

El tiempo humano se reparte en tiempo profano y en tiempo sagrado, siendo el tiempo profano el tiempo ordinario, el del trabajo y del respeto de las prohibiciones, y el tiempo sagrado el de la fiesta, es decir, esencialmente el de la transgresión de las prohibiciones. En el plano del erotismo, la fiesta es a menudo el tiempo de la licencia sexual. En el plano propiamente religioso, es en particular el tiempo del sacrificio, que es la transgresión de la prohibición de matar (2000:263).

En ese estado pagano de religión, sagrado designa al mismo tiempo los dos contrarios. Es sagrado el interdicto porque al designar negativamente algo introduce un

sentimiento de pavor que es cambiado por adoración a divinidades. En este sentido, el interdicto no se opone a lo sagrado, puesto que lo divino es el aspecto fascinante del interdicto, es interdicto transfigurado. Es decir, lo sagrado está formado por el culto a las divinidades del interdicto y también por la transgresión de los interdictos, en la fiesta ocurre el tiempo de la licencia sexual, y en el sacrificio, que es el plano religioso para dicho estado pagano de religión.

Se puede apreciar que en ese estado religioso, pureza (interdicto) e impureza (transgresión) son ambos aspectos de lo sagrado. Sin embargo, no ocurre lo mismo en la religión cristiana, puesto que: “El cristianismo rechazó la impureza. Rechazó la culpabilidad, sin la cual lo sagrado no es concebible, pues sólo violar la prohibición abre su acceso” (:127).

En el cristianismo lo sagrado se fundamenta sólo en la pureza, en el interdicto y la divinidad corresponde al bien, el mal es arrojado del cielo con la figura del demonio, su terreno maldito es el de la transgresión, la violación de las normas morales. La impureza entonces deja de ser sagrada y se convierte en pecado, en algo degradante, sucio, asqueroso. De esta manera, la religión cristiana opone pureza e impureza, sólo la pureza corresponde a lo divino, la impureza no.

En la historia del erotismo, la religión cristiana desempeñó una función de condena. Como señala Bataille: “[...] el fin de la religión fue la vida de ultratumba, atribuyendo al resultado final el valor supremo y quitándole este valor a lo momentáneo (2000:97); al goce de lo momentáneo le confirió al erotismo un sentido de culpabilidad. O como nos dice Freud<sup>54</sup> la historia del hombre es la historia de su represión, de la contención y a veces supresión de sus impulsos por una racionalidad que le es impuesta

---

<sup>54</sup> Cfr. Freud. *Obras Completas*. CD

desde afuera: el sacrificio metódico de la libido es provocado para servir a actividades y expresiones socialmente útiles, es cultura.

En la cuentística de Inés Arredondo encontramos una dialéctica de lo sagrado, puesto que la autora retoma el aspecto impuro que la religión cristiana había desechado y lo vuelve también sagrado.

Michel Onfray<sup>55</sup> nos plantea que en materia de placer, el momento histórico e inaugural de Occidente se localiza en el *Antiguo Testamento*. Éste, nos dice abunda en imprecaciones contra la carne, contra los deseos y contra los placeres; en él se fustigan el cuerpo, las sensaciones, las emociones, las pasiones. El monoteísmo judío inventa la misoginia occidental, la formula, le otorga sus cartas de nobleza, y permite al cristianismo y al islam seguir la obra empezada hilvanando primero la metáfora del aborrecimiento del cuerpo de las mujeres y luego de las mujeres en su totalidad. *Torab*, *Nuevo Testamento* y *Corán* fabrican y legitiman un mundo masculino construido sobre la desconsideración generalizada de lo femenino.

Con base en lo sagrado, ya definido, es oportuno ahora señalar el concepto de erotismo propuesto por Georges Bataille: “El erotismo, en su conjunto, es infracción de la regla de los interdictos: es una actividad humana. Pero aunque empiece allí donde acaba la animalidad no deja por ello de ser su fundamento” (2000:131).

El erotismo está dentro de la esfera de la transgresión, de lo impuro, pero es sagrado porque así lo era en el estado pagano de la religión.

El mismo autor hace una diferenciación entre el erotismo y la actividad sexual simple, el erotismo consiste en una búsqueda psicológica independiente de la reproducción.

---

<sup>55</sup> Cfr. *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia, Pre-textos, 2008

No obstante, la reproducción, así como la muerte, están emparentadas con el erotismo. Bataille introduce las categorías de continuidad y discontinuidad del ser para poder definir este aspecto como algo sagrado. Nosotros somos seres separados, discontinuos y tendemos a buscar la unión del ser con algo, la continuidad. De esta manera, la muerte lleva a la unión del ser con la nada y la reproducción conduce a la discontinuidad de los seres, pero pone en juego su continuidad, así, se asemeja a la muerte

Tratar de teorizar acerca del erotismo es difícil porque implica hablar de algo tan íntimo, tan sensible, de la experiencia que se vive en primera persona y que linda con lo innombrable. Pero cuando se intenta una aproximación teórica al fenómeno, Georges Bataille es la referencia obligada para entrar en este tema.

El deseo arroja a los personajes fuera de sí, su pulsión sexual es hacia el otro, de manera casi instintiva libera su deseo demandante. Los cuentos se erotizan a través de la construcción de los protagonistas. Estamos ante personajes eróticos y como señala Freud: “Desde el punto de vista social y cultural, este tipo representa las demandas instintivas del *ello*, al que las demás instancias psíquicas se han rendido dócilmente. (Freud, T-14). La excitación y el flujo de sensaciones vinculadas al placer se manifiestan físicamente en la gracia. La gracia es la belleza del movimiento y sirve de complemento a la belleza de un cuerpo sano. “En un estado de placer nos movemos con gracia” (Lowen, 1994:15).

La pasión huye de las leyes de la sociedad; su destino es el amor que une la sensualidad con la muerte pues la falta de libertad, las restricciones y la misma fatalidad son el precio que debe ser pagado, como vimos en “Mariana”.

Para el que ama, nos dice Bataille, el ser amado es la transparencia del mundo, “el ser amado equivale para el amante, y sin duda tan sólo para el amante –pero eso no

tiene importancia—, a la verdad del ser” (2000:26). A través del amante, el amado vislumbra el fondo del ser, la simplicidad del ser, desaparecida la complejidad del mundo.

Como señala Octavio Paz, el erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual, el sexo es también amenaza “es creación y destrucción. Es instinto: temblor pánico, explosión vital. Es un volcán... es subversivo: ignora las clases y las jerarquías, las artes y las ciencias, el día y la noche [...]” (2001:16). Además, la animalidad subyacente, huye de valores y símbolos para vivir conforme a sus deseos (Pagliarlunga, 1973:121). O como señala Bataille: “En cada ocasión, el deseo es el origen de los momentos de éxtasis” (1998:41). Por este tránsito o movimiento “el ser tiende a salir de sí, a derramarse, a franquear los límites” (Baigorria, 2002:117). La tesis de Bataille es que el ser mismo no existe si no es por el exceso. Este movimiento del deseo persiste aún en nuestras actividades que consideramos más racionales; constituye “un *afuera* de la razón, que está al acecho, en las sombras, plantado como una amenaza, aprovechando cada grieta del orden social para irrumpir con toda su voluntad de desorden” (Baigorria, 2002:29). Kristeva sostiene que la filosofía es pensamiento, es razón que soporta ese orden social; pero lo otro de la inteligencia es lo pasional, lo corporal, lo sexual, que a veces se expresa en la poesía (1998: 41,42). Ese *afuera* de la razón es la pulsión que se exhibe a lo largo de los cuentos que analizaremos pues el erotismo y la sexualidad constituyen el eje de los mismos.

Fue Georges Bataille quien en la década de los cincuenta realizó estudios sobre el exceso, la transgresión y el derroche. Martín Heidegger lo consideró “la mejor cabeza pensante que tuvo Francia en el siglo XX” (citado por Baigorria, 2002: 5).

En 1972, el grupo *Tel Quel* organizó el primer coloquio importante sobre la obra de Bataille, titulado: *Hacia una revolución cultural: Artaud, Bataille*. A este grupo se

vincularon Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault y Julia Kristeva, por citar algunos autores, más conocidos por explorar, tanto en el plano teórico como en el práctico, la experiencia literaria de los límites. En el campo psicoanalítico, Lacan prosiguió la reflexión conducida por Bataille acerca de la heterogeneidad del goce femenino (1998: 42).

El campo literario será uno de los privilegiados de exploración de todas las posibilidades del ser y del discurso. Si el ser es exceso y alteridad radical, se plantea el problema de los límites. “La pregunta sobre el límite reemplaza a la búsqueda de la totalidad” (Baigorria, 2002:105). Esta búsqueda persistió después del vacío dejado por la muerte de Dios, a partir de lo cual todo se rebela frágil y perecedero, destinado a disolverse. Esta ruptura e intento de cruzar los límites es el secreto de todo erotismo (V. Benjamin, 1996:85). Hay un abismo entre un ser y otro, y por el erotismo buscamos la comunicación, la fusión. Por este movimiento del deseo erótico, a los seres discontinuos y aislados que somos todos, nos queda la nostalgia de la unidad o la continuidad perdida; “nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general” (Bataille, 2000b:19). Hay una búsqueda de la continuidad, de la fusión, por ello el erotismo es siempre disolución de las formas constituidas de la vida social donde se demarcan los límites y las fronteras. También por eso hay un vínculo con la búsqueda religiosa, mística, ya que la radical alteridad es el Otro. El Otro es la suprema otredad (Paz, 2001:20). Este autor en *La llama doble*, se pregunta por qué amamos, por qué nos sentimos atraídos hacia otro ser. Concibe el amor como deseo de *completud*, como una necesidad profunda de los hombres. Nadie, dice, ha podido esclarecer este enigma, salvo con otros enigmas, como el mito de los andróginos de *El Banquete*. El mito del andrógino no sólo es profundo sino que despierta en nosotros resonancias también profundas: “somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de

completud” (Paz, 2001:41). Como señala, este mito es una realidad psicológica, sin explicar realmente nada, dice todo lo que hay que decir sobre el amor.

Ya que el poder sexual y erótico de los personajes se vinculan con el deseo, lo prohibido, lo secreto, lo corpóreo, lo culposo y escandaloso, lo reprimido por la cultura, puede decirse que Arredondo aborda la experiencia literaria de los límites y de este modo se relaciona con los estudios de Bataille sobre el erotismo, la transgresión y el derroche.

A finales de los años sesenta se dieron condiciones para aceptar favorablemente la herencia de Bataille: por un lado son tiempos de la sospecha del conocimiento; del cuestionamiento estructuralista del sujeto a la obra de la deconstrucción proseguida por Derrida, el terreno es más propicio para recibir el problema de lo heterogéneo y el exceso. Por otro lado, emerge una nueva pregunta que ya estaba formulada en Bataille: la de la diferencia sexual (1998:41). Lo sexual viene a preocupar desde muy pronto en la vida, aprendemos a conocerlo, a desconocerlo, a mostrarlo y esconderlo, a desearlo y a temerlo; lo sexual es lo “escondido en lo más hondo de nosotros mismos pugnando por salir, algo manifestado en metáforas, desquiciante, perturbador, inevitable, arrasador” (Moreno, 1995:5).

La influencia de Klossowski en nuestra literatura es de menor magnitud que la de Bataille, sin embargo, aquélla es más visible que ésta en la medida en que Vargas Llosa, Juan García Ponce, Inés Arredondo y Alan Pauls rescriben el rito klossowskiano de *Las leyes de la hospitalidad*.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> En este rito voyeurista inventado por Klossowski en *Las leyes de la hospitalidad*, Octave (el anfitrión) concede sexualmente a su esposa Roberte (la anfitriona) a un invitado fortuito con el fin de descubrir la irrupción de la alteridad en su cuerpo. Es decir, para descubrir a Roberte como otra, Octave se identifica con la mirada de un tercero, mientras que Roberte, por su parte, utiliza esta conjunción de miradas como un espejo en el cual realiza su deseo de verse distinta a su identidad habitual. Falsamente fiel a sus días de seminarista, Klossowski articula este rito en un lenguaje teológico que identifica al anfitrión, la anfitriona y el invitado con las tres personas de la Santísima Trinidad y a la irrupción de la otredad en el cuerpo de Roberte con una teofanía. La parodia tiene aquí un doble propósito: por un lado, introduce la perversión en el seno del catolicismo; por otro, transfiere la pulsión mística de éste al erotismo y el arte. Esta

En México encontramos a Juan García Ponce e Inés Arredondo quienes adoptan con mayor fidelidad el modelo klossowskiano. En *De anima* (1984) donde García Ponce desplaza el rito hacia una actualización propiamente klossowskiano. En esta novela, Paloma tiene relaciones con otros hombres ante la mirada de su novio Gilberto. Pero dándole un nuevo giro a la estética de Klossowski, aquí las leyes de la hospitalidad disuelven la fina raya entre la vida y el arte, la realidad y la representación.

Inés Arredondo en su cuento “Sombra entre sombras” plantea la relación de Laura, Ermilo y Samuel, y es aquí donde hay cierta analogía con *Las leyes de la hospitalidad*, pues cuando Laura entra a la recámara de Ermilo y lo encuentra con Samuel, Ermilo la invita a que se incorpore con ellos y así se inicia una serie de encuentros perversos y eróticos

Inés Arredondo adopta los temas y la estética klossowskiana para modificarlos de una manera original y novedosa, como veremos a la hora de analizar este cuento.

En el universo narrativo de los cuentos existe una extremada codificación de la vida femenina.

Las modernas teorías feministas se gestan con el mayo del 68, “Vinculadas a esas peculiares izquierdas, las nacientes teorías utilizan el aparato marxista o el freudomarxismo” (Valcárcel, 1995:128). Esta autora coincide con Eagleton en que el movimiento feminista es probablemente el más novedoso movimiento cultural que haya conocido el siglo XX. Dirigieron su atención a los discursos patriarcales que sostienen una esencia en las diferencias sexuales; paralelos a los estudios feministas, Foucault renueva el estudio de las formas de exclusión; esclarece muy en particular el reconocimiento del cuerpo de las mujeres en la reproducción y la sexualidad. Concibe la

---

escritura es, por último, indisociable del referente pictórico. Primero, porque las descripciones de Octave de los cuadros manieristas de Tonnerre son el modelo para las transgresiones de Roberte, haciendo honor así al viejo dicho de Oscar Wilde: la vida imita al arte. Segundo, porque la escritura misma imita al cuadro: esto en la medida en que Klossowski suspende la acción narrativa para convertir a Roberte y a sus amantes en los personajes de un cuadro vivo.

familia, dentro del sistema patriarcal como el dispositivo histórico para organizar la sexualidad y desde donde se impone a las mujeres un papel y un lugar (Cfr. Duby, 1992, T. 5:306).

Por su parte, Duby y Perrot sostienen que la mujer no nace, se hace<sup>57</sup>; “El papel y el lugar que asumen le son impuestos por el poder ‘patriarcal’ a través de un sistema complejo de restricciones educativas, legislativas, económicas [...]” (Duby, 1992, T. 5: 315). Ni siquiera existía un registro de la historia de las mujeres, el cual comenzaron a estudiar las feministas de los ochenta para destacar “que el género es un constructo social, a diferencia de la determinación biológica del sexo” (Sorensen, 1999:110).

Lo femenino es lo heterogéneo en un sistema patriarcal, es lo otro que busca un espacio para sus necesidades y deseos. Es lo otro que recogemos como objeto de arte en las fuentes literarias, como una construcción ideológica de la mentalidad masculina y que, sin embargo, nos permite acercarnos a desentrañar ideales femeninos.

El deseo erótico en la literatura les hace compartir tanto a lo erótico como a lo literario ese mágico territorio de lo imaginario; espacio donde habitan nuestros fantasmas, nuestras fantasías. Ledesma ve en el erotismo la dolorosa experiencia interior que se niega a formularse (1999:153).

No es posible desembarazarse de lo impuro o abyecto. La experiencia artística, literaria, lo nombra y se sumerge en él. La escritura sacude certezas, suscita interrogantes, remueve el inconsciente, crea lo imaginario y desvela los caminos de la transgresión, por ello la literatura es “el punto sublime donde lo abyecto se desploma en el estallido de lo bello que nos desborda [...]” (Kristeva, 1998: 81).

Este fue un panorama acerca de lo erótico, perverso y abyecto que consideramos era necesario desarrollar para poder entender la cuentística de Inés Arredondo.

---

<sup>57</sup> Araceli Ibarra Bellon alude a Spender quien indica que la mejor descripción de la crítica deconstruccionista del discurso falocéntrico se encuentra en Toril Moi (1990) quien está de acuerdo con que una reconstrucción de la identidad sexual es auténticamente feminista. Cfr. Ibarra, 1995:308.

Enseguida revisaremos algunos cuentos donde se ve claramente la temática del erotismo.

Inés Arredondo está considerada una de las mejores escritoras mexicanas contemporáneas y sus libros han recibido reconocimientos de la crítica pues coloca en la trama de la mayoría de sus cuentos, una cotidianidad aparentemente superficial, sin relieve, pero surgen el signo o la señal y nos ubica en otra dimensión del cuento, convirtiéndola en una situación límite. Una constante en la obra de Arredondo es la transgresión o ruptura de preceptos o leyes.

Inés Arredondo, como muchas escritoras, escribe en primera persona y esta forma personal parece ser una característica destacada de la escritura femenina

Lo que les interesa a las escritoras es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteándose preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados. En un constante esfuerzo de concienciación que necesita su propio lenguaje.

El recurso de primera persona sirve como el modo más apropiado para la indagación psicológica. Lo que se propone como el discurso <liberado> cumple dos propósitos: expresa la reacción a la represión social de los tiempos pasados y lleva hacia el autoconocimiento. Para transmitir modos de percepción femenina se renuncia al lenguaje y a las normas de composición forjadas por los hombres, se introduce un léxico diferente y se modifica el uso de la sintaxis. La narrativa adquiere puntos de contacto con procedimientos psicoanalíticos, pero también retrocede a la expresión primaria vigente antes de que se establecieran los cánones y códigos del mundo civilizado (Ciplijauskaité, 1994:17).

### **3.2.1 Las relaciones incestuosas (“Estío”, *La señal*)**

En este trabajo analizamos el cuento “Estío” donde se presenta la temática del incesto. En la obra de Inés Arredondo, también se encuentran los siguientes cuentos donde se aborda el incesto. Estos son: “Apunte gótico” entre el padre y la hija, “Los inocentes” entre la madre y el hijo, “La Sunamita” entre el tío y la sobrina.

“Estío” es el cuento que no solamente abre el libro de *La señal*, sino que también inaugura en esta edición la obra narrativa de Inés Arredondo.

Doble responsabilidad le toca a este texto: en primer lugar satisfacer las expectativas que en torno a él se generaron en cuanto a unidad. A este respecto no olvidemos las palabras de Julio Cortázar “los cuentos son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados y autónomos” (1983:82). En “Estío” encontramos las preocupaciones y constantes que acompañaron a Inés Arredondo a lo largo de su vida como escritora: el incesto, la búsqueda del amor, la soledad, el erotismo, etc.

“Estío” es un cuento compuesto como una narración retrospectiva, con carácter íntimo e individual y por lo mismo en primera persona, en la cual, como dice Óscar Tacca<sup>58</sup>, la historia se cuenta desde adentro. La brevedad como característica intrínseca del cuento puede estar en relación con la cortedad del título; este anuncia que va a tratar de algo específico, pero significativo como lo es el verano, una estación del año, un elemento temporal. En este caso, el título se hace uno con la definición del cuento como una forma cerrada, distintiva de este género literario.

La protagonista, como narradora en primera persona, trabajará en la enunciación del nombre sagrado desde el interior de su “estío”; es decir que, como explica Julio Cortázar, desde su ambiente circunscrito al interior de una estructura determinada ordenará, con los datos que ella posee, su mundo narrativo para contar su historia; si lo hace es porque desea descubrirlo al destinatario y, muy posiblemente, a ella misma. La ventaja con un narrador en primera persona es, como sostiene Cortázar, que ni juzga ni toma distancia del relato pues con este tipo de narrador: “[...] narración y acción son ahí una y la misma cosa” (1997:381).

---

<sup>58</sup> Tacca, Oscar “El narrador”, en *Las voces de la novela*, Madrid. Gredos, 1973, p. 85

En este cuento encontramos la presencia de lo perverso a través del incesto, la connotación del deseo relacionado con un paradigma de lo prohibido, un tabú para casi todas las culturas occidentales. Veamos que se entiende por incesto.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, el incesto es “la relación carnal entre parientes dentro de los grados en que está prohibido el matrimonio”.

El relato presenta una relación incestuosa, pero que no se consuma físicamente. Sin embargo, la madre incestuosa obtiene su placer por medio de otra persona, Julio, que es la persona más cercana y parecida a su hijo Román. Por medio de él cumple con su fantasía: disfrutar del cuerpo de Román. Pero además del incesto, existe una perversión que revela un mundo erótico fascinante, un mundo en el que el placer y el deseo se conjugan por medio de los sentidos y nos transmiten el encuentro de sensaciones conocidas, desconocidas y por conocer. Ese mundo del placer está dominado por el poder: “El poder que así toma a su cargo la sexualidad, se impone el deber de rozar los cuerpos; los acaricia con la mirada; intensifica sus regiones, electriza superficies; dramatiza momentos turbados. Abraza con fuerza el cuerpo sexual... Pero también sensualización del poder y beneficio del placer” (Foucault, 1982:58).

Por medio de la mirada y a través del amigo de su hijo, la madre acude al placer por el poder que tiene sobre los jóvenes y del que ellos no se dan cuenta:

Poder que se deja invadir por el placer al que da caza; y frente a él, placer que se afirma en el poder de mostrarse, de escandalizar o resistir. Captación y seducción; enfrentamiento y reforzamiento recíproco: los padres y los niños, el adulto y el adolescente, el educador y los alumnos, los médicos y los enfermos, el psiquiatra con su histérica y sus perversos no han dejado de jugar este juego desde el siglo XIX (:58).

Es un relato que la narradora nos va describiendo de manera lenta los elementos, la atmósfera y las circunstancias que hacen posible que en un momento dado se pudiera

dar el incesto<sup>59</sup> entre madre e hijo. Los protagonistas son Román, la madre de Román y Julio. Aquí se está dando una relación triangular<sup>60</sup>, entendida ésta como la unión de tres personas que sostienen una lucha constante ya sea de intereses materiales, ya sea de poder o bien una por encontrar el “verdadero amor” y la felicidad completa. De acuerdo a la posición que ocupen los miembros que constituyen el triángulo serán víctimas o verdugos, subordinados o subordinadores, manipulados o manipuladores. Por lo anterior y a partir de la propuesta de René Girard<sup>61</sup> llamaré sujeto deseante a aquella persona que enfocará su atención e interés hacia otra o hacia un objeto; objeto de deseo será aquél que recibirá la mirada, la atracción y el deseo que otro fija sobre él. Y llamaré mediador del deseo a aquél en quien se apoyará otro u otra para obtener un fin que también será la satisfacción de un deseo. Como veremos al analizar el cuento.

La narrativa con énfasis en lo sexual/erótico escrita por mujeres tienen algunas características específicas. Se escriben no para excitar la imaginación erótica, sino para dar cuenta de la vivencia de la mujer. No se centra en la descripción del acto sexual, sino más bien enfoca la experiencia interior. Como es el caso del cuento que analizamos enseguida.

En el cuento se presenta una dialéctica entre pureza e impureza cuyo referente es lo sagrado. Esta contradicción es el resultado de la actitud erótica de la protagonista que entra en conflicto entre sus valores morales y su deseo erótico.

En lo que respecta a la voz narrativa, es ésta una voz femenina. Esa voz se define en dos modos distintos de participación. Al principio y a lo largo de casi todo el

---

<sup>59</sup> El sentimiento de incesto es como una metáfora, una representación en imágenes de la sexualidad entre próximos que provoca repugnancia, así como la práctica de una sexualidad interdicta provoca un sentimiento de horror. La modelación de este sentimiento hunde sus raíces tanto en el discurso social que define al incesto como en el establecimiento del lazo que crea el sentimiento de proximidad afectiva, de intimidad, donde todo acto sexual se vuelve repulsivo (Hêriter, 1994:46).

