

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



"DE UNA POÉTICA DEL LÍMITE A UNA POÉTICA DE LA ESPERANZA:
LA SUBVERSIÓN DE LA CULPA EN LA OBRA DE INÉS ARREDONDO".

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTOR EN LETRAS MODERNAS.

Presenta

OMAR DAVID GUTIERREZ BAUTISTA

Directora: Dra. Gloria María Prado Garduño

Lectoras: Dra. Georgina Salman Rocha

Dra. Blanca Leonor Ansoleaga Humana

Ciudad de México

2016

A mi madre, María Celina Bautista.

A mi padre, Dr. Hiram Gutiérrez R.

Por darme la vida que es música de silencios y notas.

A mi abuelo David Bautista Priego,

quien me enseñó a luchar por grandes esperanzas.

Y para ti, siempre.

Por lo que soy ahora.

*Voy a hablar de lo otro, de lo que generalmente se calla,
de lo que se piensa y lo que se siente cuando no se piensa.
[...] Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica,
de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí
para guardarlo, para que no salga, pero también
para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga.
Para que no salga a dañar a los demás.*

Inés Arredondo

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN	11
1. El problema: literatura y sentido	12
2. Punto de partida	13
3. Una perspectiva: la antropología literaria	15
4. Tema e hipótesis	17
5. Categorías y conceptos	18
5.1 Lo doble, lo múltiple y lo ambiguo: la sombra arredondiana	18
5.2 La culpa y el pecado de exceso	22
5.3 La señal del acontecimiento: la epifanía arredondiana	23
5.4 Poética del límite y poética de la esperanza	26
5.5 El método y el proceder hermenéutico	27
CAPÍTULO PRIMERO.	
MARCO TEÓRICO: LA SUBVERSIÓN DE LA CULPA POR LA RESTAURACIÓN	
DEL SENTIDO A TRAVÉS DE UNA NARRATIVA DE LA CONFESIÓN	30
I. La razón mítica como fundamento de la restauración del sentido	30

1. Razón mítica y hermenéutica	31
2. Desmitologización y remitización en Paul Ricoeur	36
3. Experiencia estética y restauración del sentido como aprendizaje de sí mismo y del mundo	40
II. La subversión de la culpa comprendida a través del pecado de exceso y de la narrativa de la confesión	44
1. Lo sagrado y lo numinoso	44
2. Poética es ética: razón y racionalidad poética	48
3. Culpa, culpabilidad y subversión	54
3.1 Cultura de la culpa	54
3.2 El concepto de culpa	62
4. En la sombra del pecado y del mal: Kristeva y los poderes de lo abyecto	66
4.1 La abyección o el desplome del sentido	66
4.2 La abyección y el límite del cuerpo	68
4.3 La abyección como fundamento del orden social	70
4.4 La abyección y la claridad eneguedora de Edipo	72
5. De ver en el espejo a ver cara a cara: teoría del reflejo como proceso de identidad	76
6. Crítica de la moral, genealogía y memoria	80
7. El pecado como exceso y como <i>hybris</i>	83
7.1 Bataille y la angustia como origen de la experiencia de pecado	83
7.2 Poderes de la desmesura: la <i>hybris</i>	86
8. La epifanía o esofanía como acontecimiento transformador	93

9. Vulnerabilidad y mal desde una visión ética del mundo y desde una narrativa de la confesión	99
--	----

CAPÍTULO SEGUNDO.

LA CULTURA DE LO NO DICHO Y LA PREOCUPACIÓN POR DESENTRAÑAR EL SENTIDO DEL MUNDO: ESBOZO DE UNA POÉTICA ARREDONDIANA	105
I. Inés Arredondo ante el nacionalismo mexicano de mediados del siglo XX	105
II. Análisis de la crítica de la obra arredondiana (1965-1989)	108
III. Escritura y actitud moral de Inés Arredondo	120
IV. La condición de cautiverio de la mujer en la obra arredondiana	125
V. La epifanía arredondiana como acontecimiento transfigurador	128
VI. Narrativa de la confesión arredondiana	131
VII. Identidad y teoría del reflejo en la poética arredondiana	133

CAPÍTULO TERCERO.

POÉTICAS DEL LÍMITE Y DE LA ESPERANZA: PROCESO DE LIBERACIÓN HUMANA POR LA SUBVERSIÓN DE LA CULPA EN LA NARRATIVA ARREDONDIANA	138
I. Estrategias discursivas de subversión de la culpa en un <i>corpus</i> arredondiano	138
1. La margen oscura del deseo: “Estío”	139
2. “El membrillo” o la subversión del mito del Paraíso Perdido	154
3. “Olga” y el rompimiento del orden simbólico de la impureza y de lo abyecto	160

4. El asco como acceso a lo sagrado en “La señal”	172
5. El deseo de abyecto y la liberación por el lenguaje de la memoria: “Canción decura”	177
6. La llama doble pervertida: “La sunamita”	191
6.1 Origen del nombre “sunamita”	193
6.2 El cuento	197
7. “Mariana” o la locura lúcida que presiente la verdad	206
8. Guardiania de lo prohibido, guardiania de la historia: “Río subterráneo”	220
10. Reconocerse en la mirada ajena: “En la sombra”	234
11. Pecado de exceso o <i>hybris</i> en “Atrapada”	246
12. Nombrar lo abyecto: “Lo que no se comprende”	254
13. La sombra de la diferencia: “Opus 123”	257
14. Conclusión: la sombra y la penumbra	265
II. Teoría del reflejo y los espejos en el acontecimiento develador	266
1. El pecado de exceso y la redención posible: “Los espejos”	268
2. La memoria angustiada de Inés Arredondo. Muerte y duelo en “La casa de los espejos”	273
CONCLUSIONES. “PARA QUE EL EQUILIBRIO SE HAGA”.	
LA VOZ ESPERANZADA DE INÉS ARREDONDO	283
1. De una poética del límite a una poética de la esperanza	283
2. Teoría del reflejo en la narrativa arredondiana	288

3. Lo sagrado es el mundo 290
4. Una nueva lucidez sobre el mundo 293
5. Identidad y subjetividad: el milagro del encuentro como identidad común 293
6. La voz esperanzada de Inés Arredondo 297

OBRAS CITADAS 300

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, en primer lugar, a la Dra. Gloria Prado, mi directora de tesis y maestra durante el Posgrado. Ella fue quien me presentó a esa extraordinaria mujer que fue Inés Arredondo, parte de sus investigaciones sobre escritoras mexicanas. Gracias a Gloria por formarme, como a tantos otros en su fructífera vida académica, con gran profesionalismo, erudición y humanismo.

Agradezco especialmente a la Dra. Laura Guerrero, maestra y coordinadora del posgrado en los años de este estudio; por la formación profesional y humanista que recibí de ella y por ser ejemplo en mi vida docente.

Agradezco sinceramente a la Dra. Georgina Salman Rocha y a la Dra. Blanca Ansoleaga Humana por haber sido las lectoras de esta tesis y sinodales del examen. Agradezco su profesionalismo, dedicación y diligencia para mejorar y llevar el manuscrito a buen término.

También quiero agradecer al Dr. Javier Prado Galán, S.J., y al Mtro. Carlos Morfín Otero, S.J., porque posibilitaron que cursara este Posgrado. Mi gratitud al P. Héctor Díaz Valencia, S.J., Maestro y amigo, por animar y acompañar este paso crucial en mi vida. Asimismo, a la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús y a las autoridades de la Universidad Iberoamericana. Mi agradecimiento infinito para ellos. *Semper Omnia Ad Maiorem Dei Gloriam.*

Agradezco profundamente a profesores, compañeros y compañeras del Posgrado en Letras Modernas de la Universidad Iberoamericana por los años de crecimiento, aprendizajes, y por su contribución a esta obra. Muy especialmente, agradezco a la Mtra. Michelle Pereira por su amistad, interés y muestras de ánimo en la recta final del doctorado.

Menciono especialmente al Dr. Roberto Navarro Arias por haberme acompañado en el proceso de aprender a vivir con mi sombra y por haber contribuido a que emergiera la creatividad y la energía para la escritura de este trabajo.

Mi agradecimiento también para la Dra. Mayela Bautista Justo, mi tía, quien ha sido siempre un ejemplo y motivación, además de apoyarme en todo siempre. A mi hermana Celina, quien también ha sido un apoyo en todos los aspectos de mi vida.

A Adriana Lucía Bautista Estrada, por su amistad de siempre y por compartir los temas tratados en este texto, enriqueciéndolo con su visión y sabiduría de vida.

Agradezco muy especialmente a la señora Patricia Garduño Stilow y a Mario Santaella Garduño, por su amistad y apoyo incondicional en los últimos años del proceso de este trabajo.

Y a Patricia Santaella G., por todo y por tanto. Por acompañarme desde la tesis sobre Heinrich Heine, y porque ahora le ha tocado presenciar lo que Inés Arredondo provocó en mi vida.

INTRODUCCIÓN

La obra de Inés Arredondo es una de las más importantes de la literatura mexicana del siglo XX. Los cuentos de la escritora –quien naciera en Culiacán, Sinaloa, el 20 de marzo de 1928 y falleciera en la Ciudad de México, el 2 de noviembre de 1989– poseen una calidad artística que puede reconocerse en la excelencia de su escritura, en la profundidad temática que privilegia aspectos complejos y fascinantes de la condición humana y en la expresión de la realidad cultural y social de su tiempo.

La crítica aclamó a la autora desde la publicación de su primer libro de cuentos, *La señal* (1965). En esta obra ya se encuentra “la espléndida unidad interior de todos los verdaderos escritores”, como afirmara su compañero de generación Juan García Ponce (García Ponce 14). De hecho, puede leerse en el *Diccionario de escritores mexicanos* de 1967 que, con su libro, la escritora “logra apresar la realidad profunda del desarrollo de los sentimientos contradictorios del ser humano” (Ocampo 22). En el mismo tenor, el escritor Carlos Montemayor situó a Arredondo como “la más grande escritora de nuestros días” porque “ha enriquecido la literatura mexicana por el descubrimiento del mundo interior humano, y especialmente, por el silencio latente en la interioridad de la mujer” (Montemayor 4). Llama la atención que estas dos valoraciones resalten la capacidad de la autora de expresar la interioridad y profundidad humanas en su ambigüedad y contradicción. En 1979 Inés Arredondo obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia como reconocimiento cumbre de su obra.

A pesar de que la escritora sinaloense es una representante importante de las Letras Mexicanas, su obra es aún desconocida para el público; no obstante, ha logrado recientemente mayor divulgación. Por tanto, es necesario proseguir con el estudio de la obra arredondiana que,

como señala Claudia Albarrán, “continúa siendo un enigma por descifrar, un laberinto cerrado en sí mismo por el que han deambulado las sombras, los rumores o el olvido, más que el deseo de los lectores y los críticos por comprenderla en profundidad” (*Luna menguante*, 13). De este modo, comprender una obra que parece inabarcable es precisamente una de las motivaciones de nuestra investigación.

Concebimos la narrativa de la autora mexicana como una remitización, una actualización de imágenes míticas o símbolos de la cultura judeocristiana en creaciones literarias que producen una experiencia estética en el lector. Entendemos esta experiencia como un hecho artístico que expresa una nueva significación en el horizonte de sentido en que vivió la autora y en el que su obra fue leída y comentada. En los cuentos arredondianos subyace una crítica a imágenes antropológicas establecidas a través de estrategias narrativas que subvierten tales imágenes y se propone un nuevo horizonte de sentido. Creemos que la poética arredondiana ofrece claves hermenéuticas que contribuyen a la comprensión de la cultura y sociedad de nuestro tiempo. Para desarrollar esta perspectiva, presentamos las consideraciones metodológicas y conceptuales que guiarán este trabajo.

1. El problema: literatura y sentido

El problema al que nos enfrentamos es la finalidad de la comprensión, en profundidad, de una obra literaria, cuestión que ha abordado la reflexión y la crítica: ¿qué propuestas de sentido encontramos en determinadas obras literarias? ¿Qué elementos de restauración cultural encontramos en ellas? ¿Qué pueden decir a nuestras sociedades actuales en búsqueda de nuevos significados para la vida humana a través del discurso configurado de manera artística? ¿Cómo, desde la ficción, podemos

desplazarnos a otros ámbitos de sentido, fruto de la referencialidad? Estas son las preguntas que se abren como líneas de investigación de un trabajo crítico y que planteamos para una comprensión integral e interdisciplinaria de la obra arredondiana.

2. Punto de partida

Partimos de la idea de que una obra artística literaria es un hecho humano, un acontecimiento que conlleva una experiencia cognoscitiva (Blanch 9 y10). La literatura es lenguaje y como tal, es un acontecimiento completo, como explica el filósofo Paul Ricoeur, un algo que decir, una experiencia que compartir con otro:

En la frase, el lenguaje se orienta más allá de sí mismo: dice algo sobre algo. Este objetivo del referente del discurso es rigurosamente sincrónico con su carácter de acontecimiento y con su funcionamiento dialogal. Es la otra vertiente de la instancia del discurso. El acontecimiento completo no sólo consiste en que alguien tome la palabra y se dirija a un interlocutor; también en que desee llevar al lenguaje y compartir con otro una nueva *experiencia*, que, a su vez, tiene al mundo por horizonte. [...] Por estar en el mundo y por soportar situaciones, intentamos orientarnos sobre el modo de la comprensión y tenemos algo que decir, una experiencia que llevar al lenguaje, una experiencia que compartir. (*Tiempo y Narración I* 149, cursivas en el original)

Esta experiencia cognoscitiva del acontecimiento en que alguien habla de algo a otro, compartiendo una experiencia nueva, provoca, desde nuestra perspectiva, un nuevo estado de conciencia, un efecto estético desde la teoría de la recepción, un nuevo modo de estar en el mundo. Esto nos ofrece un punto de partida y una opción fundamental.

En la obra de Inés Arredondo, este acontecimiento implica una referencialidad al mito. Al principio mencionamos que sus cuentos se caracterizan por la remitización; sus imágenes representan referencias míticas provenientes de la cultura judeocristiana y contenidas en los textos bíblicos. Y es que la autora, desde su primera formación, concretamente católica, se enriqueció de estas referencias de la cultura de provincia mexicana de la primera mitad del siglo XX. Pero también ella tuvo una sensibilidad especial y capacidad analítica hacia la situación social de su tiempo, lo que la llevó a relacionar los textos antiguos con su realidad personal y social.

Con todo esto podremos apreciar cómo la poética arredondiana se funda en una razón mítica. Para ello trataremos el desarrollo de la recuperación del mito como dimensión racional del ser humano. En este sentido, otro acercamiento a las estrategias formales arredondianas –que son subversivas como veremos– es a través de la concepción ricoeuriana de la desmitologización y la remitización, arraigada en las propuestas de Mircea Eliade, Leenhardt y Van der Leeuw.

Hacer una crítica radical desde la recuperación de los mitos y la reflexión de su permanencia en la época actual conduce a revalorar el mito como categoría racional. La razón mítica –que sustentaremos en los filósofos y sociólogos de la religión que han reflexionado profundamente este tema– ofrece claves de comprensión de las nuevas formas de lo religioso que pueden reconocerse en un retorno de lo místico y de lo sagrado en la era postsecular. Este retorno se da a través de expresiones culturales que trascienden las instituciones religiosas tradicionales.

Como trataremos en el primer capítulo, el mito pertenece al tiempo arcaico, pero es vigente para las sociedades de todas las épocas por su carácter de símbolo y arquetipo. De modo análogo a una pieza arqueológica recién descubierta, es necesario recuperar el verdadero sentido del mito conservado en una imagen literaria, pero que ha sido separado de su experiencia primera donde tenía pleno sentido. El trabajo crítico, que se concretizará en una obra literaria, consiste en la restauración de ese sentido a través de la desmitologización y la remitización; aparece así la interpretación como recolección o restauración de sentido. Consideramos que la obra artística literaria lleva a cabo una restauración del significado perdido en la desvinculación símbolo-experiencia primigenia que constituye al mito. De este modo, reconoceremos de qué manera los cuentos de Inés Arredondo refiguran los mitos.

3. Una perspectiva: la antropología literaria

Mencionamos el acontecimiento completo del hecho literario. Aunque estamos de acuerdo en que la literatura tiene como objeto crear arte y no tiene un propósito práctico, como hecho humano, puede dar cuenta de realidades vividas. La perspectiva de este trabajo es el de la antropología literaria, pues como Ernst Cassirer afirmara: “la literatura es la mejor revelación de la vida interior de la humanidad” (Blanch 10), lo que nos conduce a la antropología filosófica. Sin alejarnos de los análisis formales de la literatura, realizaremos una reflexión sobre el ser humano, ya que como afirmó el crítico literario español Antonio Blanch, sería un error “no intentar hallar, simultáneamente y al término de todas esas tareas analíticas, el acontecimiento humano, núcleo generador de todas estas expresiones sígnicas” (Blanch 10). El autor propone un enfoque interpretativo que permite estudiar las obras literarias con el fin de hallar en ellas las imágenes del

ser humano que ahí se expresan. Ese enfoque es llamado antropología literaria cuyo objetivo específico “es conocer al ser humano en y desde los textos literarios, a través de la literatura” (Blanch 10, 11).

La antropología literaria, al tener como objeto la literatura, encontrará otro tipo de verdad, como señala Blanch: “Y las imágenes literarias que surjan del texto, nos irán dando no una verdad histórica del hombre, sino una verdad simbólica”, porque nos presenta al “hombre imaginario, al hombre simbólico” (Blanch 12). Por ello es necesaria una comprensión profunda del símbolo, de la imagen y de los mitos, y de la verdad a la que se refieren. Es decir, comprender en qué consiste la inteligencia y el sentir humanos, base de la racionalidad.

Esta racionalidad, además de poder concebirse como una razón mítica, también puede pensarse como una razón poética. Como enunciara María Zambrano, en el sentir originario “el sentir entiende y el entender siente” (Zambrano, *Algunos lugares* 14). A lo largo de la historia literaria son muchos los que han intuido esta idea de razón: San Juan de la Cruz con “un entender no entendiendo/toda ciencia trascendiendo”, Blaise Pascal y sus razones del corazón; Xavier Zubiri y su “inteligencia sentiente”; Octavio Paz y su frase: “sin entender, comprendo”. La obra artística es expresión de un fenómeno humano mayor. A través del arte, y más en concreto, del arte literario, el ser humano se expresa como creador, algo que sólo la razón poética le permite transmitir.

La literatura, en este sentido, no puede ser ajena a lo humano: nada de lo humano le es ajeno, como reza la frase de Terencio. Si atendemos a las grandes creaciones, encontramos referencias a la vida, al dolor, al amor y a la muerte. La experiencia estética se relaciona con el más puro sentir: sentir que entiende, que comprende, que entiende.

De este modo, la literatura, al ser simbólica, apela a otra dimensión de la psique humana: a la razón poética, a esa dimensión de nuestra inteligencia que nos comunica con el fundamento de las cosas. Por eso la literatura no puede ser una obra transparente, clara. O se vuelve entretenimiento o se vuelve discurso moralizante, pero no literatura. La literatura, en su carácter de *literaturnost*, literariedad, según el concepto de Roman Jakobson (Todorov 22), realiza un cambio mental: produce asombro, una desviación en nuestra percepción habitual de las cosas. Esto mismo es extrañamiento, “desautomatización”, *ostranenie*, como propuso Viktor Shklovski, y que consiste en la liberación del objeto del automatismo perceptivo a través de la visión de lo extraño, lo no reconocido, lo sorprendente. Es la provocación deliberada de la dificultad para aprehenderlo, la prolongación de la percepción para captar su novedad y propiciar el asombro ante la nitidez escondida de lo real (Todorov 56-61). Por eso la literatura va hacia la imaginación humana, no a las doctrinas, códigos de conducta o lineamientos.

