



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LA POÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN EN LA NARRATIVA DE INÉS
ARREDONDO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

NATALI GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

DRA. ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL
DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARÍA DEL CARMEN ALVAREZ LOBATO
TUTORA ADJUNTA INTERNA



JULIO, 2021

*A mis padres, pues gracias a su guía, apoyo
y amor incondicional, he logrado
la culminación de este trabajo de investigación.*

*A mi esposo, por su cariño y ayuda
en cada decisión que tomo.*

*A mi hijo, quien me alienta a ser mejor
cada día y alcanzar las metas propuestas.*

*A mi directora de tesis, asesoras y profesores
del claustro de posgrado, quienes con
sus revisiones y sugerencias enriquecieron
esta tesis y posibilitaron su existencia.*

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1. La relación entre lo sagrado/mítico y la transgresión en la narrativa de Inés Arredondo.....	19
1.1 La experiencia sagrada ante la pérdida de la fe en “La señal”.....	30
1.2 Carácter ritual y mítico desde la perversión en “Las mariposas nocturnas”.....	40
1.3 Lo numinoso en “El hombre en la noche”.....	53
1.4 La remitificación del Antiguo Testamento en “La sunamita”.....	60
1.5 Lo sagrado y la transgresión arredondiana.....	71
Capítulo 2. Transgresión en los cuentos arredondianos: Un acercamiento desde los destinos de pulsión.....	75
2.1 El trastorno hacia lo contrario: Erotismo y perversión en “Sombra entre sombras” ..	78
2.2 Represión y culpa por el objeto de deseo en “Estío”.....	86
2.3 Sublimación del deseo en “Opus 123”.....	95
2. 4 La transgresión y los destinos de pulsión en la narrativa de Arredondo.....	105
Capítulo 3. Fragmentación de las relaciones afectivas a partir de la transgresión social...	109
3.1 La transgresión infantil: El incesto en “Apunte gótico”.....	110
3.2 Transgresión a partir de la mirada y la pasión en “Olga” y “Mariana”.....	120
3.3 Transgresión y fragmentación desde el ámbito familiar en “Orfandad”.....	134
3.4 La transgresión social desde las relaciones afectivas.....	144
Conclusiones.....	148
Referencias.....	160

Introducción

I. Breve acercamiento a la vida y obra de Inés Arredondo

En el contexto de la literatura mexicana del siglo XX existe una gran diversidad de escritores, los cuales son reconocidos tanto nacional como internacionalmente por su extraordinaria producción literaria. En este ámbito es notable la participación y trascendencia de la escritora sinaloense Inés Arredondo (1928-1989), quien se desarrolló con maestría en el género narrativo, principalmente con la escritura de cuentos cortos. De espíritu sagaz, imaginativo, osado desde su niñez, accedió al mundo de las letras con la publicación de sus relatos en diversas revistas intelectuales de la época, los cuales posteriormente serían reunidos y presentados en su primera antología: *La señal* (1965). Con su segunda compilación de cuentos, *Río subterráneo* (1979), se hizo acreedora al premio Xavier Villaurrutia en el mismo año de su publicación. Finalmente, su última colección se divulgó bajo el nombre de *Los espejos* (1988), editada un año antes de su muerte. Además de las obras mencionadas, escribió algunas autobiografías, reseñas, traducciones y ensayos, entre los que destacan la tesis dedicada al poeta Jorge Cuesta.¹

En su niñez, Arredondo estudió en 1936 en el colegio Montferrant, una escuela católica de Culiacán. Posteriormente, entre 1945 y 1946 cursó la preparatoria en Guadalajara. Su padre no estaba de acuerdo con que Inés realizara estudios escolares lejos de su casa, pero

¹ Estos últimos textos se pueden consultar en Arredondo (2012).

su abuelo materno, Francisco Arredondo —quien siempre la respaldó— costeó tanto los estudios de Guadalajara como los que Inés realizó después en la Ciudad de México.

En 1947 Arredondo ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM a estudiar Filosofía; sin embargo, en 1948 abandonó esta carrera para incorporarse a la de Letras Hispánicas. Esta decisión surgió a raíz de una crisis espiritual debido a que ella tuvo, como se mencionó, una formación estrictamente católica, mientras que en la carrera de Filosofía imperaba una atmósfera atea/agnóstica, primordialmente. Al finalizar la carrera en Letras estudió Biblioteconomía, y ulteriormente se desempeñó en diversos trabajos, ya fuera como bibliotecaria, escritora de columnas, editora de revistas, profesora, traductora, etc.

Arredondo se vinculó y perteneció a la Generación del Medio Siglo, también llamada Grupo de la Casa del Lago o de la *Revista Mexicana de Literatura*. Los principales miembros con los cuales Arredondo se relacionó, convivió y analizó textos fueron Tomás Segovia, Huberto Batis, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José de la Colina y Salvador Elizondo.² Con ellos realizó varios proyectos culturales, entre los que destaca la *Revista Mexicana de Literatura*.

En 1958 se casa con el escritor Tomás Segovia, con quien tendría cuatro hijos, aunque el segundo nace muerto: Inés, José, Ana y Francisco Segovia. El fallecimiento de su hijo provoca otra crisis emocional en Arredondo.³ En el periodo de 1964 a 1965 se traslada a Uruguay con su familia con la intención de solucionar problemas de infidelidades de Segovia,

² Existen diversos textos dedicados al estudio de la Generación del Medio Siglo; se recomiendan los siguientes dos escritos para quien desee conocer más acerca de esta Generación: Claudia Albarrán, “La generación de Inés Arredondo (1998); y el capítulo 1 “Contextualización de Inés Arredondo y la Generación de Medio Siglo en México” de Bladimir Reyes Córdoba (2011).

³ Tema desarrollado *infra*; es relevante porque este hecho es el que detona que Inés Arredondo se inicie en la escritura de cuentos.

quien jamás ocultó su adulterio; no obstante, es irremediable la situación que ambos padecen y optan por el divorcio. Después, en 1972, se casa con el médico Carlos Ruiz Sánchez; éste le ayudaría a pasar en limpio los últimos cuentos que escribe. Su segundo esposo acompañó a Arredondo hasta el día de su muerte, el 2 de noviembre de 1989.

De los diversos conflictos que padeció en su vida, tanto emocionales como físicos, surgieron varios de los cuentos que completan su obra.⁴ Arredondo explica que su inicio en la escritura se derivó de la muerte de su segundo hijo, y muestra a la literatura como una especie de cura que le ayuda a aliviar el dolor que ella estaba sufriendo:

Creo que puedo precisar más o menos el momento en que comencé a escribir: mi segundo hijo había muerto, pequeñito, y por más que esto entristeciera a todos, mi dolor era mío únicamente. [...] Para abstraerme, que no para distraerme, me puse a traducir, con mucha dificultad, creo que un cuento de Flaubert, y de pronto me encontré a mí misma escribiendo otra cosa que no tenía que ver con la traducción. [...] El cuento se llama “El membrillo” y no tiene absolutamente nada que ver con la circunstancia ni con el estado de ánimo en que me encontraba cuando surgió de mí (Arredondo, 2012: 41-42).⁵

Sus textos muestran tópicos y escenarios donde los principales temas son los padecimientos del hombre: la desesperanza, la locura, conflictos sexuales, la soledad, la

⁴ La escritora fue aquejada toda su vida por diversos problemas, tanto los personales, mencionados anteriormente, como otros, entre los que destacan infidelidades del padre, celos de la madre hacia éste, poco entendimiento por parte de su familia hacia sus intereses artísticos, problemas económicos, etcétera. Respecto a estos conflictos, Beatriz Espejo (2011: 16) menciona que la afectaron “Los hospitales psiquiátricos a los que ingresó, esas pastillas de las que se volvió adicta y que tomaba a puños, las alucinaciones, los intentos de suicidio, las cinco cirugías de la columna, el corsé de yeso, la invalidez, los dictámenes médicos erróneos, las tendencias maniaco-depresivas la habían devastado. Las enfermedades reales o imaginarias le habían hinchado el vientre. Los dolores emocionales y físicos habían dejado su huella”.

⁵ El cuento “El membrillo” desarrolla una historia pasional de adolescentes y, como menciona la autora, no se relaciona de modo directo con el aborto, la pérdida o la muerte del hijo o algún ser querido. En este sentido, Arredondo afirma la gran importancia que la literatura, y sobre todo la escritura, tenía en los conflictos emocionales de su día a día: “Como se comprenderá, yo había aprendido la lección: en cuanto se me presentaba un problema, acudía al papel y al lápiz no para solucionarlo, por supuesto, sino para exponérmelo claramente, desde otro punto de vista, y procurar que otros lo entendieran” (Arredondo, 2012: 42).

fragilidad ante el mundo, por mencionar algunos. En este sentido, su obra posee un gran valor literario, del cual parte de la crítica ya ha hecho acercamientos desde diversos ámbitos, como el feminismo, la soledad, el ámbito contextual con respecto a la Generación de Medio Siglo, etc.; esto da cuenta de la gran riqueza temática que los cuentos arredondianos poseen.

Inés Arredondo es considerada como parte de las grandes escritoras mexicanas del siglo XX, aunada a Elena Garro, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Luisa Josefina Hernández, Josefina Vicens, Julieta Campos, “Silvia Molina, Angelina Muñiz-Huberman, Aline Pettersson, Carmen Rosenzweig, Rosa Beltrán, Mónica Lavín” (Romero, 2015: 199). Luz Elena Gutiérrez de Velasco, en la entrevista que le realiza Leticia Romero (Cf. 2015: 196), establece el llamado *boom* de las escritoras mexicanas, las cuales surgieron aproximadamente alrededor de los años setenta; es importante el estudio de la obra de estas mujeres ya que, aunque representan parte del *boom* literario, no han sido tan trabajadas por una cuestión de género o por un sesgo regional:

En el Taller Diana Morán lo que nos movió a trabajar y estudiar la literatura mexicana y latinoamericana fue la necesidad de poner en su lugar, en su verdadero lugar, a escritoras que eran, si no ignoradas, sí poco valoradas. La importancia de estudiarlas era ésa: darles el lugar que a veces ni la promoción editorial, ni la publicidad, ni la difusión en los medios, ni la academia, les concedía. Ése ha sido uno de los objetivos de nuestro trabajo: ofrecer elementos de análisis serio, profundo, que puedan restituirles su jerarquía en la conformación del canon mexicano o latinoamericano. / [...] lo que sí falta es trabajo de análisis; por ejemplo, en nuestro caso, en la academia, generalmente cuando se buscan objetos de estudio, éstos suelen consistir en literatura escrita por los hombres. Por eso es importante incorporar nombres y obras de mujeres en las clases de literatura de todos los niveles; también lo es seguir estudiándolas sistemáticamente. En estos últimos treinta años se ha avanzado, sin duda, aunque todavía hace falta trabajo, mucho (Romero, 2015: 199).

En este sentido, esta tesis pretende abonar y nutrir los estudios académicos de la literatura femenina de esta generación, pues, como evidencia Luz Elena Gutiérrez de Velasco, todavía queda mucho trabajo en el camino.

De la multiplicidad de temas que se pueden encontrar en los textos de la escritora mexicana, mi propuesta se funda en el análisis de los diversos tópicos referidos relacionados con la transgresión, para explicar cómo Arredondo instauro y revela explícitamente el cúmulo de comportamientos, sanciones, torturas sociales e ideologías no aceptadas pero existentes entre los estratos minoritarios de su época; ya que la escritora no solo les da presencia, sino que los coloca en primer plano, los unifica, da voz, voto y relevancia en medio de una era de resquebrajamiento. Por tanto, para esta tesis se aborda la transgresión en relación con lo sagrado, el vacío del hombre moderno, las pulsiones humanas y la ruptura de las relaciones afectivas, las cuales se desarrollan a lo largo de tres capítulos que se explican con mayor detalle en el apartado IV. Marco metodológico y desarrollo temático de esta introducción.

II. Antecedentes

Algunos críticos pioneros en el estudio de la narrativa arredondiana, y que devienen fundamentales para establecer un diálogo teórico con ellos en cuanto a los ejes temáticos de la tesis, son los siguientes:

Para el estudio de la vida y obra de la escritora sinaloense, es de importancia el texto de Claudia Albarrán, *Luna menguante: vida y obra de Inés Arredondo* (2000). Gracias a este trabajo es posible conocer gran parte de la biografía de Arredondo, comprender más acerca

de su niñez y la relación de sus experiencias personales con sus cuentos, lo cual se emplea como base y punto de partida en esta tesis.

Igualmente, en cuanto al análisis general de los cuentos de la escritora mexicana, Beatriz Espejo en “Inés Arredondo o las pasiones subterráneas” (2006) e “Inés Arredondo o las pasiones desesperadas” (2011) genera un acercamiento a las características más importantes de la literatura de Arredondo y las relaciona con su biografía; sus estudios muestran, como los de Albarrán, un panorama de la obra de la autora.

Graciela Martínez-Zalce elabora un análisis desde múltiples líneas temáticas en *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo* (1996). Es una autora crítica que integra el marco conceptual básico de la tesis, razón por la cual se cita y retoma en diversos apartados; igualmente Jorge von Ziegler realiza un estudio de la obra arredondiana desde el espacio, el ambiente, la construcción general de los textos, así como algunas nociones filosóficas, morales o teológicas en “Una imagen de Inés Arredondo” (1991).

Respecto al ámbito de lo sagrado (capítulo 1), Rose Corral en “Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado” (1990) presenta un artículo breve con una selección de textos en los que ella observó el tema mencionado en la narrativa arredondiana. Estos son “La señal”, “La sunamita”, “Estío”, “Olga”, “Mariana”, “En la sombra”, “Las mariposas nocturnas” y “Sombra entre sombras”. La autora retoma a Otto y Caillois para el estudio, por lo cual tengo el interés de ampliar este tema, específicamente en relación con “La señal” y “El hombre en la noche”. Algunos otros textos recomendados son “Narración y enigma en Inés Arredondo” (2009), así como los artículos cortos “Presencia de Inés Arredondo (1928-1989)” (2004) e “Inés Arredondo: una lectura ‘artesanal’ (sobre ‘Felicidad’, de Katherine Mansfield)” (2019).

Posteriormente, María Guadalupe Flores Grajales trabaja los encuentros amorosos dados en triadas en relatos como “El amigo”, “Las mariposas nocturnas” y “Sombra entre sombras”, donde da cuenta de las transformaciones de los elementos eróticos en la narrativa arredondiana en “Las sociedades narrativas de Inés Arredondo. Una posibilidad del encuentro amoroso total” (1991) y *Mírate en este mar: Seis cuentistas mexicanas* (2013), temas que se retoman, amplían y desarrollan en los capítulos 1 y 2 de este trabajo.

Entrelazado con el capítulo 2, Lillian von der Walde elabora un estudio de “Apunte gótico” (1991) desde el incesto, la ambigüedad, la polisemia, la sensualidad, entre otros elementos. Al ser éste un cuento analizado en este trabajo, la revisión y citación de Von der Walde es imperante. Asimismo, ella es editora del texto *Mujeres en la literatura. Escritoras* (2009), donde se recopilan tres artículos sobre Arredondo de otras críticas literarias: “Inés Arredondo: el arte de saber decir y saber callar” de Claudia Albarrán; “El trastocamiento feminista de Inés Arredondo” de Margarita Mejía Ramírez; y “Umbrales góticos y representaciones monstruosas en un cuento de Inés Arredondo” de Adriana Sahagún.

Fabienne Bradu, en “El destino de la imagen” (1989), elabora un homenaje a la narrativa de Inés Arredondo, mientras que en “La escritura subterránea de Inés Arredondo” (1998) aborda núcleos temáticos sobre diversos temas relacionados con algunos de este trabajo, como la mirada, la posibilidad evitada, pureza/perversidad y la locura; de ahí deviene la importancia como antecedente de esta investigación (capítulo 2 y 3).

Por otro lado, Ana Bundgård analiza en su artículo “La esquizia ojo-mirada en *Río subterráneo*” (1990) algunos elementos narrativos de Arredondo correspondientes a su segunda antología, desde el psicoanálisis estructural –específicamente con Lacan– el cual relaciona con la mirada como gesto final significativo que remite al discurso para lanzar al

abismo, anular diferencias y diluir al sujeto. Este texto es especialmente retomado y citado en los capítulos 2 y 3 de la tesis para sentar algunas de las bases en cuanto a la mirada en la narrativa arredondiana.

Brianda Domecq aborda temas como el misticismo, la negación a lo sagrado (y un estudio de ésta como una religión patriarcal), los símbolos y el mito en artículos como “‘Olga’ o las resonancias en el silencio” (1992), “La mística de Inés Arredondo en ‘Olga’” (1994) y “La callada subversión” (1995). El interés principal de esta tesis se enfoca en el artículo “‘Olga’ o las resonancias en el silencio”, pues la autora propone un análisis del cuento mencionado desde el ámbito de lo divino; éste es un texto abordado en el capítulo 3 de la investigación. Domecq establece que el personaje femenino se relaciona íntimamente con lo divino dentro de la existencia misma y unificación de los tres. Si bien directamente no es el tema que se trata en este apartado, es un estudio crítico del cuento bastante detallado en cuanto a los símbolos que contiene, por lo cual se recomienda ampliamente su consulta.

De los estudios más contemporáneos sobre Inés Arredondo, se recomienda la consulta de *De una poética del límite a una poética de la esperanza; La subversión de la culpa en la obra de Inés Arredondo* de Omar David Gutiérrez Bautista, quien aborda la culpa y su relación con otros tópicos como el doble, el pecado, la esperanza, el mito, lo sagrado, lo abyecto, etc. Es un trabajo que aborda diversos aspectos de la narrativa arredondiana, lo cual nutre y completa las investigaciones anteriores.

Si bien los temas son coincidentes con los que se retoman en esta tesis, lo que se busca es ampliarlos para nutrir la crítica ya existente de Arredondo, pues, aunque su obra ha sido mayormente estudiada en los últimos treinta años, todavía existen tópicos que se pueden extender y complementar, como es uno de los objetivos de esta tesis.

III. Hipótesis y objetivo

En este trabajo de investigación, *La poética de la transgresión en la narrativa de Inés Arredondo*, el objetivo principal es analizar una selección de cuentos de la escritora sinaloense para explicitar cómo se construye la poética del tópico objeto de estudio a partir de tres apartados específicos: desde lo sagrado (y algunos subtemas relacionados con este tema, en el capítulo 1, como lo numinoso, el sentimiento de criatura, lo profano); los destinos de pulsión (el cual deviene en un análisis de los textos respecto a la transgresión relacionada con el psicoanálisis –capítulo 2–) y la transgresión en las relaciones afectivas (capítulo 3), con lo cual se busca un análisis desde diversas facetas de la obra arredondiana para completar y caracterizar su poética, así como los estudios previos sobre la autora.

La hipótesis propuesta es la siguiente: Inés Arredondo en sus cuentos muestra algunos tipos de transgresiones de diversas normas culturales y sociales, además de que cuestiona los valores moralmente admitidos por la sociedad y por qué son aceptados por ésta; de lo anterior deviene su interés por quebrantarlos. Por tanto, su importancia radica en que su narrativa fractura y contrapone las ideas establecidas por la sociedad mexicana del siglo XX. En sus escritos, pese a la prohibición, el individuo posee el impulso psíquico de satisfacer el deseo y cumplir la meta infractora que reside en su interior; cuanto más le sea negada su obtención, con mayor fuerza buscará la manera para completarla, aunque ello implique el cuestionamiento y la transgresión del contexto que lo reprime (el cual a veces finaliza con un destino trágico).

IV. Marco metodológico y desarrollo temático

Una poética (del lat. *poetĭcus*, y este del gr. ποιητικός *poiētikós*; la forma f., del lat. *poetĭca*, y este del gr. ποιητική *poiētikḗ*) es el conjunto de la obra literaria de un escritor, que da cuenta de los tópicos, estilos, ideología, etc. que se construye en su obra. Si bien el término tiene sus orígenes en la antigua Grecia con la *Poética* de Aristóteles,⁶ en la actualidad la poética designa el estudio de las letras en la denominada teoría general de las obras literarias, y en ellas se incluye tanto la poesía como la prosa; no es limitante de ninguno de los géneros (Cf. Greimas y Cortés, 1990: 309).

De acuerdo con Ducrot y Todorov (2011: 98) “La poética así entendida se propone elaborar categorías que permiten comprender a la vez la unidad y la variedad de todas las obras literarias. La obra individual será la ilustración de esas categorías, su condición será la de ejemplo y no de término último”; partiendo de este concepto, en la presente tesis se estudiarán textos individuales relacionados con la transgresión, los cuales en conjunto darán cuenta de la poética transgresora de la escritora mexicana:

Ante todo, la poética debe responder a esta pregunta: ¿qué es la literatura? En otros términos, la poética procurará hacer de ese fenómeno sociológico que ha sido llamado ‘literatura’ una entidad interna y teórica (o demostrará la ausencia de tal entidad). O bien intentará definir el discurso literario con relación a los otros tipos de discurso, proponiéndose así un objeto de

⁶ “Aristóteles dejó el primer tratado sistemático y ningún otro texto podrá compararse, por su importancia histórica, con su *Poética*: en cierto modo, toda la historia de la poética no es sino la reinterpretación del texto aristotélico [*sic*]. Más que un libro, es una serie de notas concebidas para un curso. Esas notas contienen lagunas y pasajes ininteligibles, pero Aristóteles aspira explícitamente a la constitución de una teoría general de la literatura, que desarrolla sólo a propósito de dos géneros: la tragedia y la epopeya” (Ducrot y Todorov, 2011: 100).

conocimiento resultante de un trabajo teórico y apartado, pues, de los hechos de observación. [...] En segundo término, la poética debe suministrar instrumentos para describir un texto literario: para distinguir los niveles de sentido, para identificar las unidades que lo constituyen, para describir las relaciones de que participan esas unidades (Ducrot y Todorov, 2011: 98-99).

Los textos de un escritor, que muestren las características principales que rigen su escritura, se consideran parte de su poética. El análisis de las obras permite construir un panorama general de ésta; es decir, la obra individual abordada constituye la construcción de la poética en conjunto con los estudios de otros relatos representativos de un escritor. Estos tratados deben posibilitar la investigación deductiva para definir los elementos principales del discurso literario, ubicar los niveles de sentido y describir las relaciones de esas unidades (Ducrot y Todorov, 2011: 99).

Para construir una poética, “se propone describir el sistema de un texto particular. Se sirve de los instrumentos elaborados por la poética, pero sin limitarse a aplicarlos; su finalidad es diferente y consiste en poner en evidencia el sentido de un determinado texto, sobre todo en cuanto no se deja agotar por las categorías de la poética” (Ducrot y Todorov, 2011: 99). Por lo tanto, es importante el estudio a partir de textos particulares, desglosar su sentido, su significado y brindar una relación con los demás textos del autor para construir un análisis íntegro. En estos elementos también puede considerarse el valor literario, estético, o aquellos aspectos ligados a la construcción del texto, tanto internos y externos, entre otros.

Respecto a la transgresión, y con ello la poética que Arredondo construye, Bataille postula (1997: 67) que las transgresiones no son la negación de lo prohibido, sino aquellas acciones que lo superan y además lo completan. Es decir, para que exista la transgresión en un contexto, el personaje no se limita simplemente a sobrepasar los límites de los acuerdos

socioculturales, también disfruta sus actos y, si es posible, lleva la transgresión hasta su punto más álgido. Los individuos acceden a un estado límite a partir de los deseos que los obsesionan, hasta que finalmente estos elementos psíquicos emergen y fluyen hacia el exterior.

Asimismo, Foucault (1999: 187) define la transgresión de la siguiente manera: “La transgresión es un gesto que concierne al límite; ahí es donde, en la delgadez de esa línea, se manifiesta el resplandor de su paso, y tal vez también su trayectoria en su totalidad, su origen mismo” (Foucault, 1999: 167). La transgresión conduce al límite del ser; no obstante, no es una acción con una connotación negativa; por el contrario, es un hecho que busca la conciencia social y el entendimiento del ser humano. Este aspecto no se relaciona directamente con una cuestión jurídica, sino más bien se desenvuelve hacia acciones que cuestionan el funcionamiento social normado.

La transgresión consiste, entonces, en una serie de fuerzas que se enfrentan en el interior del personaje, hasta que finalmente se exteriorizan para quebrantar las normas a las que inicialmente el individuo teme. Estos elementos mantienen la tensión en el relato, en donde la ambivalencia domina el espacio: lo sagrado y lo profano; el exceso y la miseria; la ignorancia y la posesión del conocimiento; lo consiente y lo inconsciente. En la transgresión fluye el deseo, el amor, el odio, las obsesiones: la vida y la muerte. A partir de la unión de contrarios, los personajes narran en el camino del destierro, en el vacío, sus experiencias vividas y la desolación en la que muchas veces finalizan.

En ocasiones, los individuos arredondianos están conscientes de las transgresiones realizadas; en otras, no. Desde su perspectiva, narran las situaciones que vivieron y cómo llegaron hasta ellas, muchas veces relacionadas con el deseo del otro, de un ser que comparte

su realidad. Son personajes trágicos, modernos (en el sentido literario), que han encontrado la insatisfacción, el desasosiego y la soledad.

Para el estudio de la poética de la transgresión y su relación con otros tópicos, analizo en este trabajo algunos textos de Arredondo correspondientes a sus tres principales colecciones de cuento mencionados *supra*: *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1988), así como algunos escritos que no fueron incluidos en estos volúmenes, pero se pueden localizar en revistas literarias de la época.

Con la finalidad de construir el objetivo mencionado, la tesis se divide en tres capítulos principales y una conclusión que resumen las características principales de la poética de la transgresión de la escritora mexicana. En el primer capítulo, “La relación entre lo sagrado/mítico y la transgresión en la narrativa de Inés Arredondo” establezco un estudio de cuatro cuentos que se relacionan con la temática de la fe y la transgresión arredondiana; esta se puede dar tanto a nivel narrativo como biográfico. Los relatos abordados son “La señal”, “Las mariposas nocturnas”, “El hombre en la noche” y “La sunamita”. Principalmente, para este apartado retomo las teorías de Roger Caillois en *El hombre y lo sagrado* (1984) y Rudolf Otto con *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (2005), relacionadas con lo sagrado, lo profano y lo numinoso;⁷ en sus textos, estos investigadores no teorizan acerca de la afirmación o negación de lo sagrado, sino que abordan el sentimiento producido en el hombre de manera similar a como lo construye Arredondo. Para estos autores el mundo profano, mundano, es el que establece las prohibiciones, mientras que el mundo sagrado muchas veces autoriza las transgresiones (en los rituales,

⁷ La explicación de estos términos se puede leer de forma más detallada en el cap. 1 de esta tesis, *infra*, págs. 24-30.

fiestas, carnavales, por ejemplo). La prohibición y la transgresión son elementos culturales presentes; los hombres están sometidos a la ley y al impulso de cumplirla, pero el temor hacia lo sagrado y la fascinación hacia la ruptura de los estatutos, pueden producir el efecto contrario.

En el segundo capítulo, “Transgresión en los cuentos arredondianos: Un acercamiento desde los destinos de pulsión” efectuó el estudio de tres relatos: “Sombra entre sombras”, “Estío” y “Opus 123” a partir de la teoría de Sigmund Freud ya que, como parte de un estudio intertextual, el psicoanálisis deviene en una importante disciplina que apoya la dimensión interpretativa de la literatura. La teoría principal de este capítulo se relaciona con la obra “El malestar en la cultura”, así como los conceptos desprendidos de los destinos de pulsión (el trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la persona propia, la represión y la sublimación).⁸

Posteriormente, en el capítulo 3 “Fragmentación de las relaciones afectivas a partir de la transgresión social” se propone el análisis de cuatro cuentos, los cuales evidencian diversos tipos de transgresiones relacionadas con los lazos interpersonales de los personajes: en cuanto al padre, en “Apunte gótico”; la pareja sentimental en “Olga” y “Mariana” o la familia en general en “Orfandad”. Es estos relatos se muestra la transgresión en el incesto, la mirada, la pasión, el cuerpo social, entre otros, con la finalidad de realizar un recorrido por las distintas teorías con las cuales Arredondo se relacionó para establecer una poética de transgresión sociocultural.

Los tres capítulos anteriores se enlazan en el apartado final: Conclusiones “Hacia una poética de la transgresión en la narrativa arredondiana”, en donde se enlazan las

⁸ La explicación de estos términos se puede leer de forma más detallada en el cap. 2 de esta tesis, *infra*, págs. 76-78.

características de los diversos cuentos estudiados en la tesis para determinar cómo y qué transgrede la escritora mexicana en sus relatos. A partir de la conjugación de los apartados mencionados se conforma la tesis, la cual parte del estudio individual de los cuentos hacia su unión para edificar algunas de las características principales que construyen su poética. Se espera que esta tesis aporte un estudio desde lo sagrado, lo psicoanalítico y las relaciones afectivas y que, en este sentido, añada un punto de análisis respecto a las investigaciones anteriores y sirva de partida para los estudios futuros sobre Inés Arredondo.

Capítulo 1. La relación entre lo sagrado/mítico y la transgresión en la narrativa de Inés Arredondo

En el capítulo 1 de esta tesis se analizan los cuentos “La señal”, “Las mariposas nocturnas”, “El hombre en la noche” y “La sunamita” con el objetivo de establecer la relación de lo sagrado, lo mítico, lo numinoso y la remitificación de algunos relatos en la poética de la transgresión arredondiana. Para tal efecto se consultan principalmente los textos de Roger Caillois en *El hombre y lo sagrado* (1984) y Rudolf Otto con *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (2005), ya que sus investigaciones se vinculan con los conceptos que se abordan en este apartado.

Como se menciona brevemente en la introducción, para entender la narrativa de Inés Arredondo (1928-1989) es necesario conocer y comprender su contexto sociocultural, así como sus creencias e inquietudes, ya que gran parte de sus vivencias cotidianas aportaron elementos que le permitieron desarrollar sus cuentos hacia el ámbito de la transgresión. Si bien no es un elemento que marca completamente su narrativa (la cual posee un mérito propio, independiente de la biografía) resulta de interés conocer algunos datos de la escritora. En este sentido, el lector puede observar que las temáticas abordadas en sus textos son un claro ejemplo de que Inés reflejaba sus inquietudes personales en éstos; el ejemplo principal es el de su formación católica, y la depresión en la cual se entrevistó cuando dejó de creer en la religión. Gracias a esta problemática, la mayoría de su obra refleja el tópico de lo sagrado, lo puro, lo santo, los límites alrededor del pecado –sobre todo en su primera antología, *La*

señal–; mientras que en las siguientes dos compilaciones –*Río subterráneo* y *Los espejos*– se observan en combinación lo puro/impuro, lo santo y el pecado, la locura, la perversión, el incesto, el sadomasoquismo, las relaciones extramaritales, entre otros.

Inés Arredondo fue criada en una familia estrictamente católica; ésta reforzaba las enseñanzas, tanto de Inés como de sus hermanos, en las escuelas que asistían, en donde las posturas ideológicas se centraban en la práctica de valores tradicionales que establecía la Iglesia. Arredondo asistió a la Escuela Montferrant de religiosas de la Compañía de María en 1936, durante ocho años; por esta razón fue una gran creyente y devota de Dios, sobre todo durante su infancia y adolescencia. Claudia Albarrán (2000: 58) afirma que Arredondo sabía de memoria la Biblia, y sus acciones se desarrollaban siempre con la intención de acercarse a las virtudes que las monjas le enseñaban; además, su madre llevaba a ella y a sus hermanos a misa todos los domingos, y a confesarse casi diariamente.

Pese a las limitantes que las mujeres tuvieron en México a mediados del siglo XX para estudiar una carrera que no se relacionara con las labores domésticas o religiosas, y con la total negativa de sus padres, en 1947 Inés se marchó a estudiar la carrera de Filosofía en la UNAM, ya que su abuelo materno la apoyó y le proporcionó dinero para cumplir sus objetivos; no obstante, después del primer año en la facultad, sufrió una crisis ante el choque de sus ideas surgidas de su familia aunadas a los temas ateos/agnósticos abordados en la licenciatura. Arredondo afirma en sus autobiografías que ya tenía algunas dudas sobre la religión cuando decide estudiar la profesión mencionada, y esperaba encontrar en ella respuestas favorables acerca de la existencia de Dios; sin embargo, sucede lo contrario, y experimenta algunos intentos de suicidio a lo largo de su vida, ya que explicaba que la vida sin Dios no tenía sentido. Esta información la compartió Arredondo, además, en la entrevista

“Me apasiona la inteligencia” (1989) realizada por Mauricio Carrera; ésta fue la última que Arredondo brindó a un medio informativo, pues se realizó diez días antes de su muerte. Vale la pena leer directamente las respuestas que Inés brindó a Carrera respecto al desequilibrio emocional que padeció, y que finalmente produjo que se volviera atea:

—**¿Por qué abandonó la posición de señorita provinciana?**

—Porque tuve problemas con Dios. Por eso quise estudiar filosofía, para tratar de esclarecerlos, de clarificar mi pensamiento. No me puse a pensar, claro, que iba a ser diferente a mis amigas. Creí que iba a hacer mi carrera pero que iba a regresar a Culiacán, a casarme, a tener hijos, a seguir la misma vida de todas.

—**Esos problemas con Dios ¿de qué índole eran?** [*sic*]

Se encoge de hombros:

—Empecé por problemas como el de que la Justicia y la Misericordia no se llevan. Problemas muy primarios pero muy importantes para mí. Y seguí hasta llegar a preguntarme sobre la existencia de Dios, y el día en que me convencí de que no existía, me iba a suicidar.

—**¿Por qué?**

—Porque pensé que la vida sin Dios no tiene sentido. Y lo sigo pensando...

—**¿No ha cambiado su idea?**

—No, Dios no existe. Si vivo es por el amor, el amor humano. Por eso me duele mucho cuando se me acaba un amor, muere un amigo, me separo de alguien o algo me separa de un ser amado, y cuando los hijos se van de casa. Por eso le decía: ¿en qué pienso ahora? En la muerte... (Carrera, 1989: 72).

Además, agrega que le habría gustado cambiar la forma en que su familia la educó, pues las enseñanzas que le brindaron provocaron en ella gran inestabilidad emocional:

—**Una pregunta “de cajón”: si volviera a nacer, ¿qué quitaría de su vida?**

—Lo que se puede contar... —reflexiona—. Quitaría la educación que me dieron. Me rebelo contra ella porque me hicieron tímida, me hicieron sentir poca cosa, lo cual me hizo daño toda la vida. Por ahí empezaría: por cambiar todo eso y mi primera adolescencia (Carrera, 1989: 72).

Aunque Arredondo dejó de ser católica, la Biblia y la religión influyeron profundamente su obra. Un primer ejemplo de esto es que gran parte de los nombres de sus personajes son retomados de las Sagradas Escrituras, como se observa en muchos de sus textos (“La señal”, “La sunamita” y “Las mariposas nocturnas”, por mencionar algunos⁹). Igualmente, pese a que de joven Arredondo tenía la inquietud por escribir, ésta afirma que no fue hasta que redactó “La señal” –cuento que contiene un gran carácter relacionado con la fe– que encontró el estilo y los temas que le interesaban para su narrativa:

[...] fue “La señal” [el cuento] el que me dio la pauta. Me brindó toda mi intencionalidad en cuanto a forma y tema. Me enseñó que yo tenía que escribir palabra por palabra para ser responsable de lo que escribía. Si usted se fija, en mi prosa no hay desperdicios. Me impongo la disciplina de buscar la palabra exacta, no me conformo con sinónimos (Carrera, 1989: 69).

Si bien en el apartado 1.1 de la tesis se aborda el carácter sagrado del texto “La señal”, vale la pena mencionarlo brevemente en este punto, ya que, en él, Arredondo descubrió cuáles eran los elementos que quería reflejar en sus escritos. De manera general, la trama del cuento establece que un hombre llamado Pedro entra a resguardarse del fuerte calor del pueblo en una catedral. Ya dentro, un obrero le pide que le permita besarle los pies, pues “tiene que hacerlo”. Después de solicitarle que se quite los zapatos, el obrero lo besa y se marcha; sin embargo, los pies (y Pedro) quedan con un “estigma”.