<sup>60</sup> Esta relación triangular la encontramos en otros cuentos de Arredondo, como son: “El membrillo”, “Olga”, “Estar vivo”, “Flamingos”, “El amigo”, “Para siempre”, “La casa de los espejos”, “Las mariposas nocturnas”, “Atrapada” y “Sombra entre sombras”.

<sup>61</sup> Girard, René. “El deseo triangular” en *Mentira romántica y verdad novelesca*, Anagrama, Barcelona, 1985.

cuento, relata la sucesión de hechos ocurridos. Al final, ingresa la reflexión, y la palabra comunica modos de sentir y pensar. Ello va de acuerdo con las divisiones internas del cuento. Dividido en ocho secuencias, hay unidad entre las tres primeras. Es en éstas en las que la voz describe los acontecimientos más o menos banales que se suceden en esos días veraniegos que comparte con su hijo y el amigo de éste. Aparentemente nada la obliga a una introspección que implique verbalizar emociones. Incluso parece como si las emociones estuvieran adormecidas por la morosidad del calor y el tiempo grato. Su relevancia surge del hecho de que es quién narra, pero su papel no parece mucho más importante que el de los jóvenes sobre los que se narra.

La historia es narrada por una mujer que ha hecho su vida en torno al hijo; esta dependencia se muestra cuando pone énfasis al referirse a la hermosura del cuerpo de su hijo y del amigo de él, puede decirse que hay un enamoramiento, pero no incesto propiamente. Además, ella es presentada como una madre abnegada que se dedica a la educación de su hijo y es una mujer sin marido, que se aísla y en su horizonte sólo aparece el hijo.

El cuento se inicia cuando Julio, Román y su madre están disfrutando el día junto a la alberca; la madre observa los cuerpos juveniles de su hijo y su amigo jugar voleibol. Se trata, entonces, de un día caluroso de verano en donde se darán las interrelaciones entre naturaleza y cuerpo, la situación límite que lleva casi a la consumación de lo prohibido, la sensualidad producida por el contacto con la naturaleza y la soledad que permea la existencia de la mujer. Como si fuera una sinfonía erótica el cuento poco a poco se va llenando de momentos sensuales, que funcionan como prolepsis a través del lenguaje de los cuerpos, del temporal, de los objetos, de las insinuaciones, del juego velado, pautarán la llegada inaplazable del clímax. Ella descansa y después los llama a tomar un refresco. “Ya, muchachos. Si no, se va a

calentar el refresco” (:11). Está claro que lo hace con el propósito de marcar una distancia y un estatus entre ella y los otros dos personajes masculinos, lo cual quedará explícito unas cuantas líneas más adelante cuando el lector o la lectora deduce que Román es su hijo.

“Estío”, como estructura narrativa dentro del cuento, se compone de dos historias: “[...] un cuento siempre cuenta dos historias [...]. El arte del cuentista consiste en saber descifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1” (Piglia, 1999:57). En “Estío” se narra por un lado la historia de la protagonista y Julio; por el otro, subrepticamente, está la de la protagonista y Román. En apariencia, el relato se centra en los elementos de la primera historia; podría decirse que ambas historias se complementan, se superponen y se separan puesto que: “Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas” (:57). Las historias de Julio y Román son entonces dos y son, al fin y al cabo, una: la historia del deseo de la protagonista. De lo anterior resulta que el centro o núcleo del relato se da en los momentos en los cuales las dos historias se cruzan, es decir, cuando los tres personajes están de algún modo presentes, hecho que alcanza su clímax en Julio que sustituye a lo sagrado.

También encontramos en forma paralela a la historia de la protagonista como madre, la de la protagonista como mujer, de lo cual resulta una personalidad fragmentada y un ser femenino complejo, porque como madre y mujer cuenta con elementos que, a la vez, son los mismos y son opuestos. En el relato, la madre y la mujer se juntan y se separan, son una y son dos antagónicas; de ahí la subsecuente ruptura del orden: “El deseo culpable surge como otra identidad de la protagonista, oculta hasta el momento de la revelación, y significa, una vez más, una rotura, una escisión entre dos modos de ser antagónicos”(Corral, 1993:61).

La observación minuciosa de la narradora es indicativa de que se trata de una narradora-protagonista atenta, que reconstruye una historia dándole plena significación a los detalles, con un propósito definido pero que para el lector permanece oculto. De este modo, se concentra en minucias que fijan la atención en la historia superficial y que, sin embargo, son esenciales para entender la verdadera historia, aquella que se cuenta por debajo del agua

Desde el inicio se da una descripción representativa de la maestría estilística de Arredondo: el movimiento de los personajes, el sonido que los pies producen (de excitación para la madre), la angustia causada por una experiencia no realizada, el miedo del descubrimiento de algo no sucedido, sensaciones (¿de gusto? ¿de placer? ¿de deseo?): “El crujir de la grava bajo sus pies se fue acercando mientras yo llenaba los vasos (:11). La focalización de la mirada de la protagonista adquiere mayor sentido cuando sus frases delatan el arrobamiento femenino, otra señal que tiene que ver con la historia escondida, ante la juventud masculina:”Ahí estaban ahora ante mí y daba gusto verlos, Román rubio, Julio moreno” (:11). "Corrieron, lucharon, los miembros esbeltos confundidos en un haz nervioso y lleno de gracia" (p. 15). El lenguaje es pues el gran descubridor de estas insignificancias, señales de que algo está pasando en la conciencia de la protagonista; el lector atento o la lectora atenta percibe estos signos y quiere desentrañarlos.

En el cuento apreciamos que el personaje femenino, a raíz de su viudez ha tenido que mantener una abstinencia sexual y ésta le ha provocado cierta neurosis, por eso sus estados de ánimo también conocidos por su hijo, como el buscar la soledad, permanecer mucho tiempo contemplándose y contemplando el paisaje como queriendo evadir con esto la realidad: “-Déjala, Julio, cuando se pone así no hay quien la soporte. Ya me

extrañaba que hubiera pasado tanto tiempo sin que le diera uno de esos arrechuchos. Pero ahora no es nada, dicen que recién muerto mi padre...” (:13).

Con el fragmento anterior, podemos notar que todo el problema del personaje femenino se inicia con la muerte del padre de Román, es decir, después de la muerte del esposo, la madre va a mostrar de alguna manera, "arrechuchos", que revelan el estado melancólico y depresivo del personaje, estos estados son los síntomas primarios de una posible enfermedad neurótica, sin embargo su neurosis no ha brotado del todo, gracias a la presencia de otro ser que mitiga la angustia, ese ser es su hijo, el hijo es el motivo por el cual la neurosis sufre una tregua en cuanto a su desarrollo. Es decir, el viene a sustituir de alguna manera la figura del esposo.

Consideramos interesante en "Estío" que desde el inicio del cuento, hay en el ambiente la sensación de que la protagonista desea no sólo contar algo sino entenderlo ella misma. Lo cual explicaría que su relato sea una reconstrucción pretérita de hechos para analizarlos, muy a propósito en forma soslayada, quizás por miedo de comunicárselo directamente. Hábilmente, la narradora se encamina, y con ello al lector, por la historia que se da por la superficie del cuento: la de Julio; desde ahí suelta frases que nos dan a entender que el joven se trae algo entre manos: “[...] no despegó los labios, siguió en la misma actitud de antes y sólo una mirada que no traía nada de agradecimiento, que era más bien de reproche” (:12). El lector posiblemente no aceptaría esta relación pues la mujer podría ser su madre, pero cuando al final el lector se entera que es al hijo a quien ella desea, crea confusión y horror.

Desde un principio la mirada establece la distancia crítica que es necesaria para llevar a cabo el proceso de decantación cognoscitiva de lo que es ontológicamente esencial y significativo<sup>62</sup>. Con un admirable proceso de síntesis escritural no se explicita

---

<sup>62</sup> En uno de sus comentarios Arredondo subraya la centralidad de la mirada en el reconocimiento hegeliano (del ser) de la otredad: “Bien, para mí una mirada es la expresión más significativa del ser

el fluir de la conciencia de la mujer que, sin embargo, se expresa en cuanto el diálogo con los jóvenes se inicia. A partir de éste se perciben dos cuestiones: que para la mujer existe el problema del tiempo, que es el del envejecimiento, y que Julio se siente atraído por ella.

La madre se encuentra en un estado de relajación: aún tiene el control de la situación y, en consecuencia, su mente le permite imaginar y desear aquello que la llena de placer. “El placer irradia sobre el poder que lo persigue; el poder ancla el placer que acaba de desembozar” (Foucault, 1982:59).

Inconscientemente, la madre seduce a Julio con sus palabras y él lo permite. Sin embargo, el juego oculto aflora a la realidad cuando Julio se sonroja por las bromas entre madre e hijo y trata de disimular su turbación. La turbación es un acto que nos limita y que se presenta cuando las cosas no están saliendo como lo deseamos. La turbación es confusión, desorden, desconcierto. Turbar es alterar o interrumpir el estado o curso natural de algo<sup>63</sup>.

Desde el comienzo la protagonista nos dice que no sabe en qué ha empleado su vida desde que su hijo Román tenía cuatro años, que no los ha sentido pasar. No es raro. Ante lo que el hijo responde: “–nada tiende de raro, puesto que estabas conmigo –dijo riendo Román, y me dio un beso. –Además, yo creo que esos años realmente no han pasado. No podría usted estar tan joven (:11).

La frase de la protagonista es producto de sus reflexiones y pronunciada de cara al hijo que de repente ve convertido en hombre, parece indicar que la mujer, no la madre, se da cuenta de que “su tiempo” ha ido transcurriendo, sin sentirlo como ella

---

humano. Casi podría decir que atraparlas, interpretarlas, describirlas, es una de las necesidades básicas de mí temática. No olvides que los ojos son las ventanas del alma. Y mi necesidad es la de encontrar y tratar de comprender almas, aunque para ello tenga que recurrir, a veces, al oficio menor de describir caracteres. Creo que si uno no es mirado, es decir, reconocido, no puede tener más que una realidad amorfa” (Bradú, 1998:30)

<sup>63</sup> Diccionario de la Real Academia Española. <http://www.rae.es>

misma aclara, conforme su hijo crecía. En ese preciso momento, la marca temporal provoca una chispa en la protagonista, quien cobra conciencia de su ser femenino frente al hijo a punto de ser adulto. En este caso, “mi tiempo” podría ser una metáfora de “mi vida“, un anhelo de identidad. En una sociedad patriarcal y sujeta al dominio de la razón, la mujer se ha visto limitada, impedida a formarse como “un individuo en sí misma”. (Domecq, 1995:265). De este modo, se confirma como un personaje complejo que posee diversas dimensiones. Y en la respuesta de Román vemos que desea a su madre, pero este deseo lo transmite a su amigo para desearla más, una vez que su amigo se contagia del deseo, el primero empieza a odiarlo, a sentir celos y molestarlo. Dice la narradora protagonista: “Román hablaba con impaciencia como si el otro lo estuviera molestando a él” (:11).

La falta de identidad propia y autónoma se refleja en otra de corte patriarcal que refleja a la mujer como ser débil que necesita protección. Lo anterior explica que, por lo general, nadie le crea a una mujer cuando, como la protagonista, dice: "Tengo ganas de estar sola" (:13). En "Estío", la soledad adquiere una relevancia y valor especial cuando se asocia con la búsqueda de identidad, que en la experiencia personal de la protagonista se resuelve en algo muy concreto: un bello acto individual de erotismo en el cual la mujer se hace consciente de su cuerpo mientras se contempla gustosamente en el espejo. La autocontemplación en el espejo desnudándose provocativamente, tal vez es una fantasía originada en la alabanza que Julio hace a su cuerpo perfecto, una fantasía de ser disfrutada por otro.

La sensación fría del cemento que toca sus muslos, su vientre, sus pechos, se aúna al ritmo de la naturaleza que la rodea. De hecho, esta soledad erótica contrasta terriblemente con aquella otra que a la protagonista comienza a pesarle y dolerle, y que

culminará con su frase final y condenatoria: "Después mandé a Román a estudiar a México y me quedé sola" (p. 18).

La narración la hace desde el presente, donde el clima caluroso y húmedo, su cuerpo joven, sus sentidos abiertos a las sensaciones y la fogosidad de los cuerpos de Román y Julio, van dando entrada a la sensualidad y al erotismo que llega al límite. "Sola o en compañía de Román y Julio, va a registrar con regodeo los cambios de su cuerpo. Su palabra nombra la temperatura que la rodea y la invade de calor, así como las voluptuosidades de las sensaciones que le producen lo que ve, lo que toca, lo que saborea; todo ello la lleva a tomar conciencia del peso de su cuerpo". (Rocha, 2004:125).

Román deja de ser niño, y el deseo de la madre por el hijo se ve de una manera inconsciente cuando levanta el payaso de trapo: "De sobre la repisa quité el payaso de trapo al que Román durmiera abrazado durante tantos años, y lo guarde en la parte alta del *closet* (:12). El acto de quitar el payaso es un deseo inconsciente que se está transformando en consciente, como si ella quisiera ser el payaso, y al hijo ya le da un atributo de hombre.

Román continuará deseando más a su madre a través de Julio, por ejemplo, la invita a bañarse en el río: "–Si no la va a ver nadie. –Ya lo sé, pero... –¿Pero qué? –Está bien. Vamos (:12).

Dentro del río, bañándose, los tres personajes son partícipes de un elemento amoroso, sagrado. La entrada al agua tiene un efecto, en la protagonista, de purificación del deseo que siente hacia su hijo. Asimismo, este baño viene a representar un estado de inconsciencia donde se busca a la madre, se quiere llegar al seno materno, a la matriz, este anhelo de querer estar dentro de la madre también es una búsqueda de continuidad. No obstante, la madre continua el juego de seducción y sube a la casa por sándwiches

en traje de baño, sabiendo que Julio y Román la van a mirar. El baño sería un erotismo espiritual por parte de los tres protagonistas, en el sentido de la búsqueda de continuidad. Además, como dice Bataille: nuestros movimientos de violencia (y entre ellos los que responden al impulso sexual) destruyen en nosotros el tranquilo ordenamiento sin el cual es inconcebible la conciencia humana” (2000:42).

La mujer y los jóvenes comparten el juego del baño en el río, sin que se noten sus diferencias de edades. Abundan las conjunciones en primera persona del plural para indicar esto: “pasamos”, “comimos”, “escupimos”, “dejamos”, “se nos secura”, “estábamos”. Se señala que ella tenía reparos en acompañarlos, la mirada de Julio expresa lo suficiente como para que la mujer se turbe.

La búsqueda del “otro”, llevará a la protagonista a tratar de cruzar el umbral de lo prohibido, el cual está fuertemente sostenido por la atracción que siente por su hijo. Todo ello se encuentra enmarcado dentro de una atmósfera vinculada con lo agobiante del clima y el deseo que emana de los cuerpos, consecuencia directa del triángulo amoroso: a la vez que la madre desea a su hijo, el amigo de éste desea a la madre. La concatenación del deseo de los personajes, la estación del año y los objetos crean espacios de deseo y sensualidad, como si la intención de la autora consistiera en poner acento hiperbólico a la ya de por sí seductora estación del año: “El calor se metía al cuerpo por cada poro; la humedad era un vapor quemante que envolvía y aprisionaba, uniendo y aislando a la vez cada objeto sobre la tierra, una tierra que no se podía pisar con el pie desnudo” (:13). El espacio y el tiempo son elementos que confluyen para que se despierten los sentidos.

La mujer está sola, promedia la tarde y el calor es agobiante. Esto determina las acciones de ella, quien se acuesta desnuda en el piso. Su desnudez contra las baldosas la hace al fin, sentir ese cuerpo olvidado por tantos años, un cuerpo que, además, se sabe

deseado. Este se asume con el gozo que implica un descubrimiento. Ha ingresado la sensualidad de la que Inés Arredondo decía: “[...] nos une a la naturaleza y cuando unidos a ella la transportamos a terrenos extremos, la sensualidad nos abre, al mismo tiempo, el misterio y el deslumbramiento que nos revelan al mundo en otra dimensión totalmente diferente a la realista” (Polidori, 1978:11).

Hay escenas donde podía decirse que se inicia este proceso del incesto entre madre e hijo. Como cuando se describe la sensualidad de la madre, que estando sola en la casa, con un calor insoportable, se abandona al placer de comerse salvajemente tres mangos.

[...] fui a la cocina, abrí el refrigerador y saqué tres mangos gordos, duros. Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a la huerta. Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso; arranqué un trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y el jugo correr por mi garganta, por las comisuras de la boca, por mi barbilla, después por entre los dedos y a lo largo de los antebrazos. Con impaciencia pelé el segundo. Y más calmada, casi satisfecha ya, empecé a comer el tercero. Un chancleteo me hizo levantar la cabeza, era la Toña que se acercaba. Me quedé con el mango entre las manos, torpe, inmóvil, y el jugo sobre la piel empezó a secarse rápidamente y a ser incómodo, a ser una porquería (:13-14).

En la escena anterior encontramos que la madre de Román, goza sensualmente al comerse esos tres mangos, al grado de sugerirse una saturación de sensualidad, pero al mismo tiempo hallamos un ocultamiento de no ser descubierta, pues se come los mangos en el fondo de la casa, es decir donde no la ven. Además la afirmación y satisfacción del deseo corporal femenino significa la transgresión de un orden social y cultural masculino.

Los mangos son símbolo de la carne, al morder así los mangos, implica una violación de los cuerpos, es como si ella quisiera violar el cuerpo de su hijo. La violación es un acto grotesco, por eso se ensucia como si fuera un animal, está cerca de la animalidad, y este placer de violar un interdicto, aun sea simbólico aquí, le produce

alegría. Después de esta violación simbólica, la protagonista mira al cielo, hasta que anochece, y nuevamente tenemos en este acto otra vez una búsqueda de continuidad.

De la misma manera que sustituye el amor carnal por su hijo a través de los mangos, así lo vuelve a sustituir, pero a través de su amigo Julio. Además, la “porquería” es símbolo del cumplimiento de una búsqueda atrevida que desemboca en la afirmación del poder cognoscitivo de la conciencia femenina.

El sentimiento de vergüenza se apodera de la protagonista cuando va al mar con Román y Julio a una playa desierta, como si estuvieran escondiéndose de la demás gente.

El deseo de Román es fuertemente reprimido, no obstante, Julio, como no es su madre, tiende a no reprimirse:

Vinieron corriendo hacia donde yo estaba y pareció que iban a atropellarme, pero un momento antes de hacerlo Román frenó con los pies echados hacia adelante levantando una gran cantidad de arena y cayendo de espaldas, mientras Julio se dejaba ir de bruces a mi lado. Con toda la fuerza y la total confianza que hubiera puesto en un clavado a una piscina (:14).

Como notamos, Julio ya desea a la madre y ese caer en ella es un deseo de su cuerpo. Pero no olvidemos, lo que dice Baudrillard acerca de la seducción y el deseo:

Para la seducción, el deseo no es un fin, es un elemento hipotético que está en juego. Más exactamente, lo que se pone en juego es la provocación y la decepción del deseo, cuya única verdad es centellear y ser decepcionado –el deseo se engaña acerca de su poder, que sólo le es dado para serle retirado. No sabrá siquiera lo que le ha pasado. Pues, si bien la que o él que sucede puede amar o desear realmente, cabe añadir que más profundamente (o superficialmente si se quiere, en el abismo superficial de las apariencias) se juega otro juego que ninguno de los dos conoce y donde los protagonistas del deseo son meros comparsas (2007:84).

Consideramos que la cita anterior es importante, porque tanto ella como Julio están en un juego que ninguno de los dos conoce, pues Julio piensa que está

seduciéndola poco a poco y despertando el deseo en la madre de Román y ella sigue en su fantasía<sup>64</sup> pensando en su hijo por medio de Julio.

La belleza del cuerpo de Román lo hace más deseable a su madre. Es esa belleza lo que hace que ella se dedique sólo a contemplarlo:

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

Lo vi contraerse y lanzarse al aire vibrante, con las manos extendidas hacia delante y la cara oculta entre los brazos. Su cuerpo se estiró infinitamente y quedo suspendido en el salto que era un vuelo. Dorado en el sol, tersa su sombra sobre la arena. El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo. No se entendía para qué estaba Julio ahí, abajo, porque no había necesidad alguna de salvar nada no se trataba de un ejercicio: volar, tenderse, en el tiempo de la armonía como en el propio lecho, estar en el ambiente de la plenitud, eso era todo (:15).

Al que observa es a Román, nunca a Julio. Román es su hijo y es intocable sexualmente; por eso compara ese cuerpo con el de Román, como un río capaz de fluir cerca de nosotros y el agua puede tocar nuestro cuerpo pero nosotros somos incapaces de asirla. Entre líneas se percibe la confusión de la protagonista cuando, apenas expresado “pero yo no podía tocarlo” este pensamiento, se repliega y se ve forzada a aclarar, como excusándose de lo que su inconsciente acaba de revelar: “No se entendía para qué estaba Julio ahí abajo, porque no había necesidad alguna de salvar nada” (:15). Recién pronunciadas, el enorme peso de estas últimas palabras se transforma en augurio: si Julio está ahí es por algo. La narradora está recuperando momentos claves de su historia para poder entenderla cabalmente. En realidad, en la narración no hay nada fortuito, todo tiene razón de ser.

La metáfora de hecho es muy sugerente por sus múltiples significados: madre de un río, o terreno por donde pasan sus aguas: fondo del mar o de un lago o el lugar donde

---

<sup>64</sup> La fantasía es una capacidad muy importante del ser humano, por medio de la cual construimos mundos, historias. Para esta mujer es muy importante porque con ella estructura una relación sexual que paso a paso ha ido idealizando por medio de las imágenes que ha tenido frente a sí, y que han provocado la reproducción del placer que siente cada vez más de cerca. (Beltrán, 2006:49).

se lleva a cabo el acto sexual. Lo que ella busca es la plenitud del placer; él es joven, bello como Román, y ella necesita poseer plenamente a ese joven o que él la posea.

Cuando se da cuenta de lo que está sucediendo decide huir de esa situación, y se va al mar.

O bien como dice Verónica Grossi: “La plasticidad del cuerpo masculino frente a la actividad recreadora de la mirada es una señal o clave de la transfiguración iluminadora que lleva a cabo la escritura o conciencia femenina” (1998:298).

La piel es el órgano sensorial universal, y el contacto y la estimulación de la piel constituyen un elemento importante en la vivencia sexual. Es así como la protagonista tiene un acercamiento “perverso” consciente o inconscientemente disfruta del cuerpo de su hijo, primero con la mirada y después con ese acercamiento que le permite deleitarse. De esta manera erotiza su mente, su cuerpo, su deseo y su ser, lo cual la lleva a tener fantasías sexuales de carácter erótico, que tanto hombres como mujeres conciben de forma voluntaria estando despiertos. Pues no debemos de olvidar que además del tacto y las caricias, existe una gran variedad de estímulos que provocan sensualidad o excitación sexual. Estos pueden ser visuales, fantasías, olores, sonidos o voces. Incluso una frase con contenido sexual dicha al oído puede constituir un gran estímulo erótico.

La mujer no asume la conciencia de lo que siente, pero tampoco es inocente. Posteriormente se encamina al mar. Por el juego de oposiciones se infieren las ambivalencias emocionales: mar helado y sol quemante, tierra y cielo. Ella, entre ambos, en difícil equilibrio, equilibrio que sólo es posible en el mar donde el cuerpo se torna ingrávulo. Volver a la playa es volver a un cuerpo que difícilmente se podrá olvidar, creando un destello de angustia.

En la obra los tres personajes se juntan y se separan, se hablan y se callan. Entre ellos se establece una interrelación a partir del deseo y del amor. Cuando ella se tiende

en la arena, es Julio, quien se acerca para decirle sin tocarla: “Llevaba un gran rato tirada boca abajo, medio dormida, cuando sentí su voz enronquecida rozar mi oreja. No me tocó, solamente dijo: “–Nunca he estado con una mujer. Permanecí sin moverme...” (:16).