En otras palabras, la creación artística literaria, desde su dimensión poética, se acerca a la realidad de otra manera: a través del extrañamiento que desvela el fondo de lo real. El texto literario es una fuente, desde su carácter simbólico, de comprensión de la realidad humana y del mundo.

4. Tema e hipótesis

El título de la tesis es *De una poética del límite a una poética de la esperanza: la subversión de la culpa en la obra de Inés Arredondo*. Indagaremos cómo la obra literaria arredondiana, al expresar esa realidad profunda de los sentimientos contradictorios del ser humano, realiza una crítica del horizonte de sentido en que se ha cultivado la conciencia. Entendemos la culpa en un contexto social y cultural en que el ser humano configura su moral, su idea de bien y de mal. Y veremos

cómo la obra artística de la escritora mexicana, a través de estrategias literarias que componen su poética, subvierte la idea de culpa y muestra un nuevo sentido de liberación psíquica y social.

La hipótesis es que la obra literaria de Inés Arredondo expresa un acontecimiento por medio de una poética del límite que se torna en poética de la esperanza, con lo que se subvierte la concepción cultural de la culpa. Estableceremos las características de estas poéticas arredondianas a través de categorías y conceptos que enmarcan nuestro trabajo.

5. Categorías y conceptos

5.1 Lo doble, lo múltiple y lo ambiguo: la sombra arredondiana

*En mi generación está viva la preocupación moral.
No somos moralistas, sino que nos interesa desentrañar
los grandes problemas del sentido del mundo.*

Inés Arredondo

Ya otras investigaciones de la obra arredondiana se han centrado en el erotismo, el mal, lo perverso, lo sagrado, lo siniestro, etcétera¹. Muchos de estos temas emergen de los mismos textos de los cuentos; haremos referencia a ellos y los profundizaremos a la luz de algunos enfoques y perspectivas que relacionaremos con otros ejes temáticos.

¹ Para una visión de conjunto de los temas estudiados en la obra arredondiana, puede leerse: Luz Elena Zamudio, coord. *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos-UAM Iztapalapa, 2005, y Angélica Tornero. *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.

Inés Arredondo construye artísticamente un mundo en el que la inocencia y la culpa, la pureza y la mancha –dicotomías de la cultura– parecen relacionarse en una unidad que rompe la escisión a través de la multiplicidad. Es decir, no se trata de la lucha del bien contra el mal, sino de la presencia del bien-mal como caras de un mismo rostro: el humano. Es unidad porque la profunda verdad del ser humano consiste en que quiere huir de sí mismo y mostrar ante los demás otro rostro, el de la apariencia hipócrita. Es multiplicidad porque este humano está constituido por su deseo y por su ambigüedad, por no saber hacia dónde caminar, porque siendo él mismo múltiples posibilidades cae, se lastima y hiere a los otros.

De este modo, la ambigüedad se presenta como parte de la condición humana, realidad que fue plasmada por la autora a través del mito de la caída. Lo “doble, lo múltiple y lo ambiguo” forma parte de este léxico arredondiano y, como veremos, ofrece elementos de análisis textual.

La unidad y la multiplicidad nos conducen al tema junguiano de la sombra. Llama la atención que la palabra “sombra” aparezca con gran importancia en títulos de cuentos arredondianos: “En la sombra” y “Sombra entre sombras”. Además, también puede encontrarse constantemente en la descripción de espacios y personajes. Otras palabras que se encuentran en los cuentos también nos refieren a la sombra: lo subterráneo, el reflejo de los espejos, la oscuridad, etcétera.

Así, la coincidencia se hace patente: la propuesta de Carl Jung es apartar la mirada del mundo de la luz y orientarla al dominio de la oscuridad. Tomar conciencia de la sombra significa prestar atención a los pensamientos más desagradables, a las fantasías más ocultas y a los pensamientos que consideramos tabú. Para Jung, el ser humano está estructurado polarmente; cuando reprime uno de los dos polos y sólo vive conscientemente uno, el polo opuesto se convierte

en una sombra. Esto lleva al ser humano a vivir como un ser doble (Grün 81-82). Para Jung hay una sombra personal y una colectiva. Además, el tema de la sombra es un problema moral: la aceptación de la propia sombra no significa fomentarla sino integrarla. Se trata de conocer la propia sombra en un diálogo con las propias fuerzas oscuras y, a la vez, de la capacidad de arrojar lo que no sirve en la vida.

Veremos cómo la obra de Inés Arredondo trata temas referidos a ese campo de la represión, el campo de la sombra, al que se han desterrado los temas tabú, lo prohibido, lo verdaderamente deseado e inconfesable, los “temas que el grueso de la sociedad prefiere ocultar”, como señala la estudiosa de la obra arredondiana, Luz Elena Zamudio (11). Para Jung, el camino de la integración consiste en conocer la sombra y no dejarse dominar por ella. De algún modo eso sucede en la obra arredondiana: presenta al ser humano con su sombra develada; si no es consciente en el personaje, sí puede serlo en el lector. El personaje llega al límite de su sombra sin reprimirla; no la conoce, pero logra vislumbrarla. Es la poética del límite.

En todo caso, parecería que los personajes de Inés Arredondo son presas de sus propias fuerzas destructivas. Pero es precisamente en ese ser llevados hasta el extremo donde aparece la única posibilidad para el amor: la de la libertad ofrecida por la tremenda verdad. Paradójicamente, se muestra cómo la caída, el descender a los infiernos de la propia psique, puede conducir a una liberación, a un crecimiento. Es la poética de la esperanza. Y no porque Inés Arredondo escribiera finales felices: la felicidad parece ser un concepto desterrado por la autora. Quizá se trata más de un realismo esperanzador en que lo último que queda es el reconocimiento, el presentimiento de lo que somos: seres desnudos, cuerpo y deseo, lábiles.

Podemos relacionar esto con una idea de Carlos Fuentes acerca de Edgar Allan Poe, quien separó de un ser humano perfectible, como hicieron los románticos al distanciarse de la ilusión del progreso del Siglo de las Luces. A partir de esta falta de fe en la perfectibilidad humana, continúa Fuentes, el escritor norteamericano se separa de la historia “en cuanto devenir lineal, mensurable, para instalarse en el tiempo original del miedo, los asaltos salvajes a la integridad moral y física, la dolorosa formación de las conciencias: el tiempo antes del tiempo” (Poe 16). Esta descripción coincide con la obra de la autora sinaloense que se instaló en un tiempo fuera del tiempo: sus historias, aunque pertenezcan a un tiempo y lugar determinados, trascienden por una universalidad que incluye los rincones oscuros del ser humano. Sus personajes viven en un espacio mítico en el que se evidencian sus más profundos deseos. Poe, padre de una constelación de poetas y narradores, subyace en cierto modo en los cuentos de Inés Arredondo. De hecho, hay una referencia textual en el epígrafe de “Las mariposas nocturnas”; se trata de un fragmento de un poema de Poe.

Por otro lado, Nietzsche está en el trasfondo filosófico que Inés Arredondo refleja en sus cuentos. En el capítulo segundo de esta investigación, nos referimos a una entrevista realizada a la autora en la que decía: “[y]o tenía problemas teológicos. Los resolví cuando terminé con mi idea de Dios. [...] Un día salí de la Facultad de Filosofía sabiendo que Dios había muerto para mí”. “Yo creo que toda mi generación tenía una preocupación moral. Una moral sin Dios: un acto suicida. Creo que por eso estamos tan enfermos varios de nosotros. [...] En mi generación está viva la preocupación moral. No somos moralistas, sino que nos interesa desentrañar los grandes problemas del sentido del mundo” (Reyes 1, 3).

Esa “preocupación moral” se convirtió en una indagación constante en Inés Arredondo: fue el proyecto de su vida. Sus cuentos son el resultado de una poética reflexiva con la que trató de

desenmascarar los valores en los que está fincada la civilización y así encontrar “el verdadero sentido del mundo”. Veremos en qué consiste su propia genealogía de la moral: el develamiento de lo que sostiene la idea de culpa y de pecado en la cultura que le tocó vivir.

5.2 La culpa y el pecado de exceso

En este sentido, el entorno cultural que Arredondo describe en sus obras está cimentado sobre la dualidad ley-sanción establecido por la religión, es decir, a través de la tradición cristiano-católica presente en la cultura mexicana. En este entorno, la culpa se erige como fuente de criterios y valoraciones éticas que configuran a las personas y a las sociedades.

Así, el drama interior de los personajes arredondianos muestra, desde la perspectiva de la autora, inclinaciones transgresoras unidas al sentimiento de culpa. No es de extrañar que el develamiento de esta circunstancia –que se da a través de las obras literarias que presentan una transgresión del orden moral– evidencie lo que hay tras la culpa y conduzca a una liberación que hace ver la realidad de otra manera. De este modo, la narrativa arredondiana adquiere una fuerza de liberación; se trata del “poder del enunciado para redescubrir la realidad” (Angélica Tornero, *El mal* 126) y así descubrirla en lo que tiene de velado, encubierto.

De las dicotomías o dualidades culturales, la de inocencia y culpa nos ofrece una clave hermenéutica para acceder al mundo arredondiano, clave integrada por el recurso narrativo de la confesión. En el corpus léxico de los cuentos de Inés Arredondo, las frases que se relacionan con la idea de culpa son la de “pecado de exceso” o “el mundo y su pecado” o “el exceso”, simplemente. En el cuento “Atrapada” aparece una explicación sobre el término “pecado de

exceso” y en una entrevista la autora lo relaciona con el concepto griego de *hybris*. De este modo, el “pecado de exceso” forma parte medular de la poética arredondiana.

5.3 La señal del acontecimiento: la epifanía arredondiana

Es conocido que el tema de lo sagrado y lo absoluto aparece de modo particular en la obra de la escritora. Por ejemplo, en las primeras *Obras completas*, Rose Corral realiza un estudio ya clásico sobre Inés Arredondo, en que lo sagrado, desde Roger Callois, puede entenderse como “una forma de aprehender el mundo y de revelarlo”, que puede “encarnar simultáneamente lo puro y lo impuro, lo que atrae y lo que causa repulsión, lo prohibido y la transgresión de lo prohibido, la plenitud y el vacío, el ser y el no ser, la vida y la muerte”. Es la “dialéctica de lo sagrado” (Arredondo *Obras* xi), la confusión y fascinación que aparecen como la doble faz de la búsqueda de sentido.

Lo sagrado se manifiesta a través de los personajes arredondianos y de su mundo cotidiano. Aquí hay una poética en que la configuración de los personajes tiene esa actitud moral que Inés Arredondo pregonaba. Graciela Martínez-Zalce señala que la narrativa de Inés Arredondo “no se caracteriza por pirotecnias lingüísticas o experimentos formales; muchos de sus relatos están escritos con el lenguaje coloquial y no sobresale en ellos el lirismo o la abundancia de metáforas” (117). Todo esto aparece como mediación de una expresión de contenidos profundamente humanos, elaborados a partir de una percepción profunda de la complejidad de la vida humana. El rasgo más sobresaliente de la narrativa de Inés Arredondo sería:

[E]l trabajo de caracterización, la construcción de personajes con historias de vidas singulares en las que el narrador va develando las trayectorias de sus espíritus, espíritus que bucean en zonas prohibidas, que se pasean a la orilla del abismo, encerrados en

espacios simbólicos que rayan en lo mítico, rodeados de objetos que adquieren peso por su relación con momentos de su existencia, abiertos al descubrimiento del mundo paralelo, ése donde lo irracional, la locura, el amor y la muerte son el acceso a lo absoluto. (Martínez-Zalce 118)

De este modo, lo sagrado aparece en la obra arredondiana como lo numinoso y, además, apartado de las instituciones religiosas tradicionales. Podríamos decir que en la obra de Inés Arredondo aparece una “secularización” a través de esa particularidad con la que trata lo sagrado en sus cuentos: hay una “señal” de lo sagrado en un mundo sin Dios. Secularización, entendida desde la visión de Dietrich Bonhoeffer acerca de vivir una vida sin Dios en un mundo arreligioso en Dios (Corbic 3). Esta señal es comprendida como una presencia que rompe con la normalidad del orden cotidiano, como lo siniestro, pero configurado artísticamente como categoría literaria. Podríamos llamar a esto “lo sagrado secularizado” porque ha sido extraído de su ámbito religioso sin perder su característica de numinoso.

Valdría la pena pensar un término para referirse a la manifestación de lo sagrado, la hierofanía particularmente arredondiana. Estudiaremos la epifanía como la experiencia humana del acontecimiento. Esta experiencia hace referencia a la interpretación del mundo antiguo con la que el ser humano creía que su destino era afectado por una divinidad o voluntad trascendente. Los antiguos concebían la “manifestación de lo alto” como si alguien recibiera la descarga de un rayo fulminante que trastocaba toda la existencia, si no es que la destruía.

Desde nuestro concepto de trascendencia en que lo divino hay que buscarlo en el fondo del mundo y no fuera de él, podríamos acuñar una categoría alterna a la de epifanía. Si la manifestación que viven los personajes arredondianos es una develación de la propia sombra, un emerger desde

la zona o lado obscuro del sujeto, entonces esa manifestación es del interior humano. Y aunque el esquema narrativo de la poética del límite incluye un hecho que desencadena el acontecimiento – formalmente la irrupción de un tercero como otredad que altera la normalidad de lo cotidiano y aparece como *unheimlich*–, lo decisivo en esta experiencia es la develación de lo no dicho, de lo no aceptado en el interior, de lo abyecto. Podemos llamar al acontecimiento total “esofanía”, de la raíz griega *eso*=desde adentro, oculto y *fanain*: manifestar, “manifestación desde adentro o de lo oculto”. Esto coincide con nuestra concepción de la develación de lo oculto en acontecimiento iluminador. Sin embargo, mantendremos la palabra “epifanía” por su connotación religiosa y llena de significado, y por haber sido adoptada por el lenguaje literario que coincide con lo que percibimos en la obra arredondiana.

Ya la epifanía adoptada por la literatura había expresado esa emergencia del interior de los personajes, pero lo que intentamos es resaltar la condición intramundana de la experiencia de lo sagrado. Es decir, a través del concepto queremos hacer patente que el personaje tiene la experiencia de algo mayor que transforma la existencia y que ya existía dentro de sí en tanto sujeto humano. Algo mayor que a la vez es lo menor porque anida en el fondo de la psique, aparentemente insignificante, pero que en el momento preciso sale a la luz con su fuerza transformadora.

Lo importante es que no sólo se trata de un acceso a lo absoluto a través de lo cotidiano; es lo cotidiano señalado por el mal, por la ambigüedad y doblez humanas, por lo abyecto. Es por medio del mal como se da esta manifestación. Esto se enlaza con la simbólica del mal de Paul Ricoeur, quien propugna un camino de comprensión de la realidad humana: por medio del mal, y sólo a través de él, se puede pensar en la esperanza.

5.4 Poética del límite y poética de la esperanza

La poética arredondiana es una poética del límite y esto en dos sentidos: límite, en cuanto la condición de los personajes que son llevados al extremo de situaciones humanas, y en cuanto la imposibilidad de la plenitud deseada.

Como describe Luz Elena Zamudio, para Inés Arredondo “el amor era el absoluto. De ahí que la condición temporal del ser humano no le permita alcanzarlo con plenitud; tragedia que la escritora plantea en varios de sus cuentos” (10). La búsqueda del absoluto se refleja a través de una búsqueda de trascendencia que, como Rose Corral afirmó, coincidía con esa búsqueda de trascendencia de una historia, “su momento central, o con una terminología religiosa a la cual se ha prestado poca atención, la señal que las ilumina y da sentido” (Arredondo *Obras completas* x). Precisamente es lo que pretendemos con nuestro trabajo: profundizar en esa terminología religiosa que la autora parece ofrecer como señal de su propia poética.

Como ya hemos visto, el tema de lo sagrado atraviesa la obra arredondiana. A partir de los estudios seminales de Rose Corral y Rogelio Arenas, Aralia López González reconoce al cuerpo y al lenguaje como dos elementos temáticos y estructurales en la narrativa arredondiana. Estos elementos apuntan hacia el “territorio prohibido”, el de la zona de difícil acceso a la razón lógica o moral; cuerpo y lenguaje en cuanto límites existenciales del ser pero también posibilidades (Zamudio 153). Cuerpo y lenguaje como la doble cara de este límite que se expresa en la obra de la autora sinaloense. De este modo, lo sagrado aparece como manifestación de lo real develado por la luz simbólica del mito, como vimos anteriormente.

Por todo esto retomamos la categoría de “poética de límite” propuesta por Aralia López González, “en cuanto sugiere la frontera donde se desune o se une lo separado, entendiendo por

límite una línea que separa la razón ilustrada que fundamenta la cultura occidental, y un más allá que la rebasa supuestamente como sin razón” (Zamudio 155). Se trata de ir más allá de los límites de lo racional abriéndose a otro tipo de razón –la razón mítica y la razón poética, como ya propusimos– en el que lo ambiguo, lo ilógico y lo extremadamente riesgoso aparece como posibilidad para la libertad humana. La nueva significación sólo se revela cuando el límite de lo convencional, de lo conocido y de lo lógico es franqueado.

La poética de Inés Arredondo es también una ética. De un modo muy fino, la escritora logra establecer una ética de su escritura. Precisamente en la tríada “poética del límite-poética de la esperanza-subversión de la culpa” –con lo que retomamos nuestra hipótesis– es donde podemos ver un proyecto ético de liberación humana. Veremos cómo la idea de culpa se subvierte en esa condición de límite que viven los personajes arredondianos. Paradójicamente, en esa condición encuentran esperanza. La subversión de la culpa, por tanto, se da por el develamiento de la imagen mítica, por la desmitologización que descubre que tras el pecado de exceso sólo hay una realidad doble, múltiple y ambigua, la de la condición humana.

5.5 El método y el proceder hermenéutico

Para nuestro trabajo recurrimos al proceder hermenéutico que propone la investigadora y crítica literaria Gloria Prado, en una adecuación propia de la filosofía reflexiva que Paul Ricoeur despliega. Esta aproximación hermenéutica consiste fundamentalmente en cinco pasos a seguir. Primero, lectura y análisis estructural del texto manifiesto o explícito. Segundo, interpretación de los contenidos latentes a partir del texto manifiesto. Tercero, reflexión propiamente hermenéutica, esto es, puesta en tela de juicio de la interpretación y el análisis realizados que responderá a la

pregunta ¿por qué interpreté como interpreté? Con ello se sostendrá un diálogo con el texto. Cuarto, validación, mediante la reflexión hermenéutica, de la interpretación realizada, y su apropiación-comprensión. Y como quinto paso, la autorreflexión y autocomprensión, siempre parcial, del intérprete-hermeneuta (Prado 42-44).

Expondremos el análisis de los textos en que aparecerán de modo unitario los elementos de esta propuesta metodológica. Nos centraremos en algunos de los cuentos que forman parte de una obra coherente y unitaria en sus temas y en sus características literarias. A continuación presentamos el desarrollo de este trabajo.