El análisis del cuento se establece en la sección correspondiente, no obstante, por el momento ayuda como ejemplo para la siguiente afirmación: en los textos arredondianos se

⁹ Tenemos, por ejemplo, a Pedro de “La señal”; la sunamita del cuento homónimo; Lía/Raquel en “Las mariposas nocturnas” y “De amores” (como referente al inicio del relato).

muestran momentos de trascendencia en los que ocurre una “revelación”, muchas veces relacionada con el encuentro (o desencuentro) de Dios o algo divino (o perverso, cercano a la locura), una especie de “acercamiento a lo sagrado”. En este sentido, Albarrán (2006: 164) enuncia que “Inés consideraba que la literatura era un acto de revelación, gracias al cual era posible que tanto el escritor como el lector descubrieran el ‘misterio’ y profundizaran en el conocimiento de sí mismos y de su realidad”.

Los primeros relatos de Arredondo se relacionan con el carácter sagrado de los personajes (o su entorno), con el rechazo al pecado, las perversiones o elementos relacionados con lo profano; no obstante, cuando Arredondo se encuentra en un momento más desarrollado, tanto en la escritura como a nivel personal, quiebra las cadenas con las que se sentía atada hacia lo religioso y se adentra a escribir sin reservas sobre temas como el incesto, la tragedia, la locura, la muerte, el sadomasoquismo, la homosexualidad, las infidelidades y otros tópicos relacionados con el mal o el pecado, mencionados al inicio de este apartado. De lo establecido, deviene la importancia de este primer capítulo para elaborar un estudio de la obra de Arredondo a partir de diversos conceptos relacionados con lo sagrado y lo profano, que ayuden a entender la poética transgresora que integra la obra de la escritora mexicana.

En el plano de la teoría literaria, así como en el de las investigaciones antropológicas, filosóficas y psicológicas, existen diversas aproximaciones al carácter de lo sagrado y lo profano. Algunos ejemplos son los textos de Sigmund Freud con *Tótem y tabú* (1913); Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* (1982); o María Zambrano con *El hombre y lo divino* (1993). No obstante, para este estudio, parto principalmente de las ideas Roger Caillois en *El hombre y lo sagrado* (1984) y Rudolf Otto con *Lo santo. Lo racional y*

lo irracional en la idea de Dios (2005), ya que sus investigaciones respaldan, teorizan y ejemplifican los conceptos mencionados en estrecha relación con los temas que se abordan en la obra arredondiana, como se muestra en el desarrollo de los apartados del capítulo.

Primeramente, es necesario aceptar que definir los conceptos de lo sagrado o lo profano es problemático, ya que se puede realizar desde diversas concepciones ideológicas, así como desde variadas perspectivas de las ciencias humanas. Para una primera aproximación, Dorra (2009: 24) explica que “Mientras el término *sagrado* señala que algo se mantiene separado, circunscrito y defendido por una prohibición, el término *profano* (en latín *pro-fanum*) señala aquello que se encuentra *ante* o *fuera* (*pro*) del templo (*fanum*), o sea que señala aquello que permanece sin clasificación, en una suerte de intemperie”. Básicamente, ambos términos se enlazan y se definen entre sí, como se puede observar en la caracterización de lo profano, la cual se dirige en dos sentidos: “1) como aquello que se mantiene fuera de lo sagrado, pero permanece ajeno a lo que de lo sagrado se deriva, entregado a sus propios afanes, y 2) como aquello animado por una actividad contraria a lo sagrado, por un deseo de profanar y, en el extremo, de manchar toda pureza” (Dorra, 2009: 24).

En este mismo sentido, Roger Caillois afirma que lo sagrado se opone a lo profano. Ambos términos sirven para definirse, para excluirse, razón por la cual la escritura de una definición exacta de cada uno es complicada:

Estos dos mundos, el de lo sagrado y el de lo profano, sólo se definen rigurosamente el uno por el otro. Entrambos se excluyen y se suponen recíprocamente. En vano se intentaría reducir su oposición a cualquier otra: se ofrece como un verdadero dato inmediato de la conciencia. Se la puede describir, descomponerla en sus elementos y teorizar sobre ella. Pero no está al alcance del idioma abstracto el definir su cualidad propia (Caillois, 1984: 11-12).

Empero, afirma que es posible caracterizar a lo sagrado, y de ahí deducir que todo aquello que no sea sagrado, es profano, en una relación de mutua separación:

Así, lo sagrado aparece como una categoría de la sensibilidad. Verdaderamente, es la categoría sobre la que descansa la actitud religiosa, la que le da su carácter específico, la que impone al fiel un particular sentimiento de respeto que inmuniza su fe contra el espíritu de libre examen, la sustrae a la polémica y la coloca fuera y más allá de la razón (Caillois, 1984: 12).

Lo sagrado es, entonces, todo aquello que rebasa el límite de la razón, que se acerca a la grandeza divina; es un sentimiento de gran sensibilidad del encuentro del ser humano con algo más allá de su comprensión (se observa más adelante que esta idea es respaldada por Rudolf Otto). Cualquier objeto puede volverse sagrado o entrar en contacto con lo sagrado, sin importar su condición o su origen; asimismo, lo sagrado no se limita a Dios o a seres sobrehumanos; objetos, días, ideas, lugares, son considerados sagrados:

Lo sagrado pertenece como una propiedad estable o efímera a ciertas cosas (los instrumentos del culto), a ciertos seres (el rey, el sacerdote), a ciertos lugares (el templo, la iglesia, el sagrario), a determinados tiempos (el domingo, el día de Pascua, el de Navidad, etc.). No existe nada que no pueda convertirse en sede de lo sagrado revistiendo así a los ojos del individuo o de la colectividad un prestigio inigualable. No hay tampoco nada que no pueda ser despojado de ese privilegio (Caillois, 1984: 12-13).

Un ser u objeto que entra en contacto con lo sagrado no puede recobrar su estado anterior; es decir, aunque sigue siendo un ser profano, aquel que entra en contacto con lo sagrado sufre una transformación absoluta: no puede ser el mismo de antes, pues su existencia se ve modificada. El contacto con lo sagrado no se limita a ser algo místico, divino; por el

contrario, este tipo de revelaciones pueden suscitar temor, y percibirse como algo prohibido, incluso peligroso.

Aparentemente lo profano representa sólo caracteres negativos, algo envilecido, degradado, sacrílego, impío y mundano. No obstante, “los dos [lo sagrado y lo profano] son necesarios para el desarrollo de la vida: el uno como medio en que ésta se desenvuelve, el otro como fuente inagotable que la crea, la mantiene y la renueva” (Caillois, 1984: 14). Ambos forman parte de un equilibrio natural, en donde las ambivalencias o polos dan forma a los seres y su existencia. Es lo que Caillois denomina la “dialéctica de lo sagrado”, la conformación de lo sagrado y lo profano, los cuales son elementos contrarios, ambivalentes, pero íntimamente relacionados:

He ahí quizás el movimiento esencial de la dialéctica de lo sagrado. Toda fuerza que lo encarna tiende a disociarse: su ambigüedad primera se resuelve en elementos antagónicos y complementarios con los cuales relacionamos respectivamente los sentimientos de respeto y de aversión, de deseo y de temor, que inspiraba su naturaleza radicalmente equívoca. Pero apenas nacidos estos polos de la distensión de su naturaleza, provocan cada uno por su lado, porque poseen precisamente el carácter de lo sagrado, esas mismas reacciones ambivalentes que les hicieron aislarse el uno del otro (Caillois, 1984: 33).

La dialéctica de lo sagrado y lo profano deviene en lo bueno y lo malo, lo puro y lo impuro, amor y miedo, fascinación y terror, interés y repulsión. A su vez, cada elemento producirá mismos sentimientos, es decir, concernientes a su naturaleza: “No se crea, sin embargo, que lo puro y lo impuro no están afectados por signos contrarios. El uno atrae, el otro repele; uno es noble, el otro innoble; uno provoca el respeto, el amor, el agradecimiento; el otro, la repugnancia, el horror y el miedo” (Caillois, 1984: 39).

Los personajes de Inés Arredondo, así como el contexto en el que se desarrollan, se desenvuelven en esta dialéctica de lo sagrado, hay una sacralización del mal, lo puro se encuentra en el centro de la perversión, y viceversa. Aunque lo sagrado produzca mayor fascinación, también es al mismo tiempo algo incomprensible, terrorífico para el individuo. En los cuentos de Arredondo se encontrarán ambos factores: aquellos seres que son fascinados y atraídos por lo sagrado (v. g. “La señal”), mientras que otros se alejan y son seducidos por lo profano, el pecado, la perversión y los actos sacrílegos (v. g. “Sombra entre sombras”). De estos conceptos ambivalentes, Caillois (1984: 58) también aborda lo puro y lo impuro, respecto a los cuales dice:

La pureza es, entonces, a la vez la salud, el vigor, el valor, la suerte, la longevidad, la destreza, la riqueza, la dicha y la santidad; la impureza reúne en sí la enfermedad, la debilidad, la cobardía, la torpeza, los achaques, la mala suerte, la miseria, el infortunio, la condenación. No es posible percibir aún una aspiración moral.

Asimismo, Caillois (1984: 59-60) establece que lo profano es aquello que se inserta en el mundo de la comodidad y la seguridad; pero cuando estas certidumbres ya no satisfacen al hombre, éste comprende que hay entre él y el mundo una barrera. Una vez atravesado este límite, no hay retorno. Se hunde, se acerca al abismo, se separa del destino común y turba el sueño de los tímidos y satisfechos que continúan insertos en su labor cotidiana.

R. Caillois también aborda la idea de lo sagrado como condición de la vida y puerta de la muerte. ¿A qué se refiere con esta idea? Afirma que la sociedad construye una serie de prohibiciones que garantizan un orden universal, así como la integridad de los individuos; aquello que compromete esta estabilidad es lo sacrílego. El exceso, el cambio, el desorden, por ejemplo, son elementos de desgaste o ruina; no obstante, aunque lo sacrílego amenaza y

sacude al universo, lo renueva y lo salva de una agonía. En este sentido, la cohesión y la seguridad se nutren de sacrificios: “No hay que vivir, si no se quiere morir, ni devenir si no se quiere dejar de ser” (Caillois, 1984: 147). Los personajes de Arredondo se mueven en este vaivén de lo seguro y lo inestable; lo cotidiano y el riesgo, la vida y la muerte; se arriesgan a *dejar de ser* para llegar a algo más allá de lo ordinario, incluso aunque comprometan su propia existencia.

De igual manera Rudolf Otto, en su texto *Lo santo*, establece una definición de este término, el cual se relaciona ampliamente con lo sagrado:

Lo santo es, en primer lugar, una categoría explicativa y valorativa que como tal se presenta y nace exclusivamente en la esfera religiosa. Ciertamente se entromete en otras, por ejemplo, en la ética; pero no procede de ninguna. Es compleja, y entre sus diversos componentes contiene un elemento específico, singular, que se sustrae a la razón, en el sentido antes indicado, y que es *árreton*, inefable; es decir, completamente inaccesible a la comprensión por conceptos (como en terreno distinto ocurre con lo *bello*) (Otto, 2005: 13).

Lo santo sería aquello que produce un sentimiento inefable, indefinible. No obstante, Otto afirma que el término *santo* posee un excedente de significante, puesto que no comprende nunca exclusivamente un sentido moral. Por tanto, él propone la palabra *numinoso*, la cual designa los componentes de lo santo, menos el componente moral o racional que se le ha impuesto:

A este fin forjo, desde luego, un neologismo: lo numinoso (pues si de *omen* se forma ominoso, y de *lumen*, *luminoso*, también es lícito hacer con *numen*, *numinoso*); y hablo de una categoría peculiar, lo *numinoso*, explicativa y valorativa, y de una disposición o temple *numinoso* del ánimo, que sobreviene siempre que aquélla se aplica (Otto, 2005: 15).

Otto relaciona el término de lo numinoso con el “sentimiento de criatura”, el cual hace referencia a un objeto “fuera de mí”; un sentir de que tengo absoluta dependencia hacia alguien más, pero de inaccesibilidad del numen:

Decíamos antes que del objeto numinoso sólo se puede dar una idea por el peculiar reflejo sentimental que provoca en el ánimo. Así, pues, es “aquello que aprehende y conmueve el ánimo con tal o cual tonalidad”. Nuestro problema consiste en indicar cuál es esa tonalidad sentimental, intentando evocarla por medio de analogías y contraposiciones de otros sentimientos afines y de expresiones simbólicas (Otto, 2005: 21).

Retomando la pregunta de Otto, para determinar cuál es la tonalidad sentimental que caracteriza a lo numinoso el autor se vale de la división de tres conceptos que lo integran: el *mysterium*, el *tremendum* y el *fascinans*. Éstos se abordan y definen más a detalle en el apartado 1.3, ya que en él se analiza un cuento en función de lo numinoso. No obstante, es necesario retomar la teoría de Otto, aunque brevemente, debido a que la revelación de lo sagrado que surge en los personajes de Arredondo, y el confrontamiento que éstos tienen entre lo sagrado y lo profano, se acercan a la idea del sentimiento numinoso trabajada por el autor mencionado.

La aportación principal que encuentro para esta tesis con respecto a la teoría de Otto y Caillois, es que estos autores no intentan brindar una explicación científica o racional frente al fenómeno de lo sagrado, sino que se acercan a él desde el sentimiento sobrehumano que produce, justo como Inés Arredondo lo retoma fundamentalmente en sus primeros relatos; es decir, estos autores establecen una dialéctica de lo sagrado desde el sentir, lo afectivo, la aproximación al sentimiento de criatura, lo sublime, lo tremendo y lo fascinante; no abordan

la experiencia como un hecho objetivo, más bien desde la conmoción que la acción produce en quien la vive.¹⁰

1.1 La experiencia sagrada ante la pérdida de la fe en “La señal”

El cuento “La señal” se encuentra en la compilación homónima de cuentos de Inés Arredondo; ésta fue la primera obra que la escritora sinaloense publicó en 1965, bajo el sello de la editorial Era; consistió en la reunión de catorce cuentos de la narradora, algunos de los cuales ya habían sido publicados en revistas literarias u otros medios similares.

Como se estableció en la introducción del capítulo 1, en una entrevista con Mauricio Carrera, Arredondo afirmó que “La señal” fue el primer cuento que le brindó la pauta en cuanto a la forma y el tema que le interesaron abordar en sus escritos; en este sentido, gran parte de la estética narrativa que la autora persiguió se puede analizar en este relato, sobre todo en relación con el carácter de lo sagrado, la remitificación de personajes –en especial los bíblicos–, la revelación y el encuentro con lo divino.

La trama general del cuento se presenta sencilla al lector: un hombre llamado Pedro se localiza en un poblado indeterminado, en el cual un sol sofocante lo persigue; para resguardarse, se introduce a la iglesia del sitio, y ahí un hombre le pide que le permita besarle los pies. Pedro se muestra indeciso, pero finalmente accede a la petición y padece

¹⁰ Se recomienda la lectura Rose Corral (1990), “Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado”, en el que la autora presenta un artículo breve (cinco cuartillas y media) con una selección de cuentos en los que ella observó el tema de lo sagrado en la narrativa de Arredondo, los cuales fueron “La señal”, “La sunamita”, “Estío”, “Olga”, “Mariana”, “En la sombra”, “Las mariposas nocturnas” y “Sombra entre sombras”.

sentimientos de asco y amor encontrados. Finalmente, el obrero se marcha; sin embargo, los pies (y Pedro) quedan con un “estigma”.

Para analizar los elementos que integran el cuento correspondiente a esta sección, estudio algunas citas representativas que posibilitarán su interpretación. El texto inicia de la siguiente manera: “El sol denso, inmóvil, imponía su presencia; la realidad estaba paralizada bajo su crueldad sin tregua. Flotaba el anuncio de una muerte suspensa, ardiente, sin podredumbre pero también sin ternura. Eran las tres de la tarde” (Arredondo, 2011: 73). Con estas líneas el narrador nos indica el cronotopo del relato, en términos bajtinianos. Aunque el lugar no es identificado, se sabe que el sol cubría todo el espacio, eran las 3 de la tarde y emergía en el ambiente una sensación funesta: “Las tres de la tarde es la hora en que Jesús muere, según los evangelios y la interpretación bíblica moderna. Parecería que la autora quiere resaltar la hora del suplicio, de la pasión” (Gutiérrez, 2016: 173).

Posteriormente, se indica al lector quién es el personaje principal del relato y cómo éste enfrentaba arduamente las condiciones del día: “Pedro, aplastado, casi vencido, caminaba bajo el sol. Las calles vacías perdían su sentido en el deslumbramiento. El calor, seco y terrible como un castigo sin verdugo, le cortaba la respiración” (Arredondo, 2011: 73). Aunque posteriormente se retoma el nombre del personaje para la interpretación del cuento, resulta necesario destacarlo en un primer momento: el individuo se llama Pedro, por lo cual es manifiesta la intención de Arredondo por retomar un personaje bíblico, ya que éste corresponde al nombre de uno de los doce apóstoles de Jesucristo. Como se ha mencionado, Arredondo era una gran lectora y conocedora de la Biblia, por lo cual se descarta que la elección haya sido fortuita; asimismo, los acontecimientos ulteriores del relato refuerzan la interpretación de que el nombre hace referencia al apóstol católico.

El ambiente en el que se ubica Pedro es sumamente sofocante; aunado a lo anterior, el protagonista se describe derrotado y en constante búsqueda de un refugio. Después de dirigirse a una plaza pequeña, y sentarse debajo de un laurel, como si una fuerza invisible lo condujera, se dirigió al interior de una iglesia: “Cruzó la calle y entró, sin pensar que entraba en una iglesia” (Arredondo, 2011: 73). Por las características que lo integran, así como la carga semántica que el nombre del personaje posee, una primera interpretación que es posible deducir, indica que éste deviene en un símbolo, el cual no señala o vive un acontecimiento objetivo, sino más bien representa una experiencia que, como se indica después, se relaciona con lo sagrado.

En el interior de la iglesia no hay nadie, sólo un sacristán; Pedro mira los altares, las flores de papel y se imagina la oración que un creyente haría en esas bancas; interioriza su deseo de creer de esa manera, como un objetivo necesario para la vida: “pensó en la oración distraída que haría otro, el que se sentaba habitualmente en aquella banca, y hubo un instante en que llegó casi a desear creer así, en el fondo, tibiamente, pero lo suficiente para vivir” (Arredondo, 2011: 73). La cita anterior evidencia que, en este caso, el personaje no es creyente de la religión católica, pero al mismo tiempo admite que profesar una fe le puede brindar paz para subsistir.

El personaje accede a una completa tranquilidad mientras diserta en los pensamientos mencionados, cuando algo interrumpe su reflexión: “Entonces oyó los pasos de alguien que entraba tímida, furtivamente. No se inquietó ni cambió de postura siquiera; siguió abandonado a su indiferente bienestar hasta que el que había entrado estuvo a su lado y le habló” (Arredondo, 2011: 74).

Aquel que interrumpe sus ideas es un obrero; el narrador lo describe como una persona cualquiera, con cara curtida y ancha, ojos grises, pestañas cortas y una mirada inexpresiva, desnuda; éste le pide que le conceda besarle los pies. La petición que el hombre expresa a Pedro lo desconcierta completamente, razón por la que el obrero, ante su nula respuesta, lo reitera:

–¿Me permite besarle los pies?

Lo repitió implacable. En su voz había algo tenso, pero la sostenía con decisión; había asumido su parte plenamente y esperaba que él estuviera a la altura, sin explicaciones. No estaba bien, no tenía por qué mezclarlo, ¡no podía ser! Era todo tan inesperado, tan absurdo (Arredondo, 2011: 74).

En esta situación el personaje se siente incómodo, ya que los ojos del obrero se lo imploran. El protagonista entonces reflexiona: “*Él tenía*. Y si Pedro no lo ayudaba, ¿quién iba a hacerlo? ¿Quién iba a consentir en tragarse la humillación inhumana de que otro le besara los pies? Qué dosis tan exigua de caridad y de pureza cabe en el alma de un hombre... Tuvo piedad de él” (Arredondo, 2011: 74)¹¹. Pedro accede y se descalza; sin embargo, la situación le parece irreal, excesiva, molesta e irritante:

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

Estar descalzo así, como él, inerte y humillado, aceptando ser fuente de humillación para otro... nadie sabría nunca lo que eso era... era como morir en la ignominia, algo eternamente cruel (Arredondo, 2011: 74).

¹¹ Es oportuno mencionar que tanto las cursivas de esta cita como las subsecuentes son originales del texto arredondiano, con lo cual identificamos las frases del relato que la escritora deseó destacar.

La situación —para el personaje principal— se presenta incómoda, desagradable e, incluso, agobiante; literalmente el narrador indica que “sintió su asco, asco de sus pies y de él, de todos los hombres” (Arredondo, 2011: 75). No obstante, cuando el obrero se inclina a besarlo la situación se modifica por completo: “Y aún así se había arrodillado con un respeto tal que lo hizo pensar que en ese momento, para ese ser, había dejado de ser un hombre y era la imagen de algo más sagrado” (Arredondo, 2011: 75). El protagonista está desorientado y perturbado, no obstante, la representación del trabajador arrodillado le permite considerar la experiencia que está viviendo como una situación sagrada, un símbolo místico.

Ulteriormente, al contacto con el obrero la situación de desagrado se modifica y cambia a un sentido opuesto: “Un escalofrío lo recorrió y cerró los ojos... Pero los labios calientes lo tocaron, se pegaron a su piel... Era amor, un amor expresado de carne a carne, de hombre a hombre” (Arredondo, 2011: 75). Se muestra, entonces, un cambio en el temperamento y la percepción de Pedro; ya no es una experiencia terrenal, limitada a sentir los labios de un hombre sobre sus pies: lo que percibe es amor, un encuentro con lo sagrado. Empero, el asco y la perturbación se conservan, por lo que se establece una experiencia ambivalente, característica del encuentro con lo numinoso:

El asco estaba presente, el asco de los dos. Porque en el primer segundo, cuando lo rozaba apenas con su boca caliente, había pensado en una aberración. Hasta eso había llegado para después tener más tormento... No, no, los dos sentían asco, sólo que por encima de él estaba el amor. Había que decirlo, que atreverse a pensar una vez, tan solo una vez, en la crucifixión (Arredondo, 2011: 75).

De acuerdo con Rudolf Otto, el sentimiento numinoso surge de una experiencia profana; no es racional, sino intuitiva. En lo sagrado, entramos en contacto con algo

sobrehumano que nos supera, aunque no sabemos qué; no deviene en sentimientos neutrales, sino que puede ser positivo, apasionado (relacionado con el *Mysterium Fascinans*) o amenazante, repulsivo (*Mysterium Tremendum*). No obstante, en lo numinoso se encuentra en conjunto la experiencia del *Fascinans* y del *Tremendum*: gozo, estupor, emoción; pero también repugnancia, aversión y temor. Quien lo percibe puede mostrar una actitud defensiva, incómoda e irracional ante una revelación mística o divina. Asimismo, Otto afirma que aunados a lo numinoso se encuentran sentimientos como la misericordia, la clemencia, la adoración y el amor. Estas sensaciones que describen la experiencia de lo numinoso se relacionan con las emociones que el personaje del cuento “La señal” padece; en este sentido, Pedro percibe una experiencia numinosa en su encuentro con el obrero, con lo divino.

Finalmente, después del beso recibido, el narrador refiere lo siguiente:

Pedro se quedó ahí, solo ya con sus pies desnudos, tan suyos y tan ajenos ahora. Pies con estigma.

Para siempre en mí esta señal, que no sé si es la del mundo y su pecado o la de una desolada redención.

¿Por qué yo? Los pies tenían una apariencia tan inocente, eran como los de todo el mundo, pero estaban llagados y él solo lo sabía. Tenía que mirarlos, tenía que ponerse los calcetines, los zapatos... Ahora le parecía que en eso residía su mayor vergüenza, en no poder ir descalzo, sin ocultar, fiel. *No lo merezco, no soy digno*. Estaba llorando (Arredondo, 2011: 75).

Al salir de la iglesia Pedro no comprende qué es lo que le sucedió; sólo sabe que algo extraño ocurrió, una señal de algo que representó lo más importante y entrañable de su vida, sin embargo –afirma el narrador– nunca sabría lo que aquella experiencia significaba. Es interesante, además, la frase resaltada en cursivas por la escritora: “*Para siempre en mí esta señal, que no sé si es la del mundo y su pecado o la de una desolada redención*”, pues el

personaje no sabe si aquel contacto con lo sagrado representa una experiencia religiosa ante el pecado del mundo contemporáneo, o una desolada redención, es decir, sí se presenta el sacrificio a partir de la pasión y muerte de Jesús, pero ya está desolada la redención, vacía, sin sentido, pues con todo y el sacrificio ya no es posible transmitir la experiencia de lo sagrado al hombre moderno.

En el sentido de las características principales que Otto propone respecto a lo sagrado y lo numinoso, se puede elaborar una comparación con las sensaciones que Pedro percibe ante su encuentro con el obrero. Justo antes de que este hombre misterioso aparezca, es necesario recordar que Pedro se cuestiona indirectamente la fe que profesa, y desea creer en algo divino para vivir. El diálogo entre los dos hombres es mínimo, no obstante, las palabras que Pedro o el narrador utilizan para describir la experiencia se enlazan con lo divino; se refieren al hombre o a la experiencia como “imagen de algo más sagrado”, “crucifixión”, “estigma”¹², “pecado”, “redención”, “llagado”, “no soy digno”, entre otras. En su forma primitiva, lo sagrado representa ante todo una energía peligrosa, incomprensible, difícilmente manejable, eminentemente eficaz, de acuerdo con Caillois (1984: 15). De igual forma, este autor explica el encuentro con lo sagrado de la siguiente manera: “En el fondo, lo sagrado suscita en el fiel exactamente los mismos sentimientos que el fuego en el niño: el mismo temor de quemarse, el mismo afán de encenderlo; idéntica emoción ante lo prohibido, igual creencia de que su conquista trae fuerza y prestigio –o herida y muerte en caso de derrota–” (Caillois, 1984: 32-33).

¹² De los múltiples significados que la palabra *estigma* posee, uno de ellos que refiere la RAE indica: “Huella impresa sobrenaturalmente en el cuerpo de algunos santos extáticos, como símbolo de la participación de sus almas en la pasión de Cristo”.

La interpretación del suceso del relato se enfoca en su sentido, en la experiencia, más que en la realidad o lo objetivo; es decir, hay un interés, en el sentido de lo sagrado, de explorar la vivencia. En el cuento no hay imagen o representación de lo sagrado como tal, más bien la estimulación similar con algunos versículos de la Biblia para despertar el sentimiento de criatura y de contacto con lo sagrado. Pedro se presenta, entonces, como un ‘signo’, con un contexto y significado, una carga semántica previa al cuento.

La principal intertextualidad que se infiere entre el relato arredondiano y la Biblia es cuando en ésta se describen los hechos anteriores a la crucifixión de Jesús. Éste se despide de sus apóstoles y acontece lo siguiente:

Jesús, por su parte, sabía que el Padre había puesto todas las cosas en sus manos y que había salido de Dios y que a Dios volvía. Entonces se levantó de la mesa, se quitó el manto y se ató una toalla a la cintura. Echó agua en un recipiente y se puso a lavar los pies de los discípulos, y luego se los secaba con la toalla que se había atado. /Cuando llegó a Simón Pedro, éste le dijo: “¿Tú, *Señor*, me vas a lavar los pies a mí?” Jesús le contestó: “Tú no puedes comprender ahora lo que estoy haciendo. Lo comprenderás más tarde.” Pedro replicó: “Jamás me lavarás los pies.” Jesús le respondió: “Si no te lavo, no podrás tener parte conmigo.” Entonces Pedro le dijo: “*Señor*, lávame no sólo los pies, sino también las manos y la cabeza.” Jesús le dijo: “El que se ha bañado está completamente limpio y le basta lavarse los pies. Y ustedes están limpios, aunque no todos” (Juan 13:3-10).

Aunque Pedro se rehúsa a que Jesús lave sus pies –por respeto, porque es su Maestro, incluso se podría decir que por vergüenza–, accede. Entonces Jesús enuncia lo siguiente: Se lo digo ahora, antes de que suceda, para que cuando suceda, crean que Yo Soy. /En verdad les digo: el que reciba al que yo envíe, a mí me recibe, y el que me reciba a mí, recibe al que me ha enviado” (Juan 13:19-20). Con esta frase se crea una analogía, en la cual las acciones

que Jesús efectuó con sus discípulos, al repetirse, pueden ser tomadas como signos, señales, de Él, de lo divino, de Dios, justamente como le sucede a Pedro del cuento.

El personaje experimenta, en el sentido de lo sagrado, un sentimiento de criatura, una sensación que deviene en impotencia, o absoluta dependencia en algo más. El temor presentado también es un efecto de lo místico, de la personificación de la idea de Dios. Entonces, Inés Arredondo lograr recrear una experiencia divina a partir del arte, en donde hay un choque entre la realidad profana y la sagrada. El sentimiento de criatura es explicado por Otto de la siguiente manera:

Hemos dicho antes que la profunda respuesta del alma –a la que designamos con el nombre de *sentimiento de criatura*– cuando siente lo numinoso se acompaña de un sentimiento de sumersión, de empequeñecimiento, de anonadamiento. [...] Después hicimos observar que la nota característica de este sentimiento es la desestima que el sujeto hace de sí propio, por así decir, respecto de su realidad, de su existencia misma. Junto con esta desvaloración manifiéstase otra, ya notada desde hace tiempo, y que por esta razón basta indicar: “Yo soy una boca impura, nacido de una raza impura. Señor, apártate de mí, porque soy un pecador.” dicen Isaías y San Pedro, cuando encuentran y se les hace sensible lo numinoso. En ambos casos lo específico es el carácter inmediato y espontáneo, casi instintivo, que tiene esta réplica sentimental de propia desestimación (Otto, 2015: 74-75).

Además de la caracterización del sentimiento de criatura de Otto, es interesante analizar que, asimismo, él retoma las acciones de San Pedro para representar el sentimiento de criatura y de lo numinoso, así como lo realiza Arredondo. Otto (2015: 75-76) explica que la desvaloración que el individuo siente ante el contacto con lo sagrado se deriva de su absoluta *profanidad*. No en un sentido negativo, sino que, al ser un hombre ‘natural’ no sabe cómo explicar el contacto entre lo terrenal y lo divino, sólo percibe a quien está “en espíritu”.

Finalmente, para brindar una última interpretación al título del cuento, resulta conveniente leer, en palabras de Otto, qué es una señal en el ámbito de lo sagrado:

Estos testimonios reales, estas maneras de manifestarse y revelarse lo santo, son lo que la religión llama en su lengua *signos, señales*. Desde los tiempos de la religión más primitiva ha tenido valor de ‘signo’ todo aquello que fuera capaz de estimular en el hombre el sentimiento de lo santo, de sugerirlo, promoverlo y hacerlo llegar a expresión.

Eran considerados como ‘señales’ todos los aspectos y circunstancias de que hemos hablado anteriormente: lo terrible, sublime, prepotente; lo que sorprende y, de manera muy especial, lo enigmático o incomprendido, que se convierte en portento y milagro. Pero hemos visto que todas estas circunstancias no son ‘señales’ en estricto sentido, sino coyunturas y motivos ocasionales para que el sentimiento religioso se despierte espontáneamente (Otto, 2015: 182-183).

Por lo tanto, el nombre del relato, “La señal”, deja de ser fortuito, ya que, como se ha mencionado, Arredondo conocía muy bien los elementos que caracterizaban la teoría de lo divino; entonces, el cuento es una señal en el sentido mencionado, un hecho incomprendido y terrenal que se convierte en algo místico, profundo, en el cual el sentimiento sagrado logra evidenciarse.

Pedro es el ser profano; relacionado con la etimología, es literalmente quien en el cuento se encuentra fuera (*pro*) del templo (*fanum*), en espera de adentrarse a la iglesia para recibir una señal que le devuelva la fe. Al entrar en contacto con lo divino se conjunta la idea de lo sagrado y lo profano, el amor y el terror, el desconcierto y el interés; no obstante, como un ser terrenal, no logra comprender la marca que recibe. Lo que vive Pedro es un signo vacío debido a la nula capacidad del personaje de recibir y comprender la señal divina; a pesar de evidenciar su deseo de un contacto con lo sagrado, cuando éste llega posee un entendimiento limitado de lo sagrado y no tiene la posibilidad de hacerlo suyo.

Como se mencionó en la introducción de este apartado, es relevante el análisis de este primer cuento pues fue a partir del cual Arredondo presentó sus primeras interrogantes acerca de la existencia o no de Dios, y establece una búsqueda por encontrar una señal que le diera la pauta para continuar creyendo en la religión. La transgresión en el ámbito familiar se relaciona con el hecho de que Arredondo pusiera en duda su fe, y tratara de encontrar una señal para volver al camino de las enseñanzas familiares.

1.2 Carácter ritual y mítico desde la perversión en “Las mariposas nocturnas”

“Las mariposas nocturnas” es el relato número once de doce que integran la segunda antología de cuentos publicada por Inés Arredondo (*Río subterráneo*, 1979). Al igual que en el caso del cuento de la sección anterior (“La señal”), en “Las mariposas nocturnas” se percibe el carácter de lo sagrado, ya sea desde la construcción de los personajes (iniciando con el nombre de éstos), la referencia intertextual-mítica instaurada con algunos pasajes bíblicos, la importancia del ritual, así como las relaciones de poder que se establecen entre los personajes. El relato muestra además elementos narrativos que se mueven en tópicos relacionados con el erotismo, la identidad, la cultura, el poder, las perversiones, entre otros, todos interrelacionados para establecer la reescritura de los mitos en un contexto moderno.

El texto está dedicado a dos de los hijos de Arredondo: Ana y Francisco Segovia; posteriormente, en este sentido familiar, Arredondo inicia el cuento con un epígrafe retomado de un poema de Edgar Allan Poe. En él, hay una referencia a Eldorado [*sic*], lo cual resulta interesante debido a que el ingenio de su abuelo se llamaba de la misma forma:

Para el fiel corazón que apenas llora,
Es aquella, región consoladora,
Para el alma que en sombras se adelanta,
¡Oh, es celeste **Eldorado** y Tierra Santa!
Mas quien cruza sus lindes aún viviente,
No osa nunca mirarle frente a frente;
Sus secretos profundos jamás fía,
¡Jamás! a ojos abiertos todavía [*sic*] (Poe, citado en Arredondo, 2011: 199).

El abuelo materno de Inés Arredondo, Francisco Arredondo, fue quien siempre la respaldó, tanto en su vida académica (recordemos que fue quien le costó sus estudios en Guadalajara y la Ciudad de México) como familiar. Su abuelo siempre se percibió como fuente de inspiración para su narrativa, de ahí que retomara su ingenio, Eldorado, para ambientar sus cuentos. Este sitio se puede considerar representativo de la obra arredondiana pues, como explica García Ponce es:

un lugar que no necesita situarse geográficamente, pero cuyos elementos esenciales reaparecen una y otra vez no sólo como escenario físico, sino como expresión en sí y por sí mismo de un mundo. [...] Y 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 [...] (Juan García Ponce citado en Huberto Batis, 2015: 47).