La revelación sustancial de Julio a la oreja de la protagonista, indica que están puestos “en juego los impulsos sensoriales y sentimentales de los personajes, ese umbral entre adolescente y mujer que se expresa en el deseo” (Espinasa, 1995:102). La narradora no tiene problema alguno para contar la historia de Julio hasta en sus detalles más íntimos, con entera confianza. Es evidente que la protagonista no siente ningún peligro al respecto. El lector o la lectora, por su parte, intuye que algo se oculta y se pregunta qué.

Ya están presentes como vemos los signos que encaminan a la protagonista a límites prohibidos; signos que se agudizan al final del relato.

El placer requiere intimidad. O implica un secreto. Todo placer proviene de realizar actos prohibidos y por eso no es puro. Así lo siente la protagonista, hasta cuando camina y sus pies entran en contacto con lo natural: la tierra, el árbol.

Seguí hasta encontrar un recodo en donde los árboles permitían ver el río, abajo, blanco. En la penumbra de la huerta ajena me quedé como en un refugio, mirándolo fluir. Bajo mis pies la espesa capa de hojas, y más abajo la tierra húmeda, olorosa a fermento saludable tan cercano sin embargo a la putrefacción. Me apoyé en un árbol mirando abajo el cauce que era como el día. Sin que lo pensara, mis manos recorrieron la línea esbelta, voluptuosa y fina, y el áspero ardor de la corteza. Las ranas y la nota sostenida de un grillo, el río y mis manos conociendo el árbol. Caminos todos de la sangre ajena y mía, común y agolpada aquí, a esta hora, en esta margen oscura (:16).

Si leemos con detenimiento el párrafo anterior encontramos la asociación de lo saludable con la putrefacción, así como de la sangre, los cuales constituyen rasgos de un conflicto relacionados con el erotismo, pues el erotismo como dice Bataille se orienta

hacia la plenitud de la vida<sup>65</sup>. Además, la madre ama, es cuerpo anhelante de otro cuerpo. “Su deseo, como el río, fluye incesante: moja la tierra, la nutre y la pudre en un mismo acto de vida y muerte. Árbol tótem, árbol tabú: símbolo del padre muerto. Por ello su deseo se parece a la corteza: es áspero, pero atiza el ardor. Porque ama, la mujer ha de violar el interdicto” (Martínez-Zalce, 1996:78).

Poco a poco se va preconfigurando lo que será la entrega ciega y libre de culpa al cuerpo joven del que piensa es su hijo. La protagonista se abandona al ritmo de la naturaleza, sin importarle que éste sea ajeno a la moral. Para entender mejor esto cito el siguiente fragmento:

Aquella noche el aire era mucho más cargado y completamente diferente a todos los que había conocido hasta entonces. Ahora, en el recuerdo, vuelvo a respirarlo hondamente.

No tuve fuerza para salir a pasear, ni siquiera para ponerme el camisón; me quedé desnuda sobre la cama, mirando por la ventana un punto fijo del cielo, tal vez una estrella entre las ramas. No me quejaba, únicamente estaba echada ahí, igual que un animal enfermo que se abandona a la naturaleza. No pensaba, y casi podría decir que no sentía. La única realidad era que mi cuerpo pesaba de una manera terrible; no, lo que sucedía era nada más que no podía moverme, aunque no sé por qué. Y sin embargo eso era todo: estuve inmóvil durante hora, sin ningún pensamiento, exactamente como si flotara en el mar bajo ese cielo tan claro. Pero no tenía miedo. Nada me llegaba; los ruidos, las sombras, los rumores, todo era lejano, y lo único que subsistía era mi propio peso sobre la tierra o sobre el agua; eso era lo que centraba todo aquella noche.[...] Estar así no puede describirse porque casi no se está, ni medirse en el tiempo porque es a otra profundidad a la que pertenece (:17).

El calor pide desnudez<sup>66</sup> y la desnudez genera apropiación del cuerpo. Esta se asimila a enfermedad: “estaba echada ahí, igual que un animal enfermo”. Al anular pensamiento y sensibilidad la mujer queda suspendida como en el mar. La diferencia es que el peso del cuerpo si se hace consciente esta vez. El cuerpo que está es por eso, cuerpo que espera.

---

<sup>65</sup> Cfr. Bataille George, *El erotismo*, Serie: Ensayo, Barcelona, Tusquets Editores, 2ª, Ed., 2000

<sup>66</sup> La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. (Bataille, 2000:22).

Es el cuerpo que busca reencontrar también el tiempo perdido y que por eso se dispone para el joven que es como ella cuando olvidó el suyo.

Lo sórdido de su relato no radica en la experiencia de su voluptuosidad, sino en la manera en que resuelve la demanda de su cuerpo.

La señora, al quedarse desnuda, esta transgrediendo la moral, pues lo “lógico” sería que se pusiera el camisón, pues sabe que en cualquier momento llegarán Román y Julio. Sin embargo, inconscientemente, está a la espera de que llegue el hijo.

La voz narrativa retrospectiva reproduce el clímax de la narración, el momento de la toma de conciencia, ese descubrir lo que está pasando. Lo valioso es que para hacerlo se vale de un lenguaje subrepticio y cargado de símbolos que tiene el poder de extraer de las entrañas, de traducir lo insospechado, lo transgresor; lo extrae sí, pero en el silencio y en la oscuridad de la noche. En el momento de la revelación reina el silencio, un silencio que es manifestación de lo secreto.<sup>67</sup> El lenguaje rebasa de esta manera los límites de la realidad.

La ruta de lo erótico, de la trasgresión, del deseo, aflora y evoluciona con el desarrollo narrativo del cuento.

La mirada también es un elemento clave en este cuento, pues desde el inicio hay indicios de que hubiera una situación incestuosa.

La posibilidad de ver las cosas, el mundo, las personas desde diferentes ópticas, es uno de los atractivos más interesantes de la literatura. Pues con ello el lector tiene la posibilidad de emplear los cinco sentidos. Sin embargo, el ingreso al mundo sensual implícito en la ficción lo hacemos principalmente a través de los ojos. En la literatura, la mirada está estrechamente vinculada con la capacidad de la imaginación. La mirada puede darse hacia fuera y hacia adentro, y en este sentido, entendemos que mirar no

---

<sup>67</sup> Domecq, Brianda. “La callada subversión”, en Aralia López (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, 1995, pp.241-255.

sólo es comunicarse y percibir el mundo, sino también imaginar hacia adentro lo que nos permite la reflexión, la contemplación, la interiorización, acercarnos al otro que llevamos dentro y descubrir lo oculto, lo no escrito, lo diferente, lo inaccesible, etc.. “Ahí estaban ahora ante mí y daba gusto verlos. Román rubio, Julio moreno. [...] Román y yo nos reíamos al mismo tiempo. El muchacho bajo los ojos, la cara roja, y se aplicó a presionarse un lado de la nariz con el índice doblado, en aquel gesto que le era tan propio” (:11).

Y a lo largo de la narración hallamos señas que hacen suponer una relación entre madre e hijo. Sin embargo, también en un momento pareciera que la relación es con Julio:

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... (:12-13).

Finalmente toda esta pasión-deseo por el otro desemboca en la siguiente acción: la madre se encuentra sola y desnuda en su recamara, es de noche, espera que en la oscuridad pase lo que ha estado deseando, además percibe la presencia de alguien del otro lado de la puerta. Piensa que ese otro es su hijo y sale al encuentro.

De pie a la orilla de la cama levanté los brazos anhelantes y cerré los ojos. Ahora sabía quien estaba del otro lado de la puerta. No caminé para abrirla; cuando puse la mano en la perilla no había dado un paso. Tampoco lo di hacia él, simplemente nos encontramos, del otro lado de la puerta. En la oscuridad era imposible mirarlo, pero tampoco hacía falta, sentía su piel muy cerca de la mía. Nos quedamos frente a frente, como dos ciegos que pretenden mirarse a los ojos. Luego puso sus manos en mi espalda y se estremeció. Lentamente me atrajo hacia él y me envolvió en su gran ansiedad refrenada. Me empezó a besar, primero apenas, como distraído, y luego su beso se fue haciendo uno solo. Lo abracé con todas mis fuerzas, y fue entonces cuando sentí contra mis brazos y en mis manos latir los flancos, estremecerse la espalda. En medio de aquel beso único en mi soledad, de aquel vértigo blando, mis dedos tantearon el torso como

árbol, y aquel cuerpo joven me pareció un río fluyendo igualmente secreto bajo el sol dorado y en la ceguera de la noche. Y pronuncié el nombre sagrado (:17-18).

En este párrafo del cuento percibimos que la mujer al estar teniendo una relación con Julio, piensa que es su hijo y pronuncia el nombre prohibido. Después Julio decide irse y ella trata de explicarle su confusión diciéndole:

[...] en medio de la angustia y del vacío, siento una gran alegría: me alegro de que sea yo la culpable y de que lo seas tú. Me alegra que tú pagues la inocencia de mi hijo aunque eso sea injusto”. [...] Julio se fue de nuestra casa muy pronto, seguramente odiándome, al menos eso espero. La humillación de haber sido aceptado en el lugar de otro, y el horror de saber quién era ese otro dentro de mí, lo hicieron rechazarme con violencia en el momento de oír el nombre, y golpearme con los puños cerrados en la oscuridad en tanto yo oía sus sollozos (:18).

Julio se va de la casa al sentirse humillado, pero es por él por lo que no se consuma el incesto y en este sentido Julio fue el sacrificado, pero además en la respuesta que ella le da vemos la sordidez porque exhibe su actitud perversa y sucia. Hace que ella entre al mal al violentar las normas establecidas con su cuerpo y la mujer se queda sola al enviar a su hijo a estudiar a México. Además, en cierto sentido en “Estío” encontramos a una Yocasta moderna<sup>68</sup>. La protagonista (a diferencia de Yocasta, que se casa con Edipo sin saber que era su hijo y al descubrir la verdad se ahorca) no es consciente del amor incestuoso que siente por su hijo y no puede ir más allá porque su deseo no es correspondido, por lo mismo envía a su hijo lejos. Sin embargo, el tabú ya ha sido violado; ella ha sacralizado a Román al nombrarlo, al tocarlo, aunque sea en el cuerpo de Julio.

Al igual que el personaje mitológico, la protagonista sabe que la transgresión exige un precio: en este caso, la soledad, la cual también cobra un sentido ambivalente.

---

<sup>68</sup> En el espléndido relato “Yocasta confiesa” de Angelina Muñoz, es interesante ver como se estructura el cuento a partir del fluir de la conciencia de Yocasta. A Yocasta la autora le da voz y ella es consciente de lo que le espera al consumarse el incesto con Edipo. Los dos personajes trágicos serán castigados con la muerte. En “Estío” el castigo que recibe la madre es quedarse sola.

Por un lado, soledad de mujer que produce angustia y vacío; por el otro, soledad de madre que se alegra de que su hijo esté a salvo de ella. De esta manera paradójica madre y mujer se unen y: “Unir en esta forma los contrarios para trascenderlos dentro de la existencia misma es subvertir el orden dicotómico del pensamiento patriarcal” (Domecq, 1995:244).

En otras palabras, la transgresión permite que salga a relucir la complejidad del ser humano femenino por encima de las normas del mundo patriarcal. “Arredondo, a través de sus cuentos, pretende integrar lo que estaba separado [...] reintroduciendo subversivamente lo femenino en lo masculino” (:243).

Y en Julio vemos la ilusión rota, humillación, horror al escuchar el nombre sagrado; gusto, alivio y satisfacción en ella. Lo que provoca, lo que siente y lo que disfruta la experiencia sobre la inocencia: este es el verdadero acto de perversión.

Los hechos son enfrentados por la protagonista en su verdadera dimensión. Es, esta mujer, un personaje trágico. Como para la heroína griega, el momento de conciencia llega cuando ya la pasión la ha poseído y no puede volver atrás sobre lo que ya sabe que siente. Como contraparte, Julio que la ha codiciado es también sujeto de pasiones que no puede controlar. De algún modo, ambos personajes pueden ser vistos como instrumentos para la mutua destrucción, instrumentos que impone un destino que los desborda. La autora hace propio el sentido trágico de la vida porque, la tragedia no nos habla de dilemas seculares que pueden resolverse por innovación racional, sino de tendencias inalterables hacia la deshumanización y la destrucción en el rumbo del mundo.

Y es justamente el tabú del incesto –tan importante en nuestra civilización– la piedra angular que sustenta la trama de “Estío”. El deseo mítico y ancestral de poseer al hijo se conecta con la naturaleza sagrada de la maternidad. Los hijos, como los mitos,

comparten un carácter sagrado. Por lo anterior, se explica la afirmación tan reveladora, de la protagonista en el momento de tener el encuentro amoroso con Julio: “Y pronuncié el nombre sagrado” (:18). El nombre sagrado es precisamente el de Román,<sup>69</sup> el hijo deseable pero intocable.

La narradora siente que es necesario dar una explicación después de la revelación, tal parece que la reconstrucción de los hechos ha sido guiada por un deseo interno de confesión a manera de expiación. Se siente culpable, por eso se autocondena: la inconsciencia no exime la culpa, lo que explica que asocie el erotismo del jugo del mango con algo asqueroso que se le embarra en la piel, o que el fermento de la tierra tenga olor a podrido. Junto con el descubrimiento del "nombre sagrado", la protagonista sorprende su deseo prohibido por incestuoso.

La protagonista, como Yocasta, no es consciente de haber rebasado los límites de lo permitido: “[...] le dije que yo ignoraba absolutamente que me sucediera aquello, pero que no creía que mi ignorancia me hiciera inocente” (:18). Finalmente, la mujer-madre triunfa sobre la mujer sensual en la cual el erotismo y el deseo se han reavivado. El triunfo de la madre es explicable desde un punto de vista psicoanalítico si se toma en consideración que el ser humano se constituye a partir de la prohibición del incesto; sin embargo, la ambivalencia de los sentimientos también entra en el terreno de lo humano, con lo cual su triunfo resulta relativo y doloroso.

De esta manera, la búsqueda del “otro”, que se encuentra en los límites de lo prohibido, representa la idea de trasgredir lo permisible por medio del incesto. De hecho, el único momento donde hay un acercamiento de los cuerpos, un erotismo real

---

<sup>69</sup> Román: variante de romano. De las dos colinillas mamilares que los pastores latinos encontraron en la cumbre del Palatino; y mama o teta, en latín, era precisamente *ruma* (con sus formas accesorias de *rumen* y *rumis*), se puede aplicar a Román. Es interesante observar que el nombre sagrado: Román, en una de sus acepciones etimológicas, se relaciona con uno de los aspectos centrales de la maternidad: el amamantar (mama). Este es otro aspecto simbólico, es decir, el nombre que escogió Arredondo para el hijo no es casual. Los datos acerca del nombre fueron tomados de Gutiérrez Tibón, *Diccionario de nombres propios*, México, FCE, 1986, p.207

de los cuerpos, se encuentra en el encuentro de la mujer y Julio; sin embargo, el sacrificio del deseo de Julio, sustentado por la sublimación de la figura y presencia de Román, es el acto efectivo que permite a la mujer “seguir gozando de su pureza” y a la vez arrojarla a la soledad. Es decir, llega a la “otra orilla”, manteniéndose totalmente pura, como al inicio del cuento, pero con una experiencia interior que la convierte en “otra”.

El último símbolo representa el sentimiento religioso: "El mal, del que tenemos culpa por estar allí, pero del cual no somos culpables" (Espinasa, 1995: 99), símbolo que cierra el cuento con la expulsión del hombre del paraíso y la condena de la mujer a la soledad.

No debemos olvidar la relación triangular, de la que hablamos al inicio del relato. En el triángulo pueden surgir cambios de posición pero, generalmente, uno de los miembros permanece fijo: el mediador. Sin embargo, también puede ocurrir que de acuerdo a la situación presentada en la historia o trama de la obra se manifiesten distintos tipos de deseos que son presentados por un sujeto que necesita de un tercero (mediador), para que el objeto de deseo reaccione favorablemente, por sugerencia del intermediario, a los intereses que conviene al sujeto deseante.

Toda relación triangular supone una “víctima”, aquella que por sugerencia actúa no de forma espontánea sino determinada por un intermediario, en función de lo que el sujeto deseante necesita; eliminando así la individualidad del sujeto-objeto para lograr una mejor manipulación de éste. Al respecto, es oportuno el comentario de René Girard que aparece en el apartado titulado “El deseo triangular”, sobre la actitud asimilada de X personaje que ha cedido, o peor aún, ha adquirido como suyas las ideas o deseos de otro, es decir, del mediador: “Tan pronto como se deja sentir la influencia del mediador, se ha perdido el sentimiento de lo real, y el juicio queda paralizado”

(1985:10). Es decir, el mediador cambia, en la medida de lo posible, al objeto deseado hasta moldearlo, justamente, como el sujeto deseante lo requiere. El sujeto-mediador tiene, así, la capacidad de mover estratégicamente a otras personas, sin que éstas se den por enteradas y, precisamente, por estas situaciones se manifiesten sentimientos de resentimiento, de celos, de envidia y de odio que dan motivo al origen, conflicto y disolución de las relaciones triangulares.

En “Estío” el sujeto mediador es la madre, y el objeto deseado el hijo, el cual es sustituido por el amigo, en este sentido el amigo es el que es moldeado por la protagonista, como ella lo quiere, sin que él se dé cuenta, por lo mismo él es la víctima del mediador, de ahí que se vaya de la casa odiándola.

En toda la historia encontramos un tono poético y sensual, una realidad casi palpable en las imágenes, las cuales evocan placer sin límite y nos invitan a disfrutar paso a paso las escenas que sus personajes realizan, los movimientos de la mujer, sus sentimientos y su excitación. Toda una imaginación de lo que podría ser su sexualidad si tuviera compañía, el disfrute de cada una de las partes de su cuerpo y el deleite del clima circundante y lleno de sensaciones provocadoras de más deseo. Se presenta una adjetivación enfática con frases retóricas como *vapor quemante* y *cemento helado*, describiéndonos el encuentro de sensaciones en las que se ve reflejado el placer mismo: el vapor quemante que la aprisiona, no es otra cosa que el placer mismo en el que se consume; el cemento helado, el piso al que se arroja apretándose contra él, le produce un placer sensual transformado en gritos: el énfasis que asume la forma de la sensualidad, como vimos cuando se come los mangos, sólo por citar un ejemplo.

El deseo arroja a la protagonista fuera de sí, su pulsión sexual es pulsión hacia Román.

Estamos ante un personaje erótico y como señala Freud: “Desde el punto de vista social y cultural, este tipo representa las demandas instintivas del *ello*, al que las demás instancias psíquicas se han rendido dócilmente (Freud, T-14). La excitación y el flujo de sensaciones vinculadas al placer se manifiestan físicamente en la gracia. La gracia es la belleza del movimiento y sirve de complemento a la belleza de un cuerpo sano. “En un estado de placer nos movemos con gracia” (Lowen, 1994:151).

O como lo señala Bataille: “En cada ocasión, el deseo es el origen de los momentos de éxtasis” (1998: 41). Por este tránsito o movimiento “el ser tiende a salir de sí, a derramarse, a franquear los límites” (Baigorria, 2002:117). La tesis de Bataille es que el ser mismo no existe si no es por el exceso. Este movimiento del deseo persiste aún en nuestras actividades que consideramos más racionales; constituye “un afuera de la razón, que está al acecho, en las sombras, plantado como una amenaza, aprovechando cada grieta del orden social para irrumpir con toda su voluntad de desorden” (Baigorria, 2002:29).

Arredondo maneja en este cuento la oposición entre el deseo de incesto y su imposibilidad para consumarlo. Además utiliza la reivindicación del derecho a la expresión libre de lo erótico como una manera de protestar contra las estructuras sociales y aboga por un lenguaje no censurado que subraye la importancia atribuida al aspecto sexual en la vida de la mujer. Su propuesta literaria recoge por un lado, una vertiente fundamental de la tradición literaria mexicana que sitúa sus historias en un ambiente provinciano, religioso y conservador, en una palabra, asfixiante. Y por el otro, plantea una ruptura abrupta que convive de modo paralelo con estos valores y los subvierte de manera radical.

Es significativo que el primer cuento del primer libro de Arredondo aborde temas como el incesto, el erotismo, el deseo, que fueron parte de sus obsesiones

literarias. Con respecto al incesto, Labastida ha dicho: “El cuento es de una elegancia y una fineza superior en el tratamiento del problema incestuoso [...]. Tal sutileza en el tratamiento, tanta perfección y precisión en el descubrimiento de matices que se esfuman, rara vez se ha alcanzado en la literatura mexicana” (1990:48).

En “Estío” la naturaleza cobra un carácter simbólico muy intenso. Juan García Ponce pone de relieve la importancia de su mundo envolvente cuando así se expresa:

[...] es un mundo esencialmente solar, dueño de una luz cuyo reflejo intensifica todas las acciones. Es un mundo de huertas umbrosas que terminan en un río, de calor, de un mar con agua fría y de arena sobre la que brilla, deslumbrante, el sol. Los personajes se proyectan contra él, en él y la luz preside todo, encima de ellos. Y de alguna manera, sin determinarlos, ese mundo los crea como si sólo dentro de él sus acciones pudieran entregarnos su verdadero sentido, aquel que obsesiona a la autora y le sirve para ver realmente ese mundo. Dentro de él las acciones adquieren una rara intensidad, parecen desarrollarse fuera del tiempo, en un escenario eterno, como símbolos de la existencia y del maravilloso drama de estar vivo y ser víctima y héroe de las fuerzas ocultas que hacen posible el milagro y le dan su verdadero sentido (1966: XIV).

Creo que la cuestión principal en el cuento no está en si la actitud de la protagonista es buena o mala, como lo han planteado otros analistas, pues la misma protagonista reconoce que no es correcto y por lo mismo considero que el principal problema del relato es la lucha que entabla con su conciencia, al tratar de alejar esa pasión incontenible que siente hacia su hijo.

### **3.2.2 La dignidad (“Las mariposas nocturnas”, *Río subterráneo*)**

Junto con “De amores” constituyen los cuentos donde las protagonistas jamás pierden la dignidad frente a los demás personajes.

En “Las mariposas nocturnas” un roce de fuste en la mejilla es la señal de elección. Hernán, el amo, ha reparado en la mujer, su mirada se centra un momento en

ella y la desea. Para ella la mirada del hacendado significará el destino que le abre la posibilidad de ser renombrada para nacer a un sentido nuevo, de transformarse.<sup>70</sup>

Al respecto Huberto Batis dice: “[...] es la descripción de un mundo prohibido, de Eldorado de la fábula, lujosa y sensual. Con una prosa estricta, sintética, en que cada palabra está puesta con la mayor carga evocadora posible, Inés Arredondo concentra lo que en *La señal* quedaba disperso, en cuanto aprovechado como escenario múltiple” (1981:4).

El mundo artístico, que Inés Arredondo rescató de su infancia en Eldorado y que le sirvió para integrar su visión del mundo, no sólo como la atmósfera sensual externa de la hacienda, sino como principio ético y estético que orientó su existencia, lo encontramos con lujo de detalles en este relato.

La misma Inés Arredondo exponía:

[...] puede ser que en el fondo de mí estén esos problemas, dolores y paisajes, y hasta que sean muy importantes en mi historia, pero es la forma lo que aprendí en Eldorado. Y no solamente quiero *tener para hacer* sino que quisiera llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia (2002:4).

Aralia López, en su estudio “Existencia y literatura: formas de la ambigüedad en Inés Arredondo”,<sup>71</sup> desarrolla con claridad y agudeza estos postulados y dice: “trabaja con la pasión como constitutiva de la existencia individual, de la subjetividad; y es desde el conflicto ético entre las pulsiones y los límites, que extrae la tensión que funda la significación y la forma estética en sus obras” (1993:18).