En el primer capítulo ofrecemos un marco teórico en el que introducimos los conceptos fundamentales de nuestro acercamiento a la obra de Inés Arredondo: la desmitologización y la remitización, conceptos de Paul Ricoeur vistos a la luz de una reflexión sobre el mito, sobre su retorno en la sociedad contemporánea y su valoración como expresión de una dimensión de la razón, la razón mítica. En una segunda parte, proponemos la subversión de la culpa como un proceso en el que intervienen los conceptos de culpa, el pecado de exceso o *hybris* y la narrativa de la confesión; creemos que son los elementos con los que Inés Arredondo subvierte la idea cultural de culpa y su opresión. Para comprender los conceptos de pecado y de mal desde lo sagrado proponemos la categoría de lo abyecto de Julia Kristeva. Ilustramos el paso de una poética del límite a una poética de la esperanza a través de la visión ética del mundo de Paul Ricoeur. A partir de la teoría del reflejo –propuesta por Julia Kristeva en relación con un proceso de identidad narrativa– analizaremos la poética de Inés Arredondo a través de los temas de la identidad, de la comprensión del sujeto y de la condición social de los seres humanos, especialmente de las mujeres.

Hasta aquí hemos establecido los conceptos y categorías fundamentales que orientan este estudio; con el siguiente capítulo comenzamos un proceso hermenéutico cercano a la propuesta de Paul Ricoeur de prefiguración-configuración-refiguración.

El capítulo segundo ofrece, en primera instancia, un esbozo de la poética arredondiana. Para ello comenzamos con una descripción del contexto cultural en que Inés Arredondo vivió y creó su obra; aparece la frase “cultura de lo no dicho” como parte de la situación de México de esos años y que aún pervive. A continuación revisamos y reflexionamos diversos artículos y publicaciones periodísticas sobre la autora con el objeto de valorar la recepción de su obra y reconocer el efecto que ha tenido en la crítica literaria y periodismo cultural. Completamos con una breve revisión de artículos académicos en que se establecen las categorías que definen la poética de la autora sinaloense.

En el capítulo tercero presentamos las estrategias narrativas de una selección de cuentos de Inés Arredondo, y que forman parte de una poética del límite en relación con los temas de la culpa y el mal. Asimismo profundizamos en la la poética de la esperanza y la subversión de la culpa a través de procesos de liberación humana.

CAPÍTULO PRIMERO

MARCO TEÓRICO:

LA SUBVERSIÓN DE LA CULPA POR LA RESTAURACIÓN DEL SENTIDO A TRAVÉS DE UNA NARRATIVA DE LA CONFESIÓN

I. La razón mítica como fundamento de la restauración del sentido

El develamiento de la culpa –el análisis crítico de lo que ésta es en cuanto fenómeno psicológico, social y cultural– es un proceso importante en la crítica de la cultura y de la religión. Se trata de una desmitificación, de un rompimiento de ilusiones con las que se le despoja de un poder que se ha impuesto como medio de control y de preservación de un sistema social.

El sistema social sostiene modos de vida, valores y criterios de conducta; incluye la cultura, constituida por concepciones del mundo que se expresan a través de mitos, símbolos y representaciones. Estas representaciones construyen el mundo por medio de imágenes arquetípicas que han pervivido. En este sentido, las obras de arte y las creaciones culturales son necesariamente una expresión de esta realidad representada. Si el mito es también una representación de este sistema, la desmitologización se puede entender como un proceso crítico para cambiar el mundo; como señaló el sociólogo francés Pierre Bourdieu, “es posible transformar el mundo transformando su representación” (*Una invitación* 38-39).

Pero antes de profundizar en la desmitologización, es necesario hacerlo primero con el mito. Varios pensadores fueron precursores en dar un nuevo significado al mito, como Mircea Eliade, Norton Frye y Gilbert Durand, entre otros. Nos enfocaremos en algunos autores que han

realizado una síntesis de esa historia de recuperación del mito, como de su ubicación en el campo de la hermenéutica y de la crítica, temas pertinentes para nuestra investigación.

1. Razón mítica y hermenéutica

El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer señala un retorno del mito y la necesidad de situarlo en el campo de la hermenéutica: aunque vivamos aparentemente en la época de la razón, no es menos cierto que las cuestiones sobre lo religioso, lo mítico y lo ritual interesan ahora más que nunca (Gadamer *Mito y Razón* 22). Reflexionar sobre el mito implica confrontarlo con el pensamiento racional, con la ciencia y con la técnica, con el *logos*. Gadamer sostiene que el mito ha logrado su vigencia en el mundo actual de la ciencia y de la técnica, precisamente como algo que va más allá del saber y de la ciencia en la vida del lenguaje y de las lenguas (Gadamer 22). Se trata de una “vuelta al mito” que no es más que el reconocimiento, por parte del pensamiento filosófico y científico, de algo que siempre ha estado allí y que más bien habíamos negado bajo la razón progresista, científicista y técnica. La historia de la cultura occidental ha oscilado entre esa negación y ese reconocimiento, especialmente en su doble origen –la Ilustración y el Romanticismo– reconocido por Gadamer:

El pensamiento moderno tiene un doble origen. Por su rasgo esencial es Ilustración, pues comienza con el ánimo de pensar por uno mismo que hoy impulsa a la ciencia; tanto la expansión ilimitada de las ciencias experimentales como el conjunto de las transformaciones de la vida humana en la época de la técnica, que parten de esas ciencias, atestiguan y confirman este ánimo. Al mismo tiempo, todavía hoy vivimos de algo cuyo origen es distinto. Es la filosofía del idealismo alemán, la poesía romántica y el

descubrimiento del mundo histórico que acaeció en el Romanticismo; todos ellos se han mostrado, dentro del impulso ilustrado de la modernidad, como un movimiento contrario vigente hasta hoy. (13)

Gadamer hace un recuento histórico de la búsqueda de reconocimiento de la validez del mito, desde la crítica al racionalismo ilustrado por el Romanticismo en el que lo religioso y mítico regresan con una fuerza luminosa (39). No es de extrañar que precisamente el Romanticismo – especialmente a través de Schleiermacher– ofreciera a la hermenéutica un estatuto epistemológico y disciplinar propio, ya que representó el más grande esfuerzo cultural humano por interpretar zonas oscuras y negadas del acontecer humano. Más aún, como señala Isaiah Berlin en su formidable estudio sobre el Romanticismo, éste supuso el cambio de mayor envergadura ocurrido en la conciencia de Occidente a lo largo de los siglos XIX y XX (Berlin 20).

Si bien muchos años después el teólogo protestante Rudolf Bultmann preconizara una Ilustración cristiana al buscar separar lo mítico-pagano del mensaje genuino del cristianismo, en el comienzo de esta aventura intelectual no se pensó así: el gran creador de la hermenéutica moderna, Friedrich Schleiermacher, filósofo romántico y también teólogo protestante, concibió la religión y el mito de modo unitario:

El concepto de religión en Schleiermacher era tan amplio que no sólo ofrecía cobijo al arte y a la poesía, sino que enseñaba también a entender el mito y la mitología de manera distinta. Ya no era necesario delimitar rigurosamente lo cristiano frente a lo pagano. Más bien, era cuestión de poner de manifiesto el núcleo religioso también en los antiguos mitos y sus sistemas, en las mitologías. Schleiermacher se apoyaba en su definición de la

experiencia religiosa, a la que se refería con estas palabras: ‘El universo se halla inmerso en una actividad incesante y se nos revela en cada instante’. (Safranski, *Romanticismo* 137)

Schleiermacher comprendía la doble dimensión de las mitologías desde su origen, si brotan de la libertad o de la esclavitud: “[S]ólo es adecuada al misterio real del universo creador una mitología que brote de la experiencia de la libertad y que conduzca otra vez a ella” (Safranski 137-138).

El esfuerzo de Schleiermacher se une al de Hegel y Schelling, de otorgar a la mitología una racionalidad de la libertad, que exige tener una mitología al servicio de las ideas, una mitología de la razón (Safranski 139). Para él y los románticos el acto supremo de la razón era “un acto estético”; por lo tanto, la mitología de la razón también lo era (139). La mitología debía servir para la formación de la comunidad, no como un bien privado sino como un bien social, un “poder social unificante” (140). Para esta tarea, la interpretación mitológica era imprescindible para hacerla asequible al pueblo.

Tras este recuento histórico, volvemos a Gadamer, quien resalta la racionalización del mito que aparece con el cristianismo; este último ha sido el primero en realizar, en la proclamación del Nuevo Testamento, una crítica radical del mito. Todo el mundo de los dioses paganos, no sólo el de este o aquel pueblo, es desenmascarado, teniendo presente al Dios del más allá de la religión judeocristiana. El mundo pagano es un mundo de demonios, de falsos dioses y de seres diabólicos; todos son dioses mundanos. En este sentido, sostiene Gadamer, el cristianismo ha preparado el terreno a la moderna Ilustración y ha hecho posible su inaudita radicalidad ante la visión del mundo dominada por los dioses mundanos (15).

Asimismo, Gadamer reflexiona sobre la herencia romántica del mito en su concepción de la sabiduría de los tiempos pasados, en la que podemos encontrar la “verdad mítica”: el mito se

convierte en portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo. El mito tiene, en relación con la verdad, el valor de ser la voz de un tiempo originario más sabio (15-16). El filósofo recuerda que, para Nietzsche, el mito es la condición vital de cualquier cultura, que sólo podría florecer en un horizonte rodeado de mito. La enfermedad del presente, la enfermedad histórica, consistiría justamente en destruir este horizonte cerrado por un exceso de historia (16). Hasta aquí presentamos el pensamiento de Gadamer acerca de la vuelta del mito.

Por otro lado, así como se ha establecido el concepto de razón poética, se ha dado por hablar de una razón mítica. La interpretación del mito es una tarea que nos acerca a aspectos fundamentales del ser humano a través de una resolución de ese mismo conflicto, el de la sobrevaloración de la razón. El mito está presente a través de las formas culturales en que están cimentadas nuestras sociedades, y el arte es una de esas formas. La literatura, como obra artística, busca la experiencia estética, por lo que no está desligada de un sentido que afecta la vida humana en su visión del mundo, en su *ethos*, en su situarse y estar en el mundo. Y lo hace particularmente al resignificar el mito.

Por todo lo anterior, podemos sostener que una de las grandes luces de la crítica contemporánea ha sido la revalorización del mito desde su racionalidad simbólica. El filósofo y sociólogo de las religiones José María Mardones sostiene que el mito es, como se refería Feuerbach acerca de la religión, esa “cosa oscura y amiga de la penumbra” (Mardones 11). De este modo, tal racionalidad nos sitúa en el plano del develamiento, de la toma de conciencia, de la conexión de lo reconocido con lo desconocido. Para Jung sería la reconciliación con la sombra; para Ricoeur, la comprensión por la libertad que se hace cargo del mal (Ricoeur, *Finitud y culpabilidad* 17).

En este sentido, el mito es esa realidad que no puede ser comprendida a la luz habitual de la razón y la percepción cotidiana. Más aún, por su opacidad, permite ver al ser humano lo que en la vida ordinaria no sería capaz de reconocer: “Sin embargo, el atractivo de la penumbra es extraordinariamente fuerte. A muchos les permite afirmar con más seguridad realidades que no se atreverían a identificar a la luz del día” (Mardones 11). Mardones también se refiere al mito y al sentido como un horizonte u orientación para estar en el mundo; el mundo del mito es el mundo del sentido, el ámbito de la búsqueda de respuestas humanas para un ser que tiene la experiencia del desgarramiento y de vivir en un “mundo roto”. Y luego nos refiere a su origen en los tiempos primordiales:

[El mito] tiene huellas en el inconsciente de aquel lejano momento de la evolución humana en el cual las impresiones en la imaginación y el pensamiento incipiente no permitían la expresión verbal ni menos conceptual. Quedaron almacenadas, quizá, como protovivencias, imágenes arquetípicas y como impulsos creadores del alma que irrumpen dramáticamente a través de figuras y modelos en momentos determinados de la vida social y cultural. (11)

Por ello Mardones también habla de un “retorno” o vuelta del mito que hunde sus raíces en lugares más profundos del ser humano y de su mundo cultural y social. El mito está presente en todo lo humano: “El mito está por doquier, constituye el trasfondo del que bebe la cultura en sus manifestaciones más lógicas y racionalizadas, y él mismo se nos oculta y evade como una sombra” (12).

Es por eso que el mito, en cuanto símbolo, requiere ser descifrado y desmitologizado para restaurar su sentido. Tarea que no es fácil porque el símbolo precisamente tiene múltiple sentido:

“Hay que utilizar la vía indirecta del símbolo, la metáfora, la insinuación y evocación de lo no presente o igual a lo que tenemos a mano. Nos colocamos fuera del lenguaje claro y distinto, de la lógica científica, para caminar por los vericuetos de la paradoja y la polisemia. Estamos en el reino de lo inexacto, de la interpretación inacabable y múltiple” (12).

Podríamos aquí hacer converger la racionalidad del mito con la racionalidad poética. Mito y poesía se elevan ante la inteligencia humana abriéndole nuevas dimensiones de sentido a las que no es accesible en la normalidad de las funciones prácticas de la vida diaria. La razón mítica abre al ser humano a otro plano de conciencia, a una verdad mítica.

2. Desmitologización y remitización en Paul Ricoeur

Las obras literarias, desde su configuración artística, propician la experiencia estética como proveedora de nuevas significaciones. Se trata de encontrar en esas obras artísticas literarias esfuerzos de restauración del sentido de mitologías que subyacen en el imaginario cultural de nuestras sociedades fragmentadas a partir de un abordaje esencialmente literario.

Paul Ricoeur propuso los conceptos de desmitologización² y remitización para acercarnos a obras literarias, ya que muchas de ellas son depositarias de los mitos, y para establecer claves hermenéuticas para su comprensión. Para el filósofo francés esto es fundamental: somos narración

² Paul Ricoeur sostiene que las mitologías, al transcribir los mitos, los fijan. Pero Mircea Eliade y los fenomenólogos de la religión proponen una hermenéutica de restauración del sentido del mito para volver a su experiencia primera. La desmitologización es esa restauración del sentido. Ricoeur distingue entre desmitologizar y desmitificar, como explica Juan Masía: “Desmitificar es renunciar al mito, reconociéndolo como mito. Desmitologizar es reconocer la riqueza simbólica del mito y liberarse de la racionalización que lo estropea. Es decir, renunciar al mito como explicación, para quedarse con el mito como sugerencia antropológica y recuperar su valor simbólico” (Masía 78).

y, por tanto, con posibilidad de interpretación. Sostiene que la hermenéutica de los fenomenólogos de la religión se concibe como manifestación y restauración de un sentido que se ha dirigido como un mensaje, en relación a la tradición exegética bíblica que, precisamente, trata de comprender un mensaje, un anuncio, un “kerigma” (Ricoeur, *Freud: una interpretación* 28).

Por otro lado, Ricoeur concibe la interpretación como desmitificación, como una reducción de ilusiones. Esta sería la hermenéutica de los “maestros de la sospecha”: Freud, Marx y Nietzsche. Se trata de “dos hermenéuticas rivales” (28). Argumenta que nos coloquemos frente a esta doble posibilidad que consiste, por un lado, en

Purificar el discurso de sus excrecencias, liquidar los ídolos, ir de la ebriedad a la sobriedad, hacer de una vez el balance de nuestra pobreza; por otro lado, usar el movimiento más ‘nihilista’, más destructor, más iconoclasta, para *dejar hablar* lo que una vez, lo que cada vez se dijo cuando el sentido apareció de nuevo, cuando el sentido era pleno; la hermenéutica me parece movida por esta doble motivación: voluntad de sospecha y voluntad de escucha [...] somos hoy esos hombres que no han concluido de hacer morir los *ídolos* y que apenas comienzan a entender los *símbolos*. (*Freud* 28, cursivas en el original)

Para Ricoeur la crisis del lenguaje hace que hoy oscilemos entre la desmistificación³ y la restauración de sentido. La hermenéutica como remitificación o restauración del sentido implica la tarea de “comprender lo que se quiere significar, a qué cualidad de sagrado se apunta” (29). Se trata de explicitar ese algo, ese objeto, al que Ricoeur llama “sagrado”, y además lograr el cumplimiento de la intención significativa que se encontrará en el vínculo analógico entre el

³ “Desmistificación” para Ricoeur correspondería a “desmitificación”, la reducción de ilusiones.

significante primario o literal y el significado secundario. En esto consiste lo pleno del lenguaje: el segundo sentido “habita” de alguna manera en el primero. El símbolo habla y “da” lo que dice y se dirige a uno mismo, como sujeto interpelado” (31). La interpelación es tan fuerte, que Ricoeur la sitúa como asimilación: “¿Cómo me liga lo que liga el sentido al sentido? Al *asimilarme* a lo dicho, el movimiento que me arrastra hacia el sentido segundo me convierte en partícipe de lo que se me anuncia” (32).

Para Ricoeur, el símbolo da qué pensar, un don que crea un deber de pensar, de inaugurar el discurso filosófico (*Freud* 36). El símbolo reclama la reflexión filosófica, pero a su vez esta “apelación a la reflexión” se basa en otro rasgo del símbolo: el aspecto puramente semántico es sólo el aspecto más abstracto del símbolo. En realidad, las expresiones lingüísticas están incorporadas no sólo a ritos y emociones, “sino a mitos, es decir, a grandes relatos que tratan del principio y fin del mal” (*Freud* 37).

Los mitos, continúa Ricoeur, generalizan la experiencia humana al nivel de un universal concreto, de un paradigma, “en el cual leemos nuestra condición y nuestro destino” (37). Con la estructura del relato que cuenta acontecimientos de tiempos remotos, “nuestra experiencia recibe una orientación temporal, un impulso tendido entre un comienzo y un fin; nuestro presente se carga de una memoria y de una esperanza” (37). Además, los mitos cuentan, a modo de acontecimiento transhistórico, la ruptura irracional que separa la inocencia del devenir y la culpabilidad de la historia. En resumen, los mitos, confieren “universalidad, temporalidad y alcance ontológico” a la comprensión de nosotros mismos (37). La interpretación, para Ricoeur,

no consiste simplemente en el desprendimiento de la segunda intención, que está dada y enmascarada a la vez en el sentido literal; trata de tematizar esta universalidad, esta

temporalidad, esta exploración ontológica implicadas en el mito; de modo que es el símbolo mismo el que impulsa, bajo su forma mítica, hacia la expresión especulativa; el símbolo mismo es aurora de reflexión. De modo que el problema hermenéutico no es impuesto desde afuera de la reflexión, sino propuesto desde dentro por el movimiento mismo del sentido, por la vida implícita de los símbolos, tomados en su nivel semántico y mítico (*Freud* 36-37).

El símbolo, como “aurora de reflexión”, es profundamente racional, pero de un modo abierto y dinámico por su doble sentido. El símbolo es opaco y no transparente; el sentido existencial “no está dado sino en y por el sentido literal” (40).

Así, el nexo entre símbolo e interpretación, donde se reconoce “el vínculo orgánico entre *mythos* y *logos*, brinda un nuevo motivo de sospecha; toda interpretación es revocable; no hay mito sin exégesis, pero no hay exégesis sin impugnación” (40). Ricoeur ha considerado la oposición entre la remitización del discurso, tratado por la fenomenología de la religión y la desmitificación del discurso, tratado a su vez por el psicoanálisis. El filósofo francés se pregunta si hacer morir los ídolos y escuchar los símbolos no son sino una misma empresa: “En efecto, la unidad profunda de la desmitificación y la remitización del discurso no puede parecer sino al término de un ascesis de la reflexión, en el curso de la cual el debate que dramatiza el campo hermenéutico se convertirá en una disciplina del pensar” (51). De este modo, desmitificación –reducción de las ilusiones– y desmitologización-remitificación –restauración del sentido más pleno– tienen en común ser los polos más opuestos de la hermenéutica, que representa en primer lugar una impugnación y una prueba para la reflexión (51).