Al igual que sucede en la casa-hacienda de “Las mariposas nocturnas”, denominada también Eldorado, el ingenio de la familia era como un paraíso para la escritora sinaloense; en palabras de Arredondo:

Ese ingenio se llama Eldorado y su paisaje, sus reglas para vivir, fueron creación, invención de hombres locos que impusieron una realidad aislada, distinta, a una naturaleza diferente y en apariencia enemiga. Digo en apariencia, porque si la tierra en la que las huertas se

sembraron fuera incapaz de sostenerlas y alimentarlas, Eldorado no hubiera existido, no hubiera pasado de ser un sueño absurdo. Pero es una realidad; una entre todas las posibilidades que la tierra donde nací nos permite, nos pide, puesto que la imaginación, la audacia, el cambio, es parte del juego que eternamente el hombre y la naturaleza han jugado entre sí; una de las formas que el hombre tiene de entrar en contacto verdadero con ella. Por ello elegí esa realidad para situar mis cuentos y contar mi historia personal, porque es una realidad artística, y en ella se cumplen la elaboración y el contacto, el momento perfecto de la fantasía y la inteligencia, del querer y el hacer: es la tierra del hombre, el suelo perfecto para el mito, es mito ya, y sólo espera la palabra que lo nombre. Mi esperanza es poder decirlo (Arredondo, 2012: 35-36).

Además de la experiencia personal de la escritora, un elemento que cabe destacar de la cita anterior es la parte final, en la cual Arredondo ve a Eldorado (literal y figuradamente) como fuente adecuada de la cual brotan los mitos, como elemento de inspiración para contextualizar sus historias. Por tanto, en su quehacer intertextual, decide confeccionar en sus relatos, mitos antiguos, muchos provenientes de la Biblia, y colocarlos en un contexto actual, con ese deseo de nombrar y utilizar la palabra como artista creador, que da vida y reconfigura.

En esta línea de ideas, vale la pena reiterar que, aunque Eldorado representa el paraíso, lo mítico, lo bello y lo artístico, también se encuentra, de manera ambivalente, un territorio oscuro, donde los personajes se relacionarán en acciones perversas. El epígrafe de Poe¹³ continúa hacia estos tópicos de la siguiente manera:

¹³ Es interesante observar que, al menos en la compilación de *Cuentos completos* (2011) del Fondo de Cultura Económica, sólo dos relatos de las tres compilaciones de Arredondo tienen un epígrafe: en *La señal*, el cuento de “La sunamita” tiene un epígrafe con una referencia bíblica hacia Abisag, la sunamita (véase *infra*, sección 1.4); y “Las mariposas nocturnas”, que contiene el poema mencionado de Edgar Allan Poe (1809-1849) sobre Eldorado, por lo cual se puede deducir que, además de las referencias bíblicas, parte de la narrativa de Arredondo está influenciada por sus lecturas de escritores góticos, como es el caso del escritor estadounidense mencionado.

Tal lo manda su Rey, su Rey nos veda.
Que allí el párpado inquieto alzarse pueda,
Y si ante el alma que llegó, se esfuma
Todo aquel mundo entre hechizada bruma.
Por una senda oscura y desolada,
Solo de ángeles malos frecuentada
Donde un ídolo reina, que se nombra
La noche, en trono de misterio y sombra,
Alcanzará, quien visionario ambule,
Aquella penumbrosa, última Tule (Poe, citado en Arredondo, 2011: 199).

La referencia a la oscuridad se enlaza asimismo con el título del cuento: mariposas nocturnas. Según Chevalier y Gheerbrant, en su *Diccionario de los símbolos* (1986: 691-692), la mariposa es un emblema principalmente femenino; además, para los mexicanos, la mariposa es una representación del sol negro que atraviesa los mundos subterráneos durante su curso nocturno, el cual se encuentra ligado a la noción de sacrificio, muerte y resurrección.

Similarmente, los personajes del cuento arredondiano son como mariposas nocturnas: seres que desean crecer, aprender, madurar y ser libres, sobre todo en el caso de la protagonista, pero para ello necesitan hacer sacrificios, muchas veces relacionados con actividades perversas, oscuras, incluso indignas.

El cuento es relatado por Lótar, el fiel sirviente de don Hernán. El amo elige jovencitas de su comunidad para tener relaciones sexuales con ellas durante algunas horas en la noche, a cambio de dinero o joyas, y después éstas pueden regresar a sus casas. La narración inicia *in media res*, cuando don Hernán ha elegido una nueva víctima: “Cuando lo vi rozarle la mejilla con el fuste, supe lo que yo tenía que hacer. /Era extraño porque a él le gustaban las adolescentes. Ésta tenía como dieciocho años. /Para impresionarla llegué en el bugui desde el primer día. Eso no le hizo el menor efecto” (Arredondo, 2011: 199).

La elegida es una profesora de una escuela de la comunidad, de quien no se sabe el nombre; ella no se muestra interesada en las riquezas ofrecidas, sino más bien en el bagaje cultural que rodea a don Hernán: “Me di cuenta de que era una empresa difícil y comencé a visitarla todas las tardes, a la caída del sol. Calculaba que estuviera terminando de corregir los trabajos de sus alumnos [...] A veces había algunos buenos [libros] que me daba a leer, radiante, y supe entonces por dónde debía atacar. Me gustaba visitarla. /Comencé a prestarle libros, que devoraba. Tragedias griegas, novelas de Musset, de Jorge Sand... en fin, todo lo que se me iba ocurriendo; libros de arte, de viajes” (Arredondo, 2011: 199-200).

Ella no está interesada aparentemente en don Hernán, pero le pregunta constantemente a Lótar sobre los viajes que él y su amo realizan en todo el mundo; también sobre la casa-hacienda y los pájaros que ahí viven, los flamencos, los pavorreales; la arquitectura y los jardines. Un día Lótar logra convencerla de estar con su amo bajo un extraño acuerdo, en comparación con las demás mujeres: ella accede, pero le solicita conocer la biblioteca y los cuadros que hay en Eldorado:

—¿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 (Arredondo, 2011: 200).

Al llegar a la hacienda, todo es oscuro y tenebroso; la descripción se desarrolla en su llegada a través de un camino polvoriento entre la sombra de grandes árboles frutales.

El ritual que don Hernán sigue con cada mujer es inmutable: las mujeres llegan, se visten de blanco, pasan un par de horas con el amo, y Lótar las lleva de vuelta. Así se le indica a la profesora: “Le ordené que entrara al cuarto contigo al de don Hernán, que se desnudara totalmente y que se pusiera la bata blanca, inmaculada, que siempre se prepara para estos casos” (Arredondo, 2011: 201).

Sin embargo, la protagonista accede al cuarto, pero pasan tres, cuatro, cinco horas y ella no sale de la habitación. Finalmente, ante de la desesperación de Lótar, llega el amanecer y la mujer no ha abandonado la casa-hacienda. Su preocupación deviene por varias razones: primero, por la ruptura de las reglas y el ritual instituido por su amo; segundo, porque el secreto de don Hernán era un secreto a voces, es decir, a nadie le constaba lo que sucedía en su recámara cada noche con las doncellas que lo visitaban, hasta ese momento: “Ahora los susurros y el trajín de la casa. Cantos. Ya no era posible sostener el secreto. Se rumoraba, sí; 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? Y yo, ¿no contaba? Él no había pensado en mí” (Arredondo, 2011: 202); y tercero, porque Lótar también es amante de don Hernán, y el cambio del ritual, de objeto de satisfacción, lo hace sentirse despechado.

En su meditación, Lótar recuerda las palabras de su amo: “Soy como el minotauro” (Arredondo, 2011: 202); en este sentido otro referente mitológico que se desprende del relato es el de la historia de Asterión, un ser monstruoso que consume a caballeros y doncellas, un coleccionista de cuerpos.

Los nombres y las identidades son elementos instaurados por don Hernán en la casa-hacienda. Así como el amo se hace llamar a él mismo “el minotauro”, Lótar rememora que

este nombre (Lótar) no es el que sus padres le dieron al nacer: don Hernán se lo asignó.

Asimismo, sucede con su nueva invitada:

—Lótar, ésta es Lía...

—Pero...

—Es Lía porque no puede ser Raquel. No hay Raquel para mí. Me conformo con Lía para que viva entre nosotros.

—Entre nosotros...

—Sí. Dale los buenos días por su nombre.

—... Buenos días, Lía (Arredondo, 2011: 203).

El referente bíblico en la cita anterior es innegable. En Génesis 29:1-35 se relata cómo Jacob trabaja con Labán, su tío, a cambio de desposar a Raquel. El pasaje narra el momento en que Jacob conoce a Raquel, hija de Labán. Aunque éste tiene dos hijas, Lía –la mayor– y Raquel –la menor– Jacob se enamora completamente de la segunda, por lo que le propone a Labán trabajar para él durante siete años, para casarse posteriormente con su hija menor. Sin embargo, al terminar el plazo, Labán entrega a Lía como su esposa. El padre le explica que no se acostumbra en su pueblo que la menor se case primero, pero, si lo desea, puede trabajar otros siete años para ahora sí entregarle a Raquel. Entonces Jacob accede y se queda con Lía, y después de siete años más logra casarse también con Raquel; además, adquiere como esposas a las esclavas de sus mujeres, Zilpá y Bilá, respectivamente. Jacob ama más a Raquel, mientras que a Lía no la ama y la desprecia, pero convive con todas. Posteriormente, las cuatro tienen hijos y se desarrolla la historia de las doce tribus de Israel.

La intertextualidad con el relato arredondiano deviene, en un primer momento, por la elección del nombre que don Hernán, símil de Jacob, elige para la mujer: Lía. Elige este nombre porque Lía es la no amada, la que está por error, por conveniencia; aquella de la cual

no está enamorado, ni piensa que sea hermosa, sólo le atrae. No puede ser Raquel, porque ésta representa el símbolo de la mujer amada, bella, inocente. De igual manera, don Hernán se coloca en el papel de Jacob puesto que percibe a las mujeres como objeto de compra (siete años de trabajo para cada una), aunque en el caso de don Hernán éste las adquiere con dinero o joyas. En el caso de Jacob, el matrimonio con Raquel es por amor, mientras que el de Lía es por conveniencia. En este sentido, también hay un referente poligámico: Jacob convive y procrea con sus dos esposas legítimas y con las dos siervas, las cuales comparten al mismo hombre sin que esto resulte problemático. Don Hernán tampoco tiene ningún problema moral para obtener a todas las mujeres que desea; se mueve en un ámbito transgresor, de poligamia, sin que esto resulte tortuoso para él; por el contrario, dentro de la perversión, lo disfruta. Finalmente, si bien desarrollo más esta idea en las próximas líneas, se deduce que, aunque don Hernán deseaba que la profesora fuera Lía, como se expresa en la cita anterior, ésta termina por convertirse en Raquel.

También a manera de coleccionista, de Pigmalión, don Hernán trata a Lía como una estatua, una muñeca a la cual puede vestir y decorar a su antojo; recuérdese que, de acuerdo con *Las metamorfosis* de Ovidio, Pigmalión es un hombre que busca desesperadamente una mujer perfecta con la cual casarse; ante su fracaso, decide esculpir una estatua, de la cual se enamora. De igual forma, en “Las mariposas nocturnas” el hombre crea una escultura, una mujer que puede moldear y construir a su antojo, hasta que ésta, una vez que obtiene el conocimiento deseado, se revela y se marcha.

Lótar afirma que, si bien desde la llegada de Lía, don Hernán no había pedido a otras mujeres para tener relaciones pues se conformaba con él, un día le solicita que lleve a la profesora sin ropa a su habitación:

El rito preparatorio fue el de costumbre, y yo corrí a los balcones para espiar.

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 (Arredondo, 2011: 206).

Lía y don Hernán no mantienen relaciones sexuales nunca en el desarrollo del cuento; más bien, el deseo que surge del amo es el de un *voyeur*, un ser que disfruta a su creación sólo con la mirada. En la descripción, Lía es percibida como una estatua, lo cual refuerza la idea de una modernización del mito de Pigmalión.

Además, don Hernán pide a Lótár que la instruya y la enseñe a comer adecuadamente, cómo actuar frente a las personas, cómo hablar; en fin, la educan de manera estricta; sin embargo, ella no se queja de estas acciones; por el contrario, parece disfrutarlas:

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: a las siete de la mañana tenía que estar de pie y vestida, para que Pablo, el caballero mayor, la enseñara a montar a caballo; luego el baño y volverse a vestir para el desayuno conmigo y las mañanas enteras con Monsieur Panabiére en la biblioteca, a puerta cerrada. [...] ¿Qué hacía durante estas horas, en que todos dormían la siesta agobiante? A veces llevaba un libro en la mano, pero otras iba sin nada. A pesar de mi curiosidad, nunca me atreví a seguirla. Después venía la clase de inglés, con Mr. Walter, el jefe de máquinas del ingenio, y luego don Hernán en persona la enseñaba a erguirse, a

caminar, a mover la cabeza en señal de agradecimiento, con encanto, sin decir palabras. Las indicaciones se las hacía suavemente con el fuste: en la cintura, en los hombros, en las piernas cubiertas de trapos; le mandaba ponerse vestidos complicados, de media cola, para que se moviera con desenvoltura en aquel mundo de telas. Luego, otro baño y a cenar conmigo. Por la noche estudiaba. Yo veía luz en su cuarto hasta la madrugada. Pero ella no se quejaba (Arredondo, 2011: 204).

Se deduce entonces, desde la perspectiva de don Hernán, que Lía es una mujer pasiva, obediente, que acepta y no cuestiona los deberes que su amo le impone; no obstante, aunque Lótar afirma no saber quién era, cómo era o por qué se marcha (al finalizar el cuento), el lector es capaz de comprender que en realidad Lía desea el conocimiento y acceder a otras culturas, aumentar su sabiduría, hasta que se siente satisfecha. Un ejemplo muy claro es el viaje que realizan durante dos años aproximadamente por el mundo en aquellos lugares cosmopolitas o de gran riqueza cultural; la diversión de Lía es visitar todos los museos y cines, asistir a conciertos y a la ópera, ver cuadros famosos; pasear por ciudades y países como Bruselas, Luxemburgo, París, Nueva York, Florencia, Viena, Roma, India, Australia, Kioto, Tokio, China, entre otros; comprar pinturas artísticas y libros en diversos idiomas, vestidos, alhajas; aprender nuevos idiomas y probar nuevas comidas.

De su viaje a Japón regresan a Eldorado con un hombre experto en injertos, quien produce en la hacienda hermosos jardines con mangos-piña, mangos-perón, mangos-pera, flores híbridas, lo cual produce, nuevamente, esa sensación de un cosmos en miniatura proveniente del paraíso.

Cuando ya Lía ha viajado demasiado y ha obtenido los conocimientos que desea, accede al paso final, aquel que logra convertirla en una mujer. Por segunda vez, don Hernán solicita llevar a cabo el ritual de adornos con su estatua:

Pero una noche don Hernán me pidió que le llevara a Lía con todos los requisitos del ceremonial del Minotauro.

Como la segunda vez, tomé mis precauciones con las mirillas de la puerta-ventana. Era muy extraño, porque *Lía era ya una mujer hecha y derecha. Era sumamente peligrosa. Solamente faltaba un paso, el que podría darse esa noche, para que ella fuera soberana absoluta.*

Cuando se lo dije, contestó: —Muy bien — y sonrió con una sonrisa triunfal.

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.

Se quedaron otra vez inmóviles, petrificados. Mucho tiempo después él dijo, con la voz autoritaria de siempre: —Vete a dormir.

Debo reconocer que Lía me devolvió mi lugar en aquella casa. *Sólo yo la vi salir aquella noche, erguida, sin nada en las manos, por la puerta principal* (Arredondo, 2011: 2016-217) (Las cursivas son mías).

Esta situación cambia completamente la perspectiva de don Hernán: él es quien creía poseer el poder, el control; sin embargo, la estatua ha obtenido aquello que deseaba: conocimiento, razón, conciencia, por esta razón se rebela, transgrede a su amo y es capaz de marcharse con la cabeza en alto, como lo muestran las descripciones en cursivas señaladas en la cita anterior. Aparentemente, Lía era aquella que accedió a venderse y que, para Lótar, se va con las manos vacías, pero en realidad ella es quien ha ejercido el poder, quien aun bajo

un intercambio mercantil, en cierto sentido muy cercano a la prostitución, logra conseguir lo deseado: la sabiduría. Y don Hernán queda sorprendido, anonadado, y aunque éste le pide sólo que se vaya a su cuarto, ella decide abandonar la casa-hacienda pues ya tiene lo deseado.

Caillois (1984: 97) explica que en lo sagrado existe una jerarquía, una soberanía, de carácter augusto, inatacable, paralizador, que si alguien atenta contra estas estructuras es sacrílego. En este sentido, en el cuento el poder es ejercido por don Hernán, y el hecho de que Lía rompa con esta norma, este ritual, produce que su actuar sea transgresor, sacrílego; no obstante, al mismo tiempo ella ejerce el poder, el cual se manifiesta como la realización de una voluntad (Caillois, 1984: 99).

Al respecto, el mismo autor (1984: 99) agrega lo siguiente: “El poder, como lo sagrado, parece una gracia exterior de la cual el individuo es la sede pasajera. Se le recibe por investidura, iniciación o consagración. Se le pierde por degradación, indignidad o abuso. Goza del apoyo de toda la sociedad, que se une en su depositario”. Entonces, el juego de poder se divide y se pierde en los dos personajes principales de este modo: don Hernán posee el poder porque es el dueño del paraíso, de Eldorado; es el hombre más rico de la ciudad, incluso en la iglesia del pueblo tiene reservadas las dos primeras bancas y, aunque no asista a misa, nadie las puede ocupar, así la iglesia esté abarrotada. Es un hombre inaccesible, que sólo utiliza a las mujeres deseadas por algunos momentos y las deja. No obstante, aunque es visto como “su majestad”, y se desplaza con prepotencia absoluta, Lía logra acceder a este numen, pues ella no le teme como elemento majestuoso; al contrario, lo transgrede, lo manipula, rompe con el mito original (minotauro, Pigmalión, Jacob) y logra obtener el poder, así como cumplir su objetivo, al igual que Eva: conquista el acceso al conocimiento. Si bien éste funciona como una tentación para Lía, y accede a transgredir su moral para obtenerlo,

nunca se arrepiente de las decisiones tomadas; por el contrario, sale orgullosa de la casa-hacienda.

Aunque don Hernán le da vida, la estatua cambia su estado, adquiere consciencia y logra que el amo pierda su poder. Ella termina por dominarlo a él, y pese a que accedió a entregar su virginidad para lograr el dominio, físicamente se mantiene pura y logra salir victoriosa. En este sentido, existe una rebelión una vez adquirido el poder y el conocimiento deseado. Ahora ella posee el dominio, lo sagrado; por eso, aunque él levanta el fuste y lo mantiene en alto, en señal de autoridad, no logra intimidarla, ni tampoco la golpea, porque no entiende su subversión, ni ella está por debajo de su amo.

Es, incluso, un cuento con estructura similar a una *bildungsroman*, novela de crecimiento –aquí el crecimiento es espiritual– en el cual una muchacha con poca cultura y educación decide poner un precio a su cuerpo para cumplir sus deseos. Aunque es percibida como objeto, nunca se retracta de su decisión pues está convencida de sus acciones para conseguir lo que se propone. Finalmente, ella logra su cometido, además domina en todo momento sus pasiones y sus anhelos. Consigue esconder sus objetivos todo el tiempo ante su “amo”, y así como Eldorado es un cronotopo ambivalente, ella lo es también; brota como un injerto, es luz y oscuridad, que florece aún en la incertidumbre; una mariposa que ha salido de la crisálida y vuela, aunque sin rumbo, libre.

1.3 Lo numinoso en “El hombre en la noche”

La narrativa de Inés Arredondo expone en sus líneas gran parte de los problemas de la modernidad (ambivalencia, complejidad psíquica del individuo, los traumas, el inconsciente, lo irracional, lo onírico, lo fantástico, el desgarrar, el abismo, el silencio, la noche...); en este sentido, sus cuentos se establecen dentro del ámbito de la literatura de la época mencionada, en donde se manifiesta “el gusto por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño y lo grotesco, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural” (Paz, 1990: 67).

En relación con los temas mencionados, el relato “El hombre en la noche” muestra – como el título lo indica– a un hombre en medio del crepúsculo, en una calle sola, en completa reflexión. Este cuento no se encuentra en ninguna de las tres compilaciones que Arredondo realizó; de acuerdo con Claudia Albarrán (Arredondo, 2011: 349), éste se escribió en 1951 y se publicó en *Sábado* (suplemento del periódico *Unomásuno*), núm. 409, en 1985. Por la fecha de escritura, se puede deducir que el relato es uno de los primeros que Arredondo elabora.

El relato es corto –dos cuartillas– y no tiene una trama a nivel narrativo (son mínimas las acciones que en él acontecen), pero la reflexión que el personaje elabora en su soledad da muestra de la complejidad del pensamiento arredondiano, el cual se relaciona íntimamente con lo numinoso.

Como se mencionó al inicio de este capítulo, Otto propone el término *numinoso*, con el cual designa el mismo significado de *lo santo*, pero sin el componente moral o racional. Este término se relaciona con el sentimiento de criatura, es decir, sentirse fuera de uno, en completa dependencia de una entidad mayor, pero a la vez en completa soledad, sin lograr el

acceso al numen. Para caracterizar este concepto el autor integra tres elementos más: el *mysterium*, el *tremendum* y el *fascinans*. Asimismo, Caillois caracteriza los elementos que componen al *numen*; explica que:

El *fascinans* corresponde a las formas embriagadoras de lo sagrado, al vértigo dionisiaco, al éxtasis y a la unión transmutadora, pero también, más sencillamente, a la bondad, la misericordia y el amor de la divinidad por sus criaturas, lo que las atrae irresistiblemente hacia ella, mientras que el *tremendum* representa la “santa cólera”, la justicia inexorable de un Dios “celoso”, ante quien tiembla el pecador humillado, implorando su perdón (1984: 34).

Ambos términos se construyen como contrapuntos del sentimiento numinoso. El *fascinans* establece la atracción de las criaturas hacia la divinidad; conlleva el éxtasis y lo místico de quien lo experimenta. Por otro lado, el *tremendum* representa la furia divina, el miedo que lo inexplicable provoca en la criatura, quien se percibe ínfimo ante su magnificencia.

El *mysterium* es el punto medio entre el *fascinans* y el *tremendum*; éste representa lo oculto, lo secreto, aquello que no se puede percibir ni entender; no es cotidiano ni familiar, y las palabras comunes no pueden caracterizarlo ni precisar sus cualidades (Cf. Otto, 2015: 22). De igual forma, el *mysterium* se relaciona directamente con la experiencia divina; más allá del misterio cotidiano, que puede presentarse en cualquier acción común (fantasmas, apariciones o desapariciones, casas embrujadas, por ejemplo), éste se profesa en lo cercano a una entidad superior, al arrobamiento que provoca en quien lo siente, pero también en el terror. Es un componente ambivalente, en donde el ser experimenta éxtasis, enajenación, aunque también desasosiego, recelo e incluso pánico.

En el relato arredondiano, “El hombre en la noche” (1951), se muestra a un individuo en medio de la calle, quien –aunque físicamente se encuentra solo– percibe su presencia en sí y la de otros seres. La narración inicia de la siguiente manera: “De pie, a mitad de la ciudad, a mitad de la calle, el hombre se siente a sí mismo. Llueve y una cortina de lágrimas lo envuelve; algo llora sobre su existencia, sobre su pensamiento, sobre su corazón” (Arredondo, 2011: 347). Algo desconocido ‘llora’ en su existencia; la breve descripción da cuenta del dolor que el ser puede sentir, aunque todavía se desconoce el por qué.

La melancolía se percibe de igual forma a partir de la narración del espacio:

Los edificios se levantan tiesos y grises, como los amigos; los árboles no son sino fantasmas que han venido de los bosques a aumentar la desolación; el suelo mojado, tendido a sus pies, remeda grotescamente al cielo y a las luces. Y el amor se ha quedado atrás, en la carcajada estridente de una muchacha (Arredondo, 2011: 347).

Se construye, entonces, una serie de ideas que muestra el abandono del hombre: los amigos son como estatuas, edificios grises sin movimiento; los árboles sólo aumentan la desolación; se establece un símil entre el suelo húmedo y cómo éste refleja al cielo de forma grotesca. Si bien la mención del amor se constituye como una primera señal para el lector, éste no es un elemento primordial de la narración; actúa como detonante para la soledad del individuo (el cual, por cierto, no tiene nombre), pero no se desarrolla posteriormente.

El hombre se queda solo, “en medio del silencio cósmico” (347). Entonces, se establece a Dios como totalidad, pero –en esta línea de ideas– también como parte de los elementos que le producen desconsuelo:

Se repite que es panteísta sólo para recordar a Dios, pero de su alma seca se escapa la esencia de las cosas, los signos del amor se enturbian ante sus pupilas dilatadas, y entonces Dios es frío como la lluvia, venal como las luces e insondable como la noche... Solamente sabe que Dios no es padre y que la eternidad se tiende ante el hombre como una espantosa lengua oscura (Arredondo, 2011: 347).

Dios es parte del silencio cósmico y, si el pensamiento del hombre es panteísta, la realidad teológica es lo único que concibe aunado a todo lo que lo rodea; en este sentido, lo divino es ambivalente, y posee el frío de la lluvia, lo venal de los objetos y lo infinito de la noche. Sin embargo, al final afirma “Dios no es padre” y, por tanto, no existe paraíso (y la eternidad es grande y oscura); se reitera la transgresión arredondiana en cuanto al cuestionamiento religioso.

Lo numinoso se constituye en individuos, objetos y sucesos del mundo exterior, los cuales –por analogía– pueden ser receptores de las conmociones del sentimiento numinoso y desviarlas hacia sí; posteriormente, en ciertas ocasiones “bajo la presión del sentimiento numinoso mismo, esas asociaciones se espiritualizan, se desmaterializan o se deshacen definitivamente y por completo. Entonces el oscuro contenido sentimental que se refiere a un ente supracósmico sale a la luz viviendo de sí propio, completamente independiente y puro” (Otto, 2015: 171-172). Este aspecto es el que se muestra en el cuento, en donde objetos y sucesos naturales del mundo producen en el individuo un sentimiento numinoso, el cual se va desvaneciendo hasta desaparecer al finalizar el relato, cuando el hombre se asume en su soledad y decide hacer frente, de pie, a su destino.

Al mismo tiempo, Otto afirma que el sentimiento numinoso se ha reproducido constantemente en el arte; en Occidente son dos los elementos más directos que intensifican este sentimiento: la oscuridad y el silencio. “La oscuridad debe ser tal, que quede realizada

por contraste, de modo que se haga más perceptible. Debe estar a punto de vencer una última claridad. Sólo la semioscuridad es ‘mística’. Y su impresión se perfecciona cuando se asocia al elemento auxiliar de lo sublime” (Otto, 2015: 96). En el relato, el silencio domina todo el escenario, mientras que la oscuridad, como indica Otto, no es total; hay un juego de claroscuro, ya que la noche se ve fragmentada por las luces que emiten los faroles y los edificios, lo que intensifica las sensaciones.

William James (*Las variedades de la experiencia religiosa*), citado por Otto, da una explicación interesante acerca de la experiencia de lo numinoso en la modernidad; es relevante leerlo, ya que su testimonio es muy similar a la narración arredondiana:

El perfecto sosiego de la noche sobrecogía el ánimo con su solemne silencio. La oscuridad envolvía una presencia con tanta más fuerza sentida cuanto que no se la veía. Yo no podía dudar de la presencia de Dios, como no dudaba de la mía. Sí; yo me sentía, si ello es posible, el *menos real* de los dos (Otto, 2015: 33).

En este sentido, se refuerza la idea de que la noche posee una función taumatúrgica y permite que quienes la padecen puedan sobrepasar la realidad hacia lo místico.

Regresando al cuento, el hombre intenta pensar en su madre. La busca desesperadamente; rompe el silencio con un grito hacia ella. Así, establece una relación entre Dios, Cristo y la madre, como unidad: “entonces puede entreverla, crucificada por sus palabras en el cielo tembloroso que han dibujado sus labios. Sí, es ella, ante el Cristo agonizante, ella con sus ojos doloridos y sus llagadas manos nazarenas. ¡Es ella: la madre!” (Arredondo, 2011: 347).

Además, añade un elemento de la cultura griega, la diosa Artemisa: “*Le hace falta la luna para que ilumine las suaves facciones de su afecto... Pero Artemisa, egoísta como todas*

las vírgenes, *se ha marchado* y la lluvia se ríe de él y de su esfuerzo por encontrarla. Y... ¿por qué la madre en cruz necesita, cada vez más, de la diosa pagana?”¹⁴ (Arredondo, 2011: 348). La incursión de esta diosa no es gratuita; hay, sobre todo, dos elementos por los cuales aparece en esta área del relato. Primero, como indica la narración, no hay luna en la noche de este hombre. Artemisa es la luna, es la diosa que se marcha y lo deja en soledad, como señalan las cursivas. Ella es hija de Zeus y Leto; simboliza a la luna, y su hermano Apolo al sol:

Cuando Esquilo habla de la ‘mirada de su ojo estrellado’ quiere decir que Ártemis y el pálido resplandor de la luna creciente son lo mismo. Cuando la llamada ‘diosa que ronda de noche’ se iba de caza por las montañas, su luz era la de un ‘destello fulgurante’. Como virgen, Ártemis personificaba a la luna creciente que renacía; Hécate personificaba la oscura luna nueva y Selene, o en ocasiones Deméter, era la luna llena (Baring y Cashford, 2005: 380).

Segundo, Artemisa es asimismo la diosa de la casa y de los cazadores;¹⁵ la diosa virgen, considerada madre inmaculada; es la presencia immanente de la totalidad de la naturaleza como realidad sagrada (Cf. Baring y Cashford, 2005: 373). María, la virgen occidental, es aún considerada en la Creta contemporánea como “virgen María del oso”, en su relación directa con Artemisa.¹⁶ Con ello, hay una relación íntima entre dioses antiguos y modernos; entre aquellos que son parte de la cuna de la civilización y Occidente.

¹⁴ Las cursivas son mías.

¹⁵ “El mito nos pide que entendamos cómo la que es madre de sus animales es, al mismo tiempo, quien les da muerte. El himno homérico a Ártemis [...] la retrata como una cazadora de ciervos, con arco de oro y flechas que gimen, que deja a su paso a los bosques oscuros lanzando gritos, haciéndose eco de los aullidos de dolor de los animales [...]” (Baring y Cashford, 2005: 376).

¹⁶ Artemisa es retratada como madre a partir de la imagen de una osa con su cachorro; la diosa cuida de los recién nacidos, puesto que la lactancia de las crías pertenece a la esfera de los instintos de la naturaleza (Cf. Baring y Cashford, 2005: 378).

No obstante, al finalizar el cuento, para el individuo en soledad todo deja de importar: ni la madre, la lluvia o la noche. El sol, si quedaba una señal de él, se ha perdido por completo (“El lucero cabalgaba sobre la espalda de la tarde, pero la tarde, asustada, saltó cerca del horizonte y el lucero se apagó de frío entre las fauces de la oscuridad” (Arredondo, 2011: 348).

También, “El hombre ya no tiene sangre, por sus venas circula el aliento de la noche y la noche es la boca de la muerte: el hombre se ha quedado solo ante la muerte” (Arredondo, 2011: 348). Desde la antigüedad, hay una relación estrecha entre la noche y la muerte. La experiencia de la herida trágica en el hombre implica al mundo que lo rodea, a los dioses, que son posibles en elementos ambivalentes (luz/tinieblas, día/noche). La herida trágica es saberse solo, fragmentado, a la deriva, sumergido en la noche/muerte (Cf. Lanceros, 1997: 65-67). El relato da cuenta de esta fractura en sus últimas líneas:

El hombre está solo ante la muerte. Va a empezar a caminar, pero entonces siente en las ideas confusas de su mente, en las razones vagas de su sangre, que no puede morir, y se queda, sigue, a mitad de la calle, a mitad de la noche, a mitad de la soledad, de pie (Arredondo, 2011: 348).

Hay una separación y ruptura completa, el sentimiento numinoso queda desvanecido y sólo permanece el hombre en soledad, observando el vacío. El cuento es un gran símbolo del hombre en la modernidad. Como “El caminante sobre el mar de nubes” de Friedrich, el personaje arredondiano es un ser sin rostro, sin nombre. La oscuridad se extiende hacia todo el paisaje, como un elemento infinito, que permite una aproximación a lo místico, pero también una distanciaci3n. Representa la experiencia trágica del hombre, el conocimiento de saberse solo y abandonado, pero que hace frente a esta situaci3n de pie:

Hablamos de *experiencia trágica* –de ruptura originaria, vigente y múltiple que afecta a la totalidad– y no de *sentimiento* trágico de/ante la vida. No se trata tanto de sentir el menoscabo del hombre frente a lo divino (real o imaginario, posible o imposible) sino de la percepción arquetípica de una fisura originaria (*Ur-trennung*) (Lanceros, 1997: 67).

En conclusión, en el relato se reproduce la soledad y el desamparo ante la incertidumbre de la existencia divina y de la carencia de raíces familiares, lo cual deja doblemente huérfano al protagonista del relato, desde el aspecto del apego hacia un lazo familiar y en relación con la carencia de una fe o de un ser que pudiera ampararlo, como un guía espiritual. El personaje posee sentimientos de criatura y desasosiego; al igual que otros caracteres arredondianos no tiene rostro, identidad ni nombre. La transgresión deviene nuevamente por la falta de fe y el cuestionamiento existencial constante.

El hombre adquiere conciencia de su interior, de la soledad; si bien parte y establece sus orígenes a partir de los dioses u otros conceptos mitológicos, finalmente queda distanciado. Es una oportunidad del individuo para reponerse y continuar, pues la herida trágica representa el conocimiento, no el sentirse vencido. Se sabe solo, pero no por ello accede a la muerte. No es un personaje mártir, es un ser que hace frente al saber y, aunque solo, continúa su viaje.

1.4 La remitificación del Antiguo Testamento en “La sunamita”

“La sunamita” es el décimo tercer relato de la antología *La señal* (1965). Esta obra reúne catorce cuentos dedicados al abuelo materno de Inés Arredondo, Francisco. Muchos de éstos se habían divulgado previamente en diversas revistas literarias, y posteriormente fueron

publicados en un solo volumen. Es el caso de “La sunamita”, que se hizo público primero en el *Anuario del cuento mexicano del INBA* (1961), y posteriormente Emmanuel Carballo lo retomó para que formara parte de la antología *El cuento mexicano del siglo XX* (Véase Espejo, 2011: 28).

De forma general, el cuento narra la historia de Luisa, una joven que acude a visitar a su tío Apolonio, quien está próximo a morir. Éste le solicita que se casen, *in articulo mortis*, para heredarle sus bienes y no tenga problemas con los otros familiares respecto a los objetos materiales.

El relato comienza con el siguiente epígrafe: “Y buscaron una moza hermosa por todo el término de Israel, y hallaron a Abisag Sunamita y trajéronla al rey. /Y la moza era hermosa, la cual calentaba al rey y le servía: mas el rey nunca la conoció”. Arredondo también cita directamente el versículo de la Biblia donde lo obtuvo: Reyes I, 3-4.

A lo largo de las narraciones de Inés Arredondo, se presentan constantes referencias, alusiones y citas a relatos de la Biblia, como se analizó en los anteriores apartados. “La sunamita”, uno de los relatos más conocidos de la escritora sinaloense, no es la excepción; por el contrario, el título y el epígrafe dan cuenta de la intertextualidad entre ambas obras.

En una aproximación al término, la intertextualidad se ha caracterizado como el diálogo establecido entre dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro.¹⁷ Julia Kristeva establece que los textos son reescritura de las voces de otros individuos, es decir, surgen del diálogo: “la ‘palabra literaria’” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies textuales*, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del

¹⁷ Para revisar términos y características que diversos autores han formulado respecto a la intertextualidad, véase José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.

personaje), del contexto cultural actual o anterior” (1997: 2). Entonces, desde su postura, los textos se construyen como mosaico de citas, las cuales se absorben y transforman dentro de un nuevo texto.