---

<sup>70</sup> La metamorfosis que sufre la crisálida en mariposa es una imagen que recurrentemente ha simbolizado la transformación y el cambio. En su estudio *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Gilbert Durand afirma que “todas las imágenes mitológicas, –por aladas– remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación”. Así pues, el título del cuento es ya una señal de lectura, que se centra precisamente en la ambición de Lía de ascender, más allá del límite de lo socialmente normal, al reino del conocimiento. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.

<sup>71</sup> Aralia López González, “Existencia y literatura: formas de la ambigüedad en Inés Arredondo”, ponencia presentada en el *I Encuentro de narradores y críticos en el Norte de México*, Tijuana, 6-8 octubre 1993, 20 p.

Para Fabienne Bradu, “Las mariposas nocturnas” y “Sombra entre sombras” son dos cuentos emparentados por su esquema de situación: –el destino de dos mujeres jugando en un triángulo de distinta composición– (1987:47); y para José María Espinasa, “Las mariposas nocturnas” “representa la libertad, una libertad siempre teatralizada, con la intención de gustar” (1990:25).

En este cuento aparece el tema del erotismo unido con la identidad y la cultura en la protagonista. Además, está presente el tema de la homosexualidad, que Inés Arredondo nunca lo explicita, pero que sin embargo, subyace en el cuento.<sup>72</sup> El argumento del relato es el siguiente: don Hernán, rico hacendado, mantiene una relación homosexual con Lótar, su criado; éste es cómplice de un capricho de él, llamado “El holocausto de las vírgenes”. Este personaje dice de sí mismo: “soy como el Minotauro” y representa la figura mitológica con cuerpo de hombre y cabeza de toro que era hijo de Pasifae y de Minos. En el texto, Lótar es el encargado de conseguirle mujeres adolescentes a Hernán (Minotauro) para celebrar el rito, pero aquí sólo como coleccionista, a diferencia del mito original.

Todo el relato nos muestra un cúmulo de mitos en torno a la formación de un triángulo amoroso integrado por Lótar, Hernán y Lía, que terminará por desintegrarse. Inicia y finaliza en el misterio. Narrado por Lótar, homosexual, amante sumiso de don Hernán y encargado de proveer las jóvenes para el holocausto de don Hernán, el cuento transcurre en el tiempo y espacio míticos de Eldorado, donde ocurren las perversiones y gustos de don Hernán. Sobre él giran las acciones del relato.

Lótar está pendiente de los deseos de su amo. Él es el único que lo conoce y sabe sus caprichos, Hernán es el coleccionista. Ha reunido a través del tiempo pájaros

---

<sup>72</sup> El tema de la homosexualidad, también lo encontramos en otros cuentos: “El amigo”, “Opus 123” y “Sombra entre sombras”.

exóticos, vegetación extraña, toda clase de perros, almacena preciosas antigüedades y joyas, pinturas, libros, etc. Hernán aspira a poseer, como forma de acceder al poder.

Al inicio del cuento, el encargado va en busca de una virgen, pero en este caso ya no es una adolescente a la que quiere el amo, la joven (Raquel) tiene dieciocho años y se caracteriza, distinguiéndose de las demás, en que es profesora de primaria. Es elegida con una caricia de fuste para ser nombrada señora del dominio: “Cuando lo vi rozarle la mejilla con el fuste, supe lo que tenía que hacer” (:147). Con esta brillante proposición se inicia el relato estableciendo un código secreto de señales que van a involucrar a los tres personajes. Lótar busca cumplir con su tarea e intenta deslumbrar a Raquel (Lía), pero se da cuenta que eso no funciona y descubre que ella centra su atención en los trabajos de sus alumnos y por ese camino decide atacar: “Calculaba que estuviera terminando de corregir los trabajos de sus alumnos de quinto y sexto año, que ella tenía a su cargo en la escuela que don Hernán sostenía. A veces había algunos buenos que me daba a leer, radiante, y supe entonces por dónde debía atacar” (:147).

Comienza prestándole libros, novelas, libros de arte, de viajes que ella lee o mira minuciosamente, interrumpiendo la lectura solamente para preguntar a Lótar y así ir saciando su sed de conocimiento, el va contestándole consciente de que está realizando su tarea.

Pero lo principal es lo que no le muestra, lo que insinúa. Lo que verdaderamente debilita las resistencias de la muchacha para complacer a don Hernán, para pasar a formar parte de su colección de una buena vez, es su deseo desmesurado de experimentar y la conciencia de la magnitud del universo aún por conocer que va despertándosele a través de lo que Lótar lentamente le deja entrever. Con cada libro que la protagonista lee o cada dibujo que admira se va volviendo más vulnerable. Son aperitivos que le hacen obvia por primera vez de su hambre insaciable de conocimiento (Varela, 1997:64).

Pero cuando ella comienza a preguntar por la casa-hacienda, esa curiosidad ya no le gusta y Lótar desvía la atención trayéndole más libros. Hasta aquí ella mantiene el

control de la situación, pero llega el momento de cerrar el contrato y de concretar los eventos:

[...] y le traigo más álbumes y más libros. Ahora vuelve a un dilatado ensueño mientras observa o lee. Ya no me pregunta nada sobre nada. Creo que ha llegado el momento.

—¿Eres virgen?

—Sí

—Te ofrezco quinientos pesos en oro por tu virginidad. Dos horas de una noche nada más. Nunca volverás a ser molestada ni nadie lo sabrá. No hay el menor peligro de embarazo.

—¿Con él?

—Sí

—No quiero dinero, quiero ver la biblioteca y los cuadros.

Eso fue todo. Sin regateo con los padres. Sin llantos ni melindres (:148).

La protagonista modifica la propuesta inicial y de ese modo podemos decir que desde el principio ella acepta en cierto sentido “prostituirse” con vistas a obtener su propio beneficio: conocer la biblioteca y los cuadros propiedad de don Hernán. Además, nos damos cuenta de que ella desea saber y entender, pero a diferencia de don Hernán, su ansia de conocimiento no tiene como finalidad el poder, desea ver y la visión será su medio de acceso al conocimiento, y su perdición, puesto que por la mirada entra el deseo y se vence la voluntad.

Lía persigue un aliento fáustico y vende su alma porque desea saciar su curiosidad de belleza y conocimiento.

Con su decisión de entrega Raquel trastocará el orden, pero no únicamente el orden de su vida cotidiana, sino que se colocara al margen de la transgresión. Pues desde su elección las reglas se ignoran. Lía es diferente a todas las anteriores adolescentes ofrendadas a Hernán, es mayor, no tiene padres, no quiere dinero ni joyas, lo que quiere es ver. Lía adquiere individualidad y carácter. Su curiosidad rompe los límites de la prudencia, porque ya no desea conocer únicamente el mundo en general, sino que ahora desea conocer la casa-hacienda y a Hernán.

Ella es llevada a la casa-hacienda, donde continua teniendo el control de la situación sobre Lótar y don Hernán. Va preguntando únicamente lo indispensable para incrementar su saber. Hurga en el gran libro de pastas gruesas que contiene las memorias de don Hernán, de sus viajes. “Se acercó a la mesa y abrió el libro manuscrito. Se quedó leyéndolo, pasando página tras página como si a eso hubiera ido allí. (:149). Lo mismo hace en la biblioteca y con los cuadros.

El cuento se centra en la mirada. La percepción es utilizada por Arredondo como técnica narrativa y funciona en distintos niveles. En un primer nivel, se enfoca en Lótar. Él es el narrador, pero su conocimiento se limita a lo que ve y es de lo que habla al lector. Aunque su posición es privilegiada, pues siempre está al lado de Lía, es el encargado de facilitar su formación y eso le permite estar al pendiente de sus actos. Además, el narrador encuentra formas de acceder a los eventos que le está prohibido contemplar, pero que para él interesan por su relación amorosa con Hernán, y así es testigo por medio de una ventana ex profeso para ese fin, de las ocasiones en que Hernán llama a Lía a su cuarto.

Ella continúa su aprendizaje hasta que es sacada de esa situación por Lótar para que comparezca ante el Minotauro. “Le ordené que entrara al cuarto contiguo al de don Hernán, que se desnudara totalmente y que se pusiera la bata blanca, inmaculada, que siempre se prepara para esos casos” (:149). El evento debía durar únicamente dos horas. Lótar espera sigiloso detrás de la puerta sin moverse, con los ojos fijos en el cuadro que va a ofrecerle el Minotauro y experimenta un erotismo que pide al que lo practica una sensibilidad idéntica para la angustia que fundamenta lo prohibido, y para el deseo que despierta infringirlo; sensibilidad religiosa que, como agrega Bataille, siempre une estrechamente el deseo y el temor, el placer intenso y la angustia. Sin embargo, llega el

amanecer y el rito no se ha consumado y Lótar celoso constata que se han roto las reglas del juego, sufre pero es incapaz de rebelarse.

Don Hernán, como Fausto, ya posee el conocimiento y conoce la belleza; ahora lo que desea es la vida, abre la puerta y dice: “–Lótar esta es Lía. –Es Lía porque no puede ser Raquel. No hay Raquel para mí. Me conformo con Lía para que viva entre nosotros” (:150).<sup>73</sup>

En este primer encuentro entre Lía y Hernán se rompe definitivamente el secreto de los caprichos sexuales de él, de sus perversiones, hasta entonces mantenido en el misterio y la obscuridad, sale a la luz, es alumbrado por el sol.

Ahora los susurros y el trajín de la casa. Cantos. Ya no era posible sostener el secreto. Se rumoreaba sí, pero nadie lo había visto. Se sabía, por lo que atestiguaba la gente fuera, pero en la casa-hacienda ningún sirviente había podido decir “yo lo vi”. Y ahora lo verían. Pero ¿qué podía suceder allá adentro para que todas las formas hubieran sido aniquiladas? (:150).

Ni siquiera el ritual se cumplió. Los papeles se invierten y la protagonista es quien realiza la propuesta de Mefistófeles, es decir, ella le propone seguir su juego de *voyeur*, a cambio de que la cultive en el conocimiento. Hernán es seducido no por la mujer, sino por las potencialidades de esa mujer, por quien puede llegar a ser ella, y por el proyecto mismo. Lía se ofrece como arcilla y Hernán presiente el orgullo de moldearla y cultivarla. La soberbia lo vence al saber que gracias a Lía, él será creador. Por esto el cuento “es, primero, la historia de la seducción de una mujer y, luego, la de su recreación, tarea maravillosa que logra seducir al creador” (Martínez-Zalce, 1996:86).

El relato da varios giros, que van complicando la historia y trastocando una y otra vez las siguientes nociones:

---

<sup>73</sup> Lía, según *El Génesis* representa la hija mayor de Lábab y Yacob, la menor era Raquel. La primera tenía mirada tierna y fue madre de Rubén, cuyo padre fue Yacob. Cfr. Rivera Carlina. “Cultura, identidad y sexualidad” en “Las mariposas nocturnas de Inés Arredondo” en Coloquio de estudios de la mujer, encuentro de talleres PIEM, *Culturas en contacto*, Colegio de México, 1987.

Bien-mal, puro-impuro, inocencia-perversión, virginidad-prostitución. En primera instancia, el ingreso de Lía a la casa-hacienda interrumpe la costumbre del pervertido coleccionista: contrario a las expectativas de Lótar y del anciano. Lía llega para quedarse, y durante el tiempo que permanece al lado de don Hernán éste deja de buscar vírgenes para incorporarlas a su caprichosa colección. En segunda instancia, quien resulta seducido, víctima de los poderes de la “inexperta” e “inocente” Lía, es el experimentado anciano, y no al revés (Albarrán, 1998:209).

Don Hernán no tiene contacto sexual con la protagonista, sólo se contenta con un rito que consiste en mantenerla desnuda y ataviar su cuerpo con joyas que pertenecieron a la madre de él y contemplarla en actitud voyerista. Lía cosifica su cuerpo para poder tener acceso a la cultura.

Aquí tenemos un segundo nivel desde una perspectiva freudiana, la locura de Hernán radicaría en otra forma extrema de lo normal: la perversión de su impulso sexual. Freud reconoce la complejidad del instinto sexual que incluye diferentes formas de obtener placer y satisfacción en una relación sexual normal. Sin embargo, la obtención de placer a partir de la experiencia aislada de una de estas formas, es lo que fundamenta su perversión: “la experiencia cotidiana muestra que la mayoría de estas extralimitaciones (voyeurismo, fetichismo, etc.), constituyen parte integrante de la vida sexual del hombre normal y son juzgadas por éste del mismo modo que otras de sus intimidades” (Freud, 1978b:42). El cuento nos permite descubrir el gusto de Hernán por las vírgenes adolescentes y sus relaciones homosexuales con Lótar, pero su locura se revela en el inmenso placer que obtiene de la contemplación, pues para él no es necesario el acto sexual.

A partir de ese momento la vida de los tres personajes cambia, Raquel se queda a vivir en la casa-hacienda para educarse en las diferentes disciplinas y acepta el nombre de Lía. “Don Hernán, entonces se transforma en Pigmalión. La mayor parte del texto es la descripción, por parte de Lótar –celoso narrador testigo–, de la formación de Lía, de su conversión a la exquisitez” (Martínez-Zalce, 1996:107).

Lía es por su nombre la no-amada, pero también es la que “no tenía brillo en sus ojos”.<sup>74</sup> Su carácter se desdobra en el nombre. Vemos que el énfasis recae en los ojos, su mirada está vacía, necesita ser llenada. Y no olvidemos que en la narración bíblica Lía es receptáculo fértil. “Al ver Yavé que Lía no era querida le concedió que fuese fecunda”<sup>75</sup> y la protagonista del cuento es fecunda en su deseo de conocimiento.

“La vida de Lía no fue lo que yo me había imaginado. Se la educaba en la más rígida de las disciplinas y se sometió a ella” (:151).

Ella es la artífice del cambio, incluso logra que se despierte el deseo en don Hernán, a partir de ese momento iniciará propiamente su educación. Tendrá una doncella, Adelina se encargara de su guardarropa y don Hernán le indica a Lótar lo que debe hacer: “No se sentará aún a la mesa con los invitados. Necesito que la instruyas sobre cómo comer, en fin, sobre los usos de esta casa. Tú tampoco estarás ni en la comida, ni en la cena, porque, para hacer lo que te digo, tendrás que acompañarla en la terraza del poniente” (:151).

Bajo una disciplina rígida, Lía inicia su educación sin perder el tiempo y aprovecha cada hora del día, pues desde las siete de la mañana hasta altas horas de la noche es educada por todo un equipo. Pablo le enseña a montar a caballo; Monsieur Panabière pasa las mañanas enteras con ella en la biblioteca; Mr. Walter le da clases de inglés y don Hernán le enseña “a erguirse, caminar, mover la cabeza en señal de agradecimiento, con encanto, sin decir palabras” (:152).

Se le educó como una hetaira<sup>76</sup>. La educación que recibe Lía le permite conquistar los diferentes espacios: las caballerizas, la biblioteca, la sociedad, y puede

---

<sup>74</sup> *La nueva biblia Latinoamericana*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1972, Génesis. (29, 17)69

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> El concepto de *Hetera* o de Hetaira (del griego **ἑταίρα**: compañera, amiga) etimológicamente designaba a las antiguas cortesanas griegas que gozaban de una privilegiada educación y nivel social. Aunque este nombre algunas veces es utilizado como sinónimo de prostituta, en el caso de las hetairas su condición no era la de obtener dinero, o algún otro beneficio directo, a cambio de sus servicios sexuales;

pasearse ricamente engalanada por todo Eldorado cabalgando como una gran amazona: “Atravesaba el pueblo y se metía por el Callejón Viejo, bordeado de bambúes tan altos que se juntaban en las puntas haciendo unas bóvedas ‘como una catedral gótica’, decía él” (:153).

La historia del refinamiento es la de un alma que tiene que llenarse de lecturas, viajes, banquetes. Pero el cuerpo sigue siendo el de una virgen. “El vestido es el aliado por excelencia de la belleza femenina, cuyo triunfo implica el recorrido por el siempre seductor misterio” (Iriarte, 1990:30).

Lía es un personaje que desde el inicio y hasta el final está ligada a la mirada del narrador: él no sabe de dónde viene y al final del cuento desaparece en silencio. Lía existe porque Lótar con celos y envidia nos la describe sin entenderla: “aunque la tuviera siempre presente, la observé y hablé con ella lo menos posible. Aún ahora no sé quién era ni cómo era, ni por qué hizo lo que hizo. Estaba sola” (: 155).

Don Hernán, es también Hefesto<sup>77</sup>, moldea el recipiente del espíritu y luego, con la ayuda de otros se dedica a educar a Lía y a volverla deseable. Su placer radica en admirar su obra, en desearla y saber que es imposible poseerla. La perversión

---

todo lo contrario, las hetairas no eran prostitutas (mucho menos bajo el concepto que se maneja hoy en día de esta profesión) posiblemente la idea más cercana del significado de hetaira se acerca en la imagen de las geishas japonesas, cuyo nombre, al igual de lo sucedido con las hetairas, fue vulgarizado y rebajado a la de una prostituta cualquiera.

Al igual que las geishas, las hetairas eran mujeres, en su mayoría extranjeras, instruidas en las artes. En el caso de las japonesas su educación principal se dirigía hacia el canto, el baile y la ceremonia del té. La hetaira, en cambio, era una mujer instruida no solo para complacer al cliente que gozaba de su privilegiada compañía, sino en algunos casos en todo lo que significaba la cultura griega como oratoria, filosofía y arte, por lo cual eran las mujeres que gozaban de mayores libertades y privilegios dentro de la sociedad griega.

Demóstenes dijo de ellas lo siguiente:

Tenemos a las heteras para el placer, a las *pallakae* (concubinas) para que se hagan cargo de nuestras necesidades corporales diarias y a las *gynaekes* (esposas) para que nos traigan hijos legítimos y para que sean fieles guardianes de nuestros hogares [...]

En esta cita, Demóstenes señala los diversos “estratos” femeninos dentro de la sociedad cretense, y vale la pena destacar que el término hetaira es muy diferente al concepto de *pornê* o prostituta; y a su vez, del término de amante y esposa. Por lo cual, se supone que el papel que ella desempeñaba era muy diferente al de estas otras mujeres. En <http://aspasialahetaira.blogspot.com/2007/10>

<sup>77</sup> Dios del Olimpo que con el Yunque y el martillo elaboró preciosas joyas que utilizaron los dioses del Olimpo

descansa en vivir a través de los ojos, en saber que solamente por medio de la mirada se puede obtener la verdadera posesión, la de la aprehensión de la realidad dentro de la mente.

Dentro, sólo dos quinqués estaban encendidos y Lía en medio de la habitación, complacientemente desnuda. Su cuerpo, blanco, resplandecía en una belleza perfecta y misteriosa. Don Hernán sacó el gran cofre que estaba en la caja fuerte y comenzó por ponerle una gargantilla de rubíes, luego fue combinando, lentamente, perlas, zafiros, esmeraldas. A veces algo no le gustaba y cambiaba por otro collar, hasta cubrirle el pecho, y luego la cintura, hasta el sexo. Ella no se movía: era una estatua. Él se quedó contemplándola largo tiempo y jugó con la luz de los quinqués, cambiándolos de lugar y haciendo chispear las piedras preciosas en diferentes ángulos. Cuando le gustó uno, se recostó sobre su cama y se quedó un tiempo indefinible mirándola. Luego le fue desabrochando lentamente los collares.

—Ponte tu bata y vete a dormir.

Eso fue todo (:153-154).

Don Hernán sacia su apetito sexual con Lótar, mientras se dedica a adorar a Lía, la joya más preciada de su colección y el mejor trofeo del Minotauro. Las descripciones de lugares y objetos cobran importancia porque el espacio es el ámbito del rito. Rito del decadente, del hartado, del muerto que venera la vida aunque sólo participe en ella como en un espectáculo.

La intención de don Hernán, en un principio era desvirgar a Lía, pero nunca lo hace, ella es diferente a todas las anteriores adolescentes que participaban del “holocausto de las vírgenes”, él por eso la valora y ve en ella la figura de su madre, quien tuvo un hijo con el rey de España, su madre, para él, valía mucho porque el monarca, la toma como amante, y Lía, por el hecho de tener educación, vale tanto como ella, por eso don Hernán le pone las joyas que fueron de su madre. Lía, en esta situación, no se mueve, se cosifica, hasta parece estatua y así logra mantenerse pura.

Hernán, por su parte, con este rito, sí entra en la impureza, pues contempla en Lía la figura desnuda de su madre y al ataviarla con las joyas es como si aceptara la transgresión o el mal<sup>78</sup>, pues su madre fue una transgresora, dice Lótar:

---

<sup>78</sup> Cfr. Bataille, Georges. *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1987

Pero le había puesto las alhajas de su madre, a la que había adorado a pesar de aquella historia.

Juró que ninguna descendiente de su hermano Fernando las usaría. Lo odiaba con todo su alma. Su madre vivió años en la corte de España y allá, en medio del escándalo, había tenido un hijo de Alfonso XIII. Don Joaquín, su padre, lo había reconocido al nacer, pero ser un Borbón no le quitaba lo bastardo. Don Hernán lo mantenía a todo lujo en las cortes europeas, pero que viniera a Eldorado no. No resistía mirarlo (:154).

La relación se legitima cuando don Hernán la presenta en sociedad y conquista la simpatía de todos al grado de que ella comienza a amenizar todas las veladas y se le permiten los caprichos más extravagantes. “Lía comenzó a amenizar las veladas con piezas sencillas pero claramente fraseadas y con cierto sentimiento especial. Después pasó a Chopin, Bach, Beethoven, Mozart y con eso eran todos felices, menos yo” (:154).

El reclamo de Lótar se debe a que Hernán está más interesado en la formación de Lía, que en tener relaciones con él. Y cuando Hernán lo llama, dice Lótar:

Por las noches don Hernán me llamaba a su cuarto, pero raras veces era para aquello, y cuando sucedía era sin pasión, como una cosa necesaria y mecánica. En la mayoría de las ocasiones era para que me estuviera quieto en la sillita regencia mientras él leía y fumaba un cigarrillo tras otro en la boquilla corta. Yo no podía moverme. Él leía hasta la madrugada y se quedaba dormido, con el libro entre las manos, y el cigarrillo entre los dedos. Tenía pavor pánico a que un día se le incendiara la cama. Para eso estaba yo, para apagar el último cigarrillo y sacarle el libro de entre las manos (:154-155).

Para tener acceso a la cultura Lía utiliza la mirada y con esto se sale del esquema ser para-otro (en el sentido Sartreano) y ella es quien mira. En este sentido, no es don Hernán quien domina a Lía, sino ésta a él.

La protagonista por sí misma es incontenible, insaciable. Pide siempre más, exige información:

–Cuéntemelo a mí. Todo

Monsieur Panabiére recomendó: en lo primero en que hay que fijarse es en el gran candil de mil facetas que se encuentra a la entrada. Todo el decorado es estilo Luis XVIII. Se trata de reproducir el ambiente del salón de Madame Recamier, por el que pasaron tantos músicos, escritores y poetas. El techo está pintado por Lully y representa el Trianón. Ese cojín enorme en el centro y las plantas verdes son del mismo estilo Imperio, lo mismo que el parque y la gran

alfombra, las cortinas de terciopelo galonado de oro están ajadas por su antigüedad (:157).

Pero no sólo exige información o conocimiento, sino también exige las experiencias sensoriales, exige ver.

–¡Están quemando los cañaverales! ¡Quiero verlo, verlo, verlo de cerca!  
Era casi una orden. Se mandó enganchar el coche grande y los bugís, y todos los comensales, todos hombres esta vez, se pusieron en movimiento.  
Llegamos al primer campo que se quemaba. Las llamas estaban ya en medio de la plantación. Ella se quedó absorta largo rato, sin importarle las miradas de los demás. Luego, intempestivamente, le dijo a uno de los peones que se había acercado al ver llegar a don Hernán.  
–Córtame una caña.  
El peón lo hizo.  
–¿Quiere que se la pele, señorita? Está muy caliente.  
No, dámela así.  
E hincó sus dientes en la caña, la saboreó y siguió mordiendo mientras el jugo escurría por su vestido vaporoso (:155).