La hermenéutica se constituye así como relación de tres términos: la reflexión, la interpretación entendida como restauración del sentido y la interpretación comprendida como reducción de la ilusión (52). Desmitificación y desmitologización aparecen, en un primer momento, como acto crítico e impugnador, y a la vez descubridor de sentido. En segundo lugar, aparece la remitización que actualiza el símbolo mítico como portador de significado que puede provocar una experiencia transformadora. Veamos ahora otra propuesta que puede ilustrar en qué consiste tal experiencia.

3. Experiencia estética y restauración del sentido como aprendizaje de sí mismo y del mundo

El proceso del mito sigue en cierto modo la triple mimesis de Ricoeur. El mito subyace en la prefiguración prenarrativa. Después es desmitologizado y remitizado por el autor al configurarlo en texto, en obra literaria y, posteriormente, en el último estadio del proceso, la recepción se convertiría en una refiguración, una experiencia de nueva significación para el lector.

Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser han aportado teorías fundamentales en el tema de la recepción literaria. Para el análisis e interpretación de obras literarias y de su propia experiencia de lectura, se fundamentaron en la hermenéutica propuesta por Heidegger y Gadamer, quienes partieron de la fenomenología husserliana. Nos enfocamos aquí en la propuesta de Hans Robert Jauss que, como seguidor de Gadamer, se centró en la experiencia estética como un modo de restauración del sentido, lo que él llamaría “nueva significación”. Robert C. Holub, al explicar en qué consistió la Escuela de Constanza sobre la Recepción Estética, apunta que el concepto de “experiencia estética” es acuñado por Jauss como parte fundamental de su teoría o estética de la

recepción, que es un enfoque hermenéutico de la literatura y de la historia literaria. La principal herramienta que Jauss emplea para su interpretación histórica es el concepto de “horizonte de expectativas” (Holub 14).

Según Holub, este concepto central de la teoría de Jauss es una adaptación de la noción de horizonte de la teoría hermenéutica de Gadamer. El término, que nunca fue explicado de manera clara por Jauss, se refiere a un sistema o estructura de expectativas en el campo literario, cultural y social. Propone que la investigación literaria debería determinar el horizonte de expectativas de determinada obra y medir la distancia entre los dos. La tarea del crítico literario es objetivar el horizonte para poder evaluar el carácter artístico de una obra. Para construir un probable horizonte de expectativas, el estudioso hace uso de aspectos genológicos, literarios y lingüísticos de los textos. Determinado el horizonte de expectativas, el crítico puede entonces proceder a determinar el mérito artístico de una obra dada midiendo la distancia entre ella y el horizonte. Jauss emplea un modelo de desviación entre la obra y la norma (14).

Si las expectativas de un lector no son decepcionadas o violadas, continúa Holub, entonces la obra tiene un valor secundario; si rompe el horizonte, tendrá un alto valor artístico, aunque no sea reconocido como tal. La primera experiencia de expectativas rotas evocará respuestas negativas que desaparecerán para lectores posteriores. Más tarde el horizonte cambia y la obra no provocará más rupturas y entonces podrá ser reconocida como clásica, esto es, una obra que ha contribuido a establecer un nuevo horizonte. Así, sólo aquellas obras que violan o rompen con el horizonte de expectativas tienen evidente mérito artístico. Una guía de distancia estética puede ser encontrada en la gama de reacciones de una obra dada por su audiencia y crítica inicial y posteriormente por otros escritores y la investigación literaria (Holub 15).

Por su parte, el filósofo Daniel Innerarity afirma que una de las principales aportaciones de Jauss consiste en haber subrayado que las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado por su recepción, por las interpretaciones que de ellas se han hecho a lo largo de la historia, como un proceso abierto de formulación y corrección de nuestras experiencias. La estética de Jauss acentúa de manera particular la historicidad y el carácter público del arte al situar en su centro al sujeto que percibe y el contexto en el que las obras son recibidas (Jauss, *Pequeña apología* 9). Este proceso de formulación y corrección de nuestras experiencias tiene su base en el goce estético; para Jauss, “gozar es la experiencia estética primordial” (10).

El arte aporta significado y sentido del mundo a través de nuevas posibilidades de experiencia: “La estética de Jauss supone, además, un intento de devolver al arte su dignidad cognoscitiva; en la medida en que renueva la percepción de las cosas, el arte representa una estrategia contra la extrañeza del mundo. Toda obra de arte pone a nuestra disposición una irremplazable posibilidad de experiencia” (10).

¿En qué consiste esta experiencia estética? En su *Pequeña apología*, Jauss explica que la experiencia estética no es otra cosa que el goce de lo bello, sin importar el tema. Analiza tres conceptos fundamentales de la tradición estética: *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*. *Poiesis*, entendida como “capacidad poiética”, la creación propiamente dicha, designa la experiencia estética fundamental mediante la que el ser humano, a través del arte, puede satisfacer su necesidad de “encontrarse en el mundo como en casa”, privando al mundo exterior de su “esquiva extrañeza”. *Aisthesis*, o recepción como tal, indica la experiencia estética fundamental por la que una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, embotada por la costumbre. Finalmente, *catharsis*, en el ámbito del efecto estético, se refiere a la experiencia estética fundamental gracias a la que el contemplador, en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales

prácticos y ser conducido hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción (42-43).

La apelación a la experiencia estética establece la función de lo estético en el ámbito de la cultura, en cuanto saber práctico de autocomprensión humana: “Que el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse y gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva” (14).

En definitiva, el proceso dinámico del mito culmina en esta etapa de recepción: el mito vive, pero requiere ser recibido, ser escuchado en el sentido ricœuriano. Mito y experiencia se enlazan mediados por la obra artística; se trata de una experiencia cognoscitiva. Jauss enfatiza la índole cognoscitiva de esta experiencia: “Los sujetos no sólo experimentan algo acerca de sí mismos o de las circunstancias en que viven o actúan; experimentan qué significa hacer y tener experiencias en el mundo” (15). La experiencia estética hace ver las cosas de nuevo y proporciona mediante esta función descubridora el goce de un presente más pleno: “[C]onduce a otros mundos de fantasía y suprime en el tiempo la constricción del tiempo; anticipa experiencias futuras y abre así el campo del juego de acciones posibles; permite reconocer lo pasado o lo reprimido, conservando de este modo el tiempo perdido” (18).

Ahora podemos preguntarnos: ¿en qué consiste la experiencia estética producida por determinada obra artística literaria? (Jauss, *Experiencia estética* 14). Eso impone analizar la “experiencia” de la “comunidad de lectores” de una época histórica determinada. Este análisis, para Jauss, implica considerar que la relación texto-lector tiene dos partes: por un lado el efecto, como momento de la concretización del sentido, condicionada por el texto, y la recepción, como

momento condicionado por el destinatario (17). Estas dos partes tienen que ser diferenciadas, organizadas e interpretadas como dos horizontes diferentes: el literario interno, implicado en la obra, y el del entorno, aportado por el lector de una sociedad determinada. Así, concluye Jauss, podremos reconocer cómo la expectativa y la experiencia se enlazan entre sí, y si por tanto se produce un momento de nueva significación (17).

La nueva significación o nuevas posibilidades de sentido son función de la obra de arte literaria. El análisis del texto planteará la cuestión de “cómo el objeto estético puede ir convirtiéndose, para la mirada del observador, en un todo, y abrir, por tanto, una perspectiva o un ámbito del sentido del mundo” (121).

Finalmente, es posible así concebir la fuerza del mito como fuerza dadora de sentido y de nueva significación a través de la obra de arte literaria. Ésta puede cumplir una función desmitologizadora y remitizadora de mitos que hoy son válidos para las culturas y sociedades. El crítico literario tiene ante sí una tarea hermenéutica que encierra mucho de pedagogía y de misión social como querían los románticos: promover que la fuerza significativa del mito contribuya a construir sentido y nuevas significaciones para la comunidad humana.

II. La subversión de la culpa comprendida a través del pecado de exceso y de la narrativa de la confesión

1. Lo sagrado y lo numinoso

En primera instancia, lo sagrado se refiere a una de las realidades que más prejuicios ha provocado, pero que también ha contribuido a construir el sistema social y cultural común a todos los pueblos

en la historia. Este sistema se funda en la dicotomía sagrado–profano que se mantiene en la mente humana y en los hábitos mentales⁴ de las sociedades. Por eso, para establecer el concepto de lo sagrado, comenzaremos a través del término “numinoso”.

El vocablo fue acuñado por el historiador de las religiones y teólogo alemán Rudolf Otto, quien toma por “numinoso” ese aspecto de lo sagrado que nos es incognoscible y que se nos aparece como tremendo y fascinante, lo más profundo de la realidad aparente y cotidiana. En su afán por develar el carácter irracional de lo sagrado, el teólogo alemán se enfoca en una realidad previa a la racionalidad ética que las religiones han dado históricamente a lo sagrado. En las religiones semíticas esta realidad tiene un nombre: *qadosch*, que corresponde al griego *hagios*, y al latín *sanctus* o *sacer*. Pero Otto arguye que esto “sagrado” sólo es la esquematización ética de un “momento originario” indiferente a lo ético. Y para esto forma la palabra “numinoso”, “pues si se puede formar de *omen* ominoso, entonces también de *numen* numinoso” (Otto 18). Lo numinoso es *mysterium tremendum* por ser misterio totalmente otro, que inspira miedo o temor (42). Es *mysterium fascinans* porque fascina, capta, embarga, y produce en el ser humano una profunda atracción (50).

Es aquí donde lo numinoso se relaciona con el deseo. Desde la antropología, el deseo es comprendido como el centro del ser humano que se siente impelido a la sobrevivencia y a la vivencia; del deseo surgirá el querer de la voluntad y, con ello, el proyecto de vida que conlleva un sentido. Entonces lo numinoso coincide, desde nuestro punto de vista, con esa búsqueda de

⁴ “Hábito mental”, diferenciado de la mente humana, es la categoría sociológica que establece el “marco mental” en que las personas viven y construyen su cultura. Este hábito o estado mental es producto del desarrollo histórico (Mosse 12 y 13). También podría relacionarse con la categoría de Pierre Bourdieu *habitus*, entendida como “sistema socialmente constituido de disposiciones estructuradas y estructurantes” (Bourdieu, *Respuestas* 83): esquemas mentales, concepciones, clasificaciones sociales, representaciones construidas por el ser humano pero que a su vez regresan a él. En este sentido queremos comprender los fundamentos de las sociedades desde sus propios hábitos mentales.

sentido del ser humano. Ante lo inasequible de la existencia, ante un mundo amenazante por el mal y la injusticia, el sujeto siente la angustia por encontrar ese sentido, esa energía y esa fuerza que se le presenta como fascinante, como impulso de vida (Mardones, *Para comprender* 17-18).

De este modo, lo numinoso puede empatarse con el “territorio prohibido” que estudiaremos más adelante, pero que es la zona precisa en que se debate el ser humano. Esa zona, en cuanto dimensión de la realidad, se presenta al ser humano como incognoscible y misteriosa, por lo que se le ha reverenciado como “sagrado”. Veamos algunas definiciones que autores fundamentales han dado a dicho término.

Émile Durkheim, desde un punto de vista etnográfico y de la sociología de la religión, concibió lo sagrado como misterio que queda desvelado y que se presenta como un conjunto de fuerzas creadas por la sociedad, un producto de la conciencia colectiva, es decir, el conjunto de creencias y sentimientos comunes existentes entre los miembros de una sociedad. La acción colectiva del clan es la que suscita la sensación de poder, de fuerza misteriosa, de lo sagrado (Mardones, *Para comprender* 15).

Como ya vimos, y desde una postura fenomenológica, Rudolf Otto describió lo sagrado como la presencia de lo numinoso. Mircea Eliade coincidió con esto y añadió que el símbolo es el medio por el cual el ser humano es capaz de captar y comunicar lo sagrado; todo hecho religioso posee un significado que, en última instancia, es simbólico, puesto que se refiere a seres o valores trascendentes (Eliade, *Iniciaciones* 126). También añade el concepto de “experiencia religiosa”; ésta, como el símbolo, apunta al descubrimiento del fundamento de las cosas, de la realidad última. Es una experiencia que está ineludiblemente unida con el esfuerzo del ser humano por ver esa realidad ordenada, con sentido, por construir un mundo con significado. Lo sagrado es visto como

un modo de ordenar el espacio, el tiempo, la ciudad, el cosmos, el trabajo y el ocio. Es decir, es un modo de ordenar y dar sentido a la vida humana en todos sus aspectos fundamentales. De aquí que “lo sagrado y lo profano constituyan dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el ser humano a lo largo de la historia” (Eliade, *Lo sagrado* 21). De este modo, lo sagrado y lo profano son las dos caras de la misma moneda, la doble dimensión de la existencia humana. Lo sagrado está en el mundo. José María Mardones lo explica así:

Al ser lo sagrado algo que trasciende este mundo, pero que se manifiesta en él, habrá que estar muy atento a estas manifestaciones de lo sagrado. Eliade ha propuesto el término de hierofanía para denominar el acto de esta manifestación: “la manifestación de algo completamente diferente, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo ‘natural’, ‘profano’. Al manifestarse lo sagrado en esos objetos, éstos adquieren una dimensión sacral, que los hace mediadores de lo sagrado. (*Las nuevas formas de la religión* 20)

Estas hierofanías aparecen a lo largo de la historia de las religiones y de las creaciones artísticas. Son imágenes que expresan la presencia de algo trascendente en la cotidianidad del mundo. Esta presencia se hace patente a través de las intervenciones divinas que son parte de las creencias de las religiones politeístas, y a través del Dios judeocristiano que es el Dios de la Historia, el garante del Pueblo que busca la Tierra Prometida, el Dios encarnado en un hombre. Estas manifestaciones han evolucionado de múltiples formas; con el tiempo, la literatura, dependiendo de la época, ha expresado también esta dimensión religiosa.

Con el secularismo, lo religioso ha adquirido en la cultura otra forma de presencia. También se ha dado así en la literatura, y no sólo como un tema propiamente ateo, sino como expresión de

un mundo secular y laico en Occidente, aunque con una presencia teocrática muy fuerte y vigente en Oriente. Lo religioso ha tomado formas que se salen de las instituciones religiosas oficiales y se manifiestan en una gran diversidad de creencias. Asimismo, manifestaciones culturales como el deporte, el espectáculo y el consumo tecnológico han suplido también los espacios sagrados que correspondían a sociedades religiosas, como explican numerosos estudiosos de la religión, entre ellos Mardones, quien habla de una “religiosidad profana” (*Las nuevas formas* 91).

Por otro lado, el resurgimiento de lo religioso se da en el campo político, como en los fundamentalismos islámicos, ya sean marginales o asimilados a Estados nacionales, que se han convertido en el nuevo enemigo de las potencias occidentales. Y también, en el fundamentalismo cristiano, como el de los ultraconservadores de los Estados Unidos y de algunos países europeos, que propugna un Nuevo Orden Mundial basado en el armamentismo y la defensa de los grandes capitales transnacionales, en el cierre de fronteras, en la xenofobia y el proteccionismo económico entendido como la negativa a la cooperación internacional en las grandes crisis. Es verdad que el nuevo milenio que comenzó atestigua la presencia de lo religioso, pero por lo mismo se impone una nueva crítica de la religión que retome los grandes aportes de la crítica clásica, como la de Marx, Feuerbach y Nietzsche. Esta reflexión deberá integrar las nuevas perspectivas que ofrece un mundo totalmente distinto en el siglo XXI, y que ha tomado un camino desconocido para quienes pretendemos comprenderlo.

2. Poética es ética: razón y racionalidad poética

Después de establecer nuestro concepto de lo sagrado, regresemos a la caracterización del lenguaje, donde precisamente se da esa otra dimensión de lo real: lo de lo desconocido,

trascendente y aparentemente irracional. Estamos hablando de la poesía, pero también de la poética entendida doblemente como esta condición del lenguaje, así como el conjunto de elementos literarios que conformarán un proyecto artístico, la totalidad de una obra.

De este modo, para realizar el esfuerzo de restauración de sentido que mencionamos al comienzo de este trabajo, es preciso reflexionar sobre el lenguaje y el discurso literario que propone un tipo de razón y una ética. Por eso consideramos enfocarnos en el campo de la poesía, el tipo del lenguaje que más expresa una racionalidad distinta. Comenzamos por cuestionarnos: ¿puede la poesía, la poética, concebirse también como una ética? ¿Puede concebirse la estética unida a la ética? Juan Domingo Argüelles afirma que la poesía tiene la función de mejorarnos como seres humanos: “Pero pienso, también, que la poética, por naturaleza, tiene una aspiración ética: Poética” (Argüelles “Malísimos buenos poetas”). La respuesta a estas preguntas dependerá en sumo grado de la concepción que tengamos de realidad. Si el ser humano se relaciona con la realidad como un todo, y él mismo se acepta como una unidad, podrá percibir lo bello como bueno y lo bueno como bello, sin oposición, sin duplicidad.

La relación entre poesía y ética sugiere una gran cantidad de cuestiones. Nos centraremos en un posible camino que ayude a concebir la obra literaria como lo que es: una obra artística, pero a la vez sin negar la dimensión humana en la que se afianza. Unos han buscado el mensaje político y social en las obras; otros han propugnado un “arte por el arte” extremo, liberado de todo contenido ideológico. Como sostiene Francine Masiello estas lecturas parecen ser equivocadas. Al buscar el elemento social “olvidamos las necesidades formales del poema, sus modulaciones rítmicas y sonoras; perdimos de vista un arte de la composición que estableciera un vínculo más duradero entre el texto y ‘lo real’” (11). Masiello descarta localizar la instancia ética de la poesía en lugares comunes; encuentra esta ética en “lo que atañe a la constelación de ritmos y de formas

que se deslizan por el texto hasta llegar a ser su fundamento compositivo” (12). La autora se sostiene en Adorno cuando postula “que el giro ético se detecta en los momentos de reconocimiento intersubjetivo, los cuales son efímeros y, a la vez, profundamente materiales en tanto dejan rastros en el texto. Este momento produce lo que Adorno llama la ‘indeterminación determinada’ del arte, un instante en el que el sujeto y el objeto se enlazan en un vínculo estético” (12).

Esta correlación entre ética y poética nos conduce a la propuesta filosófica de María Zambrano, que es una pretensión de aproximación a lo real que, en palabras de Juan Fernando Ortega Muñoz, se presenta como un “saber débil que camina entre sombras” y que “nos retrotrae a los orígenes mismos del pensar, cuando filosofía y poesía se encontraban aún imbricados” (Zambrano, *Algunos lugares* 13). Para un filósofo racionalista, “el sentir se hunde en las catacumbas de lo arracional” (13); en cambio, María Zambrano sostiene que en el sentir originario “el sentir entiende y el entender siente” (14). Si continúa la dicotomía sentir-razón, no le resta a la poesía más que quedarse en el ámbito del sentir y el pensamiento, en el de la razón que todo lo ve, que todo lo devora.

María Zambrano constata el hecho de que “pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura” (*Filosofía y poesía* 13) y que se olvida que ambas estuvieron unidas en el origen de la cultura occidental como las dos caras de una misma moneda, como la expresión completa del ser del hombre, porque

[P]oesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes, y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos

directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía, al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por la gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método. (13)

Para María Zambrano, pensamiento y poesía tienen un nacimiento común: la admiración, pero se pregunta acerca de cómo fueron separadas en algún momento de la historia: “¿Cómo se bifurcan sus caminos tan pronto, alejándose el pensamiento hacia un mundo de abstracciones, de creación sistemática, mientras queda la poesía en pura contemplación estética?” (Zambrano, *Algunos lugares* 17).