Por otro lado, Gérard Genette caracteriza a la intertextualidad como la copresencia de dos o más textos dentro de uno solo, e incluye la cita directa, la alusión, el plagio y la incorporación o negación de textos previos:

Con su apariencia más explícita y más literal, es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); con una apariencia menos explícita y menos canónica, la del *plagio* (en Lautréamont, por ejemplo), que es una toma en préstamo no declarada, pero también literal; bajo una forma aún menos explícita y menos literal, la de la *alusión*, es decir, de un enunciado cuya plena intelección supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente una u otra de sus inflexiones, de lo contrario no aceptable (Genette, 1997: 54).

En este sentido, se establece una intertextualidad entre la Biblia (hipotexto) y el relato de Arredondo (hipertexto) a partir de una cita directa con referencia precisa, de acuerdo con la tipología de Genette. Abisag, la sunamita, es una doncella, personaje secundario de la Biblia, que cuida del rey David; ella le sirve y está al pendiente de sus necesidades, pero él nunca la conoce (quiere decir, que nunca mantienen relaciones sexuales, sólo lo cuida, y ésta es admirada por su belleza y su castidad).

Los relatos bíblicos, sobre todo los del Antiguo testamento, son parte de los mitos que instauran la fundación de Israel. En su sentido general,

El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del tiempo, *ab initio*. [...] Consiste siempre en el relato de una “creación”: se

cuenta cómo se efectuó algo, cómo comenzó a ser. He aquí la razón que hace al mito solidario de la ontología; no habla sino de realidades, de lo que sucedió realmente, de lo que se ha manifestado plenamente (Eliade, 1998: 72).

Además de la intertextualidad, en “La sunamita” también se construye una remitificación. La remitificación consiste, en este sentido, en la reescritura de mitos trascendentales, los cuales acceden a una nueva tradición literaria. Este tipo de textos permiten reinterpretar, actualizar y dar un nuevo significado a historias míticas, para dar una perspectiva renovadora respecto a los cambios ideológicos que una sociedad puede poseer. Es decir, la intención del escritor es despojar al mito del carácter sagrado, para moverlo hacia un plano más humano, en donde se produzca una exégesis cercana a lo profano, a lo terrenal (Cf. Plata-Valencia, 2017).

La historia bíblica narra respecto a Abisag lo siguiente:

Era ya viejo el rey David y entrado en años; le cubrían con vestidos, pero no entraba en calor. Sus servidores le dijeron: “Que se busque para mi señor el rey una joven virgen y le asista y sea su mayordomo; que duerma en tu seno y dé calor a mi señor el rey”. Se buscó una muchacha hermosa por todos los términos de Israel y encontraron a Abisag, la de Sunem, y la llevaron al rey. La joven era extraordinariamente bella; y era mayordomo del rey y su ministro, pero el rey no la conoció (Reyes I, 1-4).

En la remitificación de este relato, Arredondo busca dar voz a la sunamita, conocer más de su historia y su sentir. Luisa, la personaje principal del hipertexto, es una muchacha pura, inmaculada, quien aunque provoca el deseo en los hombres por ser una mujer bella, ella se considera sin pecado:

Aquel fue un verano abrasador. El último de mi juventud.

Tensa, concentrada en el desafío que precede a la combustión, la ciudad ardía en una sola llama reseca y deslumbrante. En el centro de la llama estaba yo, vestida de negro, orgullosa, alimentando el fuego con mis cabellos rubios, sola. Las miradas de los hombres resbalaban por mi cuerpo sin mancharlo y mi altivo recato obligaba al saludo deferente. Estaba segura de tener el poder de domeñar las pasiones, de purificarlo todo en el aire encendido que me cercaba y no me consumía (Arredondo, 2011: 131).

Luisa deviene en un prototipo de mujer angelical, sumamente hermosa, deseada por los individuos, pero libre de pecado. En ella existe la bondad, la venustez, el placer y la pasión sagrados, sin mancha. El fuego, en el caso del cuento, no consume, ni quema. Deja a un lado su característica destructora y da paso a la purificación:

El fuego es también, en esta perspectiva, en cuanto quema y consume, un símbolo de purificación y de regeneración. Hallamos aquí el aspecto positivo de la destrucción: nueva inversión del símbolo. Purificadora y regeneradora, el agua también lo es. Pero el fuego se distingue de ella en que simboliza “la purificación por la comprensión, hasta su forma más espiritual, por la luz y la verdad; el agua simboliza la purificación del deseo hasta su forma más sublime, la bondad” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 514).

En el fuego, ella no siente calor, ni miedo, se percibe pura, inocente y alejada de la vileza cotidiana, tal y como el elemento –el fuego– lo realiza en la descripción. Es interesante notar, sin embargo, que a lo largo de la descripción hay constantes referencias a elementos relacionados con el fuego, como el verano, el calor excesivo, el aire encendido, entre otros, los cuales darán cuenta del ambiente erótico que rodea a la joven, y que anteceden a los hechos que posteriormente vivirá con su tío.

Luisa recibe un telegrama en el que se le notifica que su tío Apolonio, quien en su niñez la cuidó como un padre, se encuentra cerca de la muerte a los setenta y tantos años de

edad; por lo tanto, desea verla por última vez. Al tenerle un cariño fraternal, decide viajar al lugar donde éste habita.

Apolonio llama varias veces a su sobrina a su cuarto; le narra historias, le regala joyas, y ella no percibe mala intención en estas actitudes. No obstante, una tarde oscura en la que parece que el hombre va a fallecer, el sacerdote acude para confesarlo, pero al salir llama a Luisa:

–Es la voluntad de tu tío, si no tienes algo que oponer, casarse contigo *in articulo mortis*, con la intención de que heredes sus bienes. ¿Aceptas?

Ahogué un grito de terror. Abrí los ojos como para abarcar todo el espanto que aquel cuarto encerraba. “¿Por qué me quiere arrastrar a la tumba?”... Sentí que la muerte rozaba mi propia carne” (Arredondo, 2011: 134).

Pese a que ella se siente asqueada y aterrorizada, los familiares la presionan para que acepte, ya sea por la cuestión material (“–Y luego te quedas viuda y rica y tan virgen como ahora [...] La fortuna es considerable, y yo, como tío lejano tuyo, te aconsejaría que...”), o por una cuestión moral, de caridad, para que el viejo se marche con descanso (“Pensándolo bien, el no aceptar es una falta de caridad y de humildad. /‘Eso es verdad, eso sí que es verdad.’ No quería darle un último gusto al viejo, un gusto que después de todo debía agradecer, porque mi cuerpo joven, del que en el fondo estaba tan satisfecha, no tuviera ninguna clase de vínculos con la muerte”, p. 135).

Entonces, accede a casarse con su tío Apolonio. Ella se considera una esclava, lo atiende, está atenta a sus necesidades, lo limpia y lo alimenta; sin embargo, pasan días y el familiar no fallece. Luisa describe los días como espirituales, casi sagrados, por la cercanía con la muerte; su tiempo lo pasa cuestionándose y buscando una explicación a por qué el

hombre no se muere; él no fallece por más tiempo que pase, y ahora la que se siente muerta es ella, como si Apolonio robara su espíritu, su juventud, sus ganas de vivir; se siente acabada:

No había allí un ser humano, alguien jugaba con aquel ronquido. Y el horror contra el que nada pude me conquistó: empecé a respirar al ritmo entrecortado de los estertores, respirar, cortar de pronto, ahogarme, respirar, ahogarme... sin poderme ya detener, hasta que me di cuenta de que me había engañado en cuanto al sentido que tenía el juego, porque lo que en realidad sentía era el sufrimiento y la asfixia de un moribundo. De todos modos, seguí, seguí, hasta que no quedó más que un solo respirar, un solo aliento inhumano, una sola agonía (Arredondo, 2011: 137).

No obstante, ella tampoco fallece. La muerte y la esperanza se enlazan; respira con dificultad, pero sigue viva. Se establece, metafóricamente, una conexión entre la joven y una rosa; ambas, a pesar de las calamidades, se mantienen vivas, fuertes y bellas:

Lejos, en la sombra, hay una rosa; sola, única y viva. Está ahí, recortada, nítida, con sus pétalos carnosos y leves, resplandeciente. Es una presencia hermosa y simple. La miro y mi mano se mueve y recuerda su contacto y la acción sencilla de ponerla en el vaso. La miré entonces, ahora la conozco. Me muevo un poco, parpadeo, y ella sigue ahí, plena, igual a sí misma (Arredondo, 2011: 138).

Los días de lluvia pasan, y los rayos de sol inundan la casa. Sin embargo, Luisa nota que la rosa se ha marchitado por el sol. Apolonio mejora, pero desde la perspectiva de la sobrina no era él, había renacido como otro: la observa con deseo, se burla de ella. El sol recorre todas las habitaciones y el calor los inunda. Hasta que un día él decide tocarla y consumir su relación:

Me arrodillé y metí la cabeza y casi todo el torso debajo de la cama, pero tenía que alargar lo más posible el brazo para alcanzarlo [un libro]. Primero me pareció que había sido mi propio movimiento, o quizá el roce de la ropa [...]. Una rabia nunca sentida me estremeció cuando pude creer que era verdad aquello que estaba sucediendo, y que aprovechándose de mi asombro su mano temblona se hacía más segura y más pesada y se recreaba, se aventuraba ya sin freno palpando y recorriendo mis caderas; una mano descarnada que se pegaba a mi carne y la estrujaba con deleite, una mano muerta que buscaba impaciente el hueco entre mis piernas, una mano sola, sin cuerpo.

Me levanté lo más rápidamente que pude, con la cara ardiéndome de coraje y vergüenza [...].

—¡Qué! ¿No eres mi mujer ante Dios y ante los hombres? Ven, tengo frío, caliéntame la cama. Pero quítate el vestido, lo vas a arrugar (Arredondo, 2011: 139-140).

Luisa se siente decepcionada, en desamparo y en completa orfandad divina. Constantemente apela a Dios, le pide una salvación, pero nada sucede. Transgrede las enseñanzas teológicas que le impartieron, se cuestiona constantemente por qué Dios permitiría algo así, por qué debe cumplir con los deseos sexuales del tío sólo por el vínculo matrimonial. Sin embargo, no logra transgredir completamente los preceptos y sigue en la casa de su familiar, solamente permanece con su duda existencial.

Desde la perspectiva de Bataille, en la antigüedad el matrimonio podía ser arreglado entre miembros de la familia; empero, el sexo no consensuado, incluso bajo leyes matrimoniales, resulta igualmente una transgresión:

Así pues, la transgresión que desde mi punto de vista sería el matrimonio es sin lugar a dudas una paradoja, pero la paradoja es inherente a la ley que prevé la infracción y la considera legal. Así, del mismo modo que está prohibido dar la muerte en sacrificio ritual, el acto sexual inicial que constituye el matrimonio es una violación sancionada (Bataille, 1997: 115-116).

En esta remitificación, Arredondo hace notoria la transgresión a la cual se ve sometida la joven. Se describe el sufrimiento y la desesperación de la mujer quien, sin ser consultada libremente, es esclavizada y puesta al servicio de un hombre mayor, por el cual evidentemente no tiene ninguna atracción sexual; contrario sucede con Abisag, quien, si bien no tiene relaciones con el rey, nunca sabemos nada más de ella respecto a su sentir; solamente se conoce su origen y la breve descripción física que en los versículos se menciona.

De acuerdo con las leyes católicas, Apolonio tiene derechos sobre Luisa como su marido, por lo cual decide tener relaciones constantes con ella. Sin embargo, ésta, al ser sumamente creyente, decide entonces encomendarse a Dios y pedirle que no permita aquello; abandona tiempo después a Apolonio, pero al acudir con el sacerdote para explicarle la situación, éste la obliga a regresar:

–Lo que lo hace vivir es la lujuria, el más horrible pecado. Eso no es la vida, padre, es la muerte, ¡déjelo morir!

–Moriría en la desesperación. No puede ser.

–¿Y yo?

–Comprendo, pero si no vas será un asesinato. Procura no dar ocasión, encomiéndate a la Virgen, y piensa que tus deberes...

Regresé. Y el pecado lo volvió a sacar de la tumba (Arredondo, 2011: 140).

Entonces Luisa decide cumplir con el deber que se le ha impuesto. Su sufrimiento es un sacrificio que como fiel está dispuesta a aceptar, para que se haga evidente ante Dios su cumplimiento espiritual, incluso por un orden social en relación con las reglas impuestas; no obstante, esto no evita el dolor y la culpa que siente día con día.

Finalmente, después de varios años él muere en tranquilidad, con dulzura, sin ninguna pena. Empero, Luisa deja de ser quien era, se pierde ella, su juventud, su inocencia y todo lo que la caracterizaba:

Pero yo no pude volver a ser la que fui. Ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de las prostitutas. Sola, pecadora, consumida totalmente por la llama implacable que nos envuelve a todos los que, como hormigas, habitamos este verano cruel que no termina nunca (Arredondo, 2011: 140)

La sunamita realiza un sacrificio, accede (o al menos ella cree) a lo sagrado al actuar de buena voluntad con su tío, y al permitir que éste consume el matrimonio, pues es su deber. Sin embargo, la restauración del orden (la muerte de su tío) no le devuelve su estabilidad, ni su pureza ni la percepción que poseía de su cuerpo. Si bien es virtuosa, ella se considera manchada, llena de pecado, al estar en contacto con un hombre y con la muerte: “Toda herida después de curada deja una cicatriz. La restauración del orden infringido no le devuelve su estabilidad primitiva, su virginidad primera” (Caillois, 1984: 26). Ahora el fuego sí la consume y la destruye.

Para Luisa, las acciones cometidas son pérfidas; aunque cumplió su deber con su tío y con la religión, ella carga con el daño producido en ella como individuo:

La maldad de la acción nos pesa y anula la *estima* en que nos tenemos. Nos *acusamos*. Entonces sobreviene el arrepentimiento. Pero al lado de esta desvaloración se presenta otra que puede proyectarse sobre la misma acción, y, sin embargo, aplica otra categoría distinta. Es cuando sentimos que esa misma acción perversa nos *mancha*. Todavía no nos acusamos, sino que nos sentimos *ensuciados*. Y la forma característica de la respuesta sentimental no es

en este caso el arrepentimiento, sino el *asco*, la náusea. Entonces surge en el sujeto la necesidad que emplea la imagen de *lavarse* como la más adecuada (Otto, 2015: 80-81).

A partir de la remitificación de un escrito de la Biblia, Arredondo actualiza y narra en un contexto moderno la historia de Abisag. Con la reinterpretación, la escritora ubica al personaje en un plano actual y le da voz para que exprese su sentir ante la imposición de casarse con su tío por una herencia. Hay transgresión en cuanto a que la joven es obligada a cumplir su papel marital sin su consentimiento; también se presenta en el cuestionamiento hacia la Iglesia por el abandono y la soledad en la que se siente la joven a partir de la educación en la que se crio. Sus acciones se presentan como un sacrificio que no es valorado por la entidad divina:

Consideradas menos autónomas y más determinadas por sus cuerpos, las mujeres han padecido además en mayor medida la desvalorización religiosa del mismo. El cristianismo ha sido definido algunas veces como un modelo sacrificial, en que el cuerpo era el enemigo. Si había que renunciar “al demonio, al mundo y a la carne”, esa carne estaba representada por las mujeres. A ellas además se las consideraba débiles, incapaces de resistir a las tentaciones y tentadoras por excelencia. Sólo la sujeción a rígidos principios religiosos, la reclusión doméstica y el trabajo aseguraban su virtud. Partiendo de estos supuestos, las mujeres desviadas eran las que no cumplían este modelo y por consiguiente debían ser sancionadas y readaptadas a la domesticidad (Juliano, 2009: 81).

En conclusión, como se ha mencionado, en el mito la sunamita no tiene voz, solamente sirve y obedece al rey, sin que se conozca más sobre su destino. Arredondo permite revalorar y colocar ante el lector la evidencia de los sentimientos de las mujeres, que a lo largo de la historia han sido transgredidas, calladas y minimizadas en su papel. En este contexto, resulta gratificante la labor que la escritora produce, pues permite que un personaje

femenino posea voz en textos míticos, donde muchas veces las mujeres son personajes apenas incidentales de los cuales no se conoce su historia.

1.5 Lo sagrado y la transgresión arredondiana

Los cuentos abordados en este primer capítulo —“La señal”, “Las mariposas nocturnas”, “El hombre en la noche” y “La sunamita”— son aquellos que se ubican en el periodo previo a la transgresión total de las letras arredondianas (que sobre todo resulta más evidente en su segunda y tercera antología); en ellos se instaura un diálogo con la soledad, el mito, la intertextualidad, lo sagrado, lo profano, lo numinoso, el sentimiento de criatura, entre otros elementos a través del monólogo interno, o de las acciones evidentes de sus personajes; estos aspectos dejan al descubierto gran parte del imaginario de las y los protagonistas de los cuentos mencionados, debido a que desnuda los miedos, carencias o cicatrices que, desde el aspecto sagrado, se ven transgredidos, gracias al cambio de focalizaciones, al juego de analepsis y prolepsis con los cuales se realiza el tópico central que Arredondo busca denunciar.

Arredondo no transgrede completamente los hechos de su contexto en los relatos de este primer capítulo, ni fractura al cien por ciento las normas socioculturales, pero sí resulta evidenciado el surgimiento del interés estético por abordar el tema de la transgresión, que ya brotaba en ella como una semilla para mostrar la orfandad espiritual; en este sentido, su escritura nace del desapego por las creencias que tanto tiempo le enseñaron, además de los problemas internos producidos por su incesante necesidad de sujetarse a una fuerza suprema,

con la cual no siempre estuvo de acuerdo respecto a las normas socioculturales contra las que se rebeló posteriormente.

Los cuentos analizados demuestran que los temas relacionados con lo sagrado y la fe fueron constantes en su literatura, pues al escribir estos primeros relatos, se muestra el cuestionamiento sobre la existencia de Dios, las conductas profanas de los personajes, la realización de acciones mal vistas por la sociedad — muchas relacionadas con el catolicismo—, etc., así como el interés por establecer una transgresión y una fractura hacia lo que le inculcaron desde pequeña. Al volverse atea, lo sagrado fue un tema que evocó, desarrolló y, en ocasiones, quebrantó (como en “Las mariposas nocturnas”); sin embargo, en otros relatos los personajes no se animan completamente a desobedecer las leyes religiosas o sociales, e incluso todavía se evidencia temor hacia la idea de Dios cuando, justo al borde del abismo, los protagonistas optan por ceñirse a las normas que tanto repudian, o acatan conductas que desprecian o los torturan interna y externamente con tal de no llevar a cabo en su totalidad la violación de las leyes sagradas.

En los textos hay una estrecha relación entre lo sagrado y lo profano y el cuestionamiento de la fe (que en sí la duda sobre la existencia divina ya es una transgresión directa para la época). En este sentido, de acuerdo con Foucault, hay un enlace entre la transgresión y la carencia de fe:

Ahora bien, una profanación en un mundo que ya no reconoce ningún sentido positivo a lo sagrado, ¿acaso no es lo que aproximadamente podría llamarse la transgresión? Ésta, en el espacio que nuestra cultura da a nuestros gestos y a nuestro lenguaje, prescribe no la única manera de encontrar lo sagrado en su contenido inmediato, sino de recomponerlo en su forma vacía, en su ausencia convertida por ello mismo en resplandeciente (Foucault, 1999: 164).

Esta cita se relaciona principalmente con los relatos abordados en el capítulo, pues, como se menciona, en las narraciones ya no hay una creencia indiscutible de lo sagrado; es una transgresión porque este sentimiento distintivo de la sociedad mexicana —la devoción religiosa— se fractura, y los personajes se insertan en una duda constante de su existencia, su razón de ser, su destino, por la orfandad divina.

Con el análisis de este capítulo 1 se establece la poética de la transgresión de Arredondo en relación con el tópico de lo sagrado/religioso. Las normas de organización social establecidas en este contexto se ven cuestionadas en las letras arredondianas, donde gracias al ímpetu mostrado desde su juventud, la escritora se atreve a romper con los esquemas religiosos aprendidos en la niñez, desarrolla su literatura y muestra cómo el ser humano duda por naturaleza y, en esta línea de ideas, interroga su existencia y la de su posible creador. El hombre es un ser pensante, por consiguiente, se posibilita la duda, la interpelación ante su realidad. Gracias a su osadía, Arredondo es una escritora que quiebra los lazos de las enseñanzas y externa su ideología; a partir de sus textos, fractura las estructuras y las normas instauradas por la sociedad.

Por tanto, en las narraciones arredondianas hay una doble transgresión: primero, durante el siglo XX resultaba impensable poner en duda a la entidad divina en una región estrictamente católica como México; segundo, se añade que quien titubea respecto a la religión, así como de su importancia como institución (la Iglesia), sus enseñanzas, es una mujer, la cual en la época mencionada no poseía voz y tenía mayormente limitados los derechos de expresión.

Las letras de Arredondo brotan de una sociedad plenamente religiosa, machista, en la cual se minimizaron las ideas y los anhelos de las mujeres; por lo anterior, resulta preciado

comprender el mérito literario de los cuentos que fueron objeto de estudio en este apartado. Los relatos analizados son obras artísticas, dotadas de un carácter estético que infringen las convenciones difundidas. Finalmente, resulta importante afirmar que la transgresión arredondiana no se enfoca solamente en quebrantar por quebrantar; por el contrario, sus textos son el resultado de un proceso mental que pone en tela de juicio lo que la religión propone para mostrar de qué manera el ser humano se relaciona o no con esta doctrina, así como exponer que el pensamiento racional es un elemento innato de los individuos, y es válido poner en duda la ideología transmitida de generación a generación.

Capítulo 2. Transgresión en los cuentos arredondianos: Un acercamiento desde los destinos de pulsión

Para este segundo capítulo se estudian los relatos “Sombra entre sombras”, “Estío” y “Opus 123” desde la teoría de los destinos de pulsión de Sigmund Freud, la cual desarrolló principalmente en “Pulsiones y destinos de pulsión” (1915) y retomó posteriormente en *El malestar en la cultura* (1930), con el objetivo de determinar cómo se construyen los relatos arredondianos en relación con los destinos de pulsión hacia la transgresión: el trastorno hacia lo contrario, la represión, la culpa, y la sublimación.

En *El malestar en la cultura* (1930), Freud constituyó uno de los problemas psíquicos fundamentales del ser humano: éste posee exigencias pulsionales (deseos internos) que no pueden ser cumplidos por las restricciones socioculturales, lo cual provoca malestares, desasosiego y pesadumbre. En este sentido, para sostener el patrimonio anímico de la cultura en la sociedad, el ser humano establece diversas prohibiciones. Las más antiguas son aquellas que se decretaron para desasir a los individuos de las pulsiones del estado animal primordial, como el incesto, el canibalismo y el disfrute al asesinar. Y antes de esta teoría, también postuló conceptos y características de algunas de las principales pulsiones sexuales dominantes que el hombre padece, pero que, al no poder cumplirlas por las restricciones señaladas, buscan un destino para exteriorizarse o, en todo caso, un método para esconderlas.

La pulsión es definida por Freud como:

un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante { *Repräsentant* } psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal (Freud, 1915: 117).

Las pulsiones tienen una representación, es decir, un destino de pulsión. Los estímulos pulsionales no provienen del exterior, sino de la parte interna del organismo. Este estímulo es una fuerza constante, que busca la satisfacción del individuo deseante; si hay displacer, hay un incremento del estímulo pulsional. Los principales destinos de pulsión son el trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la persona propia, la represión y la sublimación. De acuerdo con lo explicado *a priori*, es necesario caracterizarlos brevemente, ya que serán útiles en el estudio ulterior de los cuentos seleccionados.

El trastorno hacia lo contrario “se resuelve, ante una consideración más atenta, en dos procesos diversos: la vuelta de una pulsión de la actividad a la pasividad, y el trastorno en cuanto al contenido” (Freud, 1915: 122). Ejemplos del primer proceso son el sadismo-masochismo de forma activa y el placer de ver-exhibición. En el segundo proceso el sujeto es pasivo: ser martirizado, mirado; también en la mudanza de amor en odio.

La vuelta hacia la persona propia es cuando la pulsión recae en el mismo ser que la padece. Por ejemplo, el masochismo es un tipo de sadismo vuelto hacia el propio yo, y la exhibición también consiste en mirar el cuerpo propio. Si bien la meta pulsional es igual, el objeto de deseo cambia. A partir del estudio de las pulsiones anteriores, se puede observar que éstas son ambivalentes: sadismo-masochismo, placer de ver-placer de mostrar.

Asimismo, será de gran importancia la teoría que Freud postula alrededor de la mirada, la cual explica de la siguiente manera:

[Existen pulsiones] que tienen por meta, respectivamente, el ver y el mostrarse («voyeur» y exhibicionista en el lenguaje de las perversiones). También aquí pueden distinguirse las mismas etapas que en el caso anterior: *a)* El ver como *actividad* dirigida a un objeto ajeno; *b)* la resignación del objeto, la vuelta de la pulsión de ver hacia una parte del cuerpo propio, y por tanto el trastorno en pasividad y el establecimiento de la nueva meta: ser mirado; *c)* la inserción de un nuevo sujeto al que uno se muestra a fin de ser mirado por él” (Freud, 1915: 124-125).

La teoría alrededor de la mirada deviene importante debido a que ésta es un *leitmotiv* en la narrativa de Arredondo, en donde los personajes, a través de la mirada, se abren o se ocultan hacia los elementos que los confrontan con el resto del mundo.¹⁸

La represión, por otro lado, es definida como la operación mediante la cual el sujeto rechaza e intenta dominar sus deseos sexuales en los que la satisfacción pone en peligro su existencia (no literalmente, sino que corre riesgo de ser juzgado en la sociedad por el tipo de objeto de deseo). La esencial principal de la represión es rechazar algo de la conciencia y alejarlo de ella; la angustia del objeto de deseo es la principal fuerza impulsora. Es un ímpetu de dar caza al deseo del sujeto, el cual muchas veces fractura o quiebra las normas sociales (Freud, 1915).

La sublimación es un proceso a partir del cual las diversas fuentes de la sexualidad se orientan y descargan en otros campos, sobre todo aquellos relacionados con actividades artísticas e intelectuales. Una pulsión es sublimada cuando se drena hacia un fin no sexual, socialmente aceptado (Freud, 1905: 218).

¹⁸ La mirada se retomará con mayor profundidad en el capítulo 3 de esta tesis.

Los destinos de pulsión son conceptos que ayudan al análisis de los relatos, además de algunos otros términos psicoanalíticos que se añadirán en el transcurso del estudio. En esta línea de ideas, éstos se profundizan y se relacionan con el ámbito literario en los siguientes apartados. Debo aclarar, sin embargo, que no establezco un análisis psíquico de los personajes, sino que a partir de los términos relacionados con las pulsiones (en su mayoría), junto con un desarrollo hermenéutico literario, postulo un estudio para comprender la construcción estética-narrativa de los cuentos.

2.1 El trastorno hacia lo contrario: Erotismo y perversión en “Sombra entre sombras”

El relato “Sombra entre sombras” forma parte de la tercera compilación de cuentos de Inés Arredondo, *Los espejos* (1988); es el último de siete relatos que aparecen en esta obra. En él, la escritora muestra diversos elementos que transgreden algunas de las normas socioculturales permitidas, como el sadomasoquismo, las relaciones sexuales extramaritales, distintos tipos de perversiones, entre otros elementos.

“Sombra entre sombras” es un relato circular que inicia con la protagonista, Laura, de 72 años, reflexionando desde una casa vieja, derruida, distintas situaciones de su vida que la condujeron hasta el momento donde narra:

Antes de conocer a Samuel era una mujer inocente, pero ¿pura? No lo sé. He pensado muchas veces en ello. Quizá de haberlo sido nunca hubiera brotado en mí esta pasión insensata por Samuel, que sólo ha de morir cuando yo muera. También podría ser que por esa pasión, precisamente, me haya purificado. Si él vino y despertó al demonio que todos llevamos dentro, no es culpa suya (Arredondo, 2011: 315).

Posteriormente, la protagonista recuerda que a la edad de 15 años es obligada a casarse con Ermilo Paredes, de 47. Desde la perspectiva de la narradora, ella prácticamente fue vendida por su madre, ya que él era un hombre sumamente rico: “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” (Arredondo, 2011: 315). Esta situación da cuenta de la trasgresión a la cual eran sometidas las jóvenes de la época de mediados del siglo XX y anteriores, quienes no eran consultadas para contraer nupcias; por el contrario, como se explica, eran prácticamente vendidas por sus familiares al mejor postor.

Aunado a lo anterior, Laura no posee conocimientos sexuales de ningún tipo. El día de la boda entre Laura y Ermilo, la madre se lleva a su hija y se presenta el siguiente diálogo:

—¿Tienes miedo? —me preguntó.

—¿Miedo de qué?

Pareció muy turbada. Al fin dijo: —De quedarte a solas con Ermilo.

—¿Por qué? Él llevará la conversación y yo lo seguiré.

—Aunque no sea conversación, tú síguelo —el tono de voz de mi madre era medroso y de pronto me apretó contra su pecho y comenzó a sollozar—. 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 (Arredondo, 2011: 317).

La falta de comunicación entre madre e hija es notable, pues la primera no le ha enseñado educación sexual a su hija. Esta situación es bastante común entre padres e hijos ya que, por pena, por escaso conocimiento, por tabú, no se habla del tema. De ahí que la

madre tenga sufrimiento por la hija, sabe lo que sucede en la noche de bodas, pero no se atreve a darle más información.

Una vez llegado este momento, Ermilo le pide a su esposa que se acueste desnuda en la cama. Ella no entiende por qué, pero lo hace. Posteriormente la narración continúa de la siguiente forma:

La sábana fue bajando muy lentamente y sentí que por mis cabellos, por mi cara, capullos frescos y olorosos me iban cubriendo: eran azahares. [...] 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 (Arredondo, 2011: 318).

Si bien la noche de bodas transcurre en tranquilidad, y no hay sufrimiento con la pérdida de la virginidad, a la mañana siguiente Ermilo trata de besarla en la boca y a ella le da mucho asco, por lo cual se lo prohíbe y le grita. Posteriormente, durante varias noches él trata de sostener relaciones, pero ella no accede, hasta que Ermilo le pide disculpas y formulan un acuerdo, en el cual ella de vez en cuando permite que él cumpla sus fantasías. En este común entendimiento viven en relativa paz durante veinte años.

Aunque Laura es su esposa y poseen un convenio, sabe por habladurías que Ermilo arma grandes orgías; en una de ellas desaparece por tres días. Al cuarto amanecer, un hombre lleva al marido desmayado a la casa de la señora, y ella queda prendada por la guapura del

sujeto. Laura le proporciona ropa para que se cambie, lo invita a desayunar y le da trabajo: “Yo, mandándolo, cuando lo que quería era ser su esclava” (Arredondo, 2011: 326).

Su nombre es Samuel Simpson. Él tiene 22 o 23 años, mientras que Laura ya tiene 36. Laura siente un deseo sexual por este individuo; asimismo, no oculta el interés que tiene hacia él, y lo invita constantemente a pasear y a comer.

Una noche, en que la luna está “sucia de nubes negras” (330), Laura decide ir a la habitación de su empleado y consumir su deseo sexual con éste, pero lo que observa la deja impactada:

Abro la puerta del cuarto de Simpson. Lo que veo me deja petrificada: Simpson y Ermilo hacen el amor.

[...]—Te dije que algún día vendría... que vendría... está loca por ti —me arranca la capa y me desgarró la ropa.

—Ya verás que hermosura es, esta hija de... ya verás qué hermosura. [...]

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. [...] Hasta entonces me doy cuenta de que Ermilo nos ha estado mirando y fustigando con un gran cinturón y palabras soeces. No me importa (Arredondo, 2011: 330-331).

Ermilo rompe la idea de pureza inmaculada que posee de Laura cuando se casan, y ahora se dirige a ella con palabras insultantes: se ha roto el objeto casto de deseo inicial. De igual manera, ella accede a participar en el juego perverso, degradado, con la única finalidad de cumplir el deseo erótico con el sujeto deseado.

Se entiende la perversión desde el psicoanálisis como una desviación sexual que rompe con los actos que admiten las normas tradicionales. Establecer qué es lo correcto e

incorrecto de una norma sociocultural llevaría varias páginas de estudio; sin embargo, no es el caso de este trabajo. Basta añadir que Freud parte de una definición tradicional en la cual las relaciones sexuales permitidas son aquellas que se dan entre un hombre y una mujer por vía vaginal. En este sentido, incluso las relaciones sexuales entre hombres, o por otros orificios corporales, devienen en perversión. Por lo tanto, Freud admite que la sexualidad humana es variable y poco restringida, por lo que cada individuo puede gozar y encontrar el placer de diversas formas (Freud, 1913). La perversión sexual se hace presente en el relato, en donde los tres personajes sostienen encuentros eróticos diversos: Laura acepta para estar con el sujeto deseado, mientras que Ermilo y Samuel solamente se dejan llevar por el deseo físico.

Las pulsiones, como se mencionó, son un concepto ubicado entre lo anímico y lo somático; representan los estímulos provenientes del interior del cuerpo. Estas pulsiones se caracterizan por salir y tener “destinos” de expresión. Uno de ellos es el trastorno hacia lo contrario que a continuación explico.

El proceso pulsional de sadismo-masoquismo (el trastorno hacia lo contrario) consiste en una acción violenta de una persona que trata a otra como objeto. Esta segunda persona se resigna, acepta, y posee una participación pasiva en los actos sexuales, pues siente placer y goce al ser martirizada (Freud, 1915: 123),

En el relato, Laura es el objeto receptor que acepta ser martirizado por Samuel (sujeto activo). Además, de igual manera es golpeada por Ermilo. No le importa tener encuentros sadomasoquistas con ambos individuos para tener un escape a la pasión que siente. Como se explica *infra*, estos episodios se mantendrán hasta los últimos días de Laura con sesiones cada vez más abyectas, las cuales no le molestan si éstas le permiten gozar al sujeto deseado.

No obstante, en todos los encuentros sexuales ella se cuestiona si está haciendo lo correcto, pero siempre responde que sí, pues en el ámbito del matrimonio su esposo le permite entrar en contacto sexual con su objeto deseado a cambio del juego erótico que los tres conjugan. Empero, dentro del abandono hacia lo deseado ella poco a poco se aproxima a la muerte, tal y como lo expresa Bataille: “Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado. La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión” (Bataille, 1997: 25).

Dentro del trastorno hacia lo contrario, Freud establece también tres tipos de oposiciones: amar-odiar, amar-ser amado y amar aunado a la indiferencia del otro. Esta situación se explica en el siguiente sentido:

Quando el objeto es fuente de sensaciones placenteras, se establece una tendencia motriz que quiere acercarlo al yo, incorporarlo a él; entonces hablamos también de la «atracción» que ejerce el objeto dispensador de placer y decimos que «amamos» al objeto. A la inversa, cuando el objeto es fuente de sensaciones de displacer, una tendencia se afana en aumentar la distancia entre él y el yo, en repetir con relación a él el intento originario de huida frente al mundo exterior emisor de estímulos. Sentimos la «repulsión» del objeto, y lo odiamos; este odio puede después acrecentarse convirtiéndose en la inclinación a agredir al objeto, con el propósito de aniquilarlo (Freud, 1915: 131).

Entonces, la pulsión principal de Laura es hacia Samuel en la oposición amar-ser amado (al menos en sus fantasías), ya que ella siente atracción hacia el objeto dispensador de placer (aunque en el relato nunca se sabe si ella es amada por Simpson). Su esposo se establecería en la pulsión amar-odiar (él la ama al inicio, pero ella lo odia). Aunque parezca una situación extraña, el odio también es una pulsión, ya que el sujeto que odia se percibe

amenazado, siente repulsión y trata de alejarse; es decir, el odio de igual forma produce sentimientos en el otro.