Con sus acciones lo que busca Lía es hacerse de un punto de vista propio, de un criterio, de construirse una personalidad. La razón no le es suficiente, necesita conocer también por la intuición, por la percepción, busca encontrar las relaciones menos evidentes, comprender toda lógica (entendida como estructura mental) íntegra y totalmente. Necesita habitar todos los rincones de su alma, integrar su inteligencia, su percepción, sus experiencias, su emoción, su sensualidad, para hallar sentidos nuevos.

Él en un inicio quería mantener poder sobre ella y tratarla como objeto sexual, sin embargo, Lía a través de la mirada consigue lo que anhela: la cultura:

Lía hizo, con todo su ritual, la ceremonia del té. Sus manos se movían aparentemente lentas y serenas entre el servicio, pero en realidad la precisión de cada acto era lo que daba ese ritmo a primera vista calmo a una acción veloz. Tenía los ojos bajos pero, de pronto, en dos ocasiones, los levantó para mirar directamente a don Hernán, con una expresión firme e intensa que no podía definir, y recordé que muchas veces, sin querer darme cuenta, la había visto mirarlo de aquella manera.  
–Perfecto –dijo él. (:160).

Con estas dos actitudes, Lía se mantiene pura y logra que don Hernán la eduque y la lleve a conocer varios países de Europa, Asia y Hawai.

Dentro de esta parte del texto encontramos la maravillosa descripción del viaje, un viaje por meses por distintas partes del mundo: Europa y sus museos que despiertan el insaciable apetito de Lía para ver cuadros y observar esculturas, asistir a conciertos, cine, ópera, etcétera.

Lía ha visto y probado casi todo, tras el viaje alrededor del mundo, sin embargo, está insatisfecha. Quiere saber la fuerza incontenible de la pasión, necesita experimentar el río, la violencia de su fluir, su contundencia.<sup>79</sup> Quiere estar cerca de la vida, sentirla, aunque esta misma pueda revertirse contra ella y destruirla. Por eso se sumerge en el río desbordado ante el pánico de Lótar que, como en toda la narración no la comprende. Y nos dice el narrador:

Como hipnotizada se fue metiendo en el lodo de la orilla, a los camelotes, al limo. Allí se sumergió hasta que su cabeza se cubrió de todas estas cosas.  
-¡Lía! ... ¡Lía! -gritaba yo desesperado. Pero la correntada apagó mis gritos.  
Luego salió, chorreando, llena de lodo y con la cabeza despeinada, coronada de porquerías. Llevaba uno de los trajes más caros que habíamos comprado en París, totalmente echado a perder.  
Cuando llegamos, y don Hernán la vio en aquel estado, preguntó qué había pasado. Se lo expliqué, indignado.  
Él se rio muy fuerte, con grandes carcajadas y luego comentó:  
-Valiente muchacha.  
Eso fue todo (:163).

La cita anterior, podemos interpretarla de la siguiente manera: Lía ahora está abierta a toda experiencia, necesita más conocimiento que ya no excluya nada. Se encuentra más cerca de transgredir los límites. Desea conocer la contundencia, la embriaguez y el vértigo de la pasión. Para hacer suya “la verdad superior, la perfección propia de esos estados, que contrasta con la sola fragmentariamente inteligible realidad” (Nietzsche, 1976:231). El agua simboliza la limpieza o pureza que nunca perdió, el lodo la tierra, la fertilidad, la cultura. Pues ella se encuentra en su plenitud, le falta únicamente entregarse a la vivencia de la pasión más allá de todo límite y la

---

<sup>79</sup> El río como símbolo de la fuerza dionisiaca, vital, conformadora.

oportunidad se le presenta al finalizar el cuento cuando don Hernán manda a traer otra vez a Lía para el ceremonial del Minotauro y sucede lo inesperado. Veamos:

Esta vez, como las otras, Lía, desnuda, parecía una estatua. Él le abrochó al cuello un collar de esmeraldas de las compradas en el viaje. Comenzaba el rito acostumbrado. Pero cuando, con otro collar en las manos, se acercó a ella de frente, para colocárselo, la estatua se movió intempestivamente y sus brazos rodearon a don Hernán atrayéndolo hacia sí. Hubo un momento infinito en el que no se movieron, luego él la rechazó con violencia haciéndola caer hacia atrás. Ya firme sobre sus pies, ella lo miró con una mirada seca, despreciativa, se arrancó el collar y se lo arrojó a la cara. El golpe lo encegueció y se tapó los ojos con las manos. Se repuso casi de inmediato y rápidamente fue al lugar donde dejaba el fute al acostarse, y corriendo con él en alto atravesó la habitación lleno de ira. Ella seguía ahí, como una estatua resplandeciente. El fute en alto estaba a la altura de su cara. Luego, el brazo que lo empuñaba cayó desgoznado (:163).

Nuevamente el fute a la altura de su cara, como el día de su llamado, don Hernán borra la marca de Lía. Pues con la misma autoridad con que la atrajo ahora la rechaza y esa misma noche Lía sale de la casa-hacienda sin llevar nada en las manos, rompiendo el paraíso artificial del coleccionista y el rito del Minotauro y con el conocimiento adquirido puede ir a realizar su propia vida.

Lo que se da es un duelo entre dos sexualidades reprimidas. La una por no poder manifestarse, la otra, por negarse a hacerlo. El cazador don Hernán se vio descubierto, pasó a ser pasivo. Lía quiere satisfacer su deseo; ha tenido ya la abundancia, posee cierto tipo de conocimiento; ahora es menester saber qué siente el cuerpo, percibir a través de él. Por eso se marcha, ya no hay en la casa algo que no conozca, tampoco la posibilidad de satisfacer ese deseo intenso, de primera vez, doloroso de tan puro (Vásquez, 2007:27).

Vemos también la evolución y la grandiosidad que este personaje alcanza al finalizar el cuento situándose por encima, no sólo de Lótar, sino incluso de don Hernán.

Puede decirse que su vida en Eldorado representa una suerte de viaje de iniciación. Un viaje a través de la experiencia, periodo de prueba del que obtiene madurez y concientización. Al tomar la decisión de abandonar el mundo cómodo, lujoso de la casa-hacienda ha elegido sus valores. Sale con las manos vacías pero tiene conciencia de sus capacidades y de sus limitaciones. Está consciente de su sexualidad y posee la capacidad de dirigirla; posee un conocimiento de la vida poco común; amplia cultura y refinamiento. Al final de la ordalía es no sólo una mujer elegante y culta sino digna; un ser humano total que posee la riqueza auténtica que es la preparación para realizarse en libertad (Baab, 1981:40-41).

Podemos considerar “Las mariposas nocturnas” como una obra iniciática porque responde al hecho de que se narra un tránsito, un cambio de estadio; pero, sobre todo, a la incorporación de temas propios de la literatura de formación. La pérdida de inocencia y el descubrimiento sexual son los ejes temáticos principales para concebir dicho cuento dentro de la tradición iniciática. Así mismo, la búsqueda de un fin en los personajes los relaciona con la noción de “construcción del sujeto”. En este punto es lícito preguntarse sobre los lineamientos que persiguen los personajes femeninos en los cuentos de Inés Arredondo que tratamos.

En “Las mariposas nocturnas”, Arredondo expone un modelo de iniciación que transgrede por dos vías. En primer lugar, la concepción tradicional de “iniciación” tenía que ver con un modelo social integrador; una postura que privilegia al individuo sobre el sujeto, es, por tanto, una transgresión. La otra vía por la cual Arredondo quebranta la esencia del rito tiene que ver con su elección de postura al crear personajes femeninos más favorables al erotismo estéril que a la sexualidad fértil.

En este cuento, la iniciación cobra un sentido individual; el personaje es iniciado a través del rito sexual, en el cual se lleva a cabo una formación personal sin hacer referencia al “ser social”. La idea de formación e iniciación está anclada al personaje como constructor de su propio ser; más aún, es presentada como el descubrimiento y revelación del ser real ajeno al mundo social. Aquí no existe tal distancia entre el “yo” y el “otro” binomio fundamental en el proceso de reconocimiento y descubrimiento del ser porque el “otro” es uno mismo, igual: la del objeto del deseo que para Bataille:

El objeto del deseo es diferente del erotismo; no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí [...] el erotismo, que es fusión y que desplaza el interés en el sentido de una superación del ser personal y de todo límite, se expresa a pesar de todo por un objeto. Nos encontramos ante una paradoja: la de un objeto significativo de la negación de los límites de todo objeto; nos encontramos ante un objeto erótico (:136).

La construcción de personajes que funcionan como objetos eróticos hace de la iniciación propuesta por Arredondo una afrenta respecto a los rituales iniciáticos tradicionales. Para acercarse a una narración desde la perspectiva del tema de iniciación, el rito debe estar presente, no obstante, para el cuento referido el rito no está en función de la sexualidad fértil sino del erotismo estéril.

Hablar de iniciación implica la posibilidad de acceso a una fase siguiente. Los personajes de la narrativa iniciática deben entonces abrazar el sistema que les ha sido impuesto, completar el ciclo y definirse como “iniciados” al final del relato. No obstante, pueden también, como muestra Arredondo, enarbolar su libre voluntad y establecer el bienestar individual, a través del erotismo y fuera de todo sistema, como único fin.

Diría que lo sugerente de este cuento no está en la triangulación de estos personajes, sino que su fuerza reside en su poder de evocación de un mundo refinado y exquisito que, sin embargo, tiene su contrapartida en la acción que realiza Lía, la cual vence la soberbia de Hernán y lo abandona rescatando su dignidad de mujer. Esta idea también la encontramos en Aralia López quien afirma:

En el caso de “mariposas nocturnas”, visto desde la protagonista femenina, ésta se ofrece al deseo de don Hernán a la manera de una prostituta, a cambio de satisfacer un erotismo estético e intelectual recíproco entre ambos, un erotismo desviado de la fusión corporal y de la entrega. Cuando la estatua Lía pretende humanizarse y acercarse al pigmaliónico Don Hernán, éste la rechaza. Entonces la mirada de una Lía no humillada, sino que ha descubierto su superchería erótica, su amurallamiento emocional, se transforma en desprecio hacia un rey de mentira. La sierva se convierte en ama de su cuerpo y de su espíritu y lo abandona (1993:18).

### **3.2.3 La perversión (“Sombra entre sombras”, *Los espejos*)**

Es el último cuento del libro *Los espejos* que se publicó en 1988. El problema del amor, que como en la mayoría de sus relatos está presente como un detonador de la acción, se muestra aquí sin pudor alguno, resulta una fuerza transgresora a más no

poder. La narradora habla sin tapujos para contarnos su historia, su alma queda al descubierto y, en un lenguaje descarnado, el tono de su voz adquiere resonancias veraces y dolorosas.

Enseguida abordaremos el cuento “*Sombra entre sombras*”; es un relato que sigue la línea de lo erótico y lo sagrado<sup>80</sup>. Se sostiene en un discurso evocativo que da cuenta de los hechos ocurridos, durante cincuenta y siete años, en una comunidad de provincia. Laura, la protagonista y, más tarde, narradora, nos revela cómo ingresó a los caminos de la “felicidad”, detallando, además, cómo, por conquistar dicha felicidad tuvo que pervertir las tradiciones de su comunidad. En este cuento el dúo puro-impuro, es más evidente y por lo tanto más complejo, dando con ello una resolución que apunta justamente a la sacralización del mal, con todo y sus variantes: prácticas sadomasoquistas, rito placer-muerte, dolor-éxtasis, etc.

Sobre el amor y la perversión, Freud escribió:

Quizá justamente en las más horribles perversiones es preciso admitir la más vasta contribución psíquica a la transmutación de la pulsión sexual. He aquí una obra del trabajo anímico a la que no puede negarse, a pesar de su horrible resultado, el valor de la idealización de la pulsión. Tal vez en ninguna parte la omnipotencia del amor se muestre con mayor fuerza que en estos desvíos suyos. En la sexualidad, lo más sublime y lo más nefando aparecen en íntima dependencia (1978b:147).

Desde el presente y narrado en primera persona, a partir de una estructura circular donde inicio y final se unen en el instante en que la mujer de 72 años espía el mundo exterior y se sumerge en su interior, el cuento se desarrolla en el tiempo

---

<sup>80</sup> Octavio Paz aclara que el ingreso a 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 al mundo profano, al mundo cotidiano en el que generalmente nos desenvolvemos: se sufre y se goza a la vez, se experimenta sorpresa, alegría y fascinación, pero también vértigo, extrañeza, estupefacción: en el mundo sagrado los actos, los parámetros, los valores humanos resultan ambiguos, indefinibles, inclasificables. (Albarrán, 1998:156).

subjetivo de la protagonista: en un retroceso que la hace mirar su vida desde que su madre la vende a Ermilo, un hombre sátiro, cuando ella tenía 15 años y él 47.

La temática de la historia gira en torno a la pérdida de la inocencia de su protagonista que comienza con una reflexión: “Antes de conocer a Samuel era una mujer inocente, pero, ¿pura? No lo sé” (:250). El deslinde entre lo inocente y lo puro se hace evidente; sin embargo, ambos se pertenecen mutuamente y se entrelazan a través de una serie de prácticas sexuales que llevan a la mujer a encontrar el placer erótico, el dolor, el autosacrificio, la tortura, como el camino que la conduce a un fin único: el éxtasis. En este sentido, la búsqueda del fin que experimenta Laura se relaciona íntimamente con la pasión que siente por Samuel, la cual indudablemente la ciega de toda razón.

El término pureza nos remite a la inocencia, sin alteraciones, sin mezclas. La protagonista inicia el relato diciendo que era inocente, pero no pura, o duda más bien si lo fue o no, pues considera que de haber sido pura nunca hubiera tenido el sentimiento que tiene por Samuel.

En un artículo que escribe Elena Urrutia acerca del último libro de Inés Arredondo, *Los espejos*, incluye una cita de Carlos Montemayor refiriéndose al pecado asumido con inocencia y creo que esto es a lo que se refiere Laura cuando habla de pureza en su vida: La colindancia con lo prohibido, dijo, es una colindancia entre lo inocente y lo prohibido: pecaron por inocentes...Ella (Inés) establece una distancia entre la naturaleza en el espíritu a partir de la sensualidad, del amor, la pureza y la depravación” (Beltrán,2006:75).

De hecho la primera escena tiene el carácter confesional. La voz de Laura toma la forma de una impecable *ex culpa* porque “se sabe inocente”<sup>81</sup>, durante el tiempo que precedió a Samuel y en este sentido sitúa a la inocencia como contraparte de una pasión extrema que surge con la presencia de Samuel, encarnación misma de lo pasional.

---

<sup>81</sup> Cfr. Escalante, Evodio. “Inés Arredondo: Entre la pureza y la pornografía” en *La espuma del cazador. Ensayos sobre literatura y política*. México, UNAM, 1998, pp. 137-158.

La pureza, parece circunscribirse a una dimensión antihumana. Por un lado, se opone a la pasión que da sentido a la vida de Laura y que revela una fuerza avasalladora: “Quizá de haberlo sido nunca hubiera brotado en mí esta pasión insensata por Samuel, que sólo ha de morir cuando yo muera” (:250). Por el otro, la pasión es expuesta y defendida como elemento purificador, la cual le da el carácter ancestral, sagrado y ritual. De este modo se explica que la pasión resulte poderosa y sea capaz de despertar “al demonio que todos llevamos dentro” (:250).

En Laura encontramos juntos sentimientos que prueban cómo lo sagrado y lo profano forman parte del ser humano. Su discurso posee un carácter individual:

Laura se asume a sí misma como un ser responsable. El monstruo interior, ese demonio que “despertó”, pudo haberla llevado hasta el desbarrancadero, hasta la prostitución y el cabal envilecimiento de su cuerpo: lo anterior, no obstante, no le proporciona una coartada para evitar su responsabilidad, que ella misma dice asumir con peculiar convicción desde el principio de la historia (Escalante, 1998:140-141).

Samuel queda exonerado de toda culpa: “Si él vino y despertó al demonio que todos llevamos dentro, no es culpa suya” (:250).

En la mujer como en el hombre existe “el deseo de reintegrarse al estado edénico anterior a la caída, cuando no existía el pecado y no se daba una ruptura entre la bienaventuranza carnal y la conciencia” (Eliade, 1994:174).

En “Sombra entre sombras” la narradora parte a la búsqueda de lo sagrado con plena conciencia. Lo sagrado que “puede encarnar simultáneamente lo puro y lo impuro, lo que atrae y lo que causa repulsión, lo prohibido y la transgresión de lo prohibido, la plenitud y el vacío, el ser y el no ser, la vida y la muerte” (Corral, 2002: XI). Su búsqueda es enriquecedora pues va a “develar otras dimensiones de la experiencia humana, explorar territorios prohibidos” (: XV).

El cuento es un acto expurgativo que gira en torno a una “pasión insensata”. La narradora explica cómo esta pasión la arrastró a la locura de la enamorada. La mezcla de inocencia, pureza y pasión con la cual se describe evoca lo religioso: anuncia el tono ceremonial que el cuento en su conjunto adquiere.

En este cuento la clave se da desde el inicio: “Aquí todo está cerrado y enrejado ¡como si aún se guardaran los tesoros que alguna vez esta casa encerró! Entre ellos, yo” (:250).

Cuando Laura cumple 15 años es elegida como objeto de deseo por Ermilo Paredes, cacique poderoso con una vida disoluta y 32 años mayor que Laura, y al inicio del relato la protagonista, a sus 72 años, recuerda:

Ermilo Paredes tenía cuarenta y siete años cuando yo cumplí los quince. Entonces comenzó a cortejarme, pero, como era natural, a quien cortejó fue a mi madre.

A base de halagos, días de campo de una esplendidez regia, de regalos de granos, frutas, carnes, embutidos y hasta una alhaja valiosa por el día de su cumpleaños, fue minando la resistencia de mi madre para que me casara con él. Tenía fama de sátiro y depravado (250).

Aquí nos encontramos con el rito del cortejo y con el problema de elección de pareja. En la sociedad narrativa que nos ocupa, la búsqueda del otro, del compañero/a amoroso/a, parece una decisión libre del individuo, sin embargo, por su juventud, la protagonista necesita del apoyo de los adultos en el momento de elegir. Así se anula, la voluntad de la protagonista y se le impone un destino. Ermilo, conocedor de las costumbres del pueblo, inicia el cortejo de Laura, conquistando la voluntad de la madre de Laura, para ello recurre al prestigio, a las cualidades, a la entrega de regalos, al ascenso social, etc.

A la madre la fama que tiene Ermilo de sátiro y depravado no le importa, piensa en la riqueza que va a tener su hija y la ve como propia. Además, Ermilo le promete respetar a Laura y alaba a la vez a doña Asunción.

–No doña Asunción, no crea usted en chismes amamantados por la envidia. Yo trataré a su hija como a una princesa y seguirá siendo pura y casta, exactamente igual que ahora. Pero en otro ambiente social y moral, se entiende. He corrido mundo, pero sé aquilatar la limpieza de alma y respetarla. ¿Y por qué he escogido a Laura? Por sus dotes y su belleza notable, sin duda, pero también por ser hija de una mujer tan virtuosa que no ha podido darle sino magníficos ejemplos. Usted lo verá, yo no mancharé a su hija ni con un mal pensamiento. Mi madre vacilaba entre el consejo de las vecinas y la necesidad de poder y riqueza que sentía en ella misma (250).

Laura se muestra indiferente ante la idea de casarse, no así su madre que trata de persuadirla, presentándole un futuro promisorio. La protagonista accede, cuando Ermilo le habla del vestido de novia, de la casa, los sirvientes, etc., ignorando los laberintos pasionales que le esperan.

Cuando hablé de si quería o no casarme con él, a mí lo mismo me daba, pero al describirme el vestido de novia, la nueva casa que tendría y el gran número de sirvientes que en ella había, pensé en la repugnancia que yo tenía hacia los quehaceres domésticos, y en la posibilidad de unirme después a un pobretón como nosotras, llena de hijos, de platos sucios y de ropa para lavar, y decidí casarme (:250-251).

La codicia y la ignorancia de los laberintos pasionales son factores que influyen en su anuencia hacia la propuesta matrimonial, pero como vemos, el ingrediente amoroso no tiene lugar. Laura acepta a cambio de una posición, pero su casamiento no es “normal”, pues se convierte en un objeto de deseo por parte de Ermilo. El matrimonio se va llevar a cabo sin afecto de ambas partes. Atrapada por la codicia, por el cerco materno y el “respeto” de Ermilo. Ella cree viajar hacia la felicidad. Una felicidad carente de amor. Este vacío, Laura no lo ve, ni se ha dado cuenta de que se va a convertir en una mujer y por lo mismo actúa como una niña que juega en una maravillosa y utópica casa de muñecas: “El revuelo de sedas y organdíes, linos y muselinas, lanas, terciopelos, me enloquecía; probarme ropa; mirarme al espejo; abrir cajas que venían de Paris me volvían loca; y pensaba y me regodeaba en esas cosas y en comer bombones mientras Ermilo y mamá charlaban” (:251).

El día de la boda Laura se siente feliz, pues su vestido de novia es elegante, la

misa la oficio el obispo, ni siquiera la zozobra de la madre que busca decirle las obligaciones y derechos contraídos mediante el matrimonio, tales como la sexualidad, hacen que su deslumbramiento decaiga.

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

En este fragmento encontramos información interesante: la madre le trasmite de manera deficiente el saber referido a la carnalidad y el amor; además, la concepción que tiene la madre sobre la sexualidad como algo amenazante, pues le dice “tendrás que ser valiente”, no lo ve como una vía de placer y encuentro con el otro y si agregamos la conciencia infantil de Laura que interpreta la amenaza en sorpresa.

En la noche de boda al principio Laura se siente diosa cuando Ermilo le entrega la enorme y lujosa alcoba y comienza a saltar como niña. Más Ermilo no permite esta situación y la amonesta, indicándole su nueva situación y que él es quien manda. Aquí la protagonista descubre los límites de su reinado.

Cuando recibe la orden de desnudarse, su juego de muñecas se resquebraja y surge el trauma al darse cuenta que su cuerpo es objeto de placer de otro, descubre que desnudarse es abrirse a la mirada del otro y surge una especie de vergüenza, rabia, miedo.

¡Desnuda! Si que mi madre debió antes de hablar conmigo. Llena de vergüenza me quite las alhajas y me desembaracé del vestido con sus mil brochecillos. Cuando no tuve nada encima pateé la ropa que tenía a mis pies. Pero mí rabia se apaciguó ante el miedo de lo que podía suceder. De lo que sucedería quisieralo yo o no (:252).

No olvidemos que la vergüenza forma parte de las manifestaciones eróticas y las exalta, la vergüenza acompaña a la experiencia erótica.

El erotismo suele rayar en lo obsceno; dice Bataille que ello se basa en la desposesión de los cuerpos durante el acto amoroso, en el estado de desarreglo en el que los cuerpos se hallan, en esa vorágine que se inicia con un primer movimiento que sería el de la desnudez. Lo obsceno, contrario al pudor, es aquello que se desnuda. Palabras, imágenes y sinnúmero de impudicias que muestran aquello destinado a la intimidad, a lo interior y lo profundo.

Laura entra a un mundo inhóspito, ajeno, sexualizado, para el cual no ha sido preparada, donde se convierte en objeto bello, deseado para satisfacer las apetencias de otro. Pero para su suerte la pérdida de su virginidad no se convierte en trauma, porque Ermilo sapiente seductor, penetra su cuerpo con delicadeza, conduciéndola al goce, al sentimiento eufórico. Además, está el rito de la desposada que convierte a la niña en mujer. La narradora inscribe el ritual dentro de un marco poético muy bello, ella está colocada en el centro donde todo converge. Es un acto individual, el cual resulta paradójico en una recién casada.

No pude resistir aquello y me tapé hasta el pelo con una sábana. Apreté los párpados.