En su famoso ensayo *Filosofía y poesía*, la filósofa malagueña reflexiona acerca de la peculiaridad de ambos campos; de la filosofía, describe lo siguiente: “Y así vemos ya más claramente la condición de la filosofía: admiración, sí, pasmo ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia” (16).

La poesía, por su parte, no “puede desprenderse, ni por un instante, del origen, para captar mejor las cosas y ahí se distingue de la filosofía” (113). Para María Zambrano, los filósofos se alejaron, aunque algunos fueron “fieles a las cosas, fieles a su primitiva admiración extática” (17). Entonces se da la dicotomía que ha llegado hasta nuestros días: “Desde entonces el mundo se dividirá, surcado en dos caminos: el de la filosofía y el de la poesía. El camino de la filosofía, ‘en que el filósofo impulsado por el violento amor a lo que buscaba, abandonó la superficie del mundo, la generosa inmediatez de la vida, basando su ulterior posesión total, en una primera renuncia’” (17).

Para María Zambrano la poesía se convierte en el otro camino que, sin embargo nos hace recobrar la unidad original:

El otro camino es el del poeta. El poeta no renuncia ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto, aparecía; tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban fuera, que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible (18).

Mientras los filósofos buscaban, errantes, la verdad, María Zambrano se pregunta:

¿Es que la verdad era otra? ¿Tocaba ya alguna verdad más allá de la filosofía, una verdad que no puede ser demostrada, sino sólo sugerida por ese más que expande el misterio de la belleza sobre las razones? ¿O es que las verdades últimas de la vida, las de la muerte y el amor, son, aunque perseguidas, halladas al fin, por donación, por hallazgo venturoso, por lo que después se llamará ‘gracia’ y que ya en griego lleva su hermoso nombre, *jaries*, *carites*? (23)

Así, María Zambrano devuelve la fuerza racional a la palabra poética, lo que coincide con la postura de Javier Hernández-Pacheco:

La poesía y el arte en general no son en absoluto una debilitación de la razón, sino precisamente su refuerzo para enfrentarse a la infinitud de su tarea. No es un consuelo para un idealismo derrotado [...]. De este modo, el arte, lejos de ser un solaz de la razón débil, se convertirá en instrumento de su infinita potenciación, en vanguardia poética y visionaria de su misión propia [...]. Del mismo modo como la poesía es en sí misma –como

pensamiento potenciado que es— racional, es más, *lo más racional*. (*La conciencia romántica* 84-85, las cursivas son nuestras)

La razón poética, que no es una renuncia a la razón, es una potenciación que conduce a la esencia de las cosas. La poesía se acerca a la realidad de un modo radical.

De este forma, el poeta recobra su condición originaria, de *poieo*, poeta-creador. El poeta se sitúa, entonces, en el corazón de lo real con una tarea eminentemente creativa. María Zambrano hace de la poesía una filosofía radical de lo real. Como explica Ortega Muñoz:

Además hay que ser poeta en el sentido que tuvo el término griego *poieo* como creador con la palabra. Hay que re-*inventar* el mundo [...]. La realidad no es sin más lo que está ahí, sino lo que yo percibo de ella, o mejor dicho, lo que de ella se muestra, que no depende sólo de ella misma, sino de la propia mirada, de mi manera de mirar. (Zambrano, *Algunos lugares* 28)

Esta mirada es dada por la razón poética. Esta “es ciertamente razón, saber discursivo, *episteme* [...] pero es además «poética»” (28).

“Poética” en el sentido de crear con la palabra: el conocimiento no es simple adecuación, sino que se refiere a la capacidad creadora, poética, de la mente humana. María Zambrano descubre esta vocación del poeta, el fundamento de su acción al recrear el mundo. Al re-*inventar* la realidad, el poeta-creador adquiere una postura ética: “Y tan es así que el poeta tiene ya su ética en la realización de su poesía. Su ética que es este estar despierto, precisamente; este velar persistente, este sacrificio perenne por lograr la claridad al borde mismo del sueño [...] El poeta ya no está fuera de la razón, ni fuera de la ética; tiene su teoría, tiene también su ética propias, descubiertas por él mismo, no por el filósofo” (*Filosofía y poesía* 84-85).

Como señalamos, podemos establecer la categoría de “poética” no sólo como un conjunto de preceptos elegidos para la escritura, sino como una postura ética, una teoría de lo que es la literatura como quehacer humano, como creación, como un modo de estar y configurar el mundo a través de su representación.

3. Culpa, culpabilidad y subversión

3.1 Cultura de la culpa

Demos un paso más en la delimitación de las categorías de nuestra investigación. Ahora profundizaremos en el tema de la culpa, específicamente como elemento de la cultura.

El mundo occidental está cimentado en una “cultura de la culpa” (Dodds y Benedict, cit. por Atherton) que es el modo en que se ha afrontado el problema del mal, pero velándolo y encubriéndolo. Esta cultura se erige en una moral que configura la psique personal y colectiva de las sociedades, establece criterios de conducta, un *ethos*. En sus orígenes, hunde sus raíces en la antigüedad griega; en ésta, el concepto de *hamartía* sería el referente para la concepción posterior de pecado. Ricoeur explica que *hamartía*, desde la concepción trágica de la existencia, expresa el error fatal, el extravío de los grandes crímenes. Asimismo el concepto de *hybris*, medular en nuestra investigación, se inscribe en la misma visión del mundo: designa la presunción que arroja al héroe fuera de su condición y de su medida (*Finitud y culpabilidad* 270).

Ricoeur advierte que la *hamartía* sufre una evolución en la que, de ser culpa legal, pasa a ser culpa moral. Esto se constata con la Biblia griega que la situará como *hamártema*, con la que se designará la dimensión ético-religiosa de la culpa (271). Desde el mundo bíblico judío, la idea

de pecado que conlleva la idea de culpa pasará al cristianismo a través de los textos neotestamentarios, especialmente a través del corpus paulino. Posteriormente pasará a Occidente por medio de San Agustín y San Anselmo, forjadores de la cultura cristiana del pecado y de la culpa desde una teología de la redención y de la expiación.

Más de mil años después, en el contexto de las disputas teológicas entre el catolicismo y el protestantismo, la colonización de América impondrá una cultura de la culpa sobre pueblos originarios, en nuestro caso, de Mesoamérica. Los colonizadores trajeron consigo una cosmovisión que emergió del Renacimiento; el ser humano podía construir su historia y, con ello, nuevos mundos. Pero al mismo tiempo esta mentalidad moderna convivía con las ideas y creencias del ser humano medieval, con su visión religiosa del mundo. Esta visión se consolidará en la época colonial con la imposición de la doctrina cristiana con su concepción dicotómica acerca del bien y del mal, incluida la culpa, como parte del mito fundacional de la caída. El cristianismo católico se impondrá sobre culturas originarias que tenían una concepción, más que dicotómica, dualista, en que bien y mal, así como la dimensión masculino-femenino, son manifestación de lo divino (León-Portilla 152-171). La cultura mexicana será resultado de la asimilación de estas culturas: de las cosmovisiones de los pueblos mesoamericanos con la cultura colonial española, resultado esta última del medioevo y del Renacimiento, de la posterior Contrarreforma y de la época del Imperio Español.

En la última etapa de la época colonial española, en los siglos XVII y XVIII, aparecerán en Europa las luchas doctrinales entre los jesuitas y los jansenistas. Los primeros serán acusados de semipelagianos por los seguidores de Pascal y de Jansen que promovían una religión agustiniana. Esta última enfatizaba que todos los seres humanos están irremediablemente corruptos. Son absolutamente incapaces de hacer nada bueno por sus propias fuerzas: la voluntad

humana sólo puede hacer el mal. Sólo la gracia divina puede permitir hacer el bien y esto es visto desde la teología de la predestinación: Dios ha escogido a quienes salvará a través de su Gracia (Kolakowski 47-48). En contraste, los jesuitas defendían el libre albedrío en concordancia con la gracia divina. Finalmente, los jansenistas fueron derrotados y la Compañía de Jesús se vio fortalecida. Así lo describe el historiador Ramón Kuri:

Después de la gran crisis de la Reforma, el *agustinismo católico* se vio relegado en la Iglesia católica, mucho más que antes, a un segundo plano. Y no era para menos: el hecho de que los reformadores se remitiesen preferentemente, además de a San Pablo, a San Agustín, hizo que todo tipo de agustinismo resultase, en la Iglesia católica, incómodo y sospechoso. La acentuación de la gracia y la fe era vista con recelo, por parecerse demasiado a la doctrina que defendía Lutero. Sin embargo, años después la doctrina agustiniana de la cooperación de la invicta gracia de Dios y la debilitada libertad del hombre (bajo continua sospecha de falta de ortodoxia) volvió a ser defendida a una con la concepción tomista, que pone énfasis sobre la gracia (previa a todo libre asentimiento, por sí misma eficaz) y cuyo principal representante es el dominico D. Báñez (1528-1604); y a otra con la concepción jesuítica, que pone el acento en la libre voluntad (que da paso con su asentimiento a la eficacia de la gracia antecedente) y cuyo principal representante es Luis de Molina (1535-1600), que da nombre al “molínismo” jesuítico. (201, cursivas en el original)

Pero las ideas jesuíticas sobre la conciencia y la libertad chocaron finalmente con el despotismo ilustrado que buscaba limitar el poder de la Iglesia. Con la expulsión y posterior supresión de los jesuitas, estas ideas sobre la culpa y la libertad resurgirían en el siglo XIX en la Europa de la Restauración conservadora tras la era napoleónica y, en Latinoamérica, en las luchas ideológicas entre conservadores y liberales.

No es de extrañar que estas luchas que caracterizaron al siglo XIX incluyeran la discusión acerca del papel de la Iglesia respecto al Estado y a la sociedad. La Ilustración europea se tradujo en Reforma en tierras americanas y la idea de un sujeto libre implicaría la liberación de sentimientos de culpa promovidos por la Iglesia como representante del orden colonial. Curiosamente, el sector liberal de la Iglesia, liderado por los jesuitas, promovió una moral que fue calificada de laxa por el sector conservador (Kuri 192). Finalmente, esta educación fue proscrita de tierras americanas (Zermeño 79). Sin embargo, numerosos sacerdotes seculares educados por los jesuitas participaron en las luchas independentistas de México y de otros países. Ese catolicismo ilustrado ha acompañado esta realidad paradójica de la Iglesia en la consolidación de las culturas latinoamericanas y, por ende, de la de México.

México, como nación independiente, nació en medio de la Restauración europea en que el jesuitismo fue derrotado, aunque rehabilitado posteriormente. Algunos historiadores señalan que la cultura católica de la Nueva España y de la incipiente nación hubiera sido distinta con el proyecto jesuita: “Tal vez la permanencia de los jesuitas ilustrados hubiese propiciado el tránsito hacia una cultura católica liberal. Pero los jesuitas habían sido expulsados en 1767 y su labor había quedado trunca” (Krauze 16). La cultura católica continuó un derrotero lejano a una moral laxa y crítica y, por el contrario, fortaleció una visión conservadora de la sociedad y del mundo. Según Richard M. Morse, esta visión incluía una cultura política en que el ser humano latinoamericano – en nuestro caso, mexicano– se basa en una idea estática de sociedad donde el Estado y el sistema eran “una arquitectura orgánica y corporativa, un edificio hecho para durar”, sostenido por una ética: “En el fondo de esta concepción hay una anterior: el predominio de la ley natural sobre los dictados de la conciencia, [...] la sociedad y el cuerpo político son concebidos como si estuvieran

ordenados por preceptos objetivos y externos a la ley natural, no por los dictados de conciencias individuales” (Morse 177-178).

El proyecto político incluye una ética, y precisamente es la que hemos querido enfocar en nuestro trabajo. En México esta ética incluyó una visión del pecado y de la culpa desde una teología de la expiación y de la punición. Esta cultura se difundió a través de la educación de una parte de la sociedad a través de los colegios católicos y de la formación de los sacerdotes, éstos últimos formadores de la conciencia de la población, especialmente de las mujeres, por medio del confesionario y del sermón.

De este modo, la cultura de la culpa ha formado la condición de la mujer, entendida por Lagarde como “una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico” (77). Esta condición está constituida “por relaciones vitales y por las formas que participan en ellas [las mujeres]; por las instituciones políticas y jurídicas que las norman; y por las concepciones del mundo que las definen y las interpretan” (78). Se trata, pues, de una condición a la vez histórica, social, cultural y genérica.

Y entre las instituciones políticas y jurídicas se encuentra la Iglesia Católica y, cada vez más, Iglesias cristianas que reproducen el modelo patriarcal, tanto ideológico como organizativo, como veremos líneas abajo.

Una de las formas ideológicas y culturales es precisamente el de la culpa desde la doctrina religiosa. Es verdad que a partir del Concilio Vaticano II (1962-1965) y de la renovación de la teología moral –especialmente en países europeos y acorde a las revoluciones culturales de los años sesenta, incluida la llamada revolución sexual– hubo un cambio en el planteamiento de la

doctrina de la culpa y del pecado en el cristianismo. Una ola de laxitud y apertura se difundió en diócesis y en congregaciones religiosas.

Pero en México este movimiento fue minoritario y la Iglesia Católica continuó con un modelo conservador acerca de la condición de la mujer, la sexualidad y la familia. Esto fue fortalecido por el denominado “invierno eclesial” o “involución eclesial” durante el pontificado de Juan Pablo II. En esta etapa se dio marcha atrás a logros significativos del Concilio (Martínez Gordo 5-12), con pretexto de combatir al comunismo ateo y de debilitar a la teología de la liberación, aún en auge a principios de los años noventa. Esto se vio reflejado a través de la selección de obispos conservadores y del respaldo a congregaciones y organizaciones ultraconservadoras –algunas señaladas por escándalos de pederastia, manipulación de conciencias y corrupción–. Se marcó un modelo de Iglesia (Codina 22-23) y una espiritualidad basada en el temor, la culpa y la punición.

A esto es necesario anotar que la sociedad mexicana, como el conjunto de América Latina, ha cambiado por el llamado pluralismo religioso y un nivel de secularización, aunque este último, no en el grado de Europa. Según Jean-Pierre Bastian, la pluralización en México arroja datos: en 2000 el país contaba sólo 87% de católicos. La geografía de la pluralización refleja la diversidad social, cultural e histórica de México: el norte, cercano a Estados Unidos, cuenta con gran presencia de no-católicos; el sur, con gran presencia de pueblos indios (llama la atención el caso de Chiapas donde los católicos pasaron a ser el 63% de la población y con gran presencia de otras confesiones cristianas y no cristianas) y, por otro, las grandes concentraciones de población en las grandes urbes (174). El historiador resalta que el centro-occidente del país el “catolicismo barroco” permanece bastante bien integrado con una presencia minoritaria de no-católicos (4%) (175).

A esto hay que añadir que la “geografía de la pluralización”, en toda América Latina, es la de miseria y la marginación (175). Paralelamente, grandes sectores de las clases medias, amenazadas por las crisis económicas que se implantaron en el subcontinente desde los años 80, también pasaron a “movimientos religiosos trasnacionales de tipo pentecostal y evangélico” (176). Aunque esto se dio con más fuerza en Brasil y Guatemala, en México hay también una fuerte presencia de estos nuevos movimientos; más aún, dentro de la misma Iglesia Católica se difundieron grupos pentecostales llamados carismáticos con los que se intentó mantener la influencia católica (176). Más aún, Iglesias protestantes históricas progresistas y liberales sufrieron también este fenómeno de “pentecolización” (177).

El punto aquí no es ver la pluralización como un aspecto negativo; al contrario, la concebimos como base de una sociedad democrática garantizada por el Estado laico. Lo que llama la atención es que esta pluralización va acompañada de movimientos religiosos que reproducen esquemas y estructuras tradicionales de autoridad según “el modelo patriarcal y patrimonial de la hacienda”, en el que el pastor “aparece como el patrón de una clientela religiosa” (177). Estos esquemas incluyen la reproducción de estructuras y esquemas mentales de opresión de las mujeres, basados en la cultura de la culpa, ahora matizada por una visión fortalecida por movimientos apocalípticos.

La cultura de la culpa en México sobrevivirá en la realidad de un mundo rural, caciquil y católico conservador que ha convivido con una visión liberal y moderna. Esta última ha tenido distintas facetas: desde un republicanismo nacionalista y de corte social hasta el neoliberalismo implantado por la globalización que ha supuesto el desgarramiento del Estado Nacional y la fragmentación de una sociedad que no acaba de consolidarse como sociedad moderna y democrática. Ciertamente, mucho ha cambiado desde la segunda mitad del siglo XX mexicano que

nos ocupa; sin embargo, el país aún se debate entre nacer a una nueva forma de sociedad más abierta y libre, o de mantener un estado de cosas resultado de un estancamiento en su propia historia.

Con este recorrido histórico, podemos ver que aún con las transformaciones religiosas en México en los últimos años, la culpa religiosa está inmersa en una culpa cultural que mantiene el orden social opresor de la mujer. En otros ámbitos sociales se puede reconocer esta situación, como en el mundo del trabajo, desde los estudios de Marcela Lagarde. Para la antropóloga mexicana, la culpa es parte de una ideología con la que las mujeres son juzgadas; ellas “viven de manera conflictiva la contradictoria definición opresiva-liberadora del trabajo combinado con su propia condición genérica” (144). El sentimiento de culpa es resultado de una “internalización” de esquemas mentales manifestados a través de un conflicto interno “vivido con angustia como incapacidad (para ser buena madre, buena esposa, buena trabajadora)”, es decir, para cumplir con las imágenes estereotipadas de la sociedad patriarcal y que Lagarde categoriza como los “cautiverios” de las mujeres. Y como punto de apoyo de estas representaciones, la culpa aparece como instrumento de reproducción de estos esquemas mentales:

Las mismas mujeres se autovaloran con incongruencia y dureza con el mismo esquema ideológico y refuerzan el conflicto en que desde luego, resultan culpables por incapaces, ineficientes, descuidadas, desobligadas. En general, los problemas que se originan por la no asimilación del trabajo son vividos por las mujeres de manera personal como problemas emocionales, como incapacidad, como disgusto para hacer las cosas, con culpa. (Lagarde 145)

En este sentido, parte de nuestro trabajo analítico será describir estas “culpabilidades” en las imágenes construidas en las obras literarias. Y, más aún, identificar la subversión de la culpa a través de narrativas específicas, alternas al discurso común.

3.2 El concepto de culpa

Después de la contextualización histórica y social, nos centraremos en el concepto de culpa. Podría buscarse un término más adecuado que “culpa” y que se distancie de la carga negativa y destructiva que se le ha adjudicado, un término más cercano a la responsabilidad, al reconocimiento, el “hacerse cargo de la realidad” –según la frase del filósofo Ignacio Ellacuría– del mal perpetrado. En este sentido, el filósofo español Juan Masiá señala dos patologías en el tema de la culpa: la autopunición, por exceso de sentimiento de culpabilidad, y la autojustificación, por defecto. A medida que se reducen los excesos de culpabilidad morbosa y se compensan las carencias de culpabilidad sana, crece y se consolida la responsabilidad proporcionada, que es síntoma de madurez en los individuos y en las sociedades (Masiá 69). Estas patologías aparecen como expresión de la “enfermedad de la cultura”: la cultura de la culpa impone cargas de sufrimiento a los seres humanos, mientras que la autojustificación se concentra en la hipocresía de sociedades injustas y en las grandes atrocidades, veladas y encubiertas, de los crímenes contra la humanidad.