Ermilo muere a los 85 años, ella tiene 53 y Samuel, 40. En su testamento, el esposo dicta que Samuel no debe vivir en amasiato con otra mujer que no sea Laura; de esta manera heredará toda la fortuna de ella cuando fallezca. La mujer piensa que ahora podrá disfrutar el ámbito erótico sólo con Samuel; no obstante, éste comienza a llevar a hombres para que compartan su lecho. Posteriormente organiza orgías cada vez más infames, en donde Laura es el centro de atención al ser la única mujer.

Las perversiones, los juegos sexuales, las pasiones desbordadas, son elementos que ella acepta para poseer el amor del sujeto deseado. Aunque ella se cuestiona constantemente si hace lo correcto de acuerdo con la educación que su madre le brindó, la voluntad y el deseo logran que ella acepte sus tormentosas acciones. Finalmente, establece una paradoja a nivel personal, pero también religioso, pues expresa lo siguiente al concluir el relato:

Ahora tengo setenta y dos años. Él apenas 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 mimó 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.* Mi alma florece como debió de haber florecido cuando era joven. Todo lo doy por estas primaveras cálidas, colmadas de amor, y *creo que Dios me entiende, por eso no tengo ningún miedo a la muerte* (Arredondo, 2011: 336).

El ámbito erótico arroja a la personaje fuera de sí; esta situación provoca que el deseo se desborde y la aproxime a la locura; la posesión de ese objeto la orilla a la muerte, pues es

una pasión que la consume. Su cuerpo está fragmentado, enfermo, en total decadencia, pero ella cree que hace lo correcto por amor, de ahí su seguridad de que Dios la entiende.

Los fragmentos seleccionados también son muestra de dos categorías más de pulsiones: pulsión de vida y pulsión de muerte. En el texto “Más allá del principio de placer” (1920), Freud parte del antecedente de que el curso de los procesos anímicos es regulado generalmente por el principio del placer; es decir, aunque exista una tensión displacentera, el principio busca una producción anímica del placer. Por otro lado, una pulsión de muerte sería una tendencia de lo orgánico a la reconstrucción de un estado anterior, de tranquilidad, en donde se busca un estado previo no-vivo; es decir, tiene como finalidad la muerte, a diferencia de las pulsiones de conservación y pulsiones sexuales (pulsiones de vida).

Aunque los procesos de repetición ligan las excitaciones a partir del displacer, éstos actúan a favor del principio del placer debido a que se busca la descarga de las excitaciones, con la finalidad de deshacerse de ellas y retornar al mundo inorgánico (la no existencia). Aunque parezca contradictorio, es porque el máximo placer se conecta con la eliminación completa de la excitación, y ¿de qué manera se podría lograr este hecho? En la muerte. No obstante, Freud afirma que ambos tipos de pulsiones (vida y muerte) deben trabajar vinculadas y en equilibrio en el sujeto (dualidad pulsional, Eros y Tánatos).

Sin embargo, en el cuento no se encuentra ese equilibrio entre pulsiones de vida y muerte; Laura es un objeto deseante que se encuentra en el terreno de la locura, un personaje que actúa solamente en dirección de las pulsiones de muerte para satisfacer al sujeto amado, es una sombra entre las demás sombras que la rodean.

2.2 Represión y culpa por el objeto de deseo en “Estío”

“Estío” (1965) es el primer cuento (de catorce) de la compilación *La señal*. Si bien no es el primer relato que la escritora sinaloense desarrolla, sí es el que elige para iniciar su obra. Sin duda, “Estío” reúne varios de los tópicos relacionados con la transgresión, que en cuentos posteriores Arredondo seguiría desarrollando: lo inconsciente, el pecado, el deseo, la represión, el interés carnal, la culpa, entre otros elementos.

La trama se establece en el siguiente sentido: la narradora (la madre, de quien no se sabe el nombre) aparentemente posee un interés amoroso/erótico por Julio, el amigo de su hijo; posteriormente, se hace evidente que el objeto de deseo de la madre es su propio hijo, Román (un deseo inconsciente, según la personaje). Al inicio del relato, Román solicita a su madre que le permita a Julio vivir con ellos por un tiempo, pues éste tiene problemas económicos y poco apoyo familiar para concluir sus estudios. La madre acepta y convive con ambos jóvenes.

Los personajes están en el estío: el calor es agobiante, pues se encuentran cerca de la playa. En conjunto, los tres disfrutan del verano, así como de aquellos elementos cálidos/eróticos que se erigen en la huerta de la madre:

Nunca se me hubiera ocurrido bajar a bañarme al río, aunque mi propia huerta era un pedazo de margen. Nos pasamos la mañana dentro del agua, y allí, metidos hasta la cintura, comimos nuestra sandía y escupimos las pepitas hacia la corriente. No dejábamos que el agua se nos secara completamente en el cuerpo. Estábamos continuamente húmedos, y de ese modo el viento ardiente era casi agradable. A medio día, subí a la casa en traje de baño y regresé con sándwiches, galletas y un gran termo con té helado. Muy cerca del agua y a la sombra de los mangos nos tiramos para dormir la siesta (Arredondo, 2011: 41).

Las referencias acuáticas son constantes en el texto (río, mar, tierra húmeda, sudor), así como la ingesta de frutos exóticos jugosos; estos aspectos reiteran el deseo erótico interno de la madre y de los jóvenes, pues el agua es un símbolo de lo inconsciente, del alma, de las motivaciones ocultas, secretas e incluso de lo ignorado. También es un símbolo de diversas dualidades: masculino/femenino, vida/muerte; el agua purifica, pero también produce la descomposición (Véase Chevalier y Gheerbrant, 1986: 56-60).

Asimismo, se presentan múltiples alusiones a cómo el ardor invade sin remedio a la madre, en una metáfora del deseo interno que posee por uno de los jóvenes, el cual se evidencia constantemente a lo largo de la narración:

El calor se metía al cuerpo por cada poro; [...] Llegué a mi cuarto y dejé caer la toalla; frente al espejo me desaté los cabellos y dejé que se deslizaran libres sobre los hombros, húmedos por la espalda húmeda. Me sonreí en la imagen. Luego me tendí boca abajo sobre el cemento helado y me apreté contra él: la sien, la mejilla, los pechos, el vientre, los muslos. Me estiré con un suspiro y me quedé adormilada [...] (Arredondo, 2011: 41-42).

Aquellos elementos que simbólicamente muestran el deseo de la madre son el calor, desatarse los cabellos y acostarse desnuda en el cemento, donde permite que su cuerpo se enfríe. El cabello ha sido relacionado desde la antigüedad con el deseo erótico que detenta una mujer; llevarlo suelto es un símbolo de ruptura de reglas, pasión y desobediencia social:

Por ser la cabellera una de las principales armas de la mujer, el hecho de mostrarla o esconderla, anudarla o desatarla es frecuentemente signo de la disponibilidad, de don o de reserva de una mujer. María Magdalena, en la iconografía cristiana, se representa siempre con los cabellos largos y sueltos, signo de abandono a Dios, más aún que recuerdo de su antigua condición de pecadora (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 220).

Otros aspectos que constantemente se describen en el cuento son comer sandías y mangos, sentir el jugo correr por su boca, los dedos y los antebrazos (42); visitar la playa, con la reiteración de elementos eróticos (palpitaciones, jadeo de sus respiraciones) (42-43); estar en contacto con hojas secas y, de nuevo, la tierra húmeda con un olor cercano a la putrefacción (referente al deseo incestuoso) (45); respecto a esta última idea, la tierra simboliza a la madre, lo fértil, la fuente de la vida, es protectora de toda fuerza aniquiladora (véase Chevalier y Gheerbrant, 1986: 992), pero en el relato de Arredondo, de manera analógica, la tierra tiene un olor fétido y descompuesto, pues el deseo incestuoso de la madre contamina su estado maternal puro; está relacionada con un estado de putrefacción.

Metafóricamente, mientras la madre observa a los jóvenes, y el deseo crece, hay una acción que conduce a que ésta “deseche” la niñez de su hijo y lo admita como hombre:

De sobre la repisa quité el payaso de trapo al que Román durmiera abrazado durante tantos años, y lo guardé en la parte alta del clóset. Las camas gemelas, el restirador, los compases, el mapamundi y las reglas, todo estaba en orden. Únicamente habría que comprar una cómoda para Julio. Puse en la repisa el despertador, donde estaba antes el payaso, y me senté en el alféizar de la ventana (Arredondo, 2011: 40).

Quita un juguete de su hijo, un payaso, el cual le brindó seguridad a Román en la infancia; lo encierra en el closet y coloca un despertador, que puede considerarse un símbolo de las responsabilidades de la edad adulta.

Al final del cuento, la madre narra una noche en que los jóvenes deciden salir, y ella se queda desnuda sobre la cama. De pronto, los oye volver; uno se acerca a su puerta y toca; ella lo recibe y sucede lo siguiente:

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* (Arredondo, 2011: 46).¹⁹

El nombre sagrado pronunciado, el objeto de deseo, corresponde al nombre del ser que no puede querer eróticamente: el de su hijo, Román. Por tanto, el hombre recibido en el lugar del otro es Julio. El acto de habla forma una realidad, un mundo; pronunciar el nombre sagrado otorga la posibilidad de hacer audible el deseo que posee: “Para los cabalistas, por supuesto, el misticismo lingüístico es al mismo tiempo un misticismo de la escritura. Cada acto de habla es, en el mundo del espíritu, al mismo tiempo un acto de escritura, y cada escritura es un habla potencial, destinada a volverse audible” (Scholem, 1989: 25). Asimismo, el nombre “Román” no tiene un significado simbólico en el contexto mítico, pero sí en el literario; en el cuento es un nombre sagrado, porque hace referencia al hijo de la mujer; no lo puede desear, pues es un tabú: “Lo que tiene significado –sentido y forma– no es la palabra en sí misma, sino la tradición detrás de esta palabra, su comunicación y reflexión en el tiempo” (Scholem, 1989: 60).

La represión es aquella operación mediante la cual un sujeto intenta dominar sus deseos sexuales en los que la satisfacción es mal vista por la sociedad (en el caso del relato se trata de un deseo incestuoso): “La represión no es un mecanismo de defensa presente desde el origen; no puede engendrarse antes que se haya establecido una separación nítida entre

¹⁹ Las cursivas son mías.

actividad consciente y actividad inconsciente del alma [*sic*], y su esencia consiste en rechazar algo de la conciencia y mantenerlo alejado de ella” (Freud, 1915: 142).

El deseo que surge en el sujeto se transforma en angustia; el interés sexual hacia su hijo es el que forma parte de la represión; ella modifica este deseo y lo proyecta hacia Julio, pero pronunciar el nombre sagrado hace evidente su pasión, por lo que el joven se molesta y se marcha: “Este impulso hostil hacia una persona amada es el que cae bajo la represión. El efecto es totalmente diverso en una primera fase del trabajo represivo que en una fase posterior. Primero alcanza un éxito pleno: el contenido de representación es rechazado y se hace desaparecer el afecto” (Freud, 1915: 151). Poco después la narradora explica esta confusión, así como los sentimientos de ira que invadieron al amigo de Román:

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 (Arredondo, 2011: 46).

Resulta un acto de profanación pronunciar el nombre sagrado, pues la mujer no puede ni debe desear a su hijo; esta acción es una transgresión sumamente condenada, no sólo como prohibición religiosa, sino también por la sociedad moderna.²⁰

²⁰ Ya en *El malestar en la cultura* (1930) Freud señaló que, para sostener el patrimonio anímico de la cultura en la sociedad, el ser humano establece diversas prohibiciones. Las más antiguas son aquellas que se constituyeron para desasir a los individuos del estado animal primordial, como el incesto, el canibalismo y el disfrute al asesinar (Cf. Freud, 1979b: 10-11).

Como en *Edipo Rey*,²¹ el cuento “Estío” es una tragedia²² de conocimiento: hacer lúcido el deseo inconsciente hacia su hijo es una ruptura tremenda de las normas sociales; sin embargo, como en la tragedia griega, desconocer el deseo no la absuelve de la trasgresión: “La tarde anterior a su partida hablé con él por primera vez a solas después de la noche del beso, y se lo expliqué todo lo mejor que pude; le dije que yo ignoraba absolutamente que me sucediera aquello, pero que no creía que mi ignorancia me hiciera inocente” (Arredondo, 2011: 47). El inconsciente se hace evidente a partir del acto fallido; es un deseo que surge desde lo más profundo de la personaje, no de la razón.

Acepta a otro en su lugar, pero es un objeto ilusorio, falso, que no cumple con el objetivo de satisfacer al ser deseante. El objeto de deseo es inaccesible, por lo cual hacerlo evidente produce angustia en la madre. En el caso de este relato, el deseo erótico no se puede cumplir por una prohibición moral, religiosa, ética, cultural, entre otras. Finalmente, para no caer en el incesto, la mujer aleja a los dos jóvenes quienes se van a estudiar solos, pero no por ello deja de extrañar al hijo amado. La culpa dentro de la personaje por desear a su hijo no la deja subsistir, por eso los aleja:

El sujeto, que percibe sus manifestaciones en forma de ideas obsesivas, lo ignora todo sobre la naturaleza de los deseos inconcientes que ellas tienen en su base. En la melancolía, el sentimiento de culpa desempeña también un papel esencial: pero aquí la instancia crítica (o «conciencia moral») que está separada del yo por escisión, le permite al sujeto «volcar» sobre el propio yo los reproches que dirige al objeto de amor. El carácter neurótico del sentimiento de culpa obedece a la imposibilidad, para el sujeto, de sobrepasar la problemática edípica.

²¹ “Los mitos de incesto son mitos creadores. Explican generalmente el origen de la raza humana. La virtud de la unión prohibida y característica del Gran Tiempo se añade a la fecundidad normal de las uniones sexuales” (Caillois, 1984: 135).

²² En el ámbito de la tragedia, afirma Patxi Lanceros (1997: 107) que “Lo trágico no es texto ni discurso, sino *experiencia*. [...]. Lo trágico en cuanto experiencia es más profundo que el sentimiento y más amplio que el concepto. Se presenta como herida y abismo, como enfrentamiento de la voluntad y el destino, como *fatal ausencia* que aspira a ser asumida, redimida, dialectizada con las presencias cotidianas”.

Así, el sentimiento de culpa permanece en gran parte inconciente, pues la aparición de la conciencia moral está íntimamente ligada al complejo de Edipo, que pertenece al inconciente [sic] (Chemama, 1996: 73).

Otra interpretación que se puede realizar de este cuento es que la madre en realidad proyecta el deseo que siente hacia el padre (muerto) en su hijo. Si bien no hay elementos directos de esta situación en el cuento,²³ los personajes comparten los nombres con otros del relato “El árbol” (también en *La señal*) de la misma autora. Al respecto, en una entrevista Arredondo declaró:

Te confieso que hay dos cuentos incluidos en *La señal, Estío*, con el que abro el libro, y *El árbol* que guardan un parentesco del que llegué a pensar en términos de novela. Sin embargo, en el orden del libro no los acomodé cronológicamente para que no resultara obvia la continuidad temporal que los une. En *El árbol* la mujer recientemente viuda de Luciano Armenta ha quedado suspendida en su dolor con su hijo de cuatro años, fecha significativa que será retomada al inicio del cuento titulado *Estío*, cuando su hijo Román ya entrada la adolescencia comparte su amistad con Julio, un amigo con el que se establece una tensión erótica en la que se mira el abismo del incesto, y Julio, que en verdad la desea, no es más que el reflejo de ese hijo que ella quiere demasiado cerca (Arredondo en Quemain, 1996: 155).

En “El árbol”, un relato bastante corto (dos cuartillas aproximadamente), se narra el asesinato del esposo de la mujer, Lucano Armenta. Ella entonces se aferra al hijo, como único ser que le queda en sustitución del padre: “Tiempo después volví en mí, en lo que quedaba de mí, y no pude hacer otra cosa que aferrarme a Román y llorar asida a él. Jamás lloré a solas, porque temí olvidar al niño un instante, el preciso para caer en la tentación de

²³ La única alusión hacia la muerte del padre en el relato “Estío” se encuentra en la siguiente cita: “-Déjala, Julio, cuando se pone así no hay quién 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... /Cuando salieron todavía le iba contando la vieja historia” (Arredondo, 2011: 41).

abandonarlo yo también” (Arredondo, 2011: 79). En este sentido, no es sólo que la madre desee al hijo como objeto, sino que actúa en función de su inconsciente (aquel deseo reprimido) ante la falta del padre.

Además de lo mencionado, se muestran elementos a lo largo de la narración que indican que el hijo también la desea, pues ha aceptado suplantar al padre como se explica *infra*. Aunque no se hacen tan evidentes, existen algunas señales en la narración que indican que la madre sí desea a Román, y lo realiza conscientemente, y no sólo eso, sino que él la corresponde.²⁴ Presento dos citas relevantes para corroborar la anterior afirmación:

–Ahora vas a ver el salto del tigre –me gritó Román [...]

Lo vi contraerse y lanzarse al aire vibrante, con las manos extendidas hacia adelante y la cara oculta entre los brazos. Su cuerpo se estiró infinitamente y quedó suspendido en el salto que era un vuelo. Dorado en el sol, tersa su sombra sobre la arena. *El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo*. No se entendía para qué estaba Julio ahí, abajo, porque no había necesidad alguna de salvar nada, no se trataba de un ejercicio: *volar, tenderse en el tiempo de la armonía como en el propio lecho, estar en el ambiente de la plenitud, eso era todo* (Arredondo, 2011: 43).²⁵

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. Escuchaba al viento al ras de la arena, lijándola.

Cuando recogíamos nuestras cosas para regresar, *Román comentó.*

²⁴ Con base en la teoría freudiana, el padre es el encargado de romper y poner fin al complejo de Edipo en el niño; pero ante la ausencia de éste, Román toma el papel del padre desde su niñez, pues no existe quién establezca límites.

²⁵ Las cursivas de esta cita, así como de la siguiente, son propias.

–Está loco, se ha pasado la tarde acostado, dejando que las olas lo bañaran. Ni siquiera se movió cuando le dije que viniera a comer. Me impresionó porque parecía un ahogado (Arredondo, 2011: 45).

En la primera cita la madre describe el lanzamiento en la arena que realiza su hijo. Por un lado, las cursivas de esa cita muestran cómo ella es consciente de que él fluye a su lado, pero no lo puede tocar (porque es sagrado, prohibido); sin embargo, poseerlo la llevaría a un estado pleno. En el segundo caso, alguien se acerca a ella y le susurra que nunca ha estado con una mujer, pero inmediatamente Román dice que Julio no se ha movido de la playa en toda la tarde, por lo cual el único que pudo haberle dicho esas palabras a la mujer es el mismo Román (por eso en el apartado del beso, ella ya lo espera).

Entonces, no solamente la madre ha idealizado a Román como un sustituto del padre, sino también él se considera dentro de ese papel; ha sustituido la ausencia de su progenitor, ha acompañado a la mujer toda su vida y ahora en la adultez muestra un deseo por su madre, no solamente fraternal, sino erótico. Sin embargo, ninguno de los dos lo puede hacer evidente por las normas sociales.

Arredondo remitifica una tragedia griega y la coloca en un contexto actual, en donde la mujer, ante la muerte del padre, ama y busca consuelo en su hijo; la ignorancia no la exime de sus actos, pues la herida de la tragedia vivida, y el horror de desear al hijo, la consumen casi hasta la locura.

2.3 Sublimación del deseo en “Opus 123”

El cuento “Opus 123” se publicó en la tercera compilación de cuentos de Inés Arredondo, *Los espejos* (1988), de la editorial Joaquín Mortiz; es el quinto relato de ocho que integran esta obra. Previamente, este texto se editó en una revista en 1983 (*Los libros del Fakir*), en donde se indicó que era una novela corta

La obra muestra un retrato del México tradicional del siglo XX, el cual Arredondo conoció y vivió de cerca en su tierra natal:

En “Opus 123”, de Inés Arredondo, [... la] construcción de una masculinidad dominadora y su contraparte homofóbica demoledora se hace presente con el rechazo hacia los dos protagonistas homosexuales: Pepe Rojas y Feliciano Larrea. Ambientado en Culiacán, a finales de la dictadura de Porfirio Díaz, “Opus 123” hace un retrato exacto de los estragos que una discriminación recalcitrante puede causar en sus víctimas. Así, el texto de Arredondo se suma a esta larga lista de obras mexicanas que postulan la homofobia como hecho inherente de la cultura nacional (Villegas, 2011: 98).²⁶

El narrador relata la historia de Pepe Rojas y Feliciano Larrea, desde su infancia hasta su vejez. No son camaradas, aunque son compañeros de escuela; sin embargo, –de acuerdo con el narrador– comparten un vínculo: “Aunque iban a la misma escuela, Pepe Rojas y Feliciano Larrea nunca fueron amigos, lo cual no deja de ser extraño, aunque, pensándolo

²⁶ Respecto a la contextualización del personaje gay y los estudios *queer* en México, es relevante la tesis de Víctor Saúl Villegas Martínez, *El personaje gay en seis cuentos mexicanos. Un acercamiento crítico desde la perspectiva de género, los estudios gay y la teoría queer* (2011), quien elabora una recapitulación del área mencionada desde diversos análisis críticos, lo cual puede ampliar y complementar la información presentada en este apartado.

bien, la misma causa que hubiera debido unirlos era la que los separaba, pues ambos sufrían el mismo tipo de cuchufletas e insultos” (Arredondo, 2011: 289).

Ese hilo invisible que los une es su afeminamiento; son dos chicos reservados, amanerados, que soportan burlas de conocidos sólo por ese comportamiento, del cual no son plenamente conscientes, pero la sociedad machista insiste en evidenciarlo. Directamente el narrador no indica que sean homosexuales, ni se corrobora este hecho en alguno de los pasajes del cuento como se analiza *infra*. No obstante, la sociedad de ese contexto condena su reserva, su interés artístico y su comportamiento sensible, el cual no encaja ni agrada en una comunidad guiada por estereotipos de género:

Pepe se metía en cualquier salón mal cerrado y se ponía a dibujar; [...] cuando recibía un “joto” o un “mariquita” a la pasada, sonreía tontamente y se escurría lo más rápido que le era posible. Ninguno de los dos, ni los otros niños, comprendían exactamente a qué se referían con aquellas agresiones. Sólo cuando los condiscípulos miraban los amaneramientos de uno y de otro, se daban cuenta de que en algo eran diferentes a los demás (289).

Además de los aspectos anteriores, ambos poseen un mismo interés artístico: “Tenían, además del afeminamiento, otra cosa en común: la música. Josefa Unanue les daba clases de piano y eran sus alumnos preferidos” (289). En este contexto, los dos padecen marginación por sus allegados y también detentan un interés por la música; empero, no son amigos, no comparten una relación, ni siquiera un saludo. Aunado a lo anterior, su estatus social es distinto, lo cual refrenda más su distanciamiento.

Pepe es huérfano de padre, únicamente vive con su madre y sus hermanas. Aunque finaliza la educación básica, no continúa estudiando; prefiere quedarse en casa a apoyar a su mamá para cuidar a sus hermanas y realizar otras labores domésticas: “[...] desde que salió

de la primaria, Pepe se entendió con gasto, criadas, tarea de sus hermanas y todo lo que hiciera falta. Pero el piano, y después el órgano, eran su ocupación principal, aunque él lo disimulara todo lo que podía” (290). Su progenitora lo apoya totalmente en su gusto por la música, de ahí que pueda practicar, pese a ciertas reservas.

En contraparte, los padres de Feliciano tienen una mejor posición económica; sin embargo, antes de concluir sus estudios, el niño se enferma y abandona la escuela. El padre no acepta su interés en la música, lo que produce grandes peleas:

Un día, en que, intempestivamente, entró don Feliciano Larrea padre a su casa, Josefa Unanue lo llamó con cortesía y gracia a que pasara a la sala a escuchar a su hijo tocar nada menos que la Sonata Opus 111 de Beethoven.

El padre gritó:

—¡Lo que quisiera sería oír una voz fuerte en la fábrica! (290).

Por esta razón, Feliciano constantemente siente envidia de Pepe, de la vida que tiene y el apoyo de su hogar. Cuando los niños crecen, las peleas constantes del matrimonio Larrea por el afeminamiento de Feliciano continúan, hasta llegar a su separación: “Esa noche, insomne y con fiebre, Feliciano pudo oír la voz alta y colérica de su padre. Una frase se le quedó grabada con fuego en la mente: ‘No vas a dejarme por ese marica, por ese homosexual...’/ No conocía la palabra, pero supo que ella sellaba su destino” (292). Es decir, el niño ha reprimido sus sentimientos; no logra entender qué desea, cuál es el problema que sus padres observan en él, pero nota que este hecho sella su existencia.

Además, los Larrea tienen dos hijas: Laura y Beatriz. Posteriormente, el día de la boda de ellas, sus padres deciden que alguien toque partes adaptadas de la Gran Misa —*Opus 123* de Beethoven— en la ceremonia; de este pasaje del relato es de donde se origina el título del

cuento, pues a partir de esta decisión la vida de los personajes principales cambia por completo.

La madre de Feliciano y Josefa desean que Pepe sea quien toque la pieza, pues, aunque le teme al público, el gran órgano le da privacidad. Él acepta y comienza a practicar todos los días desde muy temprano.

Feliciano lo escucha en la iglesia, aunque no sabe quién ejecuta la pieza; al inicio, reconoce la gran cualidad musical de quien está interpretando, pues el *Opus 123* es tan divinamente tocado que lo transporta a un contacto con lo sagrado a partir del arte: “[...] la música caía sobre él como desde el cielo, dejándolo anonadado, sin pensamiento, sin imágenes ni recuerdos, pura y sencilla como el amanecer” (296).²⁷

De acuerdo con Freud, la sublimación consiste en la sustitución de la meta pulsional, en donde el sujeto realiza un cambio de una meta sexual por una no sexual. Puede ser también la satisfacción de un objeto de deseo (consciente o inconsciente) a partir de objetos valorados y permitidos por la sociedad: “Los historiadores de la cultura parecen contestes en suponer que mediante esa desviación de las fuerzas pulsionales sexuales de sus metas, y su orientación hacia metas nuevas (un proceso que merece el nombre de sublimación), se adquieren poderosos componentes para todos los logros culturales” (Freud, 1905: 161).

Como su familia lo apoya en este arte, Pepe no siente culpa; por el contrario, disfruta de cómo la música le permite expresarse de una manera casi divina, en concordancia con lo

²⁷ “El simbolismo de la ejecución musical es muy sugerente. La Catedral es símbolo de la conciencia humana donde se debate la creatividad y el deseo de realización; acontece también la culpa, la condición de nuestra miseria moral, la marginación impuesta, pero a la vez, aceptada. La música es la que da vida al tiempo del relato; aparece sagrada como el espacio en que lo numinoso pone a los dos hombres en un estado de entrega total, de reconocimiento de la propia condición” (Gutiérrez, 2016: 263-264).

apreciado por el público y por Feliciano, quien no puede concebir que alguien pueda tocar de una manera tan gloriosa:

Cuando sonó la última nota de la *Marcha nupcial* de Wagner, con la iglesia semivacía, Pepe Rojas se dejó caer sobre los teclados del órgano y sollozó de felicidad. No había lágrimas en sus ojos, era su pecho que, como un fuelle, resoplaba y lo estremecía. Pasó un buen rato antes de que pudiera recobrase. “Gracias, Dios mío”, “Gracias, Dios mío”, repetía sin cansancio su alma gozosa (Arredondo, 2011: 298).

La represión sexual que puede existir en Pepe por la crítica social presente desde su niñez logra dirigirse hacia una meta más elevada, reconocida por la comunidad, a partir de la sublimación musical; al mismo tiempo, la música es una vía para sublimar sus deseos intrínsecos y sus pasiones.

La obra de arte puede reflejar los deseos inconscientes desde la infancia del artista y, al mismo tiempo, la expresión artística disminuye el trauma. Las relaciones familiares, sociales, educativas repercuten en el inconsciente del individuo; muchos de estos problemas o conflictos son ignorados por el artista, pero al sublimarlos encuentran una vía de escape. Por medio del arte es posible expresar las pulsiones sexuales, aunque de acuerdo con Freud, solamente personas con aptitudes peculiares pueden lograrlo.

La pregunta que se desprende de lo anterior es ¿por qué si Pepe solamente interpreta las partituras ya existentes del *Opus 123* es considerado como artista? ¿Por qué existe la sublimación? Porque, de acuerdo con la reflexión que realiza Arredondo (2012: 174), Pepe no se limita a ejecutar la partitura, sino que la siente, la hace propia; la pasión al interpretar esta obra se vuelve evidente y logra traspasar esta afección hacia su público:

La *poiesis* o saber poiético, el placer producido por la obra hecha por uno mismo: la creación artística mediante la cual el hombre puede satisfacer su necesidad de ser y estar en el mundo y sentirse en él como en casa, porque lo ha convertido en obra propia, alcanzando en esta actividad un saber. En primera instancia el creador es Pepe, quien interpreta la misa y produce la obra de arte que estaba latente en la partitura, es decir, la actualiza. Pepe es el intérprete y adaptador de la obra, es, por ello, un receptor muy especial, un cocreador (Martínez-Zalce, 1996: 33).

Por otro lado, en cuanto a Feliciano, la represión también puede aparecer negativamente. La represión sexual actúa contra la pulsión y se pueden formar diques que deriven hacia el asco y el sentimiento de vergüenza (Cf. Freud, 1905: 161).

Si bien Feliciano inicialmente siente un placer cercano a lo divino ante el concierto de Pepe, posteriormente al colocar atención a los coros de la misa comienza un cuestionamiento religioso y una crisis personal:

Y Dios, ¿dónde estaba Dios que permitía tanta ignominia?, ¿cómo era ese Dios que a él le mostraban justo y placentero, para aquellos miserables que se humillaban en su presencia?, ¿qué hacía por ellos?, ¿qué hacía por él?

Los ritos y los cantos enfebrecieron aún más la mente de Feliciano y se sintió fuera de todo contacto humano o divino. Pecador sin pecado, vergüenza de todos sin haber hecho nada malo. [...] Fue peor que una larga noche de fiebre biliosa. Tal vez las peores horas de su vida: acosado por todos, torpe, indefenso; acusado e inocente, pero mil veces culpable de un pecado que todavía no había cometido. Que quizá no cometería nunca. Era simplemente culpable de ser el que era. Bañado en sudor frío comprendió que, hasta el día de su muerte, él sería la carga y la vergüenza de sí mismo (Arredondo, 2011: 294-295).

Como otros personajes arredondianos, se cuestiona la existencia de Dios; siente enfado hacia su familia y hacia este Dios porque le impusieron un pecado que nunca cometió.

Se llena de vergüenza, enfado y odio hacia las personas. En este sentido, resulta viable afirmar la existencia del desplazamiento del amor hacia el odio a partir de la sublimación artística.

En un primer sentido, al escuchar a Pepe tocar el órgano, Feliciano ama a su familia, siente un apego hacia lo divino:

Feliciano veía entre nubes el fausto rito religioso, sabido y ahora nuevo. Esta misa pontifical de sus hermanas era lo más maravilloso que había acontecido en su vida. Se volvió a mirar a su familia y allegados y los encontró inmóviles y bellísimos. Luego recorrió con los ojos al público de la catedral: sintió el calor, el fervor con que estaban viendo y escuchando. Una magia viva se cernía sobre todos y el mundo era hermoso [...].

Feliciano, de rodillas, apenas podía contener las lágrimas de felicidad que le producía estar en presencia del Señor” (297).

Sin embargo, al final de la misa, los coros reiteran su cuestionamiento, su odio por sus familiares y por un Dios que lo juzga y no lo reconoce en su regazo:

Pero llegó el *Agnus* y con él el *Misere*, tocado a dos voces, una aguda como la de él y la otra de barítono, como la quisiera tener. La súplica de misericordia no era arrastrada y vil, como en otras composiciones sino de sincero dolor y arrepentimiento. Él tenía de qué dolerse, por qué pedir que se le quitara el pecado latente. Él sabía lo que era ser un *miserable*, por eso se sentía expresado en las frases largas en que hacía lento el momento: “que quitas todos los pecados del mundo, perdónanos Señor” ... “El mío no puede quitarlo”, quiso gritar.

Feliciano sintió que la indignación le subía a las mejillas y una rebelión interna, enorme, lo hizo ponerse de pie; blanco de ira se quitó como un manto la gloria de Dios y la tiró a los pies del altar (297-298).

La crisis que deviene en Feliciano marca un contrapunto en el placer y la sublimación que Pepe posee. De ahí se deriva que la apreciación de una obra puede variar de un receptor a otro; mientras que para el ejecutor es un regocijo, un deleite y una acción que refuerza su creencia religiosa, el otro tiene sentimientos totalmente opuestos. Lo artístico se modifica de acuerdo con la interpretación que se derivan de las vivencias de cada personaje; existe una parte activa, tanto de creador de la obra como del receptor, en donde el creador realiza bajo ciertos signos su obra, pero el receptor le brinda otras significaciones en relación con su estado de ánimo, percepción, contexto, ideologías, entre otros.

Aunque la recepción de la obra es distinta tanto para Pepe como para Feliciano, ambos personajes logran crear nuevamente un hilo en común: la apreciación artística. Pepe sublima su sentir, se torna parte de la obra y transmite su interior por este medio; Feliciano se hace partícipe y recibe esta conmoción; ambos comparten la misma tragedia, el mismo rechazo social, pero también el mismo alivio a partir de la sublimación artística después de una marginación social difícil de comprender.

El día de la misa de la boda de las hermanas todos quedan sorprendidos por la ejecución musical del organista, pero Feliciano padre se niega a reconocer a Pepe como ejecutor de la pieza, por lo que informa a los invitados –quienes se muestran deseosos de conocer al músico– que es un artista que mandó a traer especialmente del extranjero y no pueden tener contacto con él.

La obra artística posibilita la expresión, la comprensión entre dos personajes alejados por el estatus social, pero cercanos por compartir igual inadaptación en una sociedad que no los comprende y viceversa. El arte, en este sentido, se puede observar como un elemento terapéutico, una vía de escape para los dolores que aquejan a los personajes desde niños.

Los dotes artísticos de ambos jóvenes les permiten desempeñarse favorablemente en la comunidad como reconocidos músicos. Feliciano se marcha y viaja a diversas partes del mundo con su madre: “Viajó primero por Europa y después por el Oriente y Estados Unidos sin contar nunca con un verdadero amigo. Se olvidó de ello y ¿quizá? también del amor, condenado a la cadena que lo sujetaba frente al piano como único medio de expansión. Por eso llegó a ser el mejor pianista del mundo en su momento” (Arredondo, 2011: 304); en la cita anterior es evidente el reconocimiento como artista, y el piano como único medio de expresión; sin embargo, no conoce el amor o tiene un verdadero amigo que lo acepte e ignore los estereotipos sexuales que lo aquejan.

El narrador se focaliza en la historia de Feliciano, por lo que no sabemos de Pepe – hasta mucho tiempo después–, pues continúa en su lugar de origen. Ante la muerte del organista del pueblo, Feliciano escribe desde el extranjero a Josefa Unanue para solicitar que Pepe Rojas tome su lugar; ésta es la respuesta que obtiene:

“Querido, fuera de ti, nadie recuerda aquella *Misa* y, por otra parte, Pepe se niega a hacerlo porque la ilusión y el entusiasmo de aquella memorable vez han desaparecido. Ahora Pepe es un excelente organista y nada más. No podemos volver al pasado”. “¿Se le respeta por lo menos?”, repreguntó Feliciano. “Como organista, sí, como persona, sigue recibiendo el rechazo de todos” (Arredondo, 2011: 304).

La crítica arredondiana se dirige hacia el reconocimiento que existe por parte de la comunidad hacia el artista, pero que al mismo tiempo reprocha su parte humana, su interés individual, su apariencia externa.