No tuve que esperar. La sábana fue bajando lentamente y sentí que por mis cabellos, por mi cara, capullos frescos y olorosos me iban cubriendo: eran azahares. La sábana siguió bajando hasta que todo mi cuerpo estuvo cubierto con aquellas flores. Una embriaguez dulcísima se extendió por todos mis miembros. Ermilo comenzó a besar las flores, una por una, y yo no sentí sus labios sobre mi piel. Cubierta de frescura y perfume lo dejé que besara una a una las abiertas flores del limonero y, como ellas, me abrí. Sentí algo que acariciaba mis entrañas con una ternura y un dulce cuidado como el que había en acariciar con los labios los azahares. No hubo abrazos ni besos, ni sentí apenas el roce de su cuerpo sobre el mío. Diría más bien que una sombra me había poseído, muy para mi placer, únicamente para mi deleite. Después de mi gustoso y lento espasmo me quedé dormida entre mis flores y nadie interrumpió mi sueño (:252-253).

El placer que disfrutó Laura se debe a la experiencia del amante que actuó con delicadeza, y que adquiere aquí la forma de la mano artística, un mero instrumento con carácter “etéreo y desexualizado”, pero también a la liviandad del contacto físico, ella piensa que su juventud y pureza no han sido contaminadas por las caricias del esposo.

Durante el himeneo, ella se concentra en sí misma, ahuyenta así todo lo demás, con lo cual demuestra un enorme poder de supervivencia. Consideramos oportuna aquí la cita de José María Espinaza, pues tiene que ver con la noche de bodas: “La literatura de Inés Arredondo es la búsqueda del umbral en donde las nociones de pecado y pureza conviven sin perderse una en otra, y sin encauzar tanto el pecado como la pureza en ningún juicio. Es una literatura que pregunta. Profundamente humana, que juzga” (1998:15).

A través de esta descripción, vemos que la protagonista vislumbra sus potencialidades amorosas y al mismo tiempo explica cómo su voluntad no puede ser manipulada. Por eso, “el texto amoroso [...] está hecho de pequeños narcisismos, de mezquindades psicológicas [...] (Barthes, 2004:195). Su entrega es para su propio goce egoísta. Por eso al día siguiente ella dice “Ermilo, qué feliz soy. Pero quítame ya estas flores, me hacen sentir ahora como una amortajada” (:253). La flor aromática de la pureza se ha convertido en el adorno mortuario pues para Laura pertenecer a Ermilo es como estar muerta. Cuando él intenta acariciarla, sin la moderación de la noche anterior, la respuesta física y emocional de ella es de rechazarlo. “[...] y buscó mi boca con ansía, pero yo me esquivé: ni él ni nadie, me había besado nunca. Trato de echarse sobre mí, pero un asco feroz me hizo incorporarme en arcadas repetidas, hasta que me soltó” (:253).

Ante el rechazo, Ermilo no la fuerza, y esperara el momento oportuno para hacerla suya.

A partir de aquí ella cambia su actitud infantil y asume la de mujer que va a luchar por imponer su voluntad y comienza el enfrentamiento con Ermilo.

Laura se inicia, contra su voluntad, en el rito de las fantasías de Ermilo, es parte de su aprendizaje de esposa. “Sometidas siempre a la voluntad de otros, se nos va

creando un sentimiento de mutilación interna, de falta de identidad” (Fernández, 1975:70).

Cuando su madre va a buscarla en su nueva casa para indagar sobre los hechos y efectos de la noche de bodas, Laura nos describe cómo la trató y lo que le contestó:

Mi madre debía llevar horas espiando, porque apenas había salido Ermilo, llamó a la campanilla con un furor urgente. La oí subir a trompicones la escalera, y cuando calculé que su cara de luna iba a aparecer entreabriendo la puerta, eché ostensiblemente el cerrojo. Seguramente se quedó pasmada, pero como era culpable no se atrevió a dar de golpes a la puerta como hubiera hecho en otra ocasión...

–¿Qué paso?

–Quiso besarme pero no se lo permití.

–¿Qué no se lo permitiste? Entonces...

–Aquí está el desayuno, madre, ¿quiere tomarlo conmigo?

–Si claro, pero anoche...

–Muerda usted un *croissant*, están calientes y deliciosos.

–Pero hija...

–Discúlpeme pero tengo mucho quehacer.

–¿Quehacer?

–Bañarme y arreglarme. ¿Le parece a usted poco? Ya es muy tarde. Ahora *debo* parecer una señora ¿o no es así? (:253).

Nos damos cuenta de que Laura siente rencor hacia su madre, por no explicarle las cosas antes de casarse.

Cuando Ermilo regresa a casa, nota las transformaciones de Laura: firme, capaz de tomar decisiones propias, voluntad para acatar las órdenes del esposo, siempre y cuando no contradigan la visión que ella tiene de las cosas.

–¿Qué le dijiste a tu madre?

–Nada absolutamente.

–Pues resulta que llegó al almacén descompuesta, llorosa, como si fuera a pedirme perdón por algo. Pero o no se supo expresar o yo no pude comprender. Nunca la había visto así. Lo único que entendí fue que estuvo aquí y te encontró muy extraña. ¿Extraña en qué sentido?

–Bueno, me he casado y he dejado de ser la hija de mamá.

–Eso está bien, aunque debes de ser indulgente con ella, mimarla.

–¿No lo haces tú ya, por mí?

Lo vi turbarse. Al fin, volviendo a su serenidad dura, me dijo:

–Vamos a la biblioteca (:255).

En la biblioteca él le ordena leer la historia de los amores de Enrique VIII y como ella desconoce las intenciones de él expresa su desacuerdo, defendiendo su espacio personal, pero fracasa y reacciona histéricamente: “Casi destrocé el enorme

globo terráqueo a patadas. Ermilo debió escuchar el estruendo de los libros al caer, pero puso oídos de mercader. Al fin, agotada, me quité los zapatos y me puse a leer los amores de Enrique VIII” (:255). Después de terminar de leer, entró a la biblioteca Ermilo y le dice:

–Vamos a ver si aprendiste la lección de esta tarde: tú eres Ana Bolena. Y comencé a recitarme palabras y versos de amor mientras me perseguía por la habitación con los brazos tendidos hacia mí.

–Ya hemos llegado al acto de amor. Hagámoslo querida mía. Será placentero para ti y para mí, puesto que estamos enamorados. Después seguiremos con la historia (:256).

Ella se siente agredida y humillada reaccionando con violencia para defender su dignidad y golpea con un tabor la cabeza de Ermilo. Él le grita “Adúltera, relapsa, hereje” (:256).

Si observamos el adjetivo relapsa significa “Que reincide en un pecado del que ya había hecho penitencia, o en una herejía de la que había abjurado”<sup>82</sup>. Aquí el personaje masculino cree que por ser el hombre tiene derecho a decir y hacer de ella lo que él desee y al no ser obedecido, entonces la insulta, la persigue, la acosa y cuando ve el cuerpo macerado de Laura, su piel cortada y sangrante, se arrepiente y vuelve a reinstalarla en el centro de la sacralización:

Ambos estábamos jadeantes y nos quedamos mirando con odio. Luego me cogió fuertemente por el cuello y me obligó a ponerme de rodillas. —Aquí morirás— y para hacer mayor mi miedo, con el filo del verduguillo cortó todas las ropas por mi espalda y lo hundió en mi carne.

Se estremeció. Me levantó con sumo cuidado del suelo y me dijo: “¿Pero qué iba a hacer? Debo de estar loco, ángel mío” (: 256-257)

Podemos decir que Ermilo es un paranoico de doble personalidad, por un lado es un sujeto delirante, dispuesto a matar a su víctima, pero cuando ve lo que está haciendo, aparentemente se arrepiente y siente culpa y pide el perdón de la diosa ofendida. Sin embargo, la veneración es una de las más deleznable actitudes humanas, porque

---

<sup>82</sup> Diccionario de la Real Academia Española, en <http://www.drae.es>

implica en el venerante el deseo oculto de recompensa; en el relato Ermilo desea apoderarse del cuerpo femenino con el propósito de suprimir la identidad de ella. La defensa que hace Laura, es defensa de sí misma, de su personalidad.

El ritual de los disfraces y fantasías se cierra cuando, después de la patética escena, la narradora nos cuenta cómo, en un afán puritano, de vergüenza y resentimiento, se rehúsa a que el doctor la vea desnuda, a recibir a sus amigas e incluso a que su madre la cuide. Pero el agresor no deja a su víctima. Con la máscara de la caricia vuelve a poner su cuerpo en contacto con la piel sangrante de la mujer, e intenta nuevamente adueñarse del cuerpo de Laura:

Me apretó contra él. Yo jadeaba. Me fue calmando con sus manos sobre mi cuerpo semidesnudo. Luego comenzó a acariciarme y de pronto me sujetó por la trenza y me besó: metió su enorme lengua en mi boca y su saliva espesa me inundó. Sentí un asco mayor que el miedo a la muerte y desasiéndome como pude escupí su saliva espesa  
—Prefiero morir ahora mismo a que me vuelvas a besar con la boca abierta (:257).

La joven en sólo 48 horas se ha transformado, convirtiéndose en una mujer firme, plena y no permite que Ermilo la vuelva a maltratar, ni tocar y solamente le satisface en algunas fantasías, pero sin ningún vínculo sexual. Permitiéndole sus prácticas extraconyugales heterosexuales y homosexuales que realizaba en el pueblo. “A partir de ese día hicimos un pacto silencioso en el que yo aceptaba de vez en cuando sus fantasías y él acataba mis prohibiciones, y se puede decir que fuimos felices más de veinte años” (:259).

Así va pasando la vida de ella hasta que un día aparece Simpson cargando a Ermilo y Laura se siente atraída desde el primer momento por el joven fuerte, rubio, ágil, ojos azules, etc., y si agregamos la abstinencia sexual y afectiva por veinte años al lado de un sujeto decadente, se entiende el enamoramiento de ella. Sin embargo, comienza una lucha interna en ella: “La moral impone el respeto al código, la pasión rechaza su desplazamiento, la razón media momentáneamente entre las dos fuerzas para

evitar que el individuo, en cuyo cuerpo se cumple la batalla, ingrese al delirio y la locura” (Pavón, 1998:282).

En el momento de conocer a Samuel, la evolución que Laura ha sufrido a través de los años se evidencia en dos frases; una en la que ordena a éste: “En esta casa yo digo lo que está bien y lo que está mal” (:260), y otra en la que se confiesa a sí misma: “Yo mandándolo, cuando lo que quería era ser su esclava” (:260). Laura ha aprendido a ordenar, sin embargo, prefería ser ordenada.

El deslumbramiento amoroso, despierta en ella el deseo por el otro, estamos en el terreno de lo erótico, lo cual no implica de facto el derrumbamiento de la estructura ética.

Laura le ofrece a Simpson que se quede a trabajar en la hacienda y él acepta. Después en uno de sus recorridos por sus propiedades Ermilo conoce a Samuel Simpson, calculador, se da cuenta de que los conocimientos de éste ayudarán a incrementar su dinero y poder y lo invita a que viva en la casona como si fuera parte de la familia. Esto inquieta a Laura quien para protegerse, trata de impedir la incorporación de Samuel a la familia.

La llegada de Samuel a la casona viene a alterar todo, principalmente a Laura que para contener deseos recurre a medicamentos con los cuales conciliar el sueño. Sin embargo, el continuo roce con el joven van abriendo las compuertas del amor y el deseo.

Laura comienza a despertar de su letargo, en ella aflora algo que yacía olvidado en un rincón de su ser: las ganas de reír y de ser feliz. Cuando la idea de pecado se introduce en su pensamiento, mezclada con la risa, significa que el amor por Samuel empieza a surtir efecto. “Pero ¿qué era aquello? Aquellas ganas de reírme y de ser feliz,

¿eran pecado? Más sabía en el fondo de mí que me mentía, que era Simpson, Simpson el que me sacaba de mi manera de ser” (:260).

Laura se siente cada vez más atraída por Simpson y los remordimientos la comienzan a angustiar, tiene miedo, piensa que las cosas queridas la rechazan, etc.

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

La luna sucia es presagio de lo que va suceder, entonces, todo se ensombrece y a partir de ahí Laura se vuelve una sombra entre sombras que deambula por los pasillos en la oscuridad.

Cuando Laura ya no puede contener su amor y deseo por Samuel sale de su alcoba y se dirige hacia la de él, consciente de que ha decidido entrar en el mundo del pecado, de transgredir la ley. El arribo al pecado no puede ser más contundente:

Abro la puerta del cuarto de Simpson. Lo que veo me deja petrificada: Simpson y Ermilo hacen el amor.  
Pero no tengo tiempo de salir de mi estupor. Ermilo ha cerrado la puerta y grita como un poseso:  
—Te dije que algún día vendría...que vendría...está loca por ti  
Me arranca la capa y me desgarrar la ropa.  
—Ya verás qué hermosura es, esta hija de... ya verás qué hermosura.  
Mientras me desnuda con manos torpes, Simpson hinca una rodilla ante mí, me besa la mano y dice muy dulcemente: “Mi señora”. Yo miro sus ojos de niño y olvido lo que he visto antes (:263-264).

A partir de aquí comienza el triángulo amoroso, el cual es concebido por Inés Arredondo, como un nudo gordiano (situación o hecho de difícil solución o desenlace) donde conviven lo sagrado y lo profano, el bien y el mal. Podemos decir que se entra en el mundo de la perversión.

Leche y miel bajo su lengua fina. Delicia en mis dedos al tocar su piel, Simpson me recorre con sus manos, con su boca abierta. Todo es lento y frenético al mismo tiempo. Parecía que los dos habíamos esperado desde siempre este encuentro. Descansamos un poco para mirarnos con un amor sin frontera y volvemos a acariciarnos como si para eso fuera hecha la eternidad (:264).

Congruente consigo misma, la narradora se expresa noblemente del amor, gracias al cual todo se armoniza; el amor es una facultad inherente a la naturaleza sabía del ser humano. “Cuando me posee, saco conocimientos de no sé dónde para moverme rítmicamente, luego de un rito largo, muy largo, quedamos extenuados uno sobre otro, acariciándonos apenas, con dulzura infinita [...]” (:264). De esta manera se reivindica ante la presencia del lector o lectora de su historia que sólo observa y escucha. El amor ha poseído su voluntad y dicta sus actos. Por medio de la perversión ella llega a su meta sexual, de apropiarse del objeto de su deseo, es decir, de encarnar su amor por Samuel. Por el amor, ella queda exonerada y lo profano se sacraliza. “En un momento dado, Ermilo restalla por centésima vez su cinturón. —Basta de descansar. Ahora seremos los tres<sup>83</sup> los que disfrutemos. Y yo seré el primero en montarla ¿eh Samuel? Yo me encojo de terror pero ya estoy en el círculo infernal y glorioso: lo he aceptado” (:264).

Para la creación de un *ménage* dentro del triángulo comúnmente debe de haber un homosexual; de otra manera es difícil explicar el placer que le provocan dos cuerpos; y también un voyeurista que es el que se deleitará observando los actos de los otros dos.

Ermilo es un voyeurista es decir, obtiene satisfacción al observar la desnudez y los actos sexuales entre Samuel y Laura; en efecto, él mira más que participa. Arredondo utiliza imágenes visuales para ponernos en contacto con el mundo sensual; el erotismo que ella maneja no está alejado del amor, no es el deseo carnal solamente, porque al menos por parte de Laura existe amor. Si entendemos en este caso que: “El amor es un impulso vital, sensible, emotivo, sensual, apasionado y, a la vez, una creación del hombre, de su imaginación, de su pensamiento, de su actividad espiritual” (Gurméndez, 1985:67), entonces se justifica la actitud de los personajes.

---

<sup>83</sup> A partir de aquí se inicia el *Ménage a trois*. Es lo que ocurre cuando tres personas se comprometen sentimentalmente de forma más o menos positiva, y al menos una de ellas deja una prueba escrita de la relación y sus consecuencias. (Foster, 1999:19).

Laura se somete a orgiásticos ritos sexuales, a fin de mantener a su lado al ser amado y está convencida de que este sometimiento a un amor la purifica.

Bataille menciona que a través de la vergüenza, la mujer consigue entrar en armonía con lo prohibido y esto le sucede a Laura, quien prefiere ignorar su conciencia.

Después de la entrega viene la contrición. La lucha entre sus principios y la pasión insensata que la avasalla, despertando escándalos y acusaciones. Por eso, para aligerar su culpa, Laura escinde su mente de su cuerpo, y hace responsable a éste: “Se dedica a cuidarse, a conservarse bella y joven: el cuerpo como objeto de culto para que otros le rindan culto” (Martínez-Zalce, 1996:114). Pero al mismo tiempo, hace una distinción entre Samuel, su objeto de deseo, por el cual hace todo; y Ermilo su marido, objeto deleznable:

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

Laura se autojustifica al decir que todo ha sido propiciado por Ermilo y Samuel se convierte en un cómplice que le aligera la pesada cruz de mujer de un hombre que aborrece. La protagonista saca fuerzas y reúne cuerpo y alma en un malestar común “...pero me siento moralmente mal, físicamente mal, y me cubro con la sábana hasta la cabeza” (:265).

A partir de aquí la protagonista se desenvuelve en un ambiente ambiguo en que su moral y su absoluta pérdida de dignidad, se presentan al lector o lectora como un ritual de purificación. La lucha dentro de ella misma continúa. Incluso ella misma se llama degenerada por las acciones que realiza.

¿Qué pensarían mi madre o mis amigas si supieran lo que había sucedido? Lo que hubiera pensado yo apenas unos meses antes: nada, no lo hubiera

comprendido, me hubiera escandalizado al máximo y hubiera llamado, por lo menos, degenerada a la que tal había hecho. Y ahora esa degenerada era yo. Pero Samuel, Samuel...De seguro que ni mi madre ni mis amigas habían ni siquiera soñado un amor así (:265).

En la cita anterior encontramos que Laura primero se autocalifica de degenerada, pero en seguida se justifica diciendo que es por amor por lo que ella actúa de esa manera.

Para conseguir la plenitud de la vida, Laura ha tenido que explorar las tinieblas del infierno y como dice Arreola: “Pusimos freno a la mujer, le colocamos tapujos y se halla bajo yugos de diversa índole. Es natural que la criatura liberada del yugo, aunque conserve ciertos rasgos en la actitud de sumisión, de pronto tiene que dar en actitudes casi agresivas de su liberación” (1975:60). La protagonista asume su transgresión en forma consciente porque es al mismo tiempo como una terapia liberadora, y en ese sentido para Laura es mejor ser sombra que estar muerta en vida. ¿Usted lector o lectora si estuviera en la piel de ella, que haría?

Esta relación se mantiene hasta que Ermilo muere, y ella, que había detestado a Ermilo, se da cuenta cuando muere que él había sido su apoyo, el triángulo amoroso no era lo mismo sin él. Incluso llega a invocar a Ermilo para que interceda por ella, que no la abandone. “A pesar de mi aspecto juvenil, cuando me encontré a solas con Simpson, sin el apoyo de Ermilo, apenas ahora me daba cuenta de eso, de que había sido mi apoyo, me entró un terror que me hacía castañear los dientes. [...]. En mi desesperación, le rogaba a Ermilo como si fuera un santo, que intercediera por mí, que no me abandonara” (:267).

Encontramos contradicciones en Laura, pues se suponía que ella anhelaba ese momento de estar a solas con Samuel y lo nombra por su apellido y las otras veces cuando habla de su amor dice Samuel. Porque ahora que se encuentra sola con él no lo nombra igual, pareciera que desconfía de él. Y a Ermilo que tanto lo detestó, ahora casi

lo santifica. Podemos pensar que Laura es un personaje masoquista<sup>84</sup>, pues ahora extraña al sádico<sup>85</sup> de Ermilo.

Pareciera que Ermilo oye sus ruegos pues tiene lugar un rito tan eterno como la vida, el de la consumación del amor entre la pareja. “Diez días después de la muerte de Ermilo, al terminar la cena Samuel tomó mis manos y subimos a mi alcoba. ¡Ah! ¡Qué dichosa fui! Solos y sin testigos. ¡Al fin! Pudimos hacernos uno o ser uno en el otro. ¿Para qué hablar de las caricias? Las inventamos todas, porque antes de nosotros no había habido amantes en el mundo” (:267-268).

Uno pensaría que ya estando juntos y solos seguirían así, pero no, Samuel extraña a Ermilo y le dice a Laura “–Nos hace falta Ermilo” (:268). Pone en evidencia la necesidad de la presencia de otro compañero para alcanzar el placer. Siente la irresistible necesidad de ser tres. El carácter pluralista de la conducta sexual queda explícito<sup>86</sup> e invita a otro joven a que tome el lugar de Ermilo y así continuar con el triángulo. De esta manera se rompe el encantamiento y la aceptación de Laura la exonera de toda culpa: “La idea de romper nuestra intimidad no me gustaba, pero no tenía argumentos para negarme a una cosa natural” (:268). Ella ya lo ve como algo natural, pues su relación así se había construido y mantenido, por lo mismo así podía continuar.

Cada acción que Laura realiza es completamente libre de cualquier restricción y se abre paso a disfrutar una vida que ella no buscó pero aceptó. Tal vez la expresión de Simone de Beauvoir nos explica en forma más clara lo que Laura vivió, lo que encontró después de estar en la cama con sus dos hombres. “Hemos abierto nuevos caminos en

---

<sup>84</sup> El masoquismo es la obtención de placer al ser víctima de actos de crueldad o dominio. Este disfrute también puede ser sexual o no sexual.

<sup>85</sup> Persona que deriva satisfacción sexual haciendo sufrir cruelmente a su pareja. En <http://etimologias.dechile.net/sádico>

<sup>86</sup> Cfr. Mariano Diez Benavides, *Vida en pareja y patología sexual. Sadismo y masoquismo*, México, Edamex, 1991.

nuestra propia relación: libertad, intimidad y franqueza. Hemos creado el concepto de trío” (Foster, 1999:403).

La última parte del cuento narra la degradación de Laura: “A ese Ermilo, que no me gustó, siguieron muchos, muchos Ermilos y hubo las famosas orgías de los Ermilos, en las que la mayor atracción era yo, por ser la única mujer” (:269).

El cuento termina con la narración de la protagonista, cuando tiene setenta y dos años y Samuel cincuenta y nueve:

No tengo dientes, sólo puedo chupar y ya no hago nada para disimular mi edad, pero Samuel me ama, no hay duda de eso. Después de una bacanal en la que me descuartizan, me hieren, cumplen conmigo sus más abyectas y feroces fantasías, Samuel me mete a la cama y me mimma con una ternura sin límites, me baña y me cuida como una cosa preciosa. En cuanto mejoro, disfrutando mi convalecencia, hacemos el amor a solas, él besa mi boca desdentada, sin labios, con la misma pasión de la primera vez, y yo vuelvo a ser feliz (:269).

De la voz de Laura sale el resentimiento que lleva dentro porque le fue arrebatado el derecho a vivir su juventud en armonía con ella misma y con el amor: “Mi alma florece como debió de haber florecido cuando era joven” (:269).

Vemos que en Laura el amor la ha transformado, ella ha roto con convencionalismos, ha elegido a quien amar, ha llegado hasta las últimas consecuencias para lograr su objetivo, sin importarle nada ni nadie, es decir, ha transgredido los límites, después de tocar fondo, ha comenzado una especie de purificación, por lo tanto ella es dueña de su destino, acepta todo por amor, sin culpa, es consciente de lo que hace, disfruta, es una mujer plena, madura y enamorada y por eso afirma que no tiene miedo a la muerte. Al final de su vida Laura se ha ganado el derecho a la renovación infinita de su rito amoroso: “Todo lo doy por estas primaveras cálidas, colmadas de amor, y creo que Dios me entiende, por eso no tengo ningún miedo a la muerte” (:269). Vemos que la protagonista no tiene miedo a la muerte y está segura de que si el ser humano no es capaz de entender su actuación, Dios si la entiende.

La conciliación entre el placer y el dolor, lo puro y lo impuro, el deseo y sus límites, atraviesa por completo al relato. El inicio del camino hacia el éxtasis, la búsqueda impostergable de la “otredad”, materializada en la figura de Samuel, llevan a la protagonista a un sin fin de experiencias sadomasoquistas-voyeuristas, perfectamente trianguladas, cuyo eje rector o centro es el deseo.