Por lo anterior, es necesaria una fenomenología de las experiencias de culpa y del lenguaje con que nos referimos a ellas para discernir los procesos sanos de los malsanos. Se trata de un proceso de liberación que concibe la condición humana de un modo más real y así afrontar los problemas que obstaculizan el desarrollo humano y social. Curiosamente, el problema de la culpa devela el verdadero mal que consistiría más en una negación de la libertad humana y la injusticia

social (González Faus 393-395). La subversión de la culpa conduce a una liberación del ser humano, quien puede llegar a ser él mismo en mejores condiciones de vida.

Paul Ricoeur enmarca el concepto de culpa en la simbólica del mal en la que el ser humano es concebido como “capaz de lo doble”, de lo verdadero y de lo falso, del bien y del mal, de lo bello y de lo feo (Ricoeur, *Finitud* 160). Esta realidad de doblez se relaciona con el mito de la caída. A partir del término *hamartía*, que, como vimos, es errar el blanco, la ética presupone a un ser humano concreto que ya no acertó en el blanco, el ser humano que está extraviado y perdido, que ha olvidado su origen (161). Además, el ser humano es concebido como falible y como perpetrador del mal: es la posibilidad del mal, la falibilidad y la culpa. Ricoeur explica cómo se da esto en una “simbólica”:

A partir de ahí, el enigma es el «salto» mismo de lo falible a lo ya degradado; nuestra reflexión antropológica se mantenía más acá de ese salto, pero la ética llega demasiado tarde; para sorprenderlo, habrá que partir de cero, iniciar una reflexión de otro tipo que se centre en la *confesión* que la conciencia hace al respecto y en los *símbolos* del mal mediante los cuales expresa dicha confesión. (161, cursivas en el original)

La narrativa de la confesión incluye, entonces, los símbolos del mal con los que precisamente la confesión se expresa. El mal es, por tanto, lo real, y la falibilidad sólo la posibilidad de lo real. Esto conduce al tema de la inocencia: “es innegable que sólo *a través de* la condición actualmente mala del corazón del hombre se puede discernir una condición más originaria que cualquier maldad” (162, cursivas en el original). Esa condición originaria corresponde al mito del Paraíso Perdido como representación de lo originario, condición que se expresa sólo a través de lo “imaginario”.

Ricoeur habla de la imaginación de la inocencia que no es más que “la representación de una vida humana que realizaría todas sus posibilidades fundamentales sin distancia alguna entre su destino originario y su manifestación histórica” (162). Para Ricoeur, la inocencia es la falibilidad sin culpa, la falibilidad como imaginación. Y aclara que la imaginación debe entenderse como el modo indispensable en la investigación de lo posible (163). La inocencia, pues, es la variación imaginativa que hace brotar la esencia de la constitución originaria; la falibilidad como posibilidad pura. Es difícil decirlo: sólo a través de la maldad podemos acceder a una condición original que es la bondad: “por originaria que sea la maldad, la bondad es todavía más originaria. Por eso, como se verá, un mito de caída sólo es posible en el contexto de un mito de creación e inocencia”, sostiene Ricoeur (163).

Por último, una precisión. Tomamos los conceptos de Paul Ricoeur sobre culpa y culpabilidad. Para el filósofo francés, culpabilidad y culpa son distintas. La culpa, desde la idea de autopunición, es la condición de la conciencia del sujeto humano que dispone su voluntad a una idea preconcebida e inserta en la cultura. Es decir, adquirida como *habitus*, la culpa es un sentimiento que, cimentado en una cosmovisión cultural y religiosa, determina la voluntad y con ello el actuar humano. Por eso la culpa, así concebida, es parte del sistema de dominación en que los seres humanos pueden ser controlados para el mantenimiento de las estratificaciones y clasificaciones sociales, como veremos, con la idea de impureza desde las sociedades arcaicas y que pervive hasta nuestros días.

Pero la culpa es la condición del mal perpetrado, la expresión de la realidad del mal, la degradación que sólo puede llegar al sentimiento, al sentimiento de culpa. Este sentimiento puede ser utilizado para el control y la dominación, pero a la vez, puede ser comienzo de una experiencia de liberación. Literalmente se puede hablar de liberación, porque una experiencia así, libera de la

opresión social. El sujeto puede concebirse más como un “yo” recuperado, como habla Ricoeur con el énfasis del “yo” respecto al “ante tí” de la teología del pecado (*Finitud* 260). Por eso, desde la teología del pecado, la culpa se vive como “carga”, como “la pérdida de la vinculación con el origen en tanto que experimentada” (259). En este sentido, para Ricoeur es una experiencia que se manifiesta como un sentimiento de extravío y pérdida.

Por otro lado, la culpabilidad está inserta en una reflexión ético religiosa que implica la toma de conciencia psicológica y reflexiva. Dicha culpabilidad, según Ricoeur, “ya es responsabilidad, si se quiere decir que ser responsable es ser capaz de responder de las consecuencias de un acto” (259). Es conciencia de culpabilidad en que lo primero no es la mancha o la violación de la Prohibición o la Venganza que dicha violación desencadena, como pasa con la *hybris*. Lo primero es “el mal uso de la libertad, experimentado como una disminución íntima del valor del yo” (259). La revolución de la que habla Ricoeur constituye una “inversión” o, para nosotros, una “subversión”:

Esta revolución es considerable: invierte la relación entre el castigo y la culpabilidad; en lugar de que la culpabilidad derive del castigo engendrado por la Venganza, la disminución del valor de la existencia es la que originará el castigo y lo reclamará como cura y enmienda. De esta manera, la culpabilidad, engendrada ante todo por la conciencia de castigo, revoluciona esa conciencia de castigo e invierte totalmente su sentido: la culpabilidad es la que exige que el castigo mismo pase de ser expiación vengadora a ser expiación educativa, esto es, enmienda. (259)

En resumen, el sentimiento de culpa se convierte en conciencia de culpabilidad. A esto es a lo que nos referimos con “cambio de conciencia” en la experiencia del acontecimiento develador. La

“claridad engeguecedora” –que veremos a continuación en la teoría de Kristeva– permite que el sujeto humano, en medio de la vivencia del límite, pueda reconocerse en su realidad. Veremos cómo esto se da en la narrativa de la confesión que permite el paso de una poética del límite a la poética de la esperanza: la experiencia de culpabilidad ha subvertido la idea de culpa y el personaje literario pasa de la condena a la conciencia liberadora.

Además, a partir de la crítica que, como sostiene Ricoeur, es demoledora de ilusiones, reflexionaremos sobre la idea de culpa en relación con lo abyecto. Lo haremos desde la filosofía de Julia Kristeva y de Friedrich Nietzsche, como complemento del pensamiento ricoeuriano.

4. En la sombra del pecado y del mal: Kristeva y los poderes de lo abyecto

4.1 La abyección o el desplome del sentido

La filósofa Julia Kristeva propuso el concepto de abyección o abyecto como esa condición doble de los rincones oscuros de la realidad humana, como algo externo que amenaza al ser y que a la vez, desde dentro, es exorbitante. “Allí está, muy cerca, pero inasimilable”, describe la autora. Es algo que solicita, inquieta y fascina al deseo y, sin embargo, no se deja seducir: “Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebatado, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada” (Kristeva, *Poderes* 7). Eso que asusta y que fascina– tremendo y fascinante– evoca el carácter de lo sagrado o lo santo como lo concibió Rudolf Otto. En este sentido, podríamos decir que hablar de lo abyecto es referirnos al mundo de lo sagrado.

Para Kristeva, el ser está invadido por la abyección: el sujeto se debate ante una realidad-otra que a la vez lo constituye. Etimológicamente, abyecto se relaciona con “objeto”, pero la abyección, por cierto, no tiene objeto definible. Por eso la filósofa explica que del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y atrae hacia allí “donde el sentido se desploma” (8). Es este el significado mayor de esta esquematización semántica: del plano de las palabras se pasa al plano existencial. El ser pierde el sentido ante la caída de su objeto en su búsqueda infinita de deseo.

Lo abyecto desestabiliza al ser y lo lleva al límite de lo soportable, de lo tolerable. Es lo excluido amenazante, una extrañeza que, si bien pudo ser familiar en una vida opaca y olvidada, hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. Lo abyecto es el “no yo”, “no eso”, pero tampoco “nada”; es un “algo” que no se puede reconocer como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante pero que aplasta, una realidad que, si se le reconoce, aniquila. Concluye Kristeva: “lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura” (9). La cultura, entonces, está cimentada en este proceso de identidad de un sujeto que lucha entre lo que fascina y atrae, desde el deseo, hasta lo que le repugna y reprime.

Sorprende lo gráfico de la experiencia aplastante del sin-sentido que la autora describe. Reconocer lo abyecto, aniquila; lo repugnante aparece como lo radicalmente separado, que es echado fuera, lejos, excluido, pero que siempre está listo para aplastar con violencia. Para Kristeva, esta realidad subjetiva no sólo es personal: está esbozada en la propia cultura. Una cultura de realidades negadas y, por lo tanto, repugnantes, que amenazan siempre con aparecer con su fuerza.

4.2 La abyección y el límite del cuerpo

Si la abyección conlleva el desplome del sentido, en este proceso el lenguaje trata de nombrar lo innombrable desde un proceso psicológico: “[P]ara el [psico]análisis, se tratará de devolver una memoria, y por lo tanto un lenguaje, a los estados innombrables de miedo, pero insistiendo sobre los primeros, que constituyen lo más inabordable de aquello que hay en el inconsciente” (Kristeva, *Poderes* 54). La memoria, aquí, es lenguaje que nombra esas zonas oscuras, “estados innombrables del miedo”: la zona de lo abyecto. El lenguaje intentará acercarse a todas esas realidades expulsadas de la conciencia y que se manifiestan a través del asco. En este último, síntoma claramente corporal, se puede describir gráficamente el poder de lo abyecto. El asco produce náusea que, a su vez, produce vómito. Esto en parte es purgación o esfuerzo desesperado del cuerpo por purificarse y que a la vez es rebelión contra aquello externo que transforma al ser.

La abyección es una “encrucijada de fobia, de obsesión y de perversión” (64). El asco aparece así como una rebelión, pero no contra un “objeto malo” que es necesario vomitar, sino que en la abyección, la rebelión ocurre totalmente en el ser, en el ser del lenguaje. El sujeto de la abyección es eminentemente un productor de cultura. Su síntoma es el rechazo y la reconstrucción de los lenguajes (64).

Además, la abyección aparece entonces como parte del proceso de identificación, de construcción del sujeto. Para Kristeva la abyección es el primer sentimiento auténtico de un sujeto que se está constituyendo como tal contra aquello que son los objetos: “[A]byección de sí: primer acercamiento hacia sí sin por ello estar amurallado. Abyección de los otros, del otro” (66). Esto enlaza con aquello absolutamente otro que es lo sagrado y, al mismo tiempo, lo impuro; lo abyecto, ya lo decíamos, tiene estrecha relación con lo religioso. De este modo, lo sagrado comparte el

mismo campo semántico, simbólico y, en cierto sentido, físico, con lo impuro, lo sombrío, lo maléfico, lo abyecto. La filósofa aduce esta relación de lo sagrado con lo impuro; la respuesta religiosa a la abyección interviene en este indecible, lógicamente anterior a la elección del objeto sexual: impureza, tabú o pecado (67).

Impureza, tabú, pecado son tres términos que acompañan nuestra reflexión y que se refieren al interior humano, aún con el lenguaje de exterioridad expresado en las numerosas prescripciones religiosas de pureza y rechazo a lo impuro. El horror lo llevamos dentro, señala Kristeva, y expresa el límite de un cuerpo que se rebela y que busca ser en el mundo. Es el interior del cuerpo el que suple el derrumbamiento de la frontera adentro/afuera: “Como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridad de lo ‘propio’, sino que lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera a la deyección del contenido. Orina, sangre, esperma, excremento, vienen entonces a asegurar a un sujeto en falta de lo que le es ‘propio’” (74).

Aquí se da la contradicción: el cuerpo expulsa lo que lo horroriza, pero, finalmente, parece desear aquello que “abyecta”. La abyección de estos flujos del interior se vuelve el único “objeto” del deseo sexual. La abyección se sostiene como lugar de otro, hasta el punto de procurarle un goce, con frecuencia el único para el *borderline*, que en virtud de ello transforma lo abyecto en lugar del Otro (74). Es deseo es tal, que “diviniza” lo abyecto por el goce que procura.

Este “deseo de abyecto” se manifiesta como “la experiencia desde lo imposible hasta la escatología” (74): Kristeva habla de un “culto erótico de lo abyecto” (75). Se ha discutido sobre el doble sentido de la palabra “escatología”, pero es sugerente; siendo *éscaton* fin, y a la vez, excremento, el deseo más religioso es el deseo del Paraíso, del Cielo, del fin de los tiempos, del término de la vida, descomposición definitiva: deseo de abyecto.

4.3 La abyección como fundamento del orden social

Julia Kristeva transfiere su reflexión acerca de lo abyecto al orden social; de modo ilustrativo describe el fenómeno religioso como configurador de las estructuras sociales. Este tema ya había cautivado a los filósofos y sociólogos de las religiones como Mircea Eliade, Émile Durkheim, Max Weber, y a los teólogos de la renovación bíblica de la Iglesia del siglo XX. Estos pensadores concibieron al cristianismo primitivo como una subversión del orden religioso establecido de la Antigüedad.

Pero Kristeva establece muy claramente este dinamismo de las sociedades al comprenderlas en torno a lo que es sucio o impuro a través de los ritos religiosos. Para la autora búlgara, la suciedad profana, hecha impureza sagrada está en la base de las sanciones religiosas y, por lo tanto, de la moral. Esto visto desde las sociedades primitivas en que los ritos religiosos son ritos de purificación que separan grupos sociales, sexuales o de edad, por medio del elemento sucio y que mancha. A partir de una simple lógica de exclusión de lo sucio, como ritual de impureza, fundaría lo propio de cada grupo social y de cada sujeto (*Poderes* 89). Con esta fundación de lo “propio” de cada grupo social y del sujeto, Kristeva se inscribe, en cierto modo, en la crítica de la religión en cuanto crítica de la sociedad y de los fundamentos en los que está cimentada.

Lo sagrado, así, participa del mismo campo que lo abyecto. Kristeva sostiene esto recordando que los ritos de purificación extraen el objeto sucio del orden profano al prohibirlo; con ello lo sitúan en una dimensión sagrada. Aparece entonces la paradoja: la suciedad se transforma en impureza fundando el orden sagrado, por haber sido excluida como objeto posible, declarada no-objeto del deseo, abominada como abyecto, como abyección (*Poderes* 89).

Y esto es trasladado por la filosofía al lenguaje y, por tanto, a la racionalidad social. Este “campo” común de lo sagrado con lo abyecto, como hemos visto, es campo de lenguaje y campo simbólico: la impureza es aquello que cae del sistema simbólico. Es aquello que escapa “a esta racionalidad social, a este orden lógico sobre el cual reposa un conjunto social, diferenciándose por ello de una aglomeración provisoria de individuos para constituir, en suma, un sistema de clasificación o una estructura” (88-89). Así, para Kristeva, la abyección configura el orden social y la identidad del sujeto. La impureza es una variante consagrada, llevada al campo de lo sagrado, de la abyección: es “coextensiva al orden social y simbólico”, en lo individual y social (91-92). Esta idea es sumamente ilustrativa de lo que hemos argumentado: el proceso de identificación del sujeto es un proceso social y se da a partir de los dinamismos conscientes, especialmente por los inconscientes, desde el campo de la sombra, de lo marginal, de lo abyecto.

Con todo esto, Kristeva relaciona el tema de la suciedad, al lado de lo impuro, con el límite, categoría fundamental de nuestra investigación: “la suciedad no es una cualidad en sí, sino que se aplica a aquello que se relaciona con un límite y representa, más específicamente, al objeto caído de este límite, su otro lado, un margen” (93). “Límite” y “margen”, pues, aparecen como categorías que utilizaremos en nuestro estudio.

La suciedad representa para el sujeto, según Kristeva, “el riesgo que corre permanentemente el orden simbólico mismo, por ser un dispositivo de discriminaciones, de diferencias” (94). Esto es fundamental: lo abyecto, en sus variantes de impureza, suciedad, pecado y tabú, trastoca el orden simbólico; es una amenaza que viene de una razón a su vez objetiva que representa la fragilidad del orden simbólico mismo (94).

La culpabilidad entra en este proceso identitario. Kristeva lo explica desde el psicoanálisis: “Parecería que se hubiera instalado un clivaje entre el territorio del cuerpo por un lado, donde reina una autoridad sin culpabilidad, una especie de fusión de la madre y de la naturaleza, y por otro lado todo un universo de prestaciones sociales significantes donde entran en juego la molestia, la vergüenza, la culpabilidad, del deseo, etc. –el orden del falo” (100). Por supuesto, Kristeva incluye la importancia social y simbólica de las mujeres y de la madre como parte de la división de los sexos. Pero para el tema que nos ocupa, es de primera importancia relacionar la culpabilidad y la vergüenza en este “universo de prestaciones sociales significantes”. Y, sobre todo, el proceso de identificación: “la oposición puro-impuro [...] como diferenciación del sujeto hablante como tal, una codificación de su repulsión frente al otro para autonomizarse. [...] La oposición puro/impuro representa (cuando no metafórica) la aspiración a una identidad, a una diferencia” (111). Esto es, lo abyecto como parte del proceso de identidad del sujeto.

4.4 La abyección y la claridad ennegecedora de Edipo

Julia Kristeva, en *Poderes de la perversión*, el texto que hemos citado hasta ahora, incluye el apartado “Edipo Rey o la abyección invisible” que comienza: “El destino trágico y sublime de Edipo resume y desplaza la impureza mítica que la sitúa de ese ‘otro lado’ intocable que es el *otro sexo*, en el *borde corporal* –laminilla del deseo– y, fundamentalmente, en la mujer madre –mito de la plenitud natural” (112, cursivas en el original). En el relato, en el mito, Kristeva establece los conceptos en que basará su reflexión:

Soberano por ser aquel que *sabe* descubrir los enigmas lógicos, Edipo Rey no es por ello menos ignorante de su deseo: *ignora* que él mismo es aquel que mató a su padre Layo y se

casó con Yocasta, su madre. Si todo esto siguiera permaneciendo oculto, tanto este asesinato como el deseo sólo serían el anverso, evidentemente solidario, de su poder lógico y por lo tanto político. (112, cursivas en el original)

Se trata de una soberanía fundada en un saber sobre los enigmas, ignorancia como contraparte del suyo propio. Lo oculto es lo anverso solidario de ese poder lógico y político: es decir, lo oculto como un modo de preservación del orden simbólico y social. Tras ello permanece, latente y vivo, lo abyecto. Kristeva incluye aquí un elemento narrativo, el espacio, bien detectado en el mito: “En principio, exclusión espacial: Edipo debe *exiliarse*, abandonar el lugar propio donde es soberano, alejar la impureza para que los límites del contrato social perduren en Tebas” (113, cursivas en el original). Y, además, la “exclusión visual”. Edipo

[S]e *ciega* para no tener que soportar la vista de los objetos de su deseo y de su asesinato (los rostros de su mujer, de su madre, de sus hijos). Si bien es cierto que este enceguecimiento es equivalente de la castración, no es ni la emasculación ni la muerte. En relación con ésta es un sustituto simbólico destinado a construir el muro, a reforzar el borde que aleja del oprobio que, por eso mismo, no es desmentido sino designado como extranjero. (113)

Esta línea divisoria recuerda la categoría de límite que hemos estudiado: límite de lo soportable de una situación, entre las fronteras de lo puro y lo impuro, de lo sagrado y lo profano; límite de la razón y del orden social y de la sin-razón que subvierte todo. Sin embargo, este enceguecimiento finalmente mantiene el orden social al marcar directamente en el cuerpo “[L]a transformación de lo propio en impuro” donde la cicatriz ocupa el lugar de una abyección revelada y, sin embargo, invisible. Es la abyección como invisible, por medio de lo cual “la ciudad y el saber podrán

continuar” (113). Es decir, la preservación del orden social por lo oculto y, desde el lenguaje, de lo no dicho.