A la muerte de su padre, y posteriormente de su madre, Feliciano regresa a su vieja casa y habilita un departamento en la antigua capilla. Se desfigura en una persona alejada de los demás; no obstante, de alguna manera crea un vínculo nuevamente con Pepe:

Se encerró en su departamento y no volvió a hacer sonar una nota [...] Por las noches, después de las doce, salía a caminar por las calles, sobre todo por aquellas que daban al río. Nadie transitaba a esas horas, a no ser el sereno. No, Pepe Rojas, que tampoco salía de su casa más que para ir a la iglesia, paseaba a la misma hora. Los dos delincuentes tenían una misma costumbre y cuando se encontraban un “buenas noches” impersonal se cruzaba entre ellos. Parece ser que fueron las únicas palabras que se dijeron en sus vidas.

Pero cuando Pepe murió, Feliciano Larrea dejó también sus salidas después de las doce (305-306).

Estos últimos contactos evidencian un posible afecto, admiración o, posiblemente, amor inconsciente que no puede ser reconocido por ninguno de los dos. Cuando uno muere el ritual de encuentro se fractura, y Feliciano se niega a volver a salir de su casa pues ya no posee razones para hacerlo; los breves acercamientos con Pepe son las únicas acciones que le dieron sentido en sus últimos días:

Las vidas de Pepe y Feliciano han sido destruidas por una masculinidad hegemónica que, por razones de dominio y preservación, trae consigo una pesada carga peyorativa hacia aquellos detractores de la misma. La homofobia, reverso indisoluble de esta construcción genérica, produce profundas marcas en el individuo victimizado, al grado de acabar con sus propios deseos y extraviarse en un horizonte ajeno (Villegas, 2011: 98).

Su condición de marginados, el rechazo que los envuelve, su calidad de artistas, permiten que se reconozcan. Incluso, sin ser amigos abiertamente, logran un sentir empático. La vejez, y con ello la muerte, es lo único que los separa. El medio artístico les otorga

momentáneamente reconocimiento social; sin embargo, mueren solos y olvidados por la comunidad a la que tanto deseaban pertenecer.

2. 4 La transgresión y los destinos de pulsión en la narrativa de Arredondo

De acuerdo con lo abordado en este capítulo, las pulsiones representan estímulos provenientes del interior del cuerpo que no pueden exteriorizarse por las restricciones colectivas que han sido normadas por instituciones como la Iglesia, el ámbito educativo, la sociedad, la crianza familiar, etc., y cuyas repercusiones a nivel del individuo se manifiestan de maneras muy diversas. La narrativa arredondiana describe, muestra y comparte en su obra la variedad de efectos que provocan estas pulsiones a partir de “destinos” de expresión, los cuales —en ocasiones— no se relacionan de forma evidente con el deseo que los produce; los más comunes son el trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la persona propia, la represión y la sublimación. Estas pulsiones se analizaron en este apartado, las cuales se vinculan además con tópicos como la sexualidad, el erotismo, la opresión social, las relaciones afectivas, entre otros.

En relación con la poética de la transgresión, la escritora mexicana debate las relaciones tradicionales de la sociedad, cuestiona las normas establecidas y evidencia la represión que el contexto impone a los personajes. Según la usanza del México del siglo pasado, es común que, dentro del erotismo y las relaciones afectivas, sea el hombre quien tenga un papel activo, mientras que la mujer es objeto de deseo pasivo; no obstante, en la narrativa arredondiana, las mujeres son sujetos activos en la narración (“Sombra entre sombras”, “Estío”), quienes ya sea inconscientemente, por un interés personal o por

atracción/amor hacia un hombre, deciden establecerse en el ámbito de la búsqueda del objeto de placer. Por el contrario, el hombre es un ser pasivo, en búsqueda del objeto de deseo, el cual, sin embargo, es juzgado por la sociedad por no representar el estereotipo del hombre mexicano del siglo XX (“Opus 123”). De ello deviene la importancia literaria de la autora, quien ahonda en una perspectiva que se concibió como tabú en la sociedad de su época y se estableció como un parteaguas en los estudios literarios en cuanto a la innovación de su discurso y la manera de abordar los temas mencionados hacia la transgresión.

En este apartado se analizaron tres cuentos desde los destinos de pulsión y los elementos transgredidos “Sombra entre sombras”, “Estío” y “Opus 123”. En el primer relato, la pulsión principal retomada por la escritora sinaloense es la vuelta hacia la persona, la cual se caracteriza por experimentar episodios masoquistas constantes, en donde el individuo disfruta el sufrimiento que recae en él. Arredondo transgrede con este relato los tópicos que no eran comúnmente abordados, sobre todo por mujeres en su contexto (triángulos amorosos, relaciones homosexuales, extramaritales, sadomasoquismo, fetiches, etc.).

En “Estío” el tema principal es el deseo incestuoso. Nuevamente la transgresión se instaure en el objeto de deseo prohibido, aunado a la representación de la sexualidad femenina (es necesario recordar que el placer se privilegió sólo hacia el ámbito masculino). La protagonista transgrede desde dos ámbitos; primero, en el deseo que evoca hacia su hijo (y como no se había mencionado en estudios anteriores, él también la desea); segundo, de acuerdo con la sociedad, la madre en sí misma es un símbolo, el cual se observa como algo sagrado, y que tradicionalmente no posee deseo sexual; sin embargo, Arredondo muestra lo contrario y dota de elementos pasionales a su personaje. Al mismo tiempo, se establece una

relación intertextual con *Edipo Rey* y construye una remitificación moderna a partir de la pulsión de la represión.

Finalmente, en “Opus 123” se denuncia el rechazo a un grupo social, específicamente hombres, por su comportamiento e intereses relacionados con sus necesidades amorosas/sexuales. Principalmente, Arredondo critica los prejuicios de la sociedad mexicana del siglo XX en cuanto a los estereotipos de género, ya que estos jóvenes no son aceptados por poseer comportamientos femeninos y tener un gusto artístico por la música. Entonces, si bien los personajes no llegan a transgredir el contexto de su época y mueren marginados, Arredondo sí evidencia las situaciones por las que individuos con intereses sentimentales diferentes de los señalados por la norma deben padecer. La pulsión relacionada con este relato es la sublimación artística, en específico con la música, pues ambos jóvenes deciden recurrir a este arte para liberar sus deseos.

La transgresión, entonces, se formula al cuestionar, evidenciar y romper con las estructuras establecidas de la sociedad, tal y como lo hace Arredondo en su universo narrativo. Determinar cuál es el objeto erótico que Arredondo propone para sus personajes, cómo orientan los destinos de pulsión, es fascinante pues las acciones no se inscriben en lo que la norma social dicta, sino que se incorporan en los tópicos de la desobediencia social: “Cuando el comportamiento humano se sale de los límites, en ese momento se transgrede un orden, se crea otro y se contamina la moral, se pone un mal ejemplo y se rompen los esquemas” (Dalton, 2002: 17).

Las pulsiones en sí mismas, en concordancia con la teoría de Freud, son transgresiones que surgen o se hacen evidentes por los deseos de los seres humanos; estos ímpetus son rechazados por las normas y el buen comportamiento que se debe mostrar, pues

regularmente son deseos que no se pueden permitir, porque rebasan la moral de la comunidad (como lo abordado en *El malestar en la cultura*). Cuando un individuo, como los personajes de Arredondo, tiene un deseo no permitido que busca llevar a cabo, consciente o inconscientemente, es un acto de transgresión.

En el capítulo 1 se observó cómo los personajes tenían duda respecto a la religión, pero no se decidían completamente a fracturar las leyes de la comunidad; en cambio, en los relatos abordados en esta sección, los personajes sí quebrantan lo socialmente acordado, y los que no pueden hacerlo abiertamente se desenvuelven en la pulsión de la sublimación para exteriorizar su deseo y limitar la afectación psicológica. Los individuos liberan sus pasiones, permiten entrever su interior, buscan la manera de saciar sus anhelos y no se limitan a lo que la comunidad les permite o no realizar. No obstante, como algunos de los deseos son demasiados transgresores (como en el caso de “Estío” o “Sombra entre sombras”) entran en un conflicto psíquico, de donde se derivan las pulsiones mencionadas hasta la destrucción de los personajes o de las relaciones familiares hasta llegar a un desenlace trágico.

Capítulo 3. Fragmentación de las relaciones afectivas a partir de la transgresión social

En el capítulo 3 de esta tesis se abordan los textos “Apunte gótico”, “Olga”, “Mariana” y “Orfandad” con el objetivo de analizar la construcción de las relaciones afectivas que Arredondo percibió en el siglo XX, y su relación con la transgresión social al quebrantarlas. Como son relatos que muestran distintos tipos de transgresiones, la teoría retomada para cada uno es variada y distinta:

Para “Apunte gótico”, se parte de Diccionarios de símbolos como el de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1986), así como el de Juan-Eduardo Cirlot (1992); asimismo, se retoma la teoría de Lillian Von der Walde: “Apunte gótico, de Inés Arredondo” (1991) e Inés Ferrero Cándenas: “El artificio perverso de Inés Arredondo: ‘Apunte gótico’” (2017), las cuales abordan específicamente el cuento objeto de estudio. En el caso de “Olga” y “Mariana” los teóricos fundamentales son Peter Wollen con “Teoría de la mirada” (2007) y Ana Bundgård desde “La esquizia ojo-mirada en *Río subterráneo*” (1990) para el estudio sobre la mirada en la literatura. Finalmente, en el caso de “Orfandad”, se retoma “El cuerpo en el arte como noción social y de fragmento” (2012) de Mariano de Blas, y se complementa con teoría específica del cuento, sobre todo del texto *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo* (1996) de Graciela Martínez-Zalce.

3.1 La transgresión infantil: El incesto en “Apunte gótico”

La producción artística de Inés Arredondo se compone de cuentos largos y cortos; entre los de menor extensión se encuentra “Año Nuevo”, de solamente dos párrafos, y le sigue “Apunte gótico”, de poco más de una cuartilla; este último fue publicado primero en *Los Universitarios*, el 15 de noviembre de 1974 (Espejo, 2006: 188), y posteriormente se incluyó en la segunda colección de cuentos de Arredondo, *Río subterráneo* (1979). Es el sexto de doce relatos de esta compilación.

Como se mencionó, es un relato breve; sin embargo, su lectura permite elaborar diversas significaciones por las metáforas y ambigüedades narrativas que se construyen en él. En este cuento, un personaje (se intuye que es una niña pequeña) describe el lecho en el que se encuentra acostada junto a su padre. A partir de la explicación que ella brinda es como el lector puede interpretar lo que sucede en la alcoba: una posible relación incestuosa.

Para establecer el contexto del cuento, su título posibilita una primera interpretación de análisis. Un *apunte* es un escrito breve que aborda cualquier tema; no obstante, otras acepciones del término son “Dibujo rápido tomado del natural” y “Persona que causa extrañeza por alguna condición o singularidad” (RAE, 2020). La primera acepción resulta de interés, puesto que, como más adelante se profundiza, el texto, más que narrar acciones, describe un momento, un instante de reflexión personal: es un relato que parece delinear una visión, establecer un dibujo de lo que la niña observa; es un cuento plástico, en el sentido del arte, de la pintura, el cual va trazando ese encuentro entre padre e hija. Respecto a la segunda definición, los pensamientos de la niña hacia su padre (objeto de deseo) y hacia su madre

(desinterés) pueden generar en el lector la extrañeza que la segunda definición de *apunte* detenta.

En cuanto al adjetivo *gótico*, la literatura gótica se caracteriza por elaborar relatos sin demasiados adornos o explicaciones innecesarias. En cuanto al tema, se relaciona con la catástrofe, lo grotesco (aparición de figuras humanas y animales extrañas), que aparecen a veces de forma ominosa (Martínez-Zalce, 1996: 80). Por otro lado, Piñeiro (2014: 258) indica que:

La literatura gótica conduce al lector a la exploración del terreno del caos psicológico, lo obliga a experimentar las mismas emociones que los personajes ante situaciones límite, lo invita a asomarse a los abismos abiertos por la imaginación y, por último, lo enfrenta con la incapacidad de la moral o la fe religiosa para dar respuesta a las preguntas que la obra ha planteado.

Además, añade que lo gótico se adentra en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana y permite recrear la locura, el miedo u otros estados límites. En este sentido, Arredondo creó un “Apunte gótico”, un relato corto que dibuja, sugiere, uno de los deseos que el ser humano ha percibido desde la antigüedad: el incesto.

El cuento inicia de la siguiente manera: “Cuando abrí los ojos vi que tenía los suyos fijos en mí. Mansos. Continuó igual, sin moverlos, sin que cambiaran de expresión, a pesar de que me había despertado” (Arredondo, 2011: 171). Como se mencionó en el apartado 2.2, la mirada es un elemento representativo en los relatos de Arredondo, pues a partir de ella los personajes comparten sus sentimientos y se relacionan con los otros; sin embargo, en el caso de este relato, la mirada del padre está ausente, inexpresiva, sin reaccionar o transmitir una sensación hacia su hija. No muestra deseo, ni rechazo: parece la de un muerto:

Las miradas que están en juego en los textos de Inés Arredondo son, pues, miradas maléficas, poderosas. No son miradas en las que se comuniquen ilusiones, fascinaciones, ni son tampoco respuestas a una demanda de amor. Son miradas límites, causa de antívida [*sic*]. 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, el gozo que emerge de la transgresión de la ley simbólica (Minardi, 2005: 437).

La expresión “*Cuando abrí los ojos...*” evidencia el estado onírico o reflexivo en el que se encuentra la personaje antes de enfrentarse a su realidad. No obstante, aunque esta mirada observa la aparente *realidad*, la niña –de la cual no sabemos su nombre, no tiene identidad– se encuentra en un estado de confusión, como si hubiera despertado de un largo sueño y reconoce su entorno. Esta misma frase aparece en “La sunamita” (*supra*) cuando a Luisa le revelan que su tío desea casarse con ella,²⁸ y en “Orfandad” (*infra*), cuando la – también– narradora niña, despierta y se da cuenta de que está sola y mutilada en un edificio.²⁹

La narración continúa de la siguiente forma:

La vela permanecía encendida [...] y su luz hacía difusos los cabellos de la cabeza vuelta hacia mí, pero a pesar de la sombra sus ojos resplandecían en la cara. La claridad amarillenta acariciaba el vello de la cóncava axila y la suave piel del costado izquierdo; también hacía salir ominosamente el bulto de los pies envueltos en la tela blanca, como si fueran los de un cadáver (Arredondo, 2011: 171).

²⁸ “No podía más. Salí de la habitación. Aquél no era mi tío, no se le parecía... Heredarme, sí, pero no los bienes solamente, las historias, la vida... Yo no quería nada, su vida, su muerte. No quería. *Cuando abrí los ojos* estaba en el patio y el cielo seguía encapotado. Respiré profundamente, dolorosamente” (Arredondo, 2011: 135). Las cursivas son mías.

²⁹ “*Cuando abrí los ojos*, desperté. /Un silencio de muerte reinaba en la habitación oscura y fría. No había ni médico ni consultorio ni carretera. Estaba aquí. ¿Por qué soñé en Estados Unidos? Estoy en el cuarto interior de un edificio. Nadie pasaba ni pasaría nunca. Quizá nadie pasó antes tampoco. /Los cuatro muñones y yo, tendidos en una cama sucia de excremento” (Arredondo, 2011: 170). Las cursivas son mías.

En la cita anterior, el ritual se percibe de la alcoba. La vela los ilumina, pero en partes; de ahí se deriva la descripción segmentada del padre, pues da cuenta de la fragmentación de los cuerpos (física o imaginariamente por las acciones subsecuentes): el cabello, los ojos, la axila, la piel del costado y los pies, como si fueran los de un cadáver. En esta última descripción se reitera la inmovilidad del padre, la apariencia que tiene, similar a la de un muerto; no obstante, esta situación la atrae, la fascina. El cuerpo de él está desnudo y solamente lo cubre una sábana, como lo hacen con las personas fallecidas. Es un efecto siniestro, sin embargo, ella no está desconcertada; por el contrario, sigue observándolo:

[...] la mirada no es un bálsamo, por el contrario, es un peligro, una amenaza para el sujeto, ya que supone corte, separación, vacío. La mirada arrastra a lo profundo, a lo abismal. El sujeto que se deja seducir por la mirada, sin oponer resistencia, experimenta la anulación instantánea del deseo, instante infinito. En la versión más extrema, la seducción de la mirada conduce a la locura (Minardi, 2005: 437).

La vela erige una escena desconcertante: el deseo que siente la niña por el padre-cadáver. ¿Realmente está muerto? No lo sabemos, pero a ella no le importa: así lo anhela. La luz alumbra brevemente lo terrible de lo que sucede. Está Eros y Tánatos, que representan respectivamente el deseo de ella y la mirada trágica del padre.

Sus ojos siguen recorriendo la escena y ella dibuja el entorno a través de sus pensamientos:

La tormenta había pasado. Él hubiera podido apagar la vela y enviarme a dormir en mi cama, pero no lo hacía. No se movió. Siguió con el tronco levemente vuelto hacia la derecha y el brazo y la mano extendidos hacia mí, con el dorso vuelto y la palma de la mano abierta, sin tocarme: mirándome, reteniéndome (171).

Ella menciona que la tormenta ha quedado atrás. Es posible que hable literalmente del clima, o que sea un eufemismo para indicar que habían terminado el encuentro sexual: la tormenta simboliza una vida angustiada, pero deseante de pasión; asimismo, “La afición a las tormentas revela necesidad de intensidad en la existencia y de escapar de la trivialidad; tal vez sea ello el gusto de ver soplar la violencia divina” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 1001). Entonces, esta tormenta puede representar las acciones anteriores a la descripción: lo velado, lo inerrable, las relaciones íntimas entre padre e hija. Arredondo se caracteriza por significar mucho en pocas líneas; con esa narración, y la metáfora velada, revela una perversión no directa, sino matizada.

Posteriormente, la personaje afirma: “Mi madre dormía en alguna de las abismales habitaciones de aquella casa, o no, más bien había muerto. Pero muerta o no, él tenía una mujer, otra, eso era lo cierto. Era la causa de que mi madre hubiera enloquecido. Yo nunca la he visto” (Arredondo, 2011: 171). Las líneas de esta reflexión son, sin duda, relevantes: ¿la madre duerme o murió? Este aspecto es narrado con gran indiferencia; si la progenitora descansa o falleció, no es una información de importancia para la hija. Respecto a esta exposición es posible, incluso, realizar una lectura interpretativa a partir del absurdo y del existencialismo, como en *El extranjero* de Albert Camus,³⁰ la muerte de la madre, quien ha brindado la vida, deja de ser significativa para la existencia de sus descendientes, no tiene una connotación relevante. El vacío, la satisfacción de necesidades primarias, es lo único que rige sus acciones.

³⁰ “Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: «Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias.» Pero no quiere decir nada. Quizá haya sido ayer” (Camus, 2016).

Independientemente de la vacilación entre la muerte o no de la madre, hay una segunda afirmación que asombra al lector: la madre enloqueció por culpa de la otra mujer, es decir, por tener conocimiento de la relación entre el padre y su hija, por eso su madre enloqueció y probablemente se derivó su muerte (un suicidio velado).

Las narraciones eróticas hacia el cuerpo desvanecido del padre continúan: “Vi la blanca carne del brazo tendido hacia mí, tersa, sin un pelo, dulce y palpitando con el vaivén de la flama. Los dedos ligeramente curvos sobre la mano ofrecida apenas: abierta. Hubiera querido poner un pedacito de mi lengua sobre la piel tibia, en el antebrazo” (171); reitera, además, la mirada del padre y el deseo que le impide a ella hablar, respirar, por lo que su cuerpo está en tensión, “hipnotizado y atraído”. El erotismo continúa presente, y fluye entre ellos, aun sin tocarse, únicamente a partir de la mirada de ella sobre el cuerpo de su padre.

El incesto, la locura, el absurdo de la existencia devienen evidentes. Si el padre ha fallecido, ¿qué es lo que comparten? La vida y la muerte, Eros y Tánatos, la ambivalencia, la transgresión, lo prohibido: “Ese algo [compartido] que podía ser la muerte. No, es mentira, no está muerto: me mira, simplemente. Me mira y no me toca: no es muerte lo que estamos compartiendo. Es otra cosa que nos une” (172).

Los personajes, ante el vacío existencial, no sienten culpa de la transgresión, porque no tiene reglas que seguir; son seres insertos en la modernidad, donde exclusivamente persiguen el principio del placer y del goce propio. De ello se deriva, incluso, un estado narcisista, en el cual la niña, en una fase de espejo, se identifica con la imagen del otro, idealiza al objeto de deseo: “Este estado primitivo, que entonces llama narcisismo primario, se caracterizaría por la ausencia de total relación con el ambiente, por una indiferenciación

entre el yo y el ello, y su prototipo lo constituiría la vida intrauterina, de la cual el sueño representaría una reproducción más o menos perfecta” (Laplanche y Pontalis, 1996: 229).

Lo terrible en lo que narra la niña, sin embargo, es que, aunque se encuentra con el cuerpo, está en completa soledad. No tiene con quién compartir la pasión desbordada. La situación es narrada por ella, la madre parece haber muerto; el padre, también. Ella sola llegó con él (describe que él pudo mandarla a su habitación, es una intrusa: no pertenece a ese lugar).

El deseo erótico surge a partir de la muerte, la transgresión, la fascinación ante la inmovilidad del otro en un ambiente lúgubre. Estas acciones son narradas a partir de un lenguaje velado, que oculta la prohibición y la transgresión de los personajes, pero no por ello deja de ser desconcertante:

En este extraño y exquisito arte de decir poco insinuándolo todo, Arredondo muestra un erotismo atenuado que exhibe una perversión que evoluciona, se exalta o justifica estéticamente a través de la calidad de la imagen poética. Por eso, a pesar de lo narrado, la palabra no se ensucia y, por tanto, es incapaz de destruir el efecto estético. Ante la perversión, el refinamiento del lenguaje, la pureza de la palabra (Ferrero, 2018: 24).

Como se menciona inicialmente, más que un cuento, parece la descripción de un retrato o un cuadro. Es un relato que realiza un dibujo de la decadencia moderna, relacionada íntimamente con la estética gótica: es un boceto de una escena de delirio, donde deseo y muerte constituyen el centro. Arredondo no elabora un relato obsceno o lujurioso; por el contrario, es un relato que asume a Eros y a Tánatos, el horror de las pulsiones inconscientes; representa –aun en la inmovilidad– el horror, el desapego familiar, lo más oscuro y profano

de los deseos del ser humano. Arredondo logra pintar este cuadro moderno magistralmente, y muestra, sin nimiedades, la parte escindida de las pasiones carnales.

Hasta este momento del relato, la escritora ha construido una atmósfera gótica aunada a la psicología de su personaje; no obstante, una escena irrumpe el relato erótico. Cuando la niña se cuestiona si la muerte, u otra cosa, los une, realiza la siguiente descripción:

Las ratas la huelen, las ratas la rodean. Y de la sombra ha salido una gran rata erizada que se interpone entre la vela y su cuerpo, entre la vela y mi mirada. Con sus pelos hirsutos y su gran boca llena de grandes dientes, prieta, mugrosa, costrosa, Adelina, la hija de la fregona, se trepa con gestos astutos y ojos rojos fijos en los míos. Tiene siete años pero acaba de salir del caño [*sic*], es una rata que va tras de su presa.

Con sus uñas sucias se aferra al flanco blanco, sus rodillas raspadas se hincan en la ingle, metiéndose bajo la sábana. Manotea, abre la bocaza, su garganta gotea sonidos que no conozco. Se arrastra por su vientre y llega al hombro izquierdo. Me hace una mueca. Luego pasa su cabezota por detrás de la de él y se queda ahí, la mitad del cuerpo sobre un hombro, la cabeza y la otra mitad sobre el otro, muy cerca del mío. Con las patas al aire me enseña los dientes, sus ojillos chispean. Ha llegado. Ha triunfado (Arredondo, 2011: 172).

De un momento a otro las ratas irrumpen en el relato, lo cual parece extraño a primera vista; desde mi interpretación, establezco que esta situación es una alucinación, una representación metafórica del deseo incestuoso de ambos o, en otras palabras, de un artificio perverso: “producción de un significado libertino, degenerado, en el plano de la memoria o la imaginación, a través de una visión hipnagógica provocada en parte por la relación espacial entre el que narra y sus objetos” (Ferrero, 2017: 183).

La rata posee diversas connotaciones: una de ellas es la representación de la actividad nocturna clandestina (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 869) y también “se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante” (Cirlot, 1992: 382), lo cual da

cuenta del incesto entre el progenitor y su niña: las ratas reptando entre ellos (erotismo, lujuria) hasta que triunfan. Incluso, la edad que menciona de la rata (7 años) puede ser una pista para indicar la edad de la protagonista. Igualmente, es relevante la relación de las ratas con la peste, la muerte, lo putrefacto; son seres que simbolizan lo reprobable y perverso del acto incestuoso:

[...] la protagonista cobra una conciencia terrible de lo sucio del incesto, así como de la propia depravación. Al principio se indica que lo que realmente une al padre y a la hija es la muerte, en su connotación de algo putrefacto: por eso es percibida por las ratas. Éstas, por otro lado, representan la inclinación hacia lo malo y repugnante. La sombra en la que habitan implica la parte velada de la realidad, donde el vínculo sexual adquiere otra faceta, una absolutamente impura que no se ha querido ver, que se ha dejado en la oscuridad. Pero se hace presente en la personificación de la asquerosa gran rata, que rompe el lazo místico-erótico que había entre los dos personajes y que se simboliza con la luz. En efecto, Adelina se interpone entre la vela y el cuerpo paterno, entre la vela y la mirada de la hija, para que ésta observe solamente lo inmundado: un deseo insano por el padre.

Entiendo a Adelina, la nauseabunda niña de siete años, como una proyección de la protagonista. Es como si se dijera a sí misma: ‘date cuenta (los ojos fijos de la rata) que fuiste y eres un ser pervertido; buscas a tu obsceno padre como si fuera tu presa’ (Von der Walde, 1991: 116).

Al final de la narración se revela al lector que el hombre es su padre. Aunque esta información se ha obviado desde el inicio de este análisis, es la primera y única vez que textualmente se menciona en el relato que él es su progenitor: “Ahora sí creo que mi padre está muerto. Pero no, en este preciso instante, dulcemente, sonrío: complacido. O me lo ha hecho creer la oscilación de la vela” (172).

En el cuento, entonces, no se presentan acciones, solamente las reflexiones de la niña, mientras observa a su padre (y a las ratas que los recorren). Pareciera que el tiempo se ha anulado y solamente existen ellos, la transgresión, la locura, el deseo y la muerte.

Incluso, es posible que no existan *ellos*, que únicamente esté ella y lo que su imaginación le permite concebir, hace frente a su deseo y lo materializa: “según Jung, [el incesto] simboliza el anhelo de unión con la esencia de uno mismo, es decir, la individuación. Por este motivo suelen los dioses de las mitologías engendrar con gran frecuencia por medio del incesto” (Ciriot, 1992: 250). Éste, entonces, puede ser una metáfora de la individualización, del complejo de Electra, del deseo interno de la hija por matar a la madre y poseer al padre, aunque ambos perezcan en el deseo. Las últimas líneas del relato son las que hacen dudar sobre lo que ha narrado: “O me lo ha hecho creer la oscilación de la vela”, es decir, lo he imaginado, lo deseo, pero es imposible de realizar.

“Apunte gótico” es un relato inserto en la estética del gótico y lo moderno por su relación en temas como la noche, los deseos inconscientes, la insatisfacción, los animales humanizados, la locura y la muerte. El tema del incesto se construye a partir de diversos símbolos y descripciones veladas, pues, aunque Arredondo alude a temas tabúes, su discurso es eufemístico; es decir, no por el tipo de tema abordado cae en un estilo obsceno; por el contrario, el lenguaje poético se hace evidente. Asimismo, hay una difuminación entre la realidad y el sueño, por lo que, como se mencionó, hay posibilidades diversas de interpretación. La mirada recorre los cuerpos y se evidencia la fragmentación, el deseo y las descripciones eróticas. La niña está sola, sus padres son anulados y, como el desasosiego religioso que Arredondo construye, no existe Dios, ni un mundo real en el cual sostenerse.

3.2 Transgresión a partir de la mirada y la pasión en “Olga” y “Mariana”

Ver y mirar no son sinónimos: mientras la acción de ver implica posar la vista sobre un objeto, mirar conlleva a la producción de significados y significantes del objeto observado; mirar es una acción humana, llena de sentimientos y transgresiones, que puede mostrar aceptación o rechazo, gusto o desagrado. Al respecto, Octavio Paz afirma magistralmente que

Mirar no es una experiencia neutral: es una complicidad. La mirada enciende al objeto [...]. Mirar es una transgresión, pero la transgresión es un juego creador. Al mirar por una rendija de la puerta de la censura estética y moral, entrevemos la relación ambigua entre contemplación artística y erotismo, entre ver y desear. Vemos la imagen de nuestro deseo y su petrificación en un objeto: una muñeca desnuda (1990: 156-157).

Ver es una acción pasiva, mientras que mirar es un ejercicio activo, que le brinda un sentido a lo que los ojos captan: “el ojo da movimiento y dinámica al texto; la mirada, independientemente de sus variaciones temáticas, lo detiene en un gesto final significativo, gesto que implícitamente, es decir, de forma tácita, remite al discurso” (Bundgård, 1990: 50-51).

Uno de los aspectos representativos en la narrativa de Inés Arredondo es la mirada de sus personajes; para los lectores asiduos de la escritora sinaloense, son notorias las referencias constantes que realiza hacia la mirada de los personajes, así como a los ojos, y los sentimientos que éstos pueden reflejar. Basta solamente leer algunos cuentos para percibir

este *leitmotiv*,³¹ por ejemplo, en “Olga”, “Mariana”, “Año Nuevo”, “En la sombra”, “En Londres”, por mencionar algunos. En este apartado me enfoco en analizar la recurrencia de la mirada de los personajes y la significación de ésta en el desarrollo de los dos relatos objeto de estudio (“Olga” y “Mariana”).

El primer relato que se analiza es “Olga”. En este cuento se narra la historia del personaje homónimo y Manuel, quienes son amigos desde niños, y posteriormente tienen una relación amorosa; sin embargo, en su adolescencia/juventud (Olga tiene 17 años y Manuel 20) a ella le arreglan un matrimonio con otro hombre, Flavio, lo cual desencadena la furia de Manuel.

“Olga” es el tercer cuento de la compilación *La señal*, y en él los ojos de Olga y los sentimientos que éstos reflejan son un *leitmotiv* en la narración, la cual culmina con la locura de Manuel y la pérdida de sí mismo cuando no puede estar con el objeto de su deseo.³²

El relato comienza *in extrema res*, cuando Manuel –el narrador– explica desde su desconsuelo cómo fue que su relación con Olga inició y finalizó. Ellos se conocen desde niños y crecen como hermanos; sin embargo, cuando son adolescentes, él observa cambios en el cuerpo de ella, se apena y deja de hablarle:

³¹ El *leitmotiv* es un término acuñado originalmente en el campo de la música; éste puede ser, en literatura, algún hecho, situación, símbolo, frase, etc. que es recurrente en un texto, por lo que deviene en un aspecto central que guía y brinda significación en el desarrollo de la trama.

³² Brianda Domecq en el artículo “‘Olga’ o las resonancias en el silencio” (1992) propone un análisis del cuento mencionado desde el ámbito de lo divino, tema que se relaciona con el capítulo 1 de esta tesis. En este texto, Domecq establece que “Olga, la protagonista, representa lo Uno, lo diverso integrado, las múltiples posibilidades del ser humano sin dicotomías. Simbólicamente es la guía que deberá llevar al hombre dicotomizado (Manuel/Flavio) hacia la integración, la incorporación de lo divino y lo humano *dentro de la existencia misma*” (Domecq, 1992: 421). Si bien este no es el tema que se trata en este apartado, es un estudio crítico del cuento bastante detallado en cuando a los símbolos que contiene, por lo cual se recomienda ampliamente su consulta.

Habían crecido juntos libremente, casi como hermanos. Jugaron a la rabia en la calle, comieron guayabas trepados en los árboles y Olga aprendió a tirar con rifle apoyando el cañón en su hombro. Después hubo un día en que ella se puso un traje de baño azul cuando fueron al mar, y todo cambió; a él le dio vergüenza mirarla y ella se dio cuenta (Arredondo, 2011: 57).

A partir de la mirada y la observación del cuerpo, éste se erotiza, se pierde la inocencia y la relación de los dos amigos cambia; ya no son hermanos, se reconocen como sujetos independientes que se atraen; ella se vuelve su objeto de deseo, de ahí que se complique dirigirle la palabra de la manera tan natural como lo hacían antes.

Aunque siguen coincidiendo en fiestas y reuniones, él no se anima a tener contacto con ella nuevamente; solo se relacionan con la mirada. Manuel la observa bailar y ella también lo mira; los ojos son su medio de comunicación, de contacto: “Las muchachas decían que era el que lo hacía mejor, pero jamás bailaba con Olga; le gustaba sentir sobre él su mirada brillante aquellas noches en que no se acercaban” (Arredondo, 2011: 57).

Él continúa dudoso de acercarse y hablarle, pero cada vez que se miran siente un “golpe”, como se narra en una ocasión en la que Manuel pasa cerca de la casa de Olga: “Se detuvo un momento y aunque no le dirigió la palabra miró sus ojos atentos y sintió ese golpe dulce en el estómago que venía siempre a cortarle el aliento cuando la encontraba” (Arredondo, 2011: 58). Como se explica en la cita, mirarla es un “golpe dulce”, el cual es un oxímoron que describe perfectamente cómo se siente Manuel: las miradas son la primera manifestación del deseo del otro, pero, al no concretar ese deseo, el sentimiento deviene desgarrador.

Sin embargo, una tarde se encuentran de frente, sonrían y comienzan su tórrido romance: “Empezó entonces una época de gozo tan intenso que a veces se le hacía

insoportable. Se sentía con frecuencia sofocado, igual que al final de una larga carrera” (Arredondo, 2011: 59). Sus miradas funcionan como un medio de contacto para el entendimiento del otro; no obstante, Manuel continúa usando adjetivos relacionados con el dolor (insoportable, sofocado) para describir la relación.

Olga es una mujer sumamente bella y enigmática; aunque la mira, no logra reconocerla ni entender sus sentimientos: “le parecía natural que ella fuera en todo diferente” (59). Durante sus salidas conviven y pasean por los callejones del pueblo, las huertas, el río, la naturaleza en general, abandonados solamente a sus sensaciones y al disfrute de su compañía: “Esa camaradería nueva los fue tranquilizando, hizo sus relaciones tan aparentemente plenas y naturales, tan poco necesitadas de porvenir, que el primer beso fue una sorpresa para ambos” (Arredondo, 2011: 61).

Posteriormente Flavio, un amigo en común que había salido del pueblo a estudiar medicina, regresa a la comunidad. Manuel le calcula 24 años de edad (cuatro o cinco más que él, quien en este momento del relato tiene 20). Para festejar su regreso se organiza una reunión, pero Manuel se siente incómodo con el encuentro de Olga y Flavio: “Manuel sintió un dolor inexplicable cuando vio el cuello largo y frágil de Olga curvarse en la garganta, como el de un pájaro; una curva hermosa, rotunda, que estaba allí independientemente de los ojos oscuros y el rostro sin expresión” (Arredondo, 2011: 63).

Manuel declara en diversas ocasiones que la mirada de Olga le parece inaccesible y no la entiende; en este mismo sentido, cuando ésta se posa sobre él, no tiene control de sí mismo, como si la mirada de Olga lo dominara completamente:

Cuando en medio del bullicio y la música Olga vino directamente hacia él, con su paso ágil y firme, y lo miró un instante antes de sonreír, estuvo seguro de que en el fondo de aquella mirada había el mismo misterio poderoso que él deletreaba dificultosamente junto al mar y al silencio de las huertas (Arredondo, 2011: 63).

Ahí mismo continúa: “Contra lo que hubiera creído, eso no lo acercaba a ella, únicamente lo atrapaba. Pero era sólo una mirada de las muchísimas, cambiantes y contradictorias, que él iba descubriendo de nuevo en ella” (Arredondo, 2011: 64).