Vicente Francisco Torres opina que “la sexualidad de “Sombra entre sombras” es una victoria que asume toda su inmoralidad pero se levanta y se redime con el goce porque como dijo alguna vez Arredondo que a ella le interesaba indagar sobre los valores y no creía tener una verdad absoluta en las manos (1988:10).

Perversión y pureza encontramos en este texto en el que Arredondo presenta a la protagonista como una mujer que toma decisiones, que llega hasta donde sea, pero todo lo justifica por amor.

A manera de conclusión podemos decir, que la cuentística de Inés Arredondo nos presenta personajes al borde del límite, entrando en un juego de contrarios bien-mal, puro-impuro, placer-dolor. En ellos existe un estigma, una señal que no sólo es interna sino que se manifiesta de forma constante en todo lo que los rodea. Como Laura se ha colocado –o la han colocado– en el centro de una *llama*, de una fuerza avasalladora que la domina y la lleva por senderos transgresores. O en “Estío” donde la madre sucumbe ante el deseo por el otro. Lía que en su avidez por el conocimiento acepta la propuesta lasciva de don Hernán y es tratada como un objeto de deseo, pero al final trasciende el mundo limitado impuesto por el hombre.

Para comprender la literatura de Inés Arredondo, es fundamental entrar en este juego de la ambigüedad en el que envuelve a personajes y lectores, y en el que se desarrollan de manera plena todas sus obsesiones literarias.

La narrativa de esta autora se presta a varias interpretaciones y por lo mismo logra llegar con su infinidad de vasos comunicantes, a los lugares más difusos de nuestros propios preceptos morales que pensábamos tener absolutamente firmes. Es a través de las constantes sacudidas que nos producen muchos de sus cuentos, como logra hacernos cuestionar fehacientemente muchos de los valores preestablecidos que todos poseemos.

Los cuentos de Inés Arredondo poseen una característica fundamental: la ambigüedad. Se manejan en el ámbito del doble juego del erotismo, en el difuso campo de la religión, que se erige como una fuerza expurgadora de todas las culpas, aunque sea en los hechos más cotidianos.

Arredondo declara cuál es su propósito como escritora. Creo que hay en su toma de posición un toque sorprendente en tanto que bordea con lo inaudito, quiero decir, con lo francamente imposible. Dice así: "...quisiera llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia" (Arredondo, 2002:4). Si la literatura ha de devenir existencia, entonces es indispensable que la narradora, al reconstruir la vida de sus personajes, ponga el acento en la transgresión, en lo incalculable de las decisiones humanas, en la emergencia todopoderosa del deseo que busca su satisfacción a través de la carne. Que el escenario ocupe la existencia dislocada producto de tensiones y cataclismos que de algún modo resultan insuperables. Además, nos permite explorar territorios prohibidos.

La construcción de sus personajes presenta historias singulares en las que el narrador o narradora nos va develando los comportamientos de sus espíritus, que rondan en zonas prohibidas, encerrados en espacios simbólicos míticos, ("Las mariposas nocturnas", "Sombra entre sombras", "Estío") abiertos al descubrimiento del mundo

oculto, donde lo irracional, la locura, el amor, el erotismo, lo perverso y la muerte son el acceso a lo absoluto.

## CONCLUSIONES

Encontramos que ante la incoherencia del orden real, el artista opone la forma de su espacio estético; la forma es el único absoluto a su alcance. Esta autonomía de la forma se encuentra en la misma obra de arte.

En esta postura estética sobre la forma literaria, se defienden como recursos centrales en la escritura la alegoría, la ironía y la parodia. La literatura ahora no es sino una búsqueda de sentido que podemos contemplar ante la ausencia trascendente de sentido. El artista crea sentido a partir de sus propias reglas generadas en su obra, ante la ausencia de respuestas. De este modo el arte le da coherencia a la vida que representa.

En este contexto amplio debemos contextualizar la obra de Inés Arredondo y de otros escritores de su generación.

El mérito de este grupo consistió en que no sólo produjo una obra creativa propia, también irrumpió en el terreno de la labor crítica sobre distintos campos artísticos (cine, teatro, literatura, pintura, etc.) y, de igual manera, en el campo de la traducción. Para Claudia Albarrán, la labor de este grupo “abrió nuevos caminos a la literatura mexicana, a sus posibilidades temáticas y estilísticas, y a una concepción del quehacer literario basada, fundamentalmente, en las nociones de calidad y universalidad” (1996:34).

Al realizar una revisión del análisis crítico del cuento encontramos que los estudios actuales sobre el género examinan el trabajo particular de un escritor (perspectiva deductiva), pero carecen de búsqueda teórica sistemática basada en una comparación intertextual con otros escritos (perspectiva inductiva), exploran la diferencia cuantitativa en sus masas verbales (el lugar común de la brevedad), en la caracterización, la noción de temporalidad y la estructura.

No era nuestra intención formular una definición de cuento, sino más bien mencionar que a lo largo del siglo XX, hay numerosos trabajos que abordan esta problemática.

Al revisar el desarrollo histórico, encontramos algunas características comunes en las diferentes nociones de cuento que han dado tanto los teóricos del cuento como los propios cuentistas, lo cual nos permite tener una comprensión de este prolijo género discursivo.

Inés Arredondo encontró en el género de la prosa breve, el cuento, la manera de transmitirnos la existencia a la literatura.

La obra cuentística de Inés Arredondo posee un sinnúmero de méritos literarios y humanos, entre los cuales sobresale la preocupación de la escritora por el universo de la mujer. El hecho de abordar su obra desde una perspectiva crítica, de estudio y análisis, corrobora que la literatura puede ser muy placentera, pero también muy compleja y angustiante. El análisis literario de sus cuentos contiene enormes posibilidades, resulta tan ancho como la imaginación con la cual la escritora creció. Se puede abordar desde muy distintos enfoques y puntos de vista. De un solo cuento es posible extraer un gran material para ser examinado

El presente trabajo, como ya se mencionó en la “Introducción”, tenía como objetivo desentrañar los motivos por los cuales los personajes femeninos no logran la felicidad. Y en este sentido la originalidad consistió en descubrir los diversos factores que obstaculizan la felicidad de los personajes femeninos.

El análisis literario de cada cuento, resultó eficaz para desentrañar la “verdad”, el secreto de cada relato, construido bajo una estructura aparentemente clásica. En pocas palabras, sirvió para dilucidar la complejidad de las mujeres que narran o de quienes se narra. No cabe duda de que la gran inquietud literaria de Inés Arredondo se centra en la

inagotable exploración por los rincones del alma, el espíritu o la imaginación femenina, que supone, como en este caso, una tarea meticulosa y ardua.

Las diferentes señales y los variados espejos que componen el fondo y la forma de cada cuento resultaron unas herramientas de gran valor para discernir y examinar el enorme yacimiento de sorprendentes realidades que se asientan en los ríos subterráneos, de continuas aguas turbulentas, que representan las vidas o, mejor dicho, los fragmentos de vidas de los personajes femeninos que protagonizan las historias.

Sus cuentos nos dan sólo los datos necesarios para intuir el sentido de la realidad, el misterio que bajo las apariencias existe, lo cual los hace violentamente tensos: mas hay también pequeños universos de poesía encapsulados dentro de su narrativa, con los cuales nos deleitamos.

El ambiente físico no es un relleno en sus historias. Arredondo gustaba de palabras con mucho contenido, de escribir y escribir buscando las palabras exactas hasta lograr una triple y admirable fusión entre paisaje, circunstancias y personajes.

Hemos observado, por medio de un análisis literario de siete de sus cuentos –que consideramos son significativos de toda su cuentística– y con las descripciones de sus historias, diversos personajes que identifican nuestro mundo, nuestras miserias, nuestros miedos, nuestras locuras y las de la autora misma. Personajes con trascendencia, cuya personalidad se nos revela mediante la descripción de sus miradas o sus gestos. Personajes angustiados, con problemas existenciales, incapaces de comunicarse, o perturbados por la misma naturaleza humana que los obliga a sentir una necesidad de buscar una manera diferente de darle placer a su cuerpo, a su mente, a su vida. Personajes necesitados de ver en su interior lo que no quieren ver porque temen encontrarse a sí mismos, mujeres sumisas que no quieren cambiar su realidad porque temen ser abandonadas y quedarse en la soledad. Respecto a sus personajes y dentro de

todas estas facetas, lo que sobresale en la narrativa de Inés Arredondo es la forma en la que describe las sensaciones de dichos personajes y la manera de acercarse a cada uno de ellos por medio de los sentidos, principalmente de la vista y el gusto, provocando diversas reacciones que, a veces, acaban en la perversión. Pero también encontramos en todos ellos cicatrices que los han marcado, dejándolos confusos y hartos de la vida, y con las que nos dan a conocer sus sentimientos e intenciones, que es lo que quería hacer la escritora con las señales que recibía para expresar en sus historias sus sentimientos, pues ella siempre necesitó una señal para escribir o hacer algo.

Esas descripciones nos llevan a recorrer vidas y caminos desequilibrados, excéntricos, paranoicos, frenéticos, delirantes, furiosos, pero también llenos de placer, de sensualidad, de erotismo, de goce, de lujuria, de éxtasis, de hastío, de dolor y de tristeza. Una narrativa en la que todos estos sentimientos encontrados nos embriagan para disfrutar de las historias que nos llevan de la mano a un mundo de misterio con un desenlace inesperado en la mayoría de las veces.

Quizás, lo que Arredondo pretende decirnos es, no tanto que el amor y la plenitud en sus personajes sean completamente nulos, sino que sólo lo pueden entrever y alcanzar por unos instantes. Finalmente la vida ofrece momentos cumbre y memorables, que son breves, pero intensos, los cuales perduran a lo largo de la vida y le dan sentido a la existencia.

Inés Arredondo en relación con el amor pasión nos decía: “En el amor pasión [...] que yo trato de captar, a veces vivido por uno solo de los dos personajes, hay siempre esa búsqueda de absoluto. Eso siempre termina en locura, exterminio o muerte, aunque la locura consista únicamente en seguir viviendo, para sí mismo esa pasión” (Polidori, 1970:11).

Podemos observar que las relaciones que entablan sus personajes son de amores atípicos y excéntricos que para nada aspiran a una plenitud edénica, y se encuentran bastante imbuidos de terrenalidad y de miseria humana. La carnalidad, el yugo del tiempo, el ansia espiritual e intelectual son agentes que desvirtúan la armonía de la pareja.

Es importante destacar, por otro lado, que aunque el peso de lo material se presenta en algunos personajes, no es el factor determinante de obstrucción. Es el factor más externo y palmario para resaltar el negativismo de las relaciones que presenta la autora y ligar esto al aislamiento, al egoísmo y al individualismo de los personajes, pero lo esencial reside, como vimos, en la penetración de los multiformes problemas internos de los personajes. Porque en este terreno se encuentran los verdaderos móviles de la incompatibilidad.

Esta preocupación de la autora por los conflictos internos nos lleva a afirmar que el foco de interés principal, para Arredondo, se encuentra en el interior de sus personajes. La condición humana y contradictoria de éstos y en general, la reflexión a la que impulsa y motiva la mayor parte de su literatura, ratifica el carácter existencial de los conflictos de los personajes. La misma autora resalta ese carácter humano y existencial de su narrativa, en su autobiografía titulada “La verdad o el presentimiento de la verdad”: “No solamente quiero tener para hacer, sino que quisiera llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia” (2002:4).

Por eso sus personajes constantemente están inmersos en emociones contradictorias e intrincadas que muestran la constitución natural del ser humano. Hemos visto que el misterio del mundo, la angustia, la incertidumbre, son algunos de los conflictos existenciales de los personajes de Arredondo.

Se puede decir que este aprendizaje posee una raigambre existencial, ya que, de alguna manera, prevalece una búsqueda y una unidad consigo mismos. Sobre todo se remarca en personajes femeninos. Hay un acto de renovarse a través de esas experiencias dañinas: “Nuestro ser llega a la unidad de sí mismo por un movimiento incesante, un proceso sin fin de recrearse sobre sus propias destrucciones” (Gurméndez, 1965:39).

Otro aspecto a destacar es el poder sexual y erótico de los personajes que se vinculan con el deseo, lo prohibido, lo secreto, lo corpóreo, lo culposo y escandaloso, lo reprimido por la cultura, y en este sentido puede decirse que Arredondo aborda la experiencia literaria de los límites y de este modo se relaciona con los estudios de Bataille y Kristeva sobre el erotismo, la transgresión, la perversión y el derroche.

Los personajes andan en la búsqueda del “otro” que los llevará a tratar de cruzar o cruzar el umbral de lo prohibido, y esta búsqueda del “otro”, que se encuentra en los límites de lo prohibido, representa la idea de trasgredir lo permisible.

Inés Arredondo construye no sólo personajes aislados de la sociedad sino que se configuran como objetos eróticos. “Mariposas nocturnas”, “Sombra entre sombras”, “La Sunamita”, “El amigo”, sólo por mencionar algunos cuentos.

Consideramos que la perversión al máximo en la obra de Arredondo se da en el cuento “Sombra entre sombras”, pues aborda el tema del *ménage à trois* de tal manera que incluso invita a la perversión. Lo hace en otros cuentos, aunque de una manera diferente: en “El amigo” no es tan explícita como en “Sombra entre sombras”, donde describe de manera particular, a diferencia de lo que ocurre en otros relatos, la forma como los personajes se encuentran, se acarician, se lastiman y se pervierten en el acto sexual, culminando en un éxtasis que sublima a los tres participantes, haciendo que se deleiten en su papel de amantes. En cada relato de Arredondo podemos notar la entrega

de los personajes, que llegan al límite de su personalidad, se entregan, como en el caso de Laura y Samuel, que se sumergen por amor en una dinámica perversa que disfrutan a cada instante después de descubrir, junto con Ermilo, que el *ménage* es lo que verdaderamente los llenará en todo sentido, y sobre todo en el sexual.

La conciliación entre el placer y el dolor, lo puro y lo impuro, el deseo y sus límites, atraviesa por completo al relato.

Vicente Francisco Torres opina que la sexualidad de “Sombra entre sombras” es una victoria que asume toda su inmoralidad pero se levanta y se redime con el goce porque como dijo alguna vez Arredondo que a ella le interesaba indagar sobre los valores y no creía tener una verdad absoluta en las manos (1988:10).

Este cuento, que ha sido analizado por otros académicos, consideramos que nadie se ha percatado de la influencia de Klossowski y en especial de su relato *Las leyes de la hospitalidad: Roberta esta noche* (1954). cf. página 220 en este trabajo.

Al igual que sus personajes, el ser humano no busca el amor como una armonía irreductible, sino como una aglomeración de contradicciones, estragos y subversiones. La autora subraya que lo verdaderamente significativo estriba en las pasiones extraordinarias y transgresoras. No podemos anhelar una permanencia ni un absoluto, que por naturaleza, es imposible. La eternidad se encuentra enraizada en esos momentos cumbre y límites; por algo Gabriel García Márquez confiesa que “el amor es eterno mientras dura”.

Se ha podido observar, que la escritora le brinda una particular atención al universo femenino. Sus discursos y conflictos, continuamente resultan más profundos y angustiantes. Esto permite afirmar que la dificultad de compenetración se intensifica más en los personajes femeninos. Esta soledad se agudiza y agrava en la constitución

femenina, ya que la autora proyecta una soledad, tanto en familia como en la pareja, de una forma más amarga y desoladora.

Estos personajes están, al estilo surrealista, compuestos de puertas secretas que el lenguaje abre para que el lector o la lectora accedan a los grandes e inconfesables secretos de cada protagonista. El mérito de la narración reside en el habla y la revelación que muchas veces toma la forma de gritos estridentes a través de los cuales las protagonistas se comunican con el mundo.

Los cuentos resultan ser entonces, puertas hacia otra dimensión donde cuestiones como la rareza, el extrañamiento, lo ilógico y lo inconsciente, alteran la normalidad de lo razonable, las relaciones de causa y efecto. Frente a la cerrazón metódica, sus cuentos proponen una máxima porosidad que acata lo excepcional como norma. Muchos de sus relatos “apuntan hacia espacios recónditos que son sometidos a lo inesperado, a lo racionalmente inaudito” (Yurkevich, 1982:9).

Inés Arredondo, con su obra, logra conmovernos, pues vemos que los mecanismos de desdicha operan en casi todos los relatos, en algunos como problemas existenciales, en otros como incesto hacia el hijo, hacia el padre, y en otros hacia el erotismo, la transgresión, la destrucción y hacia lo sagrado, pero en donde la pasión trae como consecuencia una fatalidad.

La ambientación está tan cuidadosamente detallada que logra sumergirnos en la historia que leemos. En la mayoría de los cuentos, la descripción de las sensaciones, que se expresan por medio del espacio o del medio ambiente, se encuentra tan precisa que resulta imposible menguar el impacto del lector frente a la situación que vive el personaje.

Quizás estas muestras literarias del universo femenino, encuentran uno de sus fines, en el impacto que se causa al lector, cuando éste obtiene un conocimiento del

mundo interior de una mujer, y significa de alguna manera, que la finalidad de la escritura ha sido cubierta cuando el destinatario conoce la propuesta o la inquietud que la autora desea transmitir, cumpliendo con ello, el circuito de la comunicación.

Además, debemos tomar en cuenta, que Inés Arredondo se ha dado a la tarea de presentar situaciones, sumamente desagradables y anormales, narradas desde el punto de vista de una mujer, y así logra recrear un mundo lleno de anomalías y la cosmovisión femenina ante estas situaciones.

Rebasar y romper los límites del amor, la pasión, la felicidad y la libertad es lo que persiguen muchos de los personajes en los cuentos de Arredondo; buscan lo absoluto, lo ideal, la plenitud quimérica en el amor pasión, tal como lo indicó ella misma en una entrevista: “En el amor pasión que yo trato de captar a veces vivido por uno solo de los personajes, hay siempre una búsqueda de lo absoluto. Eso siempre termina en locura, perversión, exterminio o muerte, aunque la locura consista únicamente en seguir viviendo para sí mismo, esa pasión” (Bradú, 1998:9).

En lo personal considero que la gran aportación de la cuentística de Inés Arredondo, reside en presentarnos el deseo, el erotismo y la sexualidad como creadores, trascendentes en la literatura mexicana, e incluso revolucionarios en tanto plantea una ruptura en una sociedad conservadora como la mexicana.

## BIBLIOGRAFÍA

### Directa

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

### Indirecta

ALBARRÁN Ampudia, Claudia. *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. México, Juan Pablos/Conaculta. 2000

Inés Arredondo: Los dos rostros de la escritura, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras, México, 1998

\_\_\_\_\_  
“Aproximaciones al mundo siniestro de Inés Arredondo” en *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Coord. José Luis Martínez Morales, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Colección Cuadernos, 41, Colección Cuadernos, 1998, pp.325-332.

\_\_\_\_\_  
“Sergio Galindo y su Generación” en *La palabra y el hombre; No. 98, Revista de la Universidad Veracruzana*, Xalapa, Ver., México, Abril-junio de 1996, pp. 7-23.

\_\_\_\_\_  
“La generación de Inés Arredondo” *Casa del tiempo*. Núm. 48, *Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana*, México, 1990, pp.9-23

ARENAS Monreal, Rogelio. “La pareja y la mirada transgredida en *Mariana* de Inés Arredondo”, en Arredondo, Inés. *Obras Completas*. México, Siglo XXI, 2002, p. XVI-XXII

\_\_\_\_\_  
“Los cuentos de Inés Arredondo en la Revista mexicana de literatura” en Aralia López González, et al. *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*2, México, El Colegio de México-PIEM/El Colegio de la Frontera Norte, 1990, pp.63-68.

BAAB, Aurora E. “Dos aproximaciones a Las mariposas nocturnas de Inés Arredondo” Ensayo inédito que como investigación académica se encuentra en los archivos del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1981.

BATIS, Huberto. *Lo que cuadernos del viento nos dejó*. México, Diógenes, 1984

\_\_\_\_\_  
“Los relatos de Inés Arredondo” en *Los universitarios* 188, México, 1981, p.4

\_\_\_\_\_  
y Reyes Navares, Salvador, “Los libros al día” en *La Cultura en México*, núm. 6 49, 1 de diciembre 1965, p.XVI

BELTRÁN Reyes, Esmeralda. *Entre la inocencia y la perversión. Un análisis literario en seis cuentos de Inés Arredondo*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras, México, 2006

BRADU, Fabienne. “La escritura subterránea de Inés Arredondo” en *Señas particulares: escritoras*. México, FCE, 1998, pp.29-49

- CISNEROS, Ulises. "Inés de los Portales" (Las Alas del Caballo), Culiacán, *El Sol de Sinaloa*, s/f.
- CORRAL, Rose. "Inés Arredondo la dialéctica de lo sagrado" en *Inés Arredondo, Obras Completas*, México, 4ª. Ed. Siglo XXI, 2002
- \_\_\_\_\_ y Claudia Albarrán. "Conversación con Juan Vicente Melo" *Revista Universidad de México*, núm. 482, vol. XLVI, marzo de 1991
- CRELIS Secco, Susana: *La búsqueda del paraíso. La narrativa de Inés Arredondo*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras, México, 1995,
- Cuadernos del viento, revista de literatura, México, núm. 1, agosto de 1960
- Cuadernos del viento, revista de literatura, México, núm. 2, septiembre de 1960
- Cuadernos del viento, revista de literatura, México, núm. 12, julio de 1961
- Cuadernos del viento, revista de literatura, México, núm. 18, enero de 1962
- Cuadernos del viento, revista de literatura, México, núm. 45-46, julio-agosto de 1964
- ESCALANTE, Evodio "La poética de lo siniestro" en *Lo monstruoso es habitar en otro: encuentro sobre Inés Arredondo*, Luz Elena Zamudio, Coordinadora, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Casa Juan Pablos, 2005. pp. 73-80
- \_\_\_\_\_ "Inés Arredondo: Entre la pureza y la pornografía" en *La espuma del cazador. Ensayos sobre literatura y política*. México, UNAM, 1998, pp. 137-158.
- \_\_\_\_\_ "Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX" en *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas de Alfredo Pavón, México, UAT-INBA, 1990 (Serie Destino Arbitrario)
- ESPINASA, José María. , *La Jornada, Semanario cultural*, 1453, 30 de septiembre de 1998.
- \_\_\_\_\_ "La expulsión de! paraíso", en *El tiempo escrito, México*, Ediciones Sin Nombre, 1995, pp. 99-110
- \_\_\_\_\_ *Hacia el otro*. México, UNAM, 1990
- GARCIA Ponce, Juan. *Cruce de caminos; cuadernos de la facultad de filosofía y letras*, Núm. 29, Xalapa, Ver. México, Universidad Veracruzana, 1965
- \_\_\_\_\_ *Entrada en materia*. México, UNAM, 1968
- \_\_\_\_\_ "De mi generación", *Textual, El nacional*, vol. 1, núm. 4, agosto de 1989, pp.610.
- GARCÍA Ramírez, Fernando. "El espíritu y la mirada", *Novedades: Semanario Cultural*, (395), 12 de noviembre de 1989, p.2
- GROSSI, Verónica "La mirada en Inés Arredondo" en *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Coord. José Luís Martínez Morales, Xalapa,

México, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Colección Cuadernos, 41, 1998, pp. 117-126.

HIDALGO Mendoza, José. "Soledad y locura en el universo literario de Inés Arredondo", México, COLMEX, PIEM, REC, 1988, 29 de mayo, Suplemento 57, p.4

LABASTIDA, Jaime. "Inés Arredondo o las voces del silencio" en *Siempre*, México, 18 de abril de 1990

LÓPEZ González, Aralia. "Existencia y literatura: formas de la ambigüedad en Inés Arredondo", ponencia presentada en el *I Encuentro de narradores y críticos en el Norte de México*, Tijuana, 6-8 octubre 1993, 20 p.

MARTÍNEZ-ZALCE, Sánchez Graciela. *Una poética de lo subterráneo: Consanguinidad, perversión y locura (interpretación de la narrativa de Inés Arredondo a la luz de su poética)*. Tesis de Doctorado en Letras Modernas, Universidad Iberoamericana, México, 1994.