De este modo, Edipo termina como “conocedor y responsable” y su exclusión espacial consiste en abandonar el lugar donde es soberano y de donde alejará la impureza para que los límites del contrato social continúen. La cicatriz de la ceguera ocupa el lugar de la abyección revelada e invisible. Edipo se vuelve *agós* y *katharmós*, purificador de lo impuro, con el “movimiento trágico [...] que resume la variante mítica de la abyección”, según Kristeva (113).

Pero ella piensa que hay una salvación para Edipo. El Edipo de Colono es diferente, ya no es rey, pero sí “sujeto” que proclama su inocencia a través de la narrativa de la confesión: “Mis actos, los he padecido más que cometido”. “He golpeado, he matado sin saber. He actuado sin saber, soy puro ante la ley” (116). Para Kristeva esto significa que no se trata de una confesión de la culpabilidad ni imploración de inocencia luego de los sufrimientos padecidos; es el “deslizamiento de Edipo rey a Edipo sujeto” (116). Se ha logrado la identificación, el sujeto se ha terminado de construir, a pesar de todo. Y, en cierto modo, la “claridad enceguecedora” que Kristeva enuncia coincide con el paso de la poética del límite a la poética de la esperanza:

Edipo Rey entregó a Freud y a su posteridad la potencia del deseo (incestuoso) y del deseo de muerte (del padre). Por abyectos que sean estos deseos que amenazan la integridad del individuo y de la sociedad, sin embargo son soberanos: ésta es la claridad enceguecedora que, después de Edipo, Freud proyectó sobre la abyección, invitándonos a reconocernos en ese espacio sin arrancarnos los ojos. (118)

Deseos abyectos y, sin embargo, soberanos. Esta claridad enceguecedora, afirma Kristeva, nos da una lucidez esperanzada de liberación sin necesidad de arrancarnos los ojos.

Kristeva sitúa el pecado como una categoría intermedia entre el mundo judaico y el paganismo. Revancha o reconciliación, el cristianismo avanzará con este nuevo concepto que se convertirá en uno de los fundamentos de la civilización Occidental: el pecado, que aún lleva la mancha como huella primigenia, ahora es una impureza interior del alma, del sujeto. El gran reto es que entonces la identidad se ha propuesto como la del pecador por la culpa. No es ya un estigma, una mancha, una marca: es la condición de pecador en la esfera moral: “[L]o culpable es el adentro, ya no el afuera” (155). El pecado trastoca el universo significante del hablante.

Es la culpa, entonces, la condición del sujeto que habla. Con esto podemos recordar una cita bíblica: “No es lo que entra en la boca lo que contamina al hombre; sino lo que sale de la boca, eso es lo que contamina al hombre” (Mt. 15,11) (*Biblia de Jerusalén* 1410). Kristeva no cita este versículo evangélico, pero éste ilustra muy bien lo que ella expresa. “Lo que sale de la boca del hombre” son las palabras del sujeto parlante, del que dice. Este sujeto cae en la condición de culpabilidad por el pecado, el acto contra Dios, contra el prójimo.

Desde nuestra perspectiva, y a propósito de la propuesta de Julia Kristeva presentada, podemos afirmar que es posible que esta inversión de la impureza de lo exterior hacia lo interior se haya vivido con un carácter subversivo en el cristianismo primitivo. Seres humanos de esa primera época encontraron en el movimiento cristiano una liberación del peso de la ley por la invitación a una vida de plenitud personal basada en la sencillez de la vida y no en la pertenencia a determinado linaje, grupo social o pueblo. Esta emergencia extraordinaria del sujeto se fue transformando y proporcionó una identidad que restablece la relación del sujeto con el orden social o, en su caso, estableciendo los términos de la exclusión. Ésta se concretizó en la excomunión de los herejes, de las brujas, de los heterodoxos, de los locos y locas, de las mujeres, de lo nuevo abyecto que rompe el orden del discurso oficial y sagrado, un nuevo orden simbólico.

5. De ver en el espejo a ver cara a cara: teoría del reflejo como proceso de identidad

Ante el tema de la abyección, el proceso de identidad del sujeto ofrece caminos esclarecedores. Para la reflexión de este proceso, partiremos de la concepción de Hans-Georg Gadamer sobre el sujeto:

‘[S]ujeto’ quiere decir algo así como una referencia a sí mismo, reflexividad, yo. A la palabra griega a partir de la cual fue traducido, ‘hypokeimenon’, no se le nota nada de esto. Esta palabra significa ‘eso que se encuentra por debajo’. Con este significado aparece en la física y metafísica aristotélica, ofreciendo en estos contextos una vasta poshistoria latina como ‘substantia’ o ‘subiectum’. Ambas palabras son traducciones latinas de ‘hypokeimenon’, que es eso y que se refiere a eso que resiste invariable el cambio en toda transformación. (Gadamer, *Subjetividad* 13)

Nos interesa, en modo particular, el tema de la reflexividad aplicado a la literatura: ésta es, en cierta forma, una continua reflexión. Reflexión en el doble sentido: en cuanto pensamiento y en cuanto reflejo de algo, de lo que somos:

Con ello, la estructura de la reflexividad pasa a constituir el núcleo central de la filosofía. Por lo que se refiere a la formación de la palabra, reflexión y reflexividad se deriva de la expresión latina ‘reflectio’, término bien conocido en el campo de la óptica y de la reflexión especular. Sólo con la ciencia escolástica este concepto pudo evolucionar hacia el sentido que hoy nos resulta natural. En un principio no denotaba más que aquello que encontrándose bajo la luz hacía que la luz fuese más visible. Esto es lo que podía considerarse el rasgo decisivo de la autorreferencialidad y del ser sí mismo, autoimpulso

que caracteriza a la vida como tal y que constituye para los griegos el concepto de alma, de espíritu. (13-14)

El reflejo es, entonces, la adquisición de una lucidez por la nitidez de lo que se expone a la luz. Reflexionar en su calidad más altamente racional es, finalmente, verse a sí mismo como uno es. Es este “ser sí mismo” que se abre al otro en intersubjetividad, cuya importancia reivindicó Husserl para la constitución del mundo (19-20).

Por otro lado, para Julia Kristeva, ahora desde *Historias de amor*, es posible la identidad del sujeto en el discurso literario (33). La metáfora es concebida como una “idealización identificadora” por la identificación amorosa. Ya lo dice en el texto introductorio “Elogio de amor”:

Por lejos que me remonte en el recuerdo de mis amores, me es difícil hablar de ellos. Esta exaltación más allá del erotismo es dicha exorbitante tanto como puro sufrimiento: la una y el otro hacen que las palabras cobren pasión. Imposible, inadecuado, en seguida alusivo cuando querríamos que fuese muy directo, el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas: es literatura. (*Historias de amor* 1)

Esta “dicha exorbitante” y “puro sufrimiento”, la doble cara del amor, están ligadas a las palabras, al lenguaje. Toda comunicación de esta experiencia amorosa es simple metáfora de algo más grande que nos desborda:

En efecto, en el transporte amoroso, los límites de las propias identidades se pierden a la vez que se difumina la precisión de la referencia y del sentido del discurso amoroso [...]. ¿Hablamos de la misma cosa cuando hablamos de amor? ¿Y de qué cosa? La prueba

amorosa es una puesta a prueba del lenguaje: de su carácter unívoco, de su poder referencial y comunicativo. (2)

Kristeva sostiene que en el sujeto acontece esta identificación en la experiencia amorosa, lo que hace ser al sujeto en el significante del Otro, “identificación ideal con lo simbólico sostenida por el Otro” (31). Se trata de un sujeto que se constituye en relación a los otros, pero en este caso, al otro como parte de la experiencia amorosa que nace del deseo. El sujeto existe por pertenecer al Otro, y a partir de esta pertenencia simbólica, que le hace sujeto del amor y de la muerte, será capaz de construirse objetos imaginarios de deseo (31). El sujeto se debate en su identificación; en la experiencia amorosa es llevado a construirse o a cegarse. Se trata de una “capacidad cegadora” expresada con la frase “Julieta es el sol”, que dirá Romeo, “y esta metáfora amorosa transfiere a Julieta el deslumbramiento que vive Romeo en el estado de amor que condena su cuerpo a la muerte para hallarse inmortal en la comunidad simbólica de los otros reconstituidos precisamente por su amor (31). Un deslumbramiento que conduce a la muerte, claridad engeuecedora.

La identificación ideal con lo Simbólico que moviliza la palabra antes que la imagen (31) es fundamento del discurso literario. Así, el tema de la identidad se da en el lenguaje; es la búsqueda de la identidad como la “imagen” del padre, de la madre. Aquí aparece lo abyecto o el vacío: vivir entre el fantasma, así como hace Hamlet con el espíritu de su padre. El personaje shakesperiano aparece como el sujeto en busca de su identidad ante la ausencia del extraño, del padre, todo desde una visión psicoanalítica. Pero lo que aquí importa para Kristeva, es cómo puede interpretarse la identificación del sujeto en el personaje que vive la experiencia amorosa:

Nos encontramos a partir de aquí hacia una conclusión sosegada de la relación amorosa, donde, gracias a la dirección del sabio filósofo, triunfan la moderación y el bien para

conducir a un final feliz la existencia luminosa de una perfecta pareja enamorada. Pero no hay que olvidar que la ola del deseo patético (*páthos*: deseo apasionado y pena), tal como lo pone en imágenes el psicodrama del tiro alado, subyace a esta perfección (57).

Esta experiencia tornada en discurso constituye la emergencia del sujeto. En su razonamiento, Kristeva reconoce en otro personaje de la literatura antigua la aparición del sujeto: la Sulamita de *El Cantar de los Cantares* bíblico. La Amada habla, sugiere “el impacto de la pulsión de muerte en la invocación amorosa. La amada lo dice directamente: ‘qué fuerte el amor como la muerte’” (79). El discurso hace al personaje sujeto de la historia.

Es la subjetividad occidental fundada en la interioridad “narcisiana” (100). Es un narcisismo desprovisto aún de sus características patológicas, una vuelta al Narciso que es capaz de mirarse a sí mismo en un espejo y así inaugurar la reflexión, experiencia del reflejo, que conduce a la búsqueda de la identidad del sujeto. Es una teoría del reflejo: reflexión en cuanto *reflexio* o reflectir, palabra desaparecida del español que en su acepción antigua significaba reflejar, pero usada también como reflexionar, meditar. En definitiva, se trata de encontrarse en una imagen en pos del conocimiento verdadero.

Kristeva piensa en la “mística de la immanencia” del filósofo neoplatónico Plotino, lo que es adecuado para esta unión de conocimiento vital, cuasi religioso. Esa mística se apoya “en la dinámica del reflejo, de la reflexión, tanto en el sentido concreto como en el sentido abstracto del término” (102). Tal sentido abstracto es el que sostiene la “interioridad de un hombre nuevo, por la especulación propia del alma que “deja de ser una diosa para reflejarse en psiquismo, en interioridad propia de cada soledad individual” (103). Kristeva recurre a los gnósticos que, aunque son aún anteriores al neoplatonismo plotiniano, son parte de ese mundo helenista: “[L]os gnósticos

evocan el conocimiento a través del espejo para oponerle el conocimiento cara a cara, considerando la visión inmediata del yo con el yo superior al reconocimiento de un simple reflejo ilusorio” (103). Es un proceso de acceso al conocimiento a través de la metáfora del reflejo, el conocimiento cara a cara.

Este proceso psíquico de identificación es un drama; los seres humanos parecen debatirse entre el reflejo del espejo y un conocimiento verdadero. Sólo queda abierta la posibilidad del conocimiento “cara a cara”, más como una promesa, como una esperanza, al modo del texto bíblico paulino de 1 Cor. 13, donde aparece la influencia gnóstica de lograr ver “cara a cara”: “Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo parcial, pero entonces conoceré como soy conocido (1 Cor. 13, 12)” (*Biblia de Jerusalén* 1647). El proceso de identidad se presenta como un camino al conocimiento verdadero; no se trata de verdades absolutas sino, simplemente, conocer como se es conocido, tal cual se es, a través del rostro desprovisto de máscaras y sin el velo que oculta las miradas.

6. Crítica de la moral, genealogía y memoria

Hemos establecido lo abyecto como fundamento del orden social, y caracterizado la cultura como fundada en un orden de clasificación dado por la dicotomía puro/impuro y la idea de pecado. Ahora podemos incluir la crítica que Friedrich Nietzsche realizó a la cultura occidental al revelar los mecanismos de la moral. El estudio del filósofo alemán es “una genealogía”, un “método de sospecha”. Según el filósofo Andrés Sánchez Pascual –en la introducción a la edición que utilizamos– la genealogía para Nietzsche consistió en: “[H]aber penetrado hasta la fuente de donde

brotan los valores” (*La genealogía de la moral* 13). En palabras del mismo Nietzsche: se trata de “una crítica de los valores morales”, un “poner en entredicho el valor mismo de esos valores” (33).

Nietzsche propuso el camino etimológico en distintas lenguas para encontrar el origen de la moral. Concluyó que en distintas lenguas “noble”, “aristocrático”, en el sentido estamental, es el concepto básico a partir del cual se desarrolló luego, por necesidad, “bueno” en el sentido de “ánimicamente noble”. “Vulgar”, “plebeyo”, “bajo” acabó por pasar al concepto “malo” (44). Por otra parte, desentrañó la existencia de la “casta sacerdotal” como “casta suprema”, superior, que necesariamente se contrasta con algo inferior. “Puro” e “impuro” son, en realidad, distintivos estamentales (48). Esto coincide con el pensamiento de los estudiosos de las religiones anteriormente citados y, en especial, con la propuesta de Julia Kristeva que, retomando a dichos autores, trata el tema de la impureza en relación con la abyección como fundamento del orden social (Kristeva, *Poderes* 88-94).

Lo mismo sucede con el concepto de culpa. Nietzsche sostiene que el ser humano padece de una “capacidad de olvido” por lo que es necesaria la creación de una memoria para recordar. Sólo se puede crear haciendo daño: “[p]ara que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego; sólo lo que no cesa de ‘doler’ permanece en la memoria (*La genealogía de la moral* 88). A esa memoria se le llamará “conciencia”.

La “mala conciencia”, entonces, viene de la culpa. Y esta culpa nada tiene que ver con la responsabilidad moral. En su origen etimológico, en alemán, *Schuld* es culpa y es deuda. Se trata de la relación contractual entre el acreedor y el deudor. Las referencias estamentales de sociedades arcaicas y feudales son evidentes. La culpa y el sentimiento de culpa aparecen así como

instrumento de dominación estamental, el origen del sufrimiento más grande de los seres humanos: “el sufrimiento del hombre por el hombre, por sí mismo” (123).

Además, los dioses deben su origen a este sentimiento de culpa, a un “origen por temor” (129). Los seres humanos deben pagar una deuda y hacen sacrificios a los dioses, pero el culmen de la deuda impagable se expresa en la existencia de un Dios único y omnipotente que está sobre todos los dioses: “[E]l advenimiento del Dios cristiano, que es el Dios máximo a que hasta ahora se ha llegado, ha hecho, por esto, manifestarse también en la tierra el ‘maximum’ del sentimiento de culpa” (131). Por eso para Nietzsche, el ateísmo es no tener deudas (*Un-schuld*) con los dioses: es una “segunda inocencia” (*Unschuld*) (131). Sánchez Pascual llama a esto “una vuelta a una existencia preteológica” (16). Podríamos decir, una vida pre-moral simbolizada por el mito del Paraíso Perdido, la recuperación de una primera inocencia.

En la teoría kristeveana del reflejo veíamos cómo puede darse el proceso de identidad. Esta identidad está velada y cegada por el sentimiento de culpa, como hemos visto en Nietzsche. El camino se encuentra en ir contra el olvido y “crear una memoria”: hacer una genealogía de la moral en la que encontremos el origen de la “mala conciencia” y lograr una liberación para adquirir esa “segunda inocencia”. Podemos referirnos a la “reflexión especular” de Jacques Derrida con la que el filósofo francés ilustra el sentido de la memoria, la función de narrar los recuerdos (Derrida 39-40). La subversión de la culpa se dará en este proceso de liberación de la conciencia que, en un proceso de identidad por la reflexión especular, dará lugar a que el sujeto se encuentre cara a cara con su verdad, antes velada en un aparente ciclo interminable de tropiezos y opresiones, y adquirir así una oportunidad, una segunda inocencia.

7. El pecado como exceso y como *hybris*

Reflexionaremos ahora acerca de un concepto que parte de la idea del mal y de la culpa, pero circunscrito al campo religioso en cuanto que implica la transgresión de un orden divino: el pecado. Y con mayor razón, al ser utilizado como parte del léxico de la obra literaria arredondiana: pecado y exceso. Veremos cómo estos términos han sido tratados de diversos modos por la filosofía y la teología; resultan esclarecedores, y muy acorde a nuestra investigación, las propuestas de Georges Bataille y de Paul Ricoeur.

7.1 Bataille y la angustia como origen de la experiencia de pecado

Bataille, en su obra clásica *El erotismo*, trazó la relación entre el erotismo y lo sagrado, con la base común de lo prohibido y la transgresión como fundamento de la angustia, que es origen de la experiencia de pecado: angustia que es el sentimiento que viene por la transgresión de lo prohibido. El pecado, así, es fundamento de la experiencia religiosa.

El autor sostiene que las prohibiciones no nos vienen impuestas desde fuera; así aparece en la angustia, en el momento en que se transgrede la prohibición, en el momento mismo en que, se ha cedido al impulso al que al principio se oponía. Y explica así la experiencia de la transgresión: “si observamos la prohibición, si estamos sometidos a ella, dejamos de tener conciencia de ella misma. Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado” (42, 43). Esta descripción nos pinta bien el carácter de escisión o duplicidad de la conciencia que es fundamento de la tradición bíblica cristiana.

Pablo de Tarso lo expresa bien con la conocida frase: “puesto que no hago el bien que quiero, sino que obro el mal que no quiero” (Rom. 7,19) (*Biblia de Jerusalén* 1620). Pero en realidad no por una fuerza externa o maligna que obliga a transgredir lo prohibido, sino precisamente en una espiral de deseo en la que se llega al exceso de lo que proporciona un placer sin límites. En realidad, el pecado no reside en obrar el mal, sino en ir más allá de lo que hubiera podido ser satisfactorio, frugal. Se trata del exceso como *hybris*; es el pecado de exceso.