Esta situación se relaciona con las descripciones que Jean-Paul Sartre establece respecto a la mirada del otro, pues explica: “[la mirada] limita nuestras posibilidades de acción futura y por lo tanto nuestra libertad, hasta que por fin caemos atrapados. Mientras permanecemos ocultos, somos libres; pero en cuanto nos ven, nuestra libertad empieza a desvanecerse” (Citado en Wollen, 2007: 94).

Poco después, los padres de Olga arreglan su matrimonio de ella con Flavio; entonces, se presentan diversas descripciones de los sentimientos de Manuel, las cuales se caracterizan con frases como “estar a oscuras”, “no soportar la luz del sol”, sentirse ciego”; es decir, las sensaciones se relacionan con los antónimos del acto de mirar.

Aunque Manuel sufre, la situación de Flavio con Olga tampoco es favorable para el prometido: “en un rincón estaba la mirada miope tras los cristales gruesos, la mirada deslumbrada, rendida [mirada de Flavio], que ella desdeñaba con cada movimiento, pero que la seguía, la sostenía, ante la cual no podía dejar caer su majestuoso orgullo, su belleza”. (Arredondo, 2011: 64). Flavio también posa su mirada en Olga, pero esta no posee la fuerza suficiente para derribar la fuerza de los sentimientos de su prometida, pues “la mirada nos impide mirar a los ojos de quien mira; todo lo que podemos esperar hacer es, al devolver la

mirada, unirla a la otra en una especie de batalla de miradas, hasta que uno u otro de nosotros es subyugado” (Wollen, 2007: 90-91).

Manuel reconoce hasta ese momento de reflexión la importancia de la mirada de Olga en su amorío: “En toda la noche no lo había recordado, pero estaba siempre allí esa parte en sombra que no les pertenecía y que sin embargo entraba en su historia, esos ojos fijos que la transformaban aunque ella no se diera cuenta” (Arredondo, 2011: 64). Los ojos, parece, poseen más control sobre Olga y sus acciones de lo que ella se da cuenta, como si fueran una entidad independiente del cuerpo que los alberga.

El día de la boda de Olga, Manuel acude a buscarla; ella lo mira, pero no corresponde su deseo y continúa hacia su encomienda:

[...] los ojos de Olga estaban fijos en los suyos. Negros y sin amor, sin llanto, firmes como los de un condenado que no se arrepiente, sin piedad de sí misma ni de él, los ojos de Olga lo obligaron a enderezarse. La mirada que asomó la mañana que estrenó el traje de baño azul, la tarde del beso, la noche de la fiesta, la que solamente él podía recibir aunque no la comprendiera, estaba completa, desnuda al fin en aquellos ojos que miraban sin misericordia, por encima de la vergüenza, vivos y abrasadores más allá de la renuncia. Manuel pensó en la muerte [...] (Arredondo, 2011: 66).

Devastado, Manuel continúa viviendo, aunque por inercia; se levanta, come, se baña a veces, pero no realiza nada más. Un día se entera de un rumor, en el que se decía que Olga estaba sola en una casa de la huerta desde hacía seis días, y que Flavio estaba con mujeres de dudosa reputación. Entonces, el narrador accede a un desconocimiento total de sí: sale de su casa y dirige a buscar a Olga sin saber por qué o para qué: “Se miró las manos y no las reconoció; se contraían de una manera ajena; quiso arrojarlas lejos, pero la tenía pegadas al

cuerpo. No era él. Gritó con todas sus fuerzas, pero como fue un alarido animal nadie quiso prestarle atención” (Arredondo, 2011: 69).

Al llegar a la huerta encuentra a Olga en el porche; desea hablarle, pero ella no parece sufrir. Lo mira, y con un solo gesto, todo en completo silencio, lo aleja y le indica que debe dejarla y seguir con su vida:

Quiso acercarse un poco más, hablarle, pero ella lo detuvo con un gesto. Sus ojos negros se llenaron de ternura y le sonrió un poco. Después se levantó y entró en la casa. Cuando sonrió se parecía a la muchacha que montaba con él a caballo, pero aquello había sido una despedida, un leve recuerdo, y, además, él se aliviaba con esa sonrisa, pero lo que amaba era la mirada (Arredondo, 2011: 70).

Con la anterior cita también se hace evidente que la mirada de Olga es lo que Manuel ama; su mirada está cargada de todos sentimientos que a él le atraen, no Olga en sí, sino sus ojos, así como el poder que ejercen sobre él: “La mirada aparece como el símbolo y el instrumento de una revelación. Pero, más aún, es un reactivo y un revelador recíproco del que mira y del mirado. La mirada del otro es un espejo que refleja dos almas” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 714). Entonces, Manuel acepta su derrota y se marcha.

El prostíbulo al que asiste Flavio se denomina eufemísticamente “la casita”; Manuel decide asistir ahí. Ambos hombres comparten el deseo por la misma persona, y están dañados por el mismo dolor: aman o desean a una mujer que no les corresponde. Los dos aceptan su derrota, por lo que Manuel percibe a Flavio como un amigo y decide tomar su lugar:

En el burdel fue derecho hacia Flavio, empujó una silla y se sentó en la misma mesa, frente a él. Aquella figura lastimosa lo hizo vacilar de nuevo, pero Flavio se le había encarado y lo

sujetaba por la manga. No, sus ojos no estaban vacíos, en el fondo había la misma quemadura que él llevaba.

–Vete a tu casa. Yo me quedaré aquí.

Flavio se enderezó, y de pie se puso el saco despacio. También salió sin volverse (Arredondo, 2011: 72).

Si bien sus miradas son de dos extraños, se reflejan, se comunican y se comprenden.

Es por esta razón que Flavio no cuestiona la acción de Manuel, y se marcha para que el segundo continúe en su lugar. Es así como finaliza el relato:

La transfiguración de Olga es como una epifanía; su oscuridad y luminosidad nos hablan nuevamente de la sombra que es a la vez iluminada en su profunda verdad. El paraíso se perdió por el mandato del orden social: la mujer joven, de alguna manera, es vendida a otro por su familia, como ella denunciara. Las palabras se perdieron, la lengua original cedió a la confusión. Manuel, al tocar su sombra, se da cuenta que algo lo une con Flavio: la misma animalidad y capacidad de mal. Olga se convirtió en objeto de deseo de ambos y objeto mercantil ante la sociedad. Pero la presencia de su ser, en cuerpo y alma, son más fuertes y no puede ser violada ni reducida. Olga adquirió su libertad por su acto de negación. Es otro el camino para el hombre; la visión de una alteridad irreductible ante una subjetividad libre, la de la mujer que ha logrado su identidad propia (Gutiérrez, 2016: 168).

En el segundo cuento a analizar, “Mariana”, se relata la historia amorosa también de dos personas: Mariana y Fernando. Al igual que en “Olga”, su relación comienza desde que son niños. Sin embargo, la pasión de Mariana y Fernando es incontenible; después de una ruptura, ella continúa buscando esa misma pasión en otros hombres, hasta que finalmente muere por estrangulación de uno de ellos.

“Mariana” es el último cuento de la compilación *La señal* (catorce cuentos en total). Éste es narrado también *in extrema res* a manera de testimonio por una compañera de la primaria a la que Mariana asistía. Comienza la narración recordando un día en la escuela,

cuando Mariana realiza un dibujo de ella y Fernando, el niño del cual está enamorada. La compañera –de la cual no sabemos el nombre a lo largo del relato– afirma que la historia íntima de Mariana se la contó otra amiga, Concha Zazueta, quien acompañaba a la protagonista y a Fernando en diversos de sus encuentros amorosos. En este caso, la mirada de Concha es la que nos permite conocer un poco del romance de Mariana en su niñez:

De ahí que la mirada de un sujeto pueda ser entendida como un punto de fuga y también de contacto entre las figuraciones interiores del imaginario colectivo y las diferentes maneras en que son exteriorizadas, plasmadas y manifestadas ante los demás. Se trata, pues, de un flujo de ida y vuelta respecto a las sensaciones y construcciones subjetivas entre la persona observada y lo que él mira, en tanto aparece un tercero que ve e inevitablemente interpreta toda la escena (Serrano *et al.*, 2011: 81).

En el recuerdo inicial, Mariana está en sexto de primaria; se halla en el aula, pero no coloca atención a las clases, pues solamente piensa en Fernando. Su amorío se desarrolla, en palabras de Concha, en un “paraíso terrenal”. Asimismo, ella nos relata su primer beso:

y se le quedó mirando, mirando, derecho a los ojos, muy serio, como si estuviera enojado o muy y 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 (Arredondo, 2011: 142).

Sin embargo, no todo es perfecto en la relación de Mariana. La violencia está presente, tanto de parte de Fernando, como del padre de ella. Respecto al primero, la narradora no explica a detalle qué le sucedió a Mariana, solamente narra que ésta llega a la escuela en una ocasión con la boca pintada de rojo:

Y metió el labio inferior entre los dientes para que pudiéramos ver el borde de abajo: estaba partido en pequeñísimas estrías y la piel completamente escoriada, aunque cubierta de pintura.

—¿Qué te pasó?

—Fernando.

—¿Qué te hizo Fernando?

Ella sonrió y se encogió de hombros, mirándonos con lástima.” (Arredondo, 2011: 143).

Se deja a la imaginación del lector lo que pudo ocurrir: quizás en un escenario amoroso, él la mordió; pero, por otro lado, también puede tratarse de un golpe; lo cierto es que la violencia continúa en su relación de adultos, que concluye con la locura de Fernando y la muerte de Mariana.

En relación con el padre de Mariana, éste la golpea porque no está de acuerdo con su relación:

—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 lloraba ni decía nada (Arredondo, 2011: 144).

Mariana resiste los golpes y el dolor en su juventud, hasta que por fin logra fugarse con Fernando, para después casarse. La narradora recuerda el día de la boda de Mariana, pero realiza una similitud entre los golpes observados en la juventud, la boda (como si esos golpes siguieran reflejados en su rostro) y la muerte de su compañera a los 34 años de edad:

[En el recuerdo de la boda] La boca se hincha cada vez más y en sus ojos está el dolor amordazado, el que no vi entonces ni nunca, el dolor que sé cómo es pero que jamás conocí:

un lento fluir oscuro y silencioso que va llenando, inundando los ojos hasta que estallan en el deslumbramiento último del espanto. Pero no hay espanto, no hay grito, está el vacío necesario para que el dolor comience a llenarlo. Parpadeo y me doy cuenta de que Mariana no está ahí, pasó ya, y el labio herido, el rostro cada vez más pálido, y los ojos, sobre todo los ojos, son los de su padre [de un vacío amargo] (Arredondo, 2011: 145).

La narradora visita al asesino de Mariana, uno de sus amantes, para entender mejor por qué la asesinó; no obstante, su declaración la deja confundida:

No sabe por qué, no sabe por qué, y se echa a llorar. 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 parecía no 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 cree. No puede creerlo. Y los sollozos lo ahogan [...]. Me da pena. Cuando salgo de la celda, está tirado en el suelo, boca abajo, llorando. Es una víctima” (Arredondo, 2011: 146).

La mirada de Mariana mientras es asesinada está vacía; ya no hay amor y pasión, pero tampoco dolor ni sufrimiento: en sus ojos ya no hay reflejo del alma. Ante esta situación, la narradora decide buscar a Fernando para comprender por qué si el amor que él y Mariana tenían era tan grande, su relación terminó de esa forma.

Fernando declara que el día de la boda ella era pura, libre de perversiones, pero al estar completamente juntos una necesidad inacabable de posesión lo enceguecieron y la locura cubrió su matrimonio. Del día de la boda, declara lo siguiente:

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 [...]. Mariana estaba consagrada para mí. Pero me engañé: 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” (Arredondo, 2011: 147).

Es una mirada que surge en el altar, y aunque parece mística, sagrada, se descompone y muta hacia una pasión desbordada, demencial, que los coloca en un estado límite. Las acciones incontrolables continuaron en su matrimonio y, de acuerdo con la declaración de Fernando, los ojos de Mariana fueron los culpables de su locura, sus celos, su pasión desmedida; esto detonó que él intentara asesinarla; por eso, Mariana lo abandonó: “Fue ella la que me mostró sus ojos en un acto inocente, impúdico. Otra vez sin mirada, sin fondo, incapaces de ser espejos, totalmente vacíos de mí” (Arredondo, 2011: 147). Y continúa:

[...] los celos terribles de que algo, alguien, pudiera hacer surgir aquella mirada en los ojos de Mariana, mi Mariana carnal, tonta; [...] Furor y celos inmensos que me hicieron golpearla, meterla al agua, estrangularla, ahogarla, buscando siempre para mí la mirada que no era mía. Pero los ojos de Mariana, abiertos, siempre abiertos, sólo me reflejaban: con sorpresa, con miedo, con amor, con piedad. Recuerdo eso, sobre todo, sus ojos bajo el agua, desorbitados, mirándome con una piedad inmensa [...] seguía asesinándola 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” (Arredondo, 2011: 148).

Su pasión es destructiva; a partir de las miradas iniciales se construye el objeto de deseo, la imagen que se tiene del otro y la relación que desean fundar; pero, en el relato, ese amor muta en perversión/obsesión que los lleva a un estado límite de aniquilación, de enfermedad, como las pulsiones de muerte abordadas en el apartado *supra*: “La mirada (de Mariana), abierta a lo sagrado, se convierte en un ‘abismo’ en el que se pierde Fernando y

todos los que se acercan a ella. Tratar de penetrarla equivale a violar un recinto sagrado” (Corral, 1990).

La separación se da porque ya no hay miradas, no hay control. La mirada sirve también para vigilar a los elementos sobre los que se desea ejercer control; la falta de éste deriva inconscientemente en la descarga de pulsiones agresivas.

En su locura, su deseo, su despecho, Fernando está seguro de que él fue el verdadero asesino de Mariana, y no el viajero:

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 lo tocó más que yo; fui yo su muerte, me miró a los ojos [...], esa última mirada de Mariana en el hotel, mientras la estrangulaba, esa mirada que es todo el silencio, la imposibilidad, la eternidad, donde ya no somos, donde jamás volveré a encontrarla (Arredondo, 2011: 149).

Los ojos de ambos están vacíos, muertos. A partir de los testimonios se reconstruye la relación de los dos seres que llevaron su deseo desbordado hasta el terreno de la locura.

Como se explicó inicialmente, mirar se identifica tradicionalmente con conocer y poseer; pero también es una barrera defensiva de un individuo contra el mundo circundante (Cirlot, 1992: 306); dirigir la mirada a alguien puede ser un acto de comunicación, reconocimiento, amor incluso; o, por el contrario, puede manifestar el rechazo, la desilusión y la tristeza de un ser.

Wollen (2007: 94) declara que “La mirada masculina, como la del amo, es agresiva, incluso sádica, y ciertamente voyeurista. La mujer mirada es como la víctima de Sartre, aunque erotizada en lugar de criminalizada”. Es decir, la mirada del hombre es activa,

mientras que la de la mujer es pasiva (recibe el *voyeurismo* del hombre); sin embargo, en los cuentos de Arredondo que se abordaron en este apartado sucede lo contrario: La mirada de la mujer tiene un papel fundamental en el desarrollo del relato; además, a partir de su mirada es que dominan y motivan las acciones de sus compañeros sentimentales. En este sentido, las mujeres arredondianas son seres bellos físicamente, que cautivan y además poseen miradas activas, expresivas, incluso agresivas, que se relacionan con las féminas de fuentes míticas (Lilith, Pandora, Helena, por ejemplo). La mirada de la mujer es activa; las mujeres ya no son seres pasivos, receptivos; es ahora el hombre quien se encuentra ensimismado hacia ellas. Las mujeres partícipes de los relatos arredondianos están en íntima relación con las féminas perversas del romanticismo, y los hombres se vuelven locos, ante mujeres que no son sumisas, que no les pertenecen.

En relación con los cuentos analizados, es notorio estudiar cómo la mirada se establece como un *leitmotiv*, que guía y define las acciones de los personajes arredondianos. Éstos son seres frágiles, deseosos de amar, que, sin embargo, no tienen la posibilidad de controlar sus pasiones. En la narrativa arredondiana los ojos de los personajes reflejan su alma; pueden ser receptores de la mirada, o, por el contrario, brindarlas a otros para revelar los sentimientos escondidos, para compartir su amor o negarlo completamente:

En los textos de Inés Arredondo, la mirada, como objeto del deseo, articula el registro de lo imaginario –sede de los fenómenos de la ilusión, registro en el que el sujeto se constituye en relación especular, es decir narcisísticamente– con el registro simbólico –sede de las relaciones objetales, registro que presupone la renuncia del sujeto a la ilusión narcisista. La mirada como corte o sutura al remitir a un más allá de la apariencia, remite a la falta como condición ineludible del sujeto (Bundgård, 1990: 53).

En las parejas retratadas, las miradas dan cuenta de la calidez y el deseo que las protagonistas sienten, pero también niegan al otro, lo ocultan y lo reducen. En este sentido, los personajes retratados son seres ambivalentes que conjugan su universo y dan cuenta de sus pasiones a partir del ver.

3.3 Transgresión y fragmentación desde el ámbito familiar en “Orfandad”

“Orfandad” es el quinto cuento de la segunda compilación de relatos, *Río subterráneo* (1979). El relato está dedicado a Mario Camelo Arredondo, hermano de Inés. Es un cuento corto, de dos cuartillas aproximadamente, en el cual la protagonista narra de manera lineal lo que, aparentemente, se trata de un sueño, hasta que ella despierta y percibe que su realidad no dista del ámbito onírico.

Como se ha hecho énfasis a lo largo de esta tesis, la locura, la soledad, las relaciones familiares complejas son temas recurrentes en la narrativa de Inés Arredondo. Además del texto que es objeto de estudio de esta sección, uno de sus relatos más representativos al respecto es “Río subterráneo”, incluido en la colección de cuentos homónima. En éste, se retrata la memoria, los lazos familiares fallidos y la locura que, como una enfermedad, persigue al linaje. Ambos relatos –“Orfandad” y “Río subterráneo”– se ubican en la misma colección de cuentos, lo cual expone la necesidad y la búsqueda interminable de Arredondo por abordar estos temas, que, desde su niñez, la agobiaron. La escritora sinaloense muestra a lo largo de su producción literaria que el haber transgredido las enseñanzas católicas de su familia y haber desafiado a sus padres para estudiar en la Ciudad de México, le produjeron

múltiples estados depresivos que la condujeron a un estado de desolación por la falta de contacto con sus parientes; la transgresión, que derivó en soledad, se muestra en este relato.

“Orfandad” es un texto narrado y focalizado en primera persona. Al inicio de la diégesis, el lector no puede determinar el cronotopo del texto. Gracias a los adjetivos y la concordancia con el sujeto, se deduce que una persona del sexo femenino cuenta un hecho en pretérito; además, en pocas líneas manifiesta una escena desgarradora:

Créi que todo era este sueño: sobre una cama dura, cubierta por una blanquísima sábana, estaba yo, pequeña, una niña con los brazos cortados arriba de los codos y las piernas cercenadas por encima de las rodillas, vestida con un pequeño batoncillo que descubría los cuatro muñones (Arredondo, 2011: 169).

Con estas descripciones se destaca que la protagonista nos cuenta un aparente sueño que ha tenido. En él, yace sobre una cama pues posee cuatro miembros corporales desmembrados, por lo cual se percibe incompleta y frágil (por su condición física, porque está sola y porque es una niña). Posteriormente, explica que se encuentra dentro de un consultorio, a orillas de una carretera de Estados Unidos, junto con un joven médico, alegre, perfectamente rasurado y limpio, quien contrasta notablemente con su situación.

Después arriba parte de su familia materna, a quienes les corresponden descripciones similares: “altos, hermosos, que llenaron el cuarto de sol y de bullicio” (169). Entonces, el médico les explica que los padres de la protagonista fallecieron en un accidente cerca del espacio donde se ubican (no se aclara qué tipo de accidente), pero a ella pudo salvarla. Los parientes, entonces, la llenan de halagos, y resaltan su hermosura:

Mi corazón palpitó con alegría. Había llegado el momento de los parecidos, y en medio de aquella fiesta de alabanzas no hubo ni una sola mención a mis mutilaciones. Había llegado la hora de la aceptación: yo era parte de ellos.

Pero por alguna razón misteriosa, en medio de sus risas y parloteo, fueron saliendo alegremente y no volvieron la cabeza (169).

Pese a que ella percibe una aceptación hogareña, ésta es superficial, pues no hay correspondencia entre las palabras de los individuos y sus acciones; finalmente, la abandonan en la clínica. Es notable la tristeza que embarga a la protagonista del relato; así se muestra la importancia que Arredondo daba a la aceptación familiar y el deseo de pertenencia hacia este núcleo; además, realiza una crítica directa a los ámbitos sociales que remarcan las cualidades que alguien posee, pero finalmente no ofrecen este reconocimiento de forma verdadera; solamente actúan en función de las apariencias y lo que dictan los buenos modales.

La acción final de los parientes también es fundamental en la construcción del relato; se acentúa que ellos no “volvieron la cabeza”; es decir, la desdeñan, la ignoran y no la miran. Asimismo, la mirada –como en los relatos abordados *supra*– resulta de vital importancia, así como un *leitmotiv* para brindarle al otro identidad y reconocimiento “mirar algo o a alguien es elegirlo de entre la masa, dotarlo de existencia, sacarlo del caos; no mirarlo es matarlo o al menos negarle la existencia” (Hernández Escobar, 2008: 178).

La mirada como una acción para dar identidad al individuo, erigir la personalidad y permitir el desarrollo es fundamental desde la infancia. Analia Stutman Zapata explica que el desarrollo de un niño “está profundamente relacionado con su ambiente, especialmente los primeros objetos, escenas y vivencias en su entorno facilitadas por los padres” (Stutman, 2004). Y, ante la falta de éstos, se requieren sustitutos que provean esa estabilidad; por lo tanto, el médico, ante el evidente estado de orfandad de la niña, busca quien la provea de los

elementos anteriormente explicados, pues se necesita de “la dimensión intersubjetiva del desarrollo humano y el rol específico de los progenitores o sus sustitutos como facilitadores o inhibidores de un sano desarrollo mental y especialmente emocional” (Stutman, 2004).

El sujeto del relato está escindido, pues no es aceptado por quienes lo rodean; no hay padres ni sustitutos que provean de amor y generación de otros sentimientos similares para facilitar su desarrollo óptimo. El individuo se percibe despojado, pues no existen lazos afectivos en su contexto social; no hay diálogo ni comunicación. Estas afirmaciones se relacionan con la teoría del Espejo de Lacan y con las teorías sobre la madre del psicólogo Winnicott, respecto a la importancia de una figura materna (o un sustituto) que ayude a completar la identidad de una persona. Stutman, a partir de los autores mencionados, comenta:

[Respecto a Lacan,] la mirada del otro no sólo sostiene al bebé sino que además le brinda una imagen de completud que lo captura e integra, o sea el bebé recibe una imagen completada de si mismo [*sic*] tomada de la imagen del otro, que se presta a su imagen fragmentada. En el caso de Winnicott, él propondrá que la mirada de la madre le devuelve al bebé su propia imagen, a través del embelesamiento que él provoca en ella y del amor con que ella lo mira. En realidad lo que él ve es la reacción de amor de ella y cómo se refleja en una mirada colmada y satisfecha. Cuando la madre está ausente emocionalmente, deprimida, fatigada o no responde a su mirada, él niño ve eso [*sic*], el estado de ánimo de ella o su ausencia. Esto afecta el intercambio del niño con su ambiente, no logra encontrar significado a sus experiencias, no les puede dar sentido, no hay sintonía con el ambiente (Stutman, 2004).

Si la niña no se relaciona con las personas que, teóricamente, deben amarla y brindarle protección, queda escindida. Momentos posteriores acude su familia paterna; el doctor emite la misma explicación que al grupo anterior, pues continúa en su búsqueda de proveer

estabilidad emocional a la niña. Sin embargo, los parientes recién llegados no ocultan su desagrado:

–¿Para qué salvó eso?

–Es francamente inhumano.

–No, un fenómeno siempre tiene algo de sorprendente y hasta cierto punto chistoso (170).

Además, alguien bajo de estatura la toma y juega con ella, como si fuera un objeto, una muñeca inerte con la cual es posible divertirse; no junto con ella, sino aprovechando su condición mutilada:

–Verá usted que se puede hacer algo más con ella.

Y me colocó sobre una especie de riel suspendido entre dos soportes.

–Uno, dos, uno, dos.

Iba adelantando por turnos los troncos de mis piernas en aquel apoyo de equilibrista, sosteniéndome por el cuello del camisoncillo como a una muñeca grotesca. Yo apretaba los ojos.

Todos rieron.

–¡Claro que se puede hacer algo más con ella!

–¡Resulta divertido!

Y entre carcajadas soeces salieron sin que yo los hubiera mirado (170).

Si la primera familia puede ocultar su desdén y percepción hacia la niña, los segundos no lo logran; se puede afirmar que ni siquiera lo intentan. Los parientes evidencian una terrible perspectiva respecto al personaje principal, en donde sentimientos ambivalentes se contraponen: por un lado, está la comedia, las risas que éstos emiten ante el juego que ejecutan con la niña; por otro, está el horror y los sentimientos de desasosiego de la protagonista. Lo cómico exhibe la destrucción del ámbito familiar, y ella pierde toda esperanza de ser amada.

Después de la narración de estas acciones, ella evade sus miradas, se desespera, cierra los ojos, pero cuando los abre, algo escalofriante se revela al lector:

–Cuando abrí los ojos, desperté.

Un silencio de muerte reinaba en la habitación oscura y fría. No había médico ni consultorio ni carretera. Estaba aquí. ¿Por qué soñé en Estados Unidos? Estoy en el cuarto interior de un edificio. Nadie pasaba ni pasaría nunca. Quizá nadie pasó antes tampoco.

Los cuatro muñones y yo, tendidos en una cama sucia de excremento.

Mi rostro horrible, totalmente distinto al del sueño: las facciones son informes. Lo sé. *No puedo tener una cara porque nunca ninguno me reconoció ni lo hará jamás* (170) (las cursivas son mías).

La risa que los últimos visitantes emiten se esfuma; la descripción de la última escena expone que el sueño es la realidad, y el contexto en el que se encuentra la protagonista es desolador. Ella está postrada en la cama de la habitación, sola, sin que nadie le ayude a limpiarse a pesar de sus limitaciones (el excremento a su alrededor lo manifiesta), por lo cual hay un contraste entre las primeras escenas del cuento donde ella aparece inmaculada (fragmentada, pero limpia) vs. la condición abyecta que la rodea; la hermosura que los primeros familiares le reconocieron se ha desvanecido; es un cuerpo femenino transgredido, sumido en una orfandad monstruosa: “En ese momento irrumpe la realidad: el despertar es angustioso, la vida, delirante; peor que la pesadilla. Abandono, desesperación. Sería difícil que un niño verbalizara con tal patetismo; para la narradora, esa es la visión de su infancia” (Martínez-Zalce, 1996: 45). Las últimas líneas de la cita de Arredondo (véase la parte en cursivas) refuerzan también la postura señalada en este apartado: sin la mirada del otro ella no puede formar una identidad; no tiene nombre, ni rostro, ni identidad ante la nula participación familiar y social (de hecho, desde un inicio no sabemos su nombre, ni su edad). Es un ser que no puede reconocerse en el otro ni en sí misma.

Inicialmente, el lector concibe el relato como un sueño; lo onírico posibilita que la niña esté mutilada, pero no es relevante, porque al despertar todo estará en su sitio, en un orden natural. La sorpresa deviene en el lector cuando el estado de orfandad, mutilación y abandono pertenece a nuestro mundo.

El ámbito onírico favorece el surgimiento de criaturas siniestras, fantásticas, monstruosas; muestra una realidad distinta de la que se entiende como *real* en la que, no obstante, al despertar, estaremos a salvo. Pero en el cuento no sucede así; el sueño irrumpe en la existencia, y la seguridad que el lector posee de que el estado de la protagonista retornará hacia una condición más favorable, se desvanece. En el lector se presenta, con la revelación del final, un estado de sorpresa, horror, angustia, perplejidad, ante la decadencia del estado de la niña:

El texto entero es una descripción metafórica de cómo se ve la niña a sí misma: incompleta, pues le han amputado los lazos de parentesco, la posibilidad del amor. Juego de paralelismos y oposiciones, en el sueño, la indiferencia de los parientes hermosos y el terror que muestran ante ella, lo hiriente proviene de la negación del vínculo que implicaría encargarse de ella (Martínez-Zalce, 1996: 46).

Existe un sentimiento de no pertenencia, de rechazo y de escisión al no encontrar un lugar al cual pertenecer tanto en la diégesis como en la realidad, respecto a lo vivido por Arredondo. La transgresión al rechazar las bases familiares la guiaron a un sentimiento de orfandad que guio sus relatos.

En este sentido, es posible desglosar una interpretación más del relato: algunos autores han señalado las características autobiográficas de este texto con respecto a la vida

de Inés Arredondo,³³ ya que declaró constantemente vivir en un estado de desamparo y soledad, en el que no se sentía capaz de relacionarse con su familia ni con otros parientes, en quienes no había encontrado apoyo hacia sus diversas decisiones, por lo que la escritura se volvió una cura, un elemento primordial en su vida diaria, en donde podía plasmar todo aquello que la aquejó.

“Orfandad” es uno de los relatos que permitió a la escritora sinaloense proyectar estos sentimientos de abandono –como lo hizo también en otros textos– y mostrar metafóricamente el dolor y la tristeza que la atormentaron durante su existencia:

En el mundo de Arredondo la elección es la norma y se asume con todos sus riesgos: orfandad, mutilación, soledad y rechazo son algunas de las consecuencias vividas por quienes deciden salirse de los cánones impuestos por una sociedad que es capaz de negar y marginar a sus miembros todas las veces que se desvíen de los esquemas preestablecidos. [...] Todos estos sentimientos experimentados por el artista frente al desconcierto de quien no comprende su vocación buscan su expresión de manera lúcida al percibirse como una experiencia de dimensión humana y encuentran una vía de comunicabilidad en el arte que, desde el punto de vista de Ricoeur, no es sentimiento o, mejor dicho, hay que entender por sentimiento algo muy distinto a lo que entendemos habitualmente: es una manera específica de encontrarse en el mundo, de orientarse en él, de comprenderlo e interpretarlo (Hernández Escobar, 2008: 179-181).

Gracias al ámbito onírico y a la representación metafórica creada, es posible que Arredondo, en su papel artístico, represente aquellos sentimientos que la invadieron desde su niñez; se muestra, entonces, la anulación de la identidad, la distorsión y disolución de las relaciones que tenía, el abandono familiar que la acompañó de por vida. La escritura le

³³ Al respecto, se pueden consultar las obras de Claudia Albarrán, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo* y María Cristina Hernández Escobar, “‘Orfandad’ de Inés Arredondo: metáfora de la soledad”.

permite dar forma a los sentimientos, por lo que este cuento evidencia su sentir hacia el mundo, como una metáfora de su condición hacia los lazos afectivos fracturados.

Cuando ella despierta y se ve convertida a sí misma en un ser fragmentado, casi como un monstruo, se establece una relación intertextual con *La metamorfosis* de Kafka, como lo hace notar Martínez-Zalce:

Lo monstruoso radica en la inevitable dependencia durante la niñez. El ambiente onírico responde a la fantasía alucinatoria que sufre la protagonista. Al igual que Gregorio Samsa, quien un día despierta convertido en bicho, sintiéndose como tal, la narradora de “Orfandad” se vive como un fenómeno a causa de la marginación a la que su familia la orilla (1996: 45).

La protagonista se percibe como un ser extraño, que no se relaciona ni se identifica con los seres que la rodean. Este señalamiento va de la mano con lo mencionado por De Blas (2012), quien afirma que “La noción mental del cuerpo es una idea construida desde lo social que se reconstruye constantemente, según parámetros sociales que se van incorporando a la subjetividad. Es el proceso del aprendizaje que se realiza bajo la inmersión social, tan absolutamente necesario para el desarrollo personal” (De Blas, 2012: 660)

A nivel artístico, la noción de cuerpo es una idea que surge desde el contexto social, el cual forma y apoya al individuo para su desarrollo. Sin embargo, si la protagonista no tiene relación con su contexto social y con las bases comunitarias –que corresponden a su familia– el personaje se percibe escindido; no posee a otro con el cual identificarse y desarrollarse: “Cuerpos fragmento [*sic*], cada uno buscando el otro fragmento al que unirse. Cada cuerpo buscando ubicarse en el lugar asignado en el cuerpo simbólico de la sociedad a la que pertenece. La noción de ‘sujeto’ es una de tantas organizaciones de su organismo” (De Blas, 2012: 663).

La construcción corporal a nivel físico y mental se posibilita a partir de la participación de una realidad compartida con el otro respecto a un rol al cual se pertenece, como resultado de la edificación cultural (Cf. De Blas, 2012: 661). No obstante, Arredondo rompe con ese centro, con el rol impuesto por la sociedad de mediados del siglo XX: se niega a la educación apegada a la religión, matrimonio e hijos. Pero en el momento que Arredondo transgrede ese rol y se aventura a la educación filosófica y literaria, deviene en la fragmentación personal, lo cual en diversas ocasiones se ve reflejado en sus personajes. ¿De dónde se deriva la fragmentación personal y literaria? De la noción de cuerpo social mencionada *supra*:

Las necesidades, la concepción del sujeto y su experiencia, están ubicadas en un contexto. No se tiene un cuerpo, se es un cuerpo. El cuerpo es entonces, no una frontera, sino un conjunto simbólico en donde la vida y la muerte constituyen elementos complementarios. El cuerpo en nuestra cultura, en su actividad, llega a hacerse invisible como tal. Lo que aparece son los reflejos en los que quiere identificarse: roles y marcas, el cuerpo-fabricado con el que se viste el cuerpo, concebido para funcionar en un espacio como un simple volumen sin historia y desarraigado de todo carácter auténticamente propio (De Blas, 2012: 663).

A partir de lo anterior, la fragmentación corporal que se muestra en el texto adquiere una significación. En “Orfandad”, la protagonista no tiene nombre, ni relación con el otro; no hay cuerpo, solamente un objeto inamovible, cercenado. La idea de la falta de manos y pies representa esa ruptura: la protagonista es un bulto que no es capaz de valerse por sí misma, ni de tocar o sentir a quienes la rodean. Las extremidades permiten relacionarse con el mundo y su cultura, pero la protagonista no las tiene, porque no existe con quién vincularse.

Con la escritura, Inés Arredondo fue capaz de transmitir metafóricamente el sentir interno que tuvo con respecto a la fractura de los lazos familiares y el desarraigo en el que

vivió desde su infancia; a su vez, también produce en el lector un sentimiento de vacío y desasosiego, pues éste empatiza con la carencia emocional tanto en el nivel narrativo como en la vida de Arredondo.

3.4 La transgresión social desde las relaciones afectivas

En los cuentos abordados en este capítulo –“Apunte gótico”, “Olga”, “Mariana” y “Orfandad”– se enfatizó en la transgresión de los personajes desde la conformación de vínculos afectivos destructivos, la anulación de la familia/pareja sentimental tradicional, la falsa integración social, las apariencias y el desarraigo. En estos relatos existe un cuestionamiento respecto a la identidad personal y los orígenes familiares; si bien son relatos distintos entre sí, es indudable que en ellos se evidencia la transgresión del núcleo familiar tradicional, pues en los cuentos ya no existe la familia prototípica que se buscaba todavía el siglo pasado en México:

[...] las novelas escritas por mujeres a partir de la época de vanguardia cuestionan los principios que organizan la familia dentro de la obra literaria. Echan una mirada al malestar de la hija de familia y cuestionan tanto la lógica de la familia como la obligación de la mujer de asegurar la reproducción de la especie dentro del sistema estatal establecido. Este desafío se inicia en la novela femenina al cuestionar el espacio del hogar” (Masiello, 1985: 813).