\_\_\_\_\_. *Una poética de lo subterráneo. La narrativa de Inés Arredondo*, México, CNCA, 1996

MELO, Juan Vicente, *Juan Vicente Melo*, México, Empresas Editoriales, 1966

MENDOZA Aguirre, Carlos Iván. "Naufragios en el río metafísico de Inés Arredondo" en *Revista Casa del Tiempo*, México, UAM-Iztapalapa, diciembre-enero 2001.

MIJARES, Malena. "Entrevista a Huberto Batis. La *Revista de Bellas Artes*", *Sábado, Unomásuno*, núm. 707, 20 de abril de 1991

MILLER, BETH "¿Las escritoras son celestes?", entrevista a Inés Arredondo. *Los Universitarios*. México, 1975, núm. 62-63, p.21

MINARDI, Giovanna. "La mirada en los cuentos de Inés Arredondo" en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. V congreso internacional de la AEELH, Coruña, 2005

PACHECO, José Emilio. "Notas sin música para Juan Vicente Melo", *Proceso*, año 14, núm. 743, 28 de enero de 1991, México

PATAN, Federico, "Inés Arredondo y los territorios subvertidos" en *El espejo y la nada*, UNAM, México, 1998, Textos de difusión cultural. Serie Diagonal, pp. 69-83.

\_\_\_\_\_. "Inés Arredondo en Tlaxcala". *Unomásuno*: Sábado (988) 14 de septiembre de 1996, p.11

PAVÓN, Alfredo. "El discreto encanto de la perversión" en *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Coord. José Luis Martínez Morales, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Colección Cuadernos, 411998, pp.269-294

- PEREIRA, Armando, “La Generación de Medio Siglo” en *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Coord. José Luís Martínez Morales, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Colección Cuadernos, 411998, pp. 127-132.
- POLIDORI, Ambra. “La sensualidad abre al misterio y el deslumbramiento” entrevista a Inés Inés Arredondo, *Sábado* (México, DF), 5 de agosto de 1978, núm. 38, pp.10- 11.
- Revista mexicana de literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, México, primera época, núm. 5, may-jun. de 1956, pp.529-530.
- Revista mexicana de literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, México, primera época, núm.12-13, junio-julio de 1960, pp.77-79
- REYES, Juan José “La inminencia de los límites”, en *Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, UAM, V.IX, junio de 1989, núm. 87, pp. 37-38.
- RIVERA, Carlina. “Cultura, identidad y sexualidad” en “Las mariposas nocturnas de Inés Arredondo” en Coloquio de estudios de la mujer, encuentro de talleres PIEM, *Culturas en contacto*, Colegio de México, 1987
- RIVERA-RODAS, Oscar. “Categorías de la posmodernidad en Juan García Ponce” en *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Coord. José Luís Martínez Morales, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Colección Cuadernos, 41, 1998, pp. 37-62.
- ROBLES, Martha. “Inés Arredondo” *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. Tomo II, México, Diana, 1986
- ROCHA Romero, Gilda, “El compromiso con la palabra en la narrativa de Inés Arredondo” en *La Palabra y El Hombre*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, octubre-diciembre de 2004, No. 132, pp.117-132
- SAMPEDRO, José de Jesús, “Teo y grafo (*aspectus*): Klossowski” en *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, Coord. José Luís Martínez Morales, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Colección Cuadernos, 41, 1998, pp.91-95.
- SERNA, Enrique. “Dialéctica pasional de Inés Arredondo”, *Las caricaturas me hacen llorar*. México, Joaquín Mortiz, 1996, pp.265-272.
- \_\_\_\_\_. “En los dominios de Inés Arredondo”, *Unomásuno*, Sábado (636) 9 de diciembre de 1989, p.9.e
- TORNERO, Angélica. *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. Universidad Autónoma del Estado de México,(UAEM), México, 2008
- TORRES, Vicente Francisco. “Inés Arredondo: Los espejos” *Unomásuno Sábado*, núm. 583, 3 de diciembre 1988, p.10.

- VALENCIA Silva, Marlene. *Las ideas obsesivas en los cuentos de La Señal de Inés Arredondo*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM), Facultad de Filosofía y Letras, México, 1997
- VARELA Mejía, Olga. *Más allá del límite: desmesuras (Análisis comparativo de la narrativa de Amparo Dávila e Inés Arredondo)*, Tesis de Licenciatura en Literatura Latinoamericana, Universidad Iberoamericana, México. 1997.
- VÁSQUEZ Rentería, Víctor Hugo. *Póquer con dama. Cinco cuentistas mexicanos*, Veracruz, CNCA-IVEC, 2007
- \_\_\_\_\_. “Inés Arredondo: “Mariana”, “Las mariposas nocturnas” y “Sombra entre sombras”, los placeres de la pureza”. *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*. Coord. José Luís Martínez Morales, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Colección Cuadernos, 41, 1998, pp. 333-344.
- ZIEGLER, Jorge Von, “Una imagen de Inés Arredondo” en Alfredo Pavón (ed), *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, UAT-INBA-UAP, 1991, (Destino arbitrario, 6), pp. 101-118.

### **Complementaria**

- ANDERSON Imbert, E. *Teoría y práctica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992
- ARREOLA, Juan José. “La implantación del espíritu” en *Imagen y realidad de la mujer*. México, SepSetentas 172, 1975, pp. 44-61
- BADER, A. L. “The Structure of the Modern Short Story”, en *Short Story Theories*. Ed Charles May, Athens: Ohio UP, 1976, 107-115
- BAIGORRIA, Osvaldo. *Georges Bataille y el erotismo*. Madrid, Campo de ideas, 2002
- BAQUERO Goyanes, Mariano. *¿Qué es el cuento?* Buenos Aires, Columba, 1967
- BARRIOS, José Luis. *Ensayos de crítica cultural. Una mirada fenomenológica a la contemporaneidad*. México, UIA, 2004
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*, 21a. ed., tr. de Eduardo Molina, México, Siglo Veintiuno Editores, 2004
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Serie: Ensayo, Barcelona, Tusquets Editores, 2ª, Ed., 2000
- \_\_\_\_\_. “Tesis fundamentales sobre el pecado” en *Homenaje a Georges Bataille*. La Gaceta del FCE, México, Nueva Época, Núm. 325, enero de 1998.
- \_\_\_\_\_. *Madame Edwarda*, Barcelona, Tusquets Editores, 1981
- \_\_\_\_\_. *El culpable*. Madrid, Taurus Ediciones, 1974
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 2007

- BAXTER, Charles. *Suddem, Fiction International* 60, Short, Short, Stories, New Cork, 1989
- BELTRÁN Almería, L. "Pensar el cuento en los noventa", *El cuento en la década de los noventa*. Eds. J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor, 2001, 547- 560  
 \_\_\_\_\_ *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid, Cátedra, 1992
- BENJAMÍN, Jessica, *Los lazos de amor; psicoanálisis, feminismo y problemas de la dominación*. Tr. Jorge Piatgorsky, Argentina, Edit. Paidós, 1996
- BOBBIO, Norberto. *El Existencialismo*, México, FCE, 1992
- BOSCH, Juan *Teoría del cuento (tres ensayos)*, Mérida, Universidad de los Andes, 1967
- BRANDENBERGUER, Erna, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Escalada, 1973
- BRONCANO Rodríguez, Manuel. *Mundos breves, mundos infinitos. Flannery O'Connor y el cuento norteamericano*. Universidad de León, 1992
- BROWN, S.H. "Tess and Tess: An Experiment in Genre" *Modern Fiction Studies* 28, Purdue English Department by the Johns Hopkins University Press, 1982: 25-44
- BRUCE-NOVOA, J. (ed). *Teoría y práctica del cuento*. Morelia: Instituto Michoacano de Cultura, 1988
- BRUSHWOOD, John S., *México en su novela: una nación en busca de su identidad*, Trad. Francisco González Aramburu, México, FCE, 1998
- CARRILLO, Nuria M. "El esplendor del relato corto moderno: poética del cuento en los años 80" en *Estudios de Literatura*, No. 18, Castilla, 1993, pp. 41-50
- CIPLIJAUSKAITÉ Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona, 1994
- CORTÁZAR, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores" *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. (comps) C. Pacheco y L. Linares. Caracas, Monte Ávila Editores, 1997, 381-396  
 \_\_\_\_\_ "Algunos aspectos del cuento", *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. (comps) C. Pacheco y L. Linares. Caracas, Monte Ávila Editores, 1997, pp. 399-407  
 \_\_\_\_\_ *Último round*, México, Siglo XXI Editores, 1983
- CURIEL Defossé, Fernando, "Isagoge; antes, durante, después" en *Ateneo de la Juventud (A-Z)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas 2001, pp. XII- LXX.

- DEHENNIN, E. "En pro de una narratología estilística aplicada al cuento" *Teoría e interpretación del cuento*, Eds. P. Fröhlicher y G. Güntert. Berna: Peter Lang, 1997, 67-86
- DELLEPIANE, Ángela, "Julio Cortázar" en *Narrativa y crítica de nuestra América*. Comp. y ed. Joaquín Roy, Madrid, Castalia, 1978.
- DESCHNER, Karlheinz, *Historia sexual del cristianismo*, Zaragoza, España, Cometa, 1989.
- DIEZ Benavides, Mariano, *Vida en pareja y patología sexual. Sadismo y masoquismo*, México, Edamex, 1991
- DOLEŽEL, Lubomir *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Félix Rodríguez (trad.), Madrid, Arco, 1999.
- DUBY, G. y PERROT M. Coordinadores *Historia de las Mujeres en Occidente*, T. 5: El siglo XX, Tr. Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus Ediciones, 1992
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982
- EAGLETON, Terry, *Las ilusiones del posmodernismo*, Argentina, Edit. Paidós, 1998
- EDER Rita. "Las artes visuales en México, 1950-1985", en *México, 75 años de Revolución*, IV, Coord. Enrique González Pedrero, México, INEHRM-FCE, 1988, pp.359-382.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, 9a. ed., Colombia, Editorial Labor, 1994 (Colección Labor, 21)
- FERGUSON, S. C. "Defining the Short Story: Impressionism and Form" *Essentials of the theory of Fiction*. (eds) Hoffman, M.J., Murphy, P. D. Durham: Duke UP. 1988
- FERNÁNDEZ, Rosa María. "Sexismo: una ideología" en *Imagen y realidad de la mujer*. México, SepSetentas 172, 1975, pp. 62-79
- FERRERO, Jesús. *Las experiencias del deseo. Eros y misos*. Barcelona, Anagrama, 2009
- FISCHMAN, Yael, *Mujer, sexualidad y trauma. Desde emociones, erotismo y problemas médicos hasta maltrato, violencia sexual y política*, Buenos Aires, Lugar, 2000.
- FLORA J. M. "The Device Of Conspicuous Silence in The Modern Short Story." *Teller and the Tale: Aspects of the Short Story* , Ed. W.M. Aycock. Lubbock: Texas Tech Press 1982, 27-45

- FOSTER, Barbara. "Tres sobre tres" en *Triángulos amorosos. El menaje a trois de la antigüedad a nuestros días*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999
- FREUD, Sigmund, Obras Completas "Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras". T XIV, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992
- \_\_\_\_\_"El Malestar en la Cultura" (1929) TXXI, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978a
- \_\_\_\_\_"Tres ensayos de Teoría Sexual"(1901-1905)T VII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978b
- FRIEDMAN, N. "Recent Short Story Theories." Lohafer, S. and J. E. Clarey, eds. *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1989, 13-31
- FROHLICHER, Peter y GUNTERT, Georges, eds. *Teoría e interpretación del cuento*, Berna: Peter Lang, 1997
- FROMM, Erich. *El arte de amar*. Buenos Aires, Paidós, 1970
- FOUCAULT, "La implantación perversa" en *Historia de la sexualidad. I La voluntad del saber*, México, Siglo XXI, 1982
- GAMBARTE, Eduardo Mateo. *El concepto de generación literaria*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.
- GARRIDO Domínguez, Antonio "Modelos de ficción en el cuento", *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 570-587
- \_\_\_\_\_(comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997
- GIARDINELLI, Mempo; (ed). *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires, Beas, 1992
- GIRARD, René. "Prólogo" en Cesáreo Bandera *Mímesis conflictiva: ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid, Gredos, 1985
- GONZÁLEZ Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA, 1978
- GURMÉNDEZ, Carlos. *Estudios sobre el amor*. Barcelona, Anthropos, 1985
- \_\_\_\_\_*Ser para no ser. Ensayo de una dialéctica subjetiva*. Madrid, Tecnos, 1962
- GUTIÉRREZ, Tibón, *Diccionario de nombres propios*, México, FCE, 1986
- HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989
- HÊRITER, Françoise. *Del incesto*, Buenos Aires, Ediciones Nueva visión, 1994

- IBARRA Bellon, Araceli, "Epistemología, moral y maternidad" en *Debate feminista: Sexualidad: Teoría y práctica*, Año 6, Vol.11, Abril de 1995, México, Metis Productos Culturales, S.A. de C.V., pp. 305-325.
- ISER, Wolfgang. "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos" *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Comp. Dietrich Rall, UNAM, México, 2001, pp.351-364  
 \_\_\_\_\_ *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus, 1987
- IRIARTE, Ana. *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus, 1990
- KANT, Immanuel. *Crítica de la razón práctica*. Salamanca, Sígueme, 1961
- KLOSSOWSKI, Pierre. *Las leyes de la hospitalidad (Roberte esta noche)*, Madrid, Tusquets editores, 1997
- KOSTELANETZ, Richard. "Notes on the American Short Story", en *Short Story Theories*. Ed. Charles May, Athens: Ohio University Press, 1976, pp. 214-225
- KRISTEVA, Julia. *Los poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1998
- KUHN, Helmut. *Encuentro con la Nada. Ensayo sobre el existencialismo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965
- LACAN, Jacques. "El Seminario La Ética del Psicoanálisis" (1959-1960), Buenos Aires, Paidós 1997
- LAING, Ronald. *El yo y el otro*. México, FCE, 1978
- La nueva biblia Latinoamericana*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1972, Génesis. (29, 17)69
- LEAL, Luis. "El cuento como género literario" en *Teoría cuentística del siglo XX*, Caterina V. De Vallejo, Miami, Ediciones Universal, 1989
- LEDESMA Pedraza, Manuela, Ed., *Erotismo y literatura*. Seminario 98/99, Aula de Literatura Comparada, Jaén, Publicaciones de la Universidad de Jaén, 1999
- LIPOVETSKY, G. *La era del vacío (Ensayos sobre el individualismo contemporáneo)*, Barcelona, Anagrama, 2002
- LOHAFER, S. "A Cognitive Approach to Storyness" *The New Short Story Theories*, ed. Charles May, Athens: Ohio UP, 1994, 301-311.  
*Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State, UP, 1983
- LOWEN, Alexander, *La experiencia del placer*, Tr. María V. Arauz, Barcelona, Edit. Paidós, 1994

- LUKACS, George. "Los principios ideológicos del vanguardismo", en *Significación actual del realismo crítico*, Era, México, 1963, pp. 18-57
- LYON David. *Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, Sociología El libro de bolsillo, 2000
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, Tr. Juan García Ponce, Barcelona, Ariel, 1999
- MARTÍNEZ Gómez, Juana. "El cuento hispanoamericano en el siglo XX: Indefiniciones" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, UCM, 1999, 28: 267-282
- MAY, Charles E. "The Nature of Knowledge in Short Fiction". *Studies in Short Fiction*, 21, 1984 Ed. *Short Story Theories*. Athens: Ohio UP, 1976
- MONGES Nicolau, Graciela. *Hacia una hermenéutica del deseo. Lectura de tres novelas de Alberto Ruy Sánchez*. México, UIA, 2004
- MONSIVAÍS, Carlos, "La ciudad de México en 1950" en *Revista de la Universidad de México* 503, dic. 1992. p.13
- MONTERROSO, Augusto. *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1999
- MORALES Barra, Mónica. "Pasión de ser para la muerte" en *Revista Carta Psicoanalítica*, México, Número 10. Mayo de 2007. [www.cartapsi.org/méxico](http://www.cartapsi.org/méxico)
- MORA, G. "Alrededor del cuento hispanoamericano", *Asedios ó conto*. Eds. C. Becerra et. al. Vigo, Universidad de Vigo, 1999, 15-24
- MORENO, Hortensia, "Relaciones sexuales" en *Debate feminista; Sexualidad: Teoría y práctica*, Año 6, Vol.11, Abril de 1995, México, Metis Productos Culturales, S.A. de C.V., pp. 5-16
- NAVAJAS, Gonzalo. *La modernidad como crisis. Los clásicos modernos ante el siglo XXI*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003
- NAVALES, Ana María. en *Cuento español contemporáneo*, Ángeles Encinar y Anthony Percibal (eds.), Madrid, Cátedra, 1993
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. México, Alianza Editorial, 1976
- OMIL, A. y PIÉROLA, R.A. "El cuento y sus vecinos", *Del cuento y sus alrededores, Aproximaciones a una teoría del cuento*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), Caracas, Monte Ávila, 1997, pp. 149-163
- ONFRAY, Michel. *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia, Pretextos, 2008
- ORLANDINI, Alberto. *El enamoramiento y el mal de amores*. México, FCE, 2008

- ORTEGA Y GASSET, José. *Estudios sobre el amor*. México, Fontamara, Colección Argumentos, 2007  
 \_\_\_\_\_ *El tema de nuestro tiempo*, 3ª ed., Madrid, Alianza, 1987
- ORTEGA, Julio “El nuevo cuento hispanoamericano”, en E. Pupo-Walker, *El cuento hispanoamericano*. Castalia, Madrid, 1995, pp. 574-585.
- PACHECO, Carlos. “Criterios para una conceptualización del cuento”, *Del cuento y sus alrededores, Aproximaciones a una teoría del cuento*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), Caracas, Monte Ávila, 1997, pp. 13-27.
- PAGLIALUNGA, *La idea del cuerpo en las letras españolas (Siglos XIII a XVII)*, Argentina, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1973,
- PAREDES Juan. *Para una teoría del relato*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, FCE, 1967  
 \_\_\_\_\_ *Los hijos del limo*. México, Seix Barral, 1990  
 \_\_\_\_\_ *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1993  
 \_\_\_\_\_ *La llama doble; amor y erotismo*, México, Edit. Seix-Barral, S.A., Biblioteca Breve, 2001
- PEÑALBA Garcia, Mercedes. “Ontology and Epistemology of the Short Story” en *Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy*, Carme Manuel and Paul Scott Derrick, eds. Universitat de Valencia, Departament de Filología Anglesa I Alemanya, 2003, pp. 427-437
- PEÑATE Rivero, J. “El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación” *Teoría e interpretación del cuento*, Eds. P.Fröhlicher y G. Güntert. Berna: Peter Lang, 1997, 47-66  
 \_\_\_\_\_ “Cuento literario y teoría de la argumentación” *Lucanor* 11, 1994, 114-130
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983.
- PERI-ROSSI, Cristina. “La metamorfosis del cuento”, en *Poéticas de la brevedad, Teorías del cuento III*, Lauro Zavala (editor) UNAM, México, 1997.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial SRL, 1999
- PITOL, Sergio. “El presidente no conoce la historia mexicana”, *El Herald de México*, 7 de diciembre de 2003, p. 1D
- POZAS Horcasitas, Ricardo. “La revista mexicana de literatura; la ruptura en las letras 1955-1965” en *Fractal* núm. 47, México, 2007, pp.109-116
- POZUELO Yvancos, José María. “Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento” en Carmen Becerra Suárez *et. al. Asedios ó Conto*. Universidad de Vigo, Colección Congresos, No. 19, 1999, pp. 37-48

- PUPO-WALKER, Enrique, ed. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973
- RAMOS Escandón, Carmen, “Historiografía, Apuntes para una definición en femenino” en *Debate feminista, Año 10, Vol. 20*, octubre, México, Metis Productos Culturales, 1999, pp. 131-157.
- REID, I. *The Short Story*. London: Methuen, 1977
- RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid, Taurus, 1982
- RIOJA Murga, Antonio. “Consideraciones en torno al cuento literario moderno en las letras hispánicas” *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica.11*, Madrid, UCM, 1993, pp. 249-258
- RODRÍGUEZ Pequeño, J. *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida, 2008
- ROHRBERGER, Mary. “The Short Story: A Proposed Definition” *Short Story Theories*. Ed. Charles May, Athens: Ohio University Press, 1976, pp. 80-82
- ROUGEMONT, Denis de. *El amor y Occidente*. Barcelona, Kairós, 1993
- RUEDA, Ana: *Relatos desde el vacío*, Ed. Orígenes, Madrid, 1992.
- SADE, Marqués de, *Los infortunios de la virtud*. Madrid, Fundamentos, 1971
- SADURNI, D’Acri, Teresa Inés. *Teoría del relato breve: El ejemplo mexicano*. Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, (UCM) Facultad de Filología, España, 2003
- SÁENZ, Olga “Ocaso de la escuela mexicana: las vanguardias” en *México, 75 años de Revolución*, IV, Coord. Enrique González Pedrero, México, INEHRM-FCE, 1988 pp. 335-338.
- SARTRE, Jean Paul. *El Ser y la Nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Barcelona Altaya, 1993
- SCHOLZ, L. *Los avatares de la flecha*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002
- SELDEN, Raman, *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Edit. Ariel, 2ª. Ed., 2000.
- SEMO, Ilán. *México un pueblo en la historia*, Vol. 6, México, Alianza, 1989
- SERRA, E. “Estructura típica del cuento”, en Caterina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal, 1989.
- SHAW, Bernard. *Pigmalion*, Barcelona, Bruguera, 2007

- SORENSEN, M. L., “Arqueología del género en la arqueología europea: reflexiones y propuestas” en *Debate feminista*, “¿Género?”, Año 10, Vol. 20, octubre de 1999, México, Metis Productos Culturales, S.A., de C.V., pp.109-130.
- TACCA, Oscar “El narrador”, en *Las voces de la novela*, Madrid. Gredos, 1973
- TIRYAKIAN, Edward, “El individuo y la sociedad” en *Sociologismo y existencialismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 1962, pp. 162.198.
- TODOROV, Tzvetan.”El origen de los géneros”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, pp. 31-48 (trad. Antonio Fernández Ferrer)
- TRABADO Cabado, José Manuel. *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*. Universidad de León, 2005
- VALCÁRCEL, Amelia, “¿Es el feminismo una teoría política o una ética?” en *Debate feminista; feminismo: movimiento y pensamiento*, año 6, Vol. 12, Octubre de 1995, México, Metis Productos Culturales, S.A. de C.V., pp. 122-140
- VALERIE Shaw, *The Short Story: A Critical Introduction*, London, 1983
- VALLEJO, Catharina V. De: *Elementos para una semiótica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1992  
 \_\_\_\_\_ *Teoría cuentística del siglo XX*, Miami, Florida, Ediciones Universal, Miami, 1989.
- VATTIMO, Gianni. *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1991
- VERANI, Hugo J. (ed.) *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM, 1996
- VILA-MATAS, Enrique. “Relatos que dibujan la vida”, *El País-Babelia* 362 (1998):4-5
- WELTY, E. “*The Reading and Writing of Short Stories*”, May 1976, 159-177
- WRIGHT, A. “*On Defining the Short Story: The Genre Question*” Lohafer and Clarey, *Op. cit.*, 46-53
- YURKEVICH, Saúl (ed.). Julio Cortázar, *Obra Crítica*, Buenos Aires, Alfaguara, 1982
- ZAVALA, Iris M. “La angustia: un gran tema de la literatura contemporánea” y “La búsqueda del hombre: tema fundamental en la literatura contemporánea”, en *La angustia y la búsqueda del hombre*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1965.
- ZAVALA, Lauro. “De la teoría literaria a la minificción posmoderna” *Ciências Sociais Unisinos*, 43 (1) janeiro/abril 2007, pp.86-96  
 \_\_\_\_\_(editor) *Poéticas de la brevedad, Teorías del cuento III*, UNAM, México, 1997