Arredondo construye una voz propia, una poética, que se une con la obra de las demás escritoras del siglo XX para denunciar, a partir de un pensamiento reflexivo, las situaciones que vivían día con día en los núcleos familiares. Por tanto, las acciones de las mujeres de los relatos de la narradora sinaloense son transgresores, ya que fracturan las normas de su

contexto, cuestionan la autoridad consanguínea y las raíces afectivas tradicionales; en este sentido, los temas habituales respecto al núcleo familiar y el enamoramiento idealizado dejan de ser los ejes principales de sus relatos.

En los textos abordados se exponen temas como el incesto, la mirada (y los sentimientos que conlleva en relación con el deseo, la dominación y la locura), la sexualidad y la fragmentación. En “Apunte gótico” bordar el tópico del incesto resulta sumamente transgresor; se duplica la fuerza del relato al ser narrado desde la perspectiva de la niña, quien no duda en mostrar la pasión que siente por el hombre, todo guiado por la mirada que ésta posa sobre el progenitor para evidenciarlo como objeto de deseo. Es un texto lleno de símbolos, escrito a un nivel poético con suma precisión.

Los relatos “Olga” y “Mariana” revelan cómo los jóvenes comienzan a descubrir su sexualidad, la pasión; sin embargo, no son relaciones idealizadas, ni implican —a manera de relatos anteriores— el compromiso amoroso prototípico como una acción que se desencadena en un final eufórico para todos los integrantes. En estos cuentos se representan las relaciones amorosas juveniles guiadas principalmente por la mirada; a partir de esta se refleja la pasión, el ímpetu por el objeto de deseo, pero también la locura y la muerte: “la mirada no es un ‘bálsamo’, por el contrario, es un peligro, una amenaza para el sujeto, ya que supone corte, separación, vacío. [...]; arrastra a lo profundo, a lo abismal. El sujeto que se deja seducir por la mirada, sin oponer resistencia, experimenta la anulación instantánea del deseo” (Bundgård, 1990: 55).

En esta línea de ideas, la mirada funciona como un *leitmotiv* vinculado con la fragmentación de las relaciones afectivas y la transgresión en la poética arredondiana. Tradicionalmente, la mirada masculina es dominadora, activa; pero la escritora modifica los

roles y brinda a las mujeres de sus relatos miradas dominantes, y son los varones quienes caen en la locura ante el deseo de estos seres: “Son miradas límite, causa de antívida. 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, el gozo que emerge de la transgresión de la ley simbólica. Transgresión que despierta sentimiento de culpabilidad en el sujeto, culpabilidad gozosa porque emerge del deseo” (Bundgård, 1990: 55).

El cuento “Orfandad” es transgresor de dos formas: primero dentro de la diégesis, en cuanto a que se exhibe a una niña mutilada sin raíces familiares que le brinden soporte; es un personaje en una situación terrible que da cuenta del desarraigo del hombre moderno quien subsiste en total soledad e incomunicación. Por otro lado, se establece la ruptura en la parte extradiegética, puesto que existe la posibilidad de analizar el relato como una metáfora de la orfandad de Arredondo, pues cuando eligió dedicarse a la literatura transgresora la mayor parte de su familia la rechazó y no le brindó el apoyo esperado; incluso fue duramente criticada por sus consanguíneos por el tipo de escritura que elaboró, así como los temas abordados, mismos que los avergonzaban. “Orfandad” es un cuento íntimo, que refleja la necesidad de entrar en contacto con el otro; de encontrar sentido a la vida ante el continuo padecimiento sin sentido.³⁴

Gracias a lo anterior, es posible concluir que en la poética de la transgresión arredondiana, su narrativa modifica la óptica clásica de las relaciones afectivas y desafía las normas sociales para mostrar su perspectiva de aquellos temas tabúes que eran ocultados por

³⁴ Respecto a la mirada, Bundgård apunta que “En ocasiones, y el caso más ilustrativo lo hallamos en el relato ‘Orfandad’, el yo de la enunciación, focalizador de los acontecimientos, parece hablar desde la perspectiva de una mirada que ya no es visura, sino más bien, envés de una conciencia. Conciencia que *ve ver-se*” (1990: 51); en este sentido, gracias a la mirada la niña se observa y hace consciente su orfandad; al mismo tiempo, Arredondo metaforiza sobre su ruptura familiar a partir de su decisión por dedicarse a la escritura de textos transgresores.

la sociedad, y de esta manera revalorizar y dar un sentido a las acciones de los individuos de su contexto. El papel de las protagonistas se ve realzado por el juego narrativo que otorga Arredondo antes de que alguna acción clave desencadene la transgresión; de igual modo, es posible ver que las féminas comparten una pasión desmedida por expresar, a través de la mirada, el cúmulo de pasiones que guardan y que con habilidad la escritora revela mediante la elaboración de pequeños guiños literarios que llevan al lector a seguir el rastro para finalmente, con un simple acto darnos el resultado, ya sea explícito o velado.

Conclusiones

A lo largo de esta tesis, el objetivo principal que condujo la investigación fue analizar diversos textos de la escritora Inés Arredondo para establecer cómo se construye la poética de la transgresión en su narrativa y cuáles son los ámbitos fracturados, mismos que se relacionaron con diversos tópicos como lo sagrado, los destinos de pulsión, las relaciones afectivas, entre otros; así como exponer el entramado literario y las técnicas narrativas mayormente socorridas por la escritora a la hora de ensamblar sus magistrales relatos.

Como se menciona en la introducción, y se retoma a lo largo de la tesis, una poética es el conjunto de la obra literaria de un escritor, que da cuenta de los temas, estilos, ideologías, etc. que plasma en su narrativa, tal como lo indican Ducrot y Todorov (2011: 98):

El término ‘poética’, tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: 1) toda teoría interna de la literatura; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo. etc.) literarias: ‘la poética de Rugo’; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio.

En el desarrollo de este trabajo, se partió de la idea de *poética* número 2: mostrar cómo Arredondo edifica el tópico de la transgresión en su narrativa, cuál es el estilo que envuelve a su obra, de qué manera entreteje sus líneas para transmitir al lector este elemento, a tal grado que atrapa los sentidos y consigue adentrar al receptor en sus intrincadas tramas, a partir de la relación del término *transgresión* con otros temas.

De acuerdo con lo abordado, la transgresión en la literatura no se limita a cruzar lo prohibido, sino que se hallan en ésta otros factores; cuando hay transgresión, no se realiza una referencia a violar normas, sino al cuestionamiento de éstas dentro del discurso literario (Bataille, 1997: 67). La literatura que se instaura dentro del ámbito de la transgresión desafía lo ordenado, lo socialmente aceptado, estudia a la perfección al canon y a su contexto, antes de aventurarse al quebrante, para después ofrecer múltiples y simultáneas rupturas en diversos niveles, ya sea poco a poco o en simultáneo; desde el contenido hasta la forma, de tal manera que en el lector nazca la cimiento de la duda, la inquietud, la permanente interrogativa que apunte hacia la normativa social instaurada.

La escritura arredondiana, en este sentido, cuestiona la realidad y los elementos socioculturales que la rodearon y configuraron para, con base en ello, insertar su propia perspectiva o crítica con respecto de su entorno; desafía tanto el contenido que presenta, como el uso del lenguaje, las acciones que construye, las denuncias establecidas, por mencionar algunos elementos. El lenguaje cobra fuerza a partir de las situaciones que refleja: “La norma y la transgresión han sido dos aspectos en el comportamiento de las sociedades humanas, que existen paralelamente. La norma se hizo y a la vez nació la transgresión, de otra forma no podría ser norma. Hay diferentes tipos de transgresiones: se puede transgredir en la política, en la religión, en la economía, en la ciencia y socialmente” (Dalton, 2002: 17).

Bataille afirma (1997: 69) que la transgresión forma, junto con lo prohibido, un conjunto que define y condiciona la vida social, además de mantenerla en un balance con el contexto. Pese a la prohibición, el individuo posee el impulso psíquico de satisfacer el deseo y cumplir la meta infractora que reside en su interior; cuanto más le sea negada su obtención, con mayor fuerza buscará la manera para completarla, sin importar, en ocasiones, que ello

implique la propia destrucción. En diversos momentos, un impulso externo, un objeto de deseo, una pulsión sumamente reprimida en busca de pronta liberación mediante actos fallidos, la violencia —incluso— pueden desatar la transgresión de las normas sociales. En este sentido, dicho fenómeno excede y sobrepasa el mundo profano del cual también es miembro activo.

Si la poética establece las propiedades del discurso literario desde lo particular hacia lo colectivo, en esta tesis sobre la poética de la transgresión se muestra desde lo individual hacia la obra completa la manera en la cual diversos textos arredondianos se caracterizan por sentar las bases del discurso transgresor; las palabras, las situaciones, lo narrado, apoyan el entramado de la contravención. Existe una potencia en las palabras de la escritora; son cuentos cortos que significan y construyen imágenes poéticas que posibilitan miradas transgresoras debido a que van más allá de la simple intención de transmitir la opinión o la perspectiva de la escritora sobre las múltiples denuncias ejemplificadas a lo largo de sus cuentos.

Como se mencionó, la poética va entrelazada con el estudio individual de las obras para formar un todo; esta metodología se emplea en la tesis. De los cuentos elegidos, los del primer capítulo corresponden a la transgresión de lo sagrado, a la inquietud que surge en el ser humano tras el cuestionamiento sobre la existencia de Dios por causas variadas como indagar continuamente sobre la veracidad de la presencia de un ser supremo debido a la experimentación o a la simple premisa de ser testigo de vejaciones infrahumanas; también por consecuencia de la sensación de abandono (espiritual) a la cual se someten los protagonistas en situaciones límite, donde su integridad, ya sea física, moral o mental, se ven comprometidas por los deseos insanos de sus parejas o familiares cercanos.

Gracias al primer capítulo es posible ahondar en la transgresión que Arredondo construye desde el ateísmo, la reconstrucción y remitificación de historias bíblicas a partir de su peculiar perspectiva y modo de interpretar cada una, la voz que otorga a personajes sumidos en la soledad, o a aquellos que desean más poder o conocimiento, quienes, aun así, tienen que violar leyes para conseguirlo; resulta –en ocasiones– contraria a Dios; en otras, suplicante; en otras, sumisa.

En el capítulo 2, a partir de la teoría de las pulsiones de Sigmund Freud, se constituyen las características para exponer la transgresión en este ámbito: el sadomasoquismo, placer de ver o exhibición sexual y cambio de amor a odio —denominado, desde Freud como trastorno hacia lo contrario— en “Sombra entre sombras”; la pulsión de represión y sublimación ante el deseo incestuoso de una madre hacia su hijo y viceversa, aunado a la exhibición del placer sexual de una mujer en “Estío”; también se presenta de nueva cuenta la represión, además de la sublimación derivada por el rechazo social que sufren dos hombres únicamente por su comportamiento vinculado con lo femenino, además de su interés artístico (“Opus 123”). En estos cuentos se revelan algunas de las pulsiones freudianas, las cuales corresponden a ciertos tipos de trastornos (explicados a lo largo del segundo bloque de la tesis) que la sociedad del siglo pasado no aceptó; por el contrario, las censuró, persiguió, e incluso trató por todos los medios de contener, pues se enfocó en rechazar lo ajeno a sus creencias (incluso algunas de estas pulsiones han sido consideradas enfermedades sociales).

Bajo este tipo de contexto fue que la escritora mexicana se adentró en la construcción literaria de la psique de sus personajes a través del monólogo interno, introspección, la recurrencia del empleo de objetos que devuelven el verdadero reflejo del imaginario de sus protagonistas. Todo ello con el fin de realizar tanto una escisión como una denuncia sobre el

tipo de conductas que eran perseguidas y reelaborar, o al menos exponer, el tipo de reacciones causadas por la censura social sufrida.

La tesis concluye en el capítulo 3, donde se desenvuelve la transgresión a partir de la mirada, las relaciones interpersonales y las rupturas familiares hasta la destrucción de la identidad de los personajes relacionados con un desenlace trágico. En “Apunte gótico” el tema del incesto se retoma, pero esta vez desde un enfoque velado y construido a partir de la metáfora; en el relato hay una infracción entre lo que parece una relación amorosa entre el padre y su hija. En “Olga” y “Mariana” se trata el tema desde las relaciones pasionales en la juventud de las protagonistas y cómo el deseo las conduce a un final trágico y desolador.

Nuevamente, Arredondo dialoga con tópicos como la sexualidad, el objeto de deseo, la mirada. El cuento con el que se culmina el apartado es “Orfandad”, el cual finalmente deja entrever la construcción poética del vacío arredondiano a partir de la orfandad de la personaje sin nombre, quien metafóricamente representa a la escritora, en soledad, sin apoyo de su familia al tomar la decisión de convertirse en escritora transgresora. Con este texto, de manera yuxtapuesta, se puede interpretar la biografía de Arredondo, quien lidió con el vacío durante su existencia ante la ruptura familiar y religiosa por elegir el camino del discurso literario revelador, denunciante y transgresor.

Algunos tópicos de la tesis ya habían sido analizados por algunos autores previamente (como se menciona en la introducción); no obstante, lo que se buscó en la tesis fue ampliar algunos de los temas ya trabajados, brindar nuevas interpretaciones (comenzando desde el título, el epígrafe, los nombres de los personajes, el cronotopo, etc.), abordar cuentos poco estudiados (como el caso de “El hombre en la noche”) y examinar los relatos desde temas no recurrentes; por ejemplo, “Opus 123”, que se analizó principalmente desde la sublimación y

no en el ámbito de los intereses amorosos de los personajes, o el caso de “Estío”, el cual anteriormente no se había estudiado desde la idea del deseo incestuoso entre madre e hijo (y no sólo por parte de la madre).

En suma, los cuentos analizados son resultado de una reflexión crítica que Arredondo establece respecto a la sociedad y las relaciones afectivas decadentes que se desarrollan habitualmente; su obra es la evidencia de la progresión de una escritura íntima, personal, que emana y se vincula con los lectores para ilustrar aquellos aspectos de su tiempo que ella consideró transgresores. En los primeros relatos arredondianos el espíritu de la transgresión es tímido y muestra las intenciones de brotar, pero en los textos posteriores la timidez queda atrás, y Arredondo expone a partir de sus personajes las rupturas que llevaban a cabo los individuos del contexto del siglo XX en seguimiento de sus pasiones. En este sentido, en los relatos los personajes se dejan guiar por sus anhelos, logran la transgresión hasta que se conducen a su eventual destrucción (como los estudiados en los capítulos 2 y 3, en los cuales los personajes poseen un desenlace trágico y fracturan su Yo en su camino hacia la transgresión). En estos textos no existen vínculos afectivos reales; los individuos son víctimas de la sociedad que deseaban ser destructores de las normas hasta llegar a la soledad, al vacío o a la muerte.

En relación con lo anterior, es imperante establecer cómo Inés Arredondo construyó una poética de la transgresión en su obra. En la autora se instauró un ímpetu, un espíritu que la condujo desde su adolescencia hasta su vejez a exponer los temas tabúes, prohibidos, de su época, los cuales ya han sido analizados en los tres capítulos que integran la tesis. La transgresión se presenta, entonces, como un quehacer literario, una pasión necesaria y una cura espiritual, ya que su escritura produce un choque en el lector acostumbrado a una

escritura más tradicional. La obra arredondiana da cuenta de una reflexión de ruptura que desafió la normativa de la sociedad mexicana del siglo pasado al contravenir no solo los preceptos sociales, sino también las reglas morales que quebranta, los comportamientos censurados que exagera y el discurso innovador proveniente de una mujer instruida en las letras.

Su obra surge desde la reflexión de su contexto y de lo que era viable o no, tanto para hombres como mujeres de su temporalidad como el goce, el objeto de deseo, las perversiones, el incesto, la negación de la religión, la pérdida de la fe, las relaciones amorosas fatales, por mencionar algunos. Sus letras ponen de manifiesto el carácter sensible que poseía, el cual la guio para comprender y denunciar lo que observó en su entorno. Compone, dibuja y da vida en sus narraciones a seres transgresores y transgredidos, inmersos en la prohibición (algunos con el conocimiento de ello, otros arrojados en contra de su voluntad), con problemas en cuanto a sus raíces familiares, con deficiencias físicas o psíquicas que les impiden ser aceptados por la colectividad o con la oportunidad —una breve posibilidad— de encontrar un lugar dentro de algún estrato de la misma.

En este sentido, sus textos no necesariamente exponen la victoria del personaje sobre el límite impuesto; a veces, reproducen el acontecimiento vinculado con la transgresión o el fracaso en el intento; también hay escritos que no muestran de forma evidente el tema en cuestión, pero el impulso de la escritura, el origen, surge por un deseo de ruptura. Entonces, la narrativa de Arredondo ilustra la infracción social que sus personajes ejecutan, así como las resoluciones, destinos u objetivos que éstos buscan. Igualmente, se enfoca en tópicos que, para la sociedad de su época, no era aceptados abiertamente y menos desde la perspectiva de una mujer, como la ausencia de Dios, los objetos de deseo, la fragmentación de la familia

tradicional, el vacío de la existencia, el sinsentido, el cuestionamiento sobre cómo la sociedad se constituye y quién decide qué normas seguir.

La vida de Arredondo constituye los cimientos de su escritura, y sus vivencias principales se transformaron en la materia prima de su discurso. Como se menciona a lo largo de la tesis, la escritora padeció diversas acciones que marcaron su existencia, como las infidelidades de su padre hacia su madre, el desasosiego ante la falta de creencia religiosa, la pérdida de su primer hijo; los engaños, el maltrato y el machismo de su primer esposo, etc. A partir de su escritura, la cual menciona que es como una cura para estos padecimientos, incursiona en el ámbito literario, en la creación de obras artísticas, para representar, denunciar, describir la realidad del entorno mexicano del cual fue parte.

La escritora toma conciencia y reflexiona sobre la ideología imperante de su contexto, y es a partir del discurso literario que muestra aquello que deseó denunciar con total libertad para desahogar el cúmulo de vivencias personales experimentadas. La escritora lo ejecuta sin temor a la crítica social; brinda voz a los silenciados, a los marginados, a las minorías oprimidas que no encuentran un lugar en la comunidad y, de esa manera, instaura el lugar, su lugar, dentro de un ambiente en donde no solo encontró refugio y comprensión, sino también plenitud para ser ella misma sin represiones. En la tesis se analizó la transgresión de los cuentos desde los valores internos (cronotopos, lenguaje, imágenes poéticas, metáforas) y los elementos extraliterarios (psicología, filosofía, antropología, etc.) con lo cual se completa y se transmite un panorama variado de la construcción de su poética.

¿Por qué es importante para Arredondo instaurar una poética de la transgresión? Porque en su entorno dominaban las reglas que limitaban las acciones de las mujeres, así como su derecho a expresar su perspectiva en cuanto a las inconformidades en sus relaciones

sociales; estas reglas eran regidas principalmente por padres, esposos y la Iglesia, quienes pedían humildad, obediencia, sumisión, sacrificios incondicionales para la familia y estereotipos femeninos, como no salir de casa, no fumar o tomar, no poseer deseo sexual, no usar el cabello suelto o ropa que mostrara demasiadas partes de su cuerpo, entre otros (Alarcón, 2007).

Su deseo fue denunciar dichas situaciones, además de describir cuáles eran los actos infundados de esa sociedad, con la cual ella no sentía pertenencia ni relación; de lo anterior se deriva la importancia de su poética de transgresión, la cual instauro y revela explícitamente el cúmulo de comportamientos, sanciones, torturas sociales e ideologías no aceptadas, pero existentes entre los estratos minoritarios. La escritora no solo les da presencia, sino que los coloca en primer plano, los unifica, da voz, voto y relevancia en medio de una era de resquebrajamiento a distintos niveles.

Arredondo, aunada a otras escritoras del siglo XX como Rosario Castellanos, Elena Garro, Elena Poniatowska, Amparo Dávila, María Luisa Puga, Silvia Molina, Aline Pettersson, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Josefina Vicens, Julieta Campos, Angelina Muñoz, Bárbara Jacobs, etc. (Castro, 1995: 16) contribuyeron a las letras del periodo mencionado en diversos géneros literarios, construyeron un discurso infractor y se adentraron en un espacio que, en siglos anteriores, era mayormente dominado por varones; fueron mujeres creadoras de un discurso propio, trasgresor, con el cual buscaron tener voz en una sociedad que las reprimía, donde años atrás la narrativa escrita por hombres había sido mayormente difundida, y las pocas mujeres que se habían atrevido a desarrollar su escritura lo hicieron bajo seudónimos masculinos para evitar represalias.

En la narrativa escrita por mujeres predominan los temas vinculados con la soledad, la orfandad, el deseo sexual, las pasiones subyacentes o reprimidas, la locura, el vacío, el cuestionamiento de los valores familiares tradicionales, su posición como seres cuya finalidad es la reproducción, los diversos roles asumidos ante la sociedad como el de madre, hija, esposa, mujer, etc.; de este modo la literatura se convirtió, no solo en una herramienta para desahogar su pensamiento, sino también en un canal de transmisión de su ideología, en la cura para su alma y en un medio que posibilitó denunciar y poner en tela de juicio aquellos sentimientos que ellas podían percibir o sentir, pero que resultaba imposible evidenciar, ya que incidían en las normas tradicionales e interrogaban los preceptos instituidos. Así, el estudio de la literatura escrita por mujeres deviene en un ejercicio trascendental, ya que la literatura fue el instrumento a partir del cual estas escritoras pudieron denunciar, transgredir y formar parte de la sociedad que no les brindaba apoyo ni atención (Cf. Ortiz, 2006: IX).

En las obras arredondianas existe un interés por mostrar la posición del individuo en el mundo desde diversos niveles (psicológico, social, físico) que van entrelazándose a medida que la trama avanza; sus personajes son tanto hombres como mujeres quienes padecieron la condición restrictiva o la censura de la sociedad, los hermanos su estatus de seres humanos hacinados por las imposiciones que limitaron el espíritu, las preferencias, inquietudes y cuestionamientos de la era desde la cual Arredondo configura sus relatos infractores.

En concordancia con lo anterior, se establece que la narrativa arredondiana instaura múltiples tipos y grados de transgresiones de las normas culturales, cuestiona los axiomas señalados por la sociedad, así como su construcción en torno de las acciones moralmente aceptadas y por qué se validan (o no); expone, denuncia, revela perspectivas, actitudes, comportamientos, acciones reprimidas o perseguidas y las convierte en elementos

representativos que dotan de realidad a sus creaciones; con ello consigue llamar la atención del receptor al atraparlo en el complejo entramado de sus relatos o en la psique de los protagonistas; en resumen, su importancia radica en que su narrativa quebranta y contrapone explícitamente las ideas establecidas por la sociedad mexicana del siglo XX. Con sus relatos, la escritora refleja los sentimientos más profundos del ser humano; su literatura parte de una estética ambivalente que genera diversos placeres y desagradados en el lector a partir de lo narrado.

Ciertamente, si bien la literatura arredondiana posee su origen en lo regional, en lo que ella observó en Sinaloa y posteriormente en México, los temas que aborda, y por tanto sus letras, se pueden considerar como parte de la literatura universal, pues pone en tela de juicio aquellos rasgos considerados inherentes al interior del ser humano; es decir, son temas transgresores vinculados con la generalidad, pues no se limitan al espacio desde el cual Arredondo se contextualizó, y no solo eso, sino que el impacto de su trabajo fue capaz de traspasar las fronteras de su lugar de procedencia y conectar vivencias alrededor del mundo al heredar un legado a todas las mujeres, minorías o seres resquebrajados a causa de la censura social con la cual se vieron retratados en los relatos de la mexicana.

Finalmente, es preciso afirmar que la obra de la escritora es muy vasta en cuanto a los tópicos que aborda y quebranta; esta tesis genera un breve aporte al estudio de Arredondo, pero estoy segura de que es una contribución que se desarrolla en una sección de los múltiples estudios que se pueden desprender todavía de sus páginas. Todavía hay varios relatos que no se han trabajado lo suficiente desde las diversas facetas que la narrativa arredondiana posee, por lo cual es posible continuar edificando la poética de las letras de esta escritora; no

restringido hacia la transgresión, sino a una poética literaria de los temas que se derivan de la riqueza de su legado.

Referencias

- Albarrán, Claudia (1998). “La generación de Inés Arredondo”. *Casa del tiempo* [en línea], septiembre, México, Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/albarran.html>
- Albarrán, Claudia (2000). *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. México: Juan Pablos.
- Albarrán, Claudia (2006). “Las señales de Inés Arredondo”. En Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968* (pp. 159-180). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Argullol, Rafael (2008). *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Acantilado.
- Arredondo, Inés (2002). *Obras completas*. México: Siglo XXI.
- Arredondo, Inés (2011). *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arredondo, Inés (2012). *Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, Georges (1997). *El erotismo*. España: Tusquets.
- Baring, Anne y Jules Cashford (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. España: Siruela.
- Batis, Huberto (2015). *La flecha extraviada*. México: Ariadna.
- Bradú, Fabienne (1989). “El destino de la imagen”. *Casa del tiempo (homenaje a Inés Arredondo)*, vol. IX, núm. 86, junio, México, Universidad Autónoma Metropolitana pp. 44-45.
- Bradú, Fabienne (1998). “La escritura subterránea de Inés Arredondo”. En *Señas particulares: Escritora*. (pp.29-49). México: Fondo de Cultura Económica.

- Bundgård, Ana (1990). “La esquizia ojo-mirada en *Río subterráneo*”. En Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (eds.), *Mujer y literatura mexicana y chicana (culturas en contacto 2)* (pp. 49-56). México: El Colegio de México/El Colegio de la Frontera Norte.
- Caillois, Roger (1984). *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Camus, Albert (2016). *El extranjero*. España: Alianza.
- Carrera, Mauricio (1989). “Me apasiona la inteligencia”, Entrevista a Inés Arredondo. *Revista de la Universidad de México*, núm. 467, pp. 68-72.
- Castro Ricalde, Maricruz (1995). “Narradoras mexicanas del siglo XX”. *La Colmena*, núm. 8, México, pp. 16-18.
- Ceballos, Maritza (1998). “La mirada y la imagen visual”. *Signo y pensamiento*, vol. XVII, núm. 32, Universidad Javeriana: Departamento de Comunicación, pp. 9-28.
- Chemama, Roland (1996). *Diccionario del psicoanálisis*. Argentina: Amorrortu.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de los símbolos*. España: Labor.
- Corral, Rose (1990). “Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado”. En Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (eds.), *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto 2* (pp. 57-62). México: El Colegio de México/El Colegio de la Frontera Norte.
- Corral, Rose (2004). “Presencia de Inés Arredondo (1928-1989)”. *La jornada*, noviembre, México. Disponible en:
<https://www.jornada.com.mx/2004/11/01/05aa1cul.php?origen=opinion.php&fly=>
- Corral, Rose (2009). “Narración y enigma en Inés Arredondo”. En Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Edith Negrín (eds.), *Entre la tradición y el canon: Homenaje a Yvette Jiménez de Báez* (pp. 213-226). México: El Colegio de México.
- Corral, Rose (2020). “Inés Arredondo: una lectura ‘artesanal’ (sobre ‘Felicidad’, de Katherine Mansfield)”. *Otros diálogos de El Colegio de México* [en línea], núm. 12,

- julio-septiembre, México, El Colegio de México. Disponible en: <https://otrosdialogos.colmex.mx/ines-arredondo-una-lectura-artesanal> [consultado el 10 de agosto de 2020].
- Dalton, Margarita (2002). “Transgresiones”. *Desacatos*, núm. 9, México, pp. 17-20.
- De Blas, Mariano (2012). “El cuerpo en el arte como noción social y de fragmento”. *Thémata. Revista de Filosofía*, número 46, julio-diciembre, pp. 659-666.
- Domecq, Brianda (1992). “‘Olga’ o las resonancias en el silencio”. *Literatura mexicana*, vol. 3, núm. 2, 1992, pp. 417-443.
- Domecq, Brianda (1994). “La mística de Inés Arredondo en ‘Olga’”. En *Mujer que publica, mujer pública. Ensayos sobre literatura femenina*. México: Diana.
- Domecq, Brianda (1995). “La callada subversión”. En Aralia López González (coord.). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas en el siglo XX* (pp. 241-266). México: El Colegio de México.
- Dorra, Raúl (2009). “¿Qué es, entonces, lo sagrado?”. *Tópicos del Seminario*, Los límites del texto sagrado, núm. 22, julio-diciembre, pp. 15-51.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (2011). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Argentina: Siglo XXI.
- Eliade, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*. España: Paidós.
- Espejo, Beatriz (2006). “Inés Arredondo o las pasiones subterráneas”. En Elena Urrutia (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista* (pp. 167-191). México: El Colegio de México.
- Espejo, Beatriz (2011). “Inés Arredondo o las pasiones desesperadas”. En Inés Arredondo, *Cuentos completos* (pp. 9-33). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferrero Cándenas, Inés (2017). “El artificio perverso de Inés Arredondo: ‘Apunte gótico’”. En Claudia L. Gutiérrez Piña y Carmen Álvarez Lobato (coords.), *Mujeres mexicanas en la escritura* (pp. 173-187). México: Universidad de Guanajuato/Eón.
- Ferrero Cándenas, Inés (2018). “Perversión divina: Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas”. En Inés Ferrero Cándenas y Gabriela Trejo Valencia (coords.), *Inés Arredondo y*

Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra (pp. 15-33). México: Colofón/Universidad de Guanajuato.

Flores Grajales, María Guadalupe (1991). “Las sociedades narrativas de Inés Arredondo. Una posibilidad del encuentro amoroso total”. *La palabra y el Hombre*, núm. 79, julio-septiembre, México, Universidad Veracruzana, pp. 219-227.

Flores Grajales, María Guadalupe (2013). *Mírate en este mar: Seis cuentistas mexicanas*. México: Académica Española.

Freud, Sigmund (1905). “Tres ensayos de teoría sexual”. En J. L. Etcheverry (traduc.), *Obras completas: Sigmund Freud, vol. VII. Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora). Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905)* (pp. 109-224). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu. (Publicación editada en 1979).

Freud, Sigmund (1913). “Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos”. En J. L. Etcheverry (traduc.), *Obras completas: Sigmund Freud, vol. XIII. Tótem y Tabú, y otras obras (1913-1914)* (pp. 1-164). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu. (Publicación editada en 1979).

Freud, Sigmund (1915). “Pulsiones y destinos de pulsión”. En J. L. Etcheverry (traduc.), *Obras completas: Sigmund Freud, vol. XIV. «Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico», Trabajos sobre metapsicología, y otras obras (1914-1916)* (pp. 105-134). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu. (Publicación editada en 1979).

Freud, Sigmund (1919). “Lo ominoso”. En J. L. Etcheverry (traduc.), *Obras completas: Sigmund Freud, vol. XVII. «De la historia de una neurosis infantil» (caso del «Hombre de los Lobos»), y otras obras (1917-1919)* (pp. 215-251). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu. (Publicación editada en 1979).

Freud, Sigmund (1920). “Más allá del principio de placer”. En J. L. Etcheverry (traduc.), *Obras completas: Sigmund Freud, vol. XVIII. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922)* (pp. 1-62). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu. (Publicación editada en 1979).

- Freud, Sigmund (1930). “El malestar en la cultura”, En J. L. Etcheverry (traduc.), *Obras completas: Sigmund Freud, vol. XXI. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)* (pp. 57-140). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu. (Publicación editada en 1979).
- Foucault, Michael (1999). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*. España: Paidós.
- Genette, Gérard (1997). “La literatura a la segunda potencia”. En Desiderio Navarro (sel. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 53-62). La Habana: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia.
- Greimas, A. J. y J. Courtés (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. España: Gredos.
- Gutiérrez Bautista, Omar David (2016). *De una poética del límite a una poética de la esperanza: La subversión de la culpa en la obra de Inés Arredondo*. Tesis de doctorado. México, Universidad Iberoamericana.
- Hernández Escobar, María Cristina (2008). “‘Orfandad’ de Inés Arredondo: metáfora de la soledad”. *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. 46, México, pp. 171-183.
- Jauss, Hans Robert (1987). “La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”. En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
- Juliano, Dolores (2009). “Delito y pecado. La transgresión en femenino”. *Política y sociedad*, vol. 46, núm. 1, España, pp. 79-95.
- Kristeva, Julia (1997). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En Desiderio Navarro (sel. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 1-24). La Habana: Casa de las Américas/UNEAC/Embajada de Francia.
- Lanceros, Patxi (1997). *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. España: Anthropos.

- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Argentina: Paidós.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Martínez-Zalce, Graciela (1996). *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*. México: Tierra Adentro.
- Masiello, Francine (1985). "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana*, vol. 51, núm. 132-133, julio-diciembre, pp. 807-822.
- Minardi, Giovanna (2005). "La mirada en los cuentos de Inés Arredondo". En Eva Valcárcel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso internacional de la AEELH* (pp. 435-438). Coruña: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Ortiz Ortega, Adriana (2006). "Presentación". En Elena Urrutia (coord.), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista (IX-X)*. México: El Colegio de México.
- Otto, Rudolf (2005). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. España: Alianza Editorial.
- Paz, Octavio (1990). *Los hijos del limo*. España: Seix Barral.
- Piñeiro, Aurora (2014). "'No vengas al país de los ríos': la escritura de Inés Arredondo y la estética de la oscuridad". *Badebec*, vol. 3, núm. 6, marzo, Universidad Nacional del Rosario, pp. 254-278.
- Plata-Valencia, María del Rosario (2017). "La remitificación del Génesis en tres cuentos de Virginia del Río Vargas". *La Colmena*, núm. 95, México, pp. 41-48.
- Quemain, Miguel Ángel (1996). "El presentimiento de la verdad". En *Reverso de la palabra* (pp. 151-162). México: El Nacional.
- Reyes Córdoba, Bladimir (2011). *La cuentística de Inés Arredondo*. Tesis de doctorado. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

- Romero Chumacero, Leticia (2015). “El canon literario y las escritoras mexicanas. Entrevista a Luz Elena Gutiérrez de Velasco”. *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 12, núm. 27, enero-abril, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 195-199.
- Scholem, Gershom (1989). “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala”. *Acta Poética*, vol. 9, núm. 12, enero-junio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 21-61.
- Serrano Barquín, Carolina; Francisco Salmerón Sánchez, Sonia Rocha Reza y Luis Villegas López (2011). “De la mirada y la seducción”. *Límite*, vol. 6, núm. 24, Chile, Universidad de Tarapacá, pp. 69-82.
- Stutman Zapata, Analia (2004). “Algunos aportes de Winnicott para la reflexión en torno al rol de la madre”. *Revista del Centro Psicoanalítico de Madrid*, [en línea], núm. 5. Disponible en <https://www.centropsicoanaliticomadrid.com/publicaciones/revista/numero-5/algunos-aportes-de-winnicott-para-la-reflexion-en-torno-al-rol-de-la-madre/> [consultado el 16 de septiembre de 2020].
- Todorov, Tzvetan (2004). *Poética estructuralista*. España: Losada.
- Villegas Martínez, Víctor Saúl (2011). *El personaje gay en seis cuentos mexicanos. Un acercamiento crítico desde la perspectiva de género, los estudios gay y la teoría queer*. Tesis de maestría. México, Universidad Veracruzana.
- Von der Walde, Lillian (1991). “Apunte gótico, de Inés Arredondo”. En Alfredo Pavón (ed.), *Te lo Cuento otra vez. (La ficción en México)* (pp. 109-119). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla.
- Von der Walde, Lillian (2009). *Mujeres en la literatura. Escritoras*. México: Destiempos.
- Von Ziegler, Jorge (1991)- “Una imagen de Inés Arredondo”. En Alfredo Pavón (ed.), *Cuento de nunca acabar. (La ficción en México)* (pp. 101-118). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla.
- Wollen, Peter (2007). “Teoría de la mirada”. *New Left Review*, núm. 44, España, pp. 86-100.