Bataille aduce que esta experiencia “conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene *para gozar de él. La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición.* Esta es la sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia” (43, cursivas en el original). Gozo y angustia: los dos lados de la misma experiencia de pecado y que, según Bataille, se fundan en el erotismo. La “sensibilidad religiosa” es una especie de apertura de la vista por una fuerza exterior, llámese Dios, Ley, Prohibición, la que devela los ojos de los seres adánicos y que se encuentran desnudos, avergonzados, angustiados, cuando antes vivían en el gozo pleno.

Pero Bataille, como Nietzsche en su *Genealogía de la moral*, encuentra sentido a esta experiencia de pecado en el orden material y cultural de la humanidad. Relaciona esta “sensibilidad religiosa” con el mundo del trabajo, expresión máxima de la Razón que impone límites, reglas, prohibiciones para el sostenimiento del orden social. El exceso se pone de manifiesto allí donde la violencia supera a la razón; el trabajo exige un comportamiento en el que el cálculo del esfuerzo relacionado con la eficacia productiva es constante. El trabajo exige una conducta razonable distinta a los “impulsos tumultuosos” de la fiesta o el juego. Bataille explica que si no pudiéramos

refrenar esos impulsos, no llegaríamos a trabajar; pero a su vez el trabajo introduce precisamente la razón para refrenarlos. Esos impulsos conceden una satisfacción inmediata; al contrario, el trabajo promete un provecho posterior. Desde siempre el trabajo introdujo una escapatoria con lo que el ser humano “dejaba de responder al impulso inmediato, regido por la violencia del deseo” (45). Concluye Bataille: “[P]or todo ello, la colectividad humana, consagrada en parte al trabajo, se define en las *prohibiciones*, sin las cuales no habría llegado a ser ese *mundo del trabajo* que es esencialmente (45, cursivas en el original).

El exceso se equipara a la violencia con la que se supera a la razón, fundamento de las sociedades modernas. Este orden del trabajo impone modos de conducta, una moral que salvaba al ser humano de responder a ese impulso de la violencia del deseo. Si el erotismo es la fuerza ineludible del ser humano, entonces su lucha por imponerse conduce a la sociedad y al ser humano a la escisión, a la violencia, a la fragmentación.

El exceso se da en el terreno de lo sagrado; éste conduce a la fiesta, un no-tiempo, una transgresión del orden, un paraíso que rompe los límites. Bataille explica que:

La transgresión excede sin destruirlo un mundo *profano*, del cual es complemento. La sociedad humana no es solamente el mundo del trabajo. Esa sociedad la componen simultáneamente –o sucesivamente– el mundo *profano* y el mundo *sagrado*, que son sus dos formas complementarias. El mundo *profano* es el de las prohibiciones. El mundo *sagrado* se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses. (71, 72, cursivas en el original)

La subversión de los valores aparece en este proceso de prohibición-transgresión, profano-sagrado: la fiesta consume los recursos acumulados durante el tiempo del trabajo y la dilapidación funda la

fiesta. Para Bataille, ésta es el punto culminante de la actividad religiosa (72). La fiesta y lo sagrado, al dilapidar la acumulación, son subversivos.

7.2 Poderes de la desmesura: la *hybris*

Esta reflexión en torno al exceso nos conduce al concepto de *hybris*, que en el mundo griego antiguo significaba la “desmesura” y correspondía a un orden guerrero anterior al tiempo de la tragedia. La filósofa y humanista Ana Laura Santamaría explica que la tragedia “problematiza los valores homéricos, condenando la *hybris* como un acto de soberbia que atenta contra el orden humano y contra el orden divino” (30-31). Una vez más contemplamos la moral como fundamento del orden social, en este caso, desde la cosmovisión griega antigua. Lo que debía quedar claro era que “nadie está por encima de los dioses, aunque su voluntad resulte incomprensible para los hombres” (31). Es el orden de lo sagrado como soporte de la moral.

Santamaría arguye que, en una etapa posterior, la tragedia griega promueve contra la *hybris* la *sophrosyne*, entendida como medida o templanza. Con esto se expresaba cómo cualquier acto de soberbia es visto como un atentado contra los dioses y debe ser castigado. La *hybris* es un sentimiento imperdonable. Todo aquel que se jacta de bastarse a sí mismo, como Áyax, Creón o Edipo, tiene un desenlace catastrófico. Es innegable que la mayor parte de los crímenes trágicos constituyen una modalidad de *hybris* (32). Santamaría cita a Carmen Trueba, quien sostiene que en el mundo trágico la soberbia humana se considera una insolencia impía, cuando la pretensión de los mortales de sobrepasar su propia medida desafía violentamente la dignidad de los dioses. Y continúa:

Las tragedias –sobre todo las de Esquilo y Sófocles– condenan esta pretensión y restablecen el orden cósmico basado en la jerarquía divina. Pero esta interpretación de la tragedia como promotora de la nueva ‘virtud cívica’ representa solamente el vínculo más obvio con la ética. Si bien la recomendación de la medida, la advertencia sobre las pasiones desenfrenadas y la exigencia de prudencia (*phrónesis*) están presentes en todo el pensamiento trágico griego, desde Esquilo hasta Eurípides, lo que la tragedia pone en juego va más allá de un ánimo moralizador. Se trata de una reflexión sobre la condición humana, su falibilidad y su sujeción a fuerzas ininteligibles que la trascienden (32).

En este sentido, la literatura –en este caso la de la tragedia griega– tuvo el papel de transmitir esta moral para prevenir de la *hybris* a través de otros valores.

Llegados a este punto, es preciso caer en la cuenta de la envergadura que supuso el paso de una visión a otra en el mundo griego. El teólogo español Juan Antonio Estrada habla de una “ilustración griega” que implicó una dimensión crítica de la tradición mitológica. De la inmediatez experiencial del mito se pasó a una actitud especulativa y reflexiva, en la línea de la razón mítica estudiada anteriormente. Es una racionalidad que no apaga al mito, ya que éste, en cuanto símbolo, se resiste. Su ámbito referencial consiste en “las preguntas existenciales de sentido y la necesidad humana de orden y significación, de la que derivan las reglas sociales de comportamiento y las formas de ordenación social” (Estrada 92). Más aún, el teólogo español relaciona esta reflexión sobre el mito con el problema del mal:

Esta vinculación de la racionalidad mítica y filosófica se da de una forma especial en lo concerniente al problema del mal. Los símbolos míticos son interpretados histórica y culturalmente, de ahí su pluralidad de significados, pero conservan su matriz tipológica que

determina continuísticamente [*sic*] las distintas formas de abordar el problema del mal. El mal no es un simple hecho, cuyos orígenes y finalidad podamos analizar, sino que es, ante todo, un problema, un enigma y una amenaza para el hombre. Ante el mal no es posible la mera especulación racional ya que conecta con las preguntas límites de la existencia y con las vivencias fundamentales acerca del dolor y la felicidad (92).

Esta cuestión es decisiva porque permite comprender el mal en nuestro tiempo así como las concepciones que imperan en la cultura. En este trabajo precisamente reconocemos una “ilustración reflexiva” en la desmitologización y remitización que los cuentos literarios estudiados hacen del mito de la caída y del problema del mal. Además, estos relatos tocan el fondo de este problema en su relación con los “límites de la existencia” que menciona Estrada, lo que llamamos poética del límite en la narrativa. Se trata de estos límites que tienen que ver con el dolor y la felicidad de los seres humanos.

Además, y de un modo crucial, lo que aconteció en la filosofía griega en torno al problema del mal pasó al cristianismo a través de diversos fenómenos históricos y culturales. En relación a esto podemos mencionar la influencia del helenismo en las comunidades cristianas en expansión por el Mediterráneo y, muy especialmente, a través de San Agustín. Según Juan Antonio Estrada, el mito de la caída prevalece en las reflexiones ulteriores del mundo griego: “La clarificación del origen del mal es la posterior contribución de Plotino al dualismo platónico, que inspira a San Agustín” (97). Y es que el sistema platónico mantiene su influjo hasta nuestros días:

Al explicar el mal como una caída y aludir al trasfondo de las reencarnaciones, se ofrece una explicación válida y universal al sufrimiento humano. En última instancia la teoría de la caída unida al de la reencarnación juega en la comprensión griega un papel parecido al

de pecado original en la tradición dogmática postagustiniana. La caída y el comportamiento en las anteriores vidas permite [sic] explicar de forma coherente los sufrimientos de la vida presente (97).

Reconoceremos estas reflexiones en los cuentos que analizaremos. Veremos cómo subyace en ellos el mito de la caída y del pecado original en la experiencia de vida de los personajes. Éstos parecen recibir de las generaciones que los antecedieron un destino o un castigo que les tocará afrontar y superar; por ello la necesidad de una “genealogía”, como vimos en el apartado anterior.

Ahora vayamos a la propuesta ricoeuriana con la que esperamos delimitar estas consideraciones. Para Paul Ricoeur, la *hybris* se encuentra entre los temas “pre-trágicos”. Entre ellos, el tema de la culpa es “el primer y principal tema pre-trágico” que aparece en todas las culturas y que se remonta a la cosmovisión babilónica. La iniciativa de la culpa se atribuye a lo divino y esa iniciativa divina pasa por la debilidad del ser humano y aparece como posesión divina (*Finitud* 359). Por esto, Ricoeur sostiene que el principio del mal es tan originario como el principio del bien (359). Esta ubicación de origen de la culpa se da en referencia al mito:

Pero la diferenciación tipológica se efectúa en el sentido de un mito del caos, envuelto en un drama de la creación, cuando el principio del mal se contrapone radicalmente a lo divino, como su Enemigo originario; la figura ambigua tiende hacia lo trágico, cuando esa radicalización no se produce y cuando el propio poder divino aparece como principio de buen consejo y como poder de extraviar al hombre; la indistinción de lo divino y lo diabólico es, así, el tema implícito de esa teología y de esta antropología trágicas (359).

Esta aclaración de Ricoeur es fundamental ya que prepara el camino para la comprensión de la culpa en la cultura occidental desde una visión dicotómica del bien y del mal, arraigada

profundamente hasta nuestros días. Es interesante ver que en culturas orientales o en el mundo prehispánico mesoamericano, como mencionamos anteriormente, se puede reconocer un pensamiento unitario en que bien y mal son dimensiones de una misma realidad divina.

En Homero, Ricoeur encuentra, con sorpresa, la confesión de esta teología de la obcecación:

Pocos escritores griegos se han preocupado tan escasamente de la purificación y de la expiación; y, no obstante, es en él, en la *Ilíada*, donde se encuentra expresado con una fuerza y una constancia sorprendentes el tema de la obcecación que torna insensato y el del robo del obrar humano por el dios. Ese oscurecimiento, ese extravío, ese robo no son un castigo de la culpa, sino la culpa misma, el origen de la culpa (360).

Ricoeur continúa explicando que en el mundo homérico el origen de esa obcecación se atribuye indistintamente a Zeus, a la Moira, a la Erinia, como un fondo de potencia no personalizada. La Moira “designa el aspecto más impersonal de ese poder; es la «porción», la «parte», el «lote» que se le imparte a un hombre, más allá de su elección; es la no-elección de la elección, es la necesidad que sobrecarga y sobredetermina el acto” (361). Con *daímon*, más personificado, aquellas figuras míticas representan lo divino próximo y designan “aparición repentina, irracional, invencible de lo divino en la vida emocional y volitiva del hombre” (361).

Con esto Ricoeur afirma “la teología de la culpa tiende a conservar un fondo de divinidad que resiste a la tendencia, que triunfa en todo otro lugar, a individualizar y a visualizar las potencias divinas” (361). Todo esto nos habla de una cosmovisión en que una fuerza superior determina la vida y la conducta del ser humano. Se tendrá que pasar del mito del caos al mito trágico, que según Ricoeur, tiende a concentrar en la cima de lo divino el bien y el mal (362). El paso a lo trágico está

vinculado a la progresiva personificación de lo “divino ambiguo” que sin dejar de ser “fatalidad irracional e ineludible, toma la forma casi psicológica de la malevolencia” (362). Para Ricoeur, el momento decisivo de esta personificación de la hostilidad divina está en los “celos” de los dioses que

no soportan ninguna grandeza frente a ellos; el hombre se siente, entonces, relegado en su humanidad. Éste es el nacimiento de lo ‘trágico’, coetáneo de la famosa medida griega; esa modestia, aparentemente tranquila y dichosa, preconizada por los sabios, ese consentimiento de la finitud [*sic*] están asediados por el temor de una ‘desmesura’, insoportable para los ‘celos’ divinos. Son los celos divinos los que denuncian la ‘desmesura’, y el temor de la ‘desmesura’ lo que suscita la réplica ética de la ‘modestia’ (363).

Llega hasta aquí al concepto de *hybris*, la desmesura temida que provoca una moralidad que pondrá los cimientos de la cultura occidental en que se desarrollará el cristianismo. En este sentido, un proyecto desmitologizador de este hecho de la historia antigua de la humanidad puede aparecer en la intención tanto de los pensadores como de los creadores literarios. Se trata de una tarea de “moralista”, que puede ser como actividad profesional o como una “actitud moral”, como veremos en la poética estudiada en nuestra investigación.

Y es que para Ricoeur, la *hybris* aparece como el éxito que engendra el anhelo del “siempre más”, la *pleonexía*, el exceso, la avidez que engendra la complacencia y, ésta, la arrogancia. Esto es lo que tiene que desmitologizar el moralista, quien deja preparada la *hybris* para una nueva interpretación trágica, “pues el vértigo que se apodera de la complacencia, tornándola propiamente excesiva e introduciéndola en la peligrosa vía del deseo de acrecentamiento sin fin, ¿acaso dicho

vértigo carece, él mismo, de misterio?” (363). Finaliza Ricoeur relacionando esto con el mito de la caída y manifestando que este *proton kakón* se volverá a cargar de tragedia, “cuando la *hybris* humana no sea sólo la iniciativa procedente de esos celos mismos, a través de la obcecación” (363).

Prometeo aparece así como el héroe mítico que expresa esta condición que, para Ricoeur, es la problemática del dios malvado y de la culpabilidad del ser. No es más que “una de las caras de una paradoja de culpabilidad cuya otra cara es la ‘desmesura’ del ‘héroe’, tratada como una auténtica grandeza y no como una exaltación inmerecida” (365). Es la dialéctica del destino y la libertad que Ricoeur inscribe en esta visión trágica de la existencia. La *hybris* sugiere un esquema: la dicha engendra el apetito del exceso; éste, conduce a la desmedida, y ésta, a la desdicha (367). Ante esto, el filósofo francés esboza su teoría de la culpabilidad:

Esta malignidad de la dicha, que la avaricia y la soberbia trastocan en desdicha, sólo se vuelve trágica cuando se retoma en el misterio de iniquidad del dios malvado. En contrapartida, esa desmedida introduce un movimiento humano, un contraste, una tensión en el seno de ese misterio; para que aparezca el momento ético del mal, es preciso, por lo menos, que ‘la parte del hombre’ empiece a escindirse; es preciso por lo menos que se esboce una aurora de responsabilidad, de culpa evitable, y que la culpabilidad empiece a distinguirse de la finitud; pero esta distinción, tiende a amortiguarse, a anularse con la predestinación; la indistinción de la culpabilidad divina y humana es una distinción naciente y anulada (367).

Tenemos, pues, el esbozo de la visión ética del mundo: el pecado de exceso, la *hybris*, no tendrá la última palabra: a través de una narrativa de la confesión, en la obra literaria que estudiaremos veremos cómo se rompe este destino trágico por la conciencia de la culpa y la consecuente

responsabilidad. La escisión de la que habla Ricoeur corresponde a la escisión del sujeto humano que busca su identidad. Solamente a través de la libertad, el ser humano encontrará esta esperanza desde una nueva visión del mundo.

8. La epifanía o esofanía como acontecimiento transformador

Retomaremos la categoría de epifanía –esofanía, proponíamos–, esbozada al comienzo de nuestra investigación. En primera instancia, retomemos el concepto de sagrado. Lo sagrado o numinoso es tremendo y fascinante. Esto rompe con una idea moderna de lo sagrado como el espacio de lo “bueno” distinto de lo profano como malo: una visión dicotómica.

Lo sagrado también incluye la sombra, el lado oscuro del ser humano, y ese otro lado obscuro que pertenece al cosmos y que no podríamos incluir más en el ámbito del mal, propiamente humano, pero que vivimos como catástrofe o como desgracia natural. Por eso afirmamos que lo sagrado es lo abyecto. Esto lo podemos ampliar con la explicación que ofrece el filósofo y teólogo español Juan Martín Velasco, sobre el carácter “ambivalente” de lo sagrado:

Con ello no se refieren tan sólo al carácter tremendo y fascinante del Misterio tal como puede aparecer por el análisis de la reacción subjetiva a que nos hemos referido anteriormente –‘ambivalencia psicológica’–, sino también y sobre todo al carácter de saludables y peligrosas, o de puras e impuras, que poseen las realidades pertenecientes al ámbito de lo sagrado. (*Introducción* 106)

Juan Martín Velasco recuerda la “ambivalencia axiológica” de Mircea Eliade. Esta ambivalencia se refleja en la palabra “sagrado” que, en el antiguo mundo semita, y en el mundo griego y romano,

significaba al mismo tiempo santo y peligroso, puro y manchado. La ambivalencia axiológica explica la ambivalencia psicológica: cualquier realidad sagrada hace irrumpir en la existencia del hombre una nueva forma de ser, y “el contacto con ella produce una ruptura de nivel ontológico que podría ser fatal” (Martín Velasco, *Introducción* 106).

De este modo, a la dualidad tremendo-fascinante de Otto, se añade la “ambivalencia axiológica” de Eliade. Encontraremos que en la obra de Inés Arredondo hay una frase para esto: “lo doble, lo ambiguo, lo múltiple” que hiera. Además, la descripción que Martín Velasco hace de la realidad sagrada coincide con lo que se relata en los cuentos de Inés Arredondo: esa realidad Otra hace irrumpir en la existencia del ser humano una nueva forma de ser que a la vez podría ser fatal. La fatalidad es parte de la condición de los personajes de los cuentos arredondianos, pero veremos que no surgirá como un destino inexorable, sino como parte de un proceso de identidad liberadora.

En este sentido “epifanía” parece expresar la experiencia de los personajes arredondianos; no sólo es una hierofanía –tremenda y fascinante, eventualmente fatal– sino que es una “manifestación de lo alto”. Esto último corresponde al significado etimológico del vocablo. Ése se puede comprender como una irrupción de algo Mayor que parece sobrepasar el límite de la condición humana de la persona y rebasar sus propias fuerzas. Es algo que apunta a lo “incomprensible” –otro término del léxico arredondiano– y que devela no una verdad de fe, sino la verdad del propio sujeto humano o su presentimiento.

Pérez Laborde explica el origen de “epifanía” y cómo ha encontrado un lugar de la literatura contemporánea: en la antigüedad, epifanía, del griego *epiphainein*, significaba “manifestar”, de la raíz *phainein* “mostrar, hacer aparecer”. *Epi* significa “estar encima de aquello que aparece, que

brilla” o bien “viendo desde lo alto, desde donde no se puede ver”. El término designaba, antes del cristianismo, las apariciones de los dioses. Posteriormente aludió a la fiesta del 6 de enero, fecha en que se celebra lo narrado en el pasaje evangélico (Mt. 2, 1-12): la manifestación de Cristo a los Gentiles en la persona de los Magos o Sabios Paganos de Oriente, la revelación de su divinidad al mundo (Pérez 91).

Pérez Laborde sostiene que en el siglo XX James Joyce “secularizó” el término que, al ser una súbita manifestación espiritual debía ser registrado con cuidado por el escritor literario. La obra de la autora brasileña Clarice Lispector (1920-1977), entre otros escritores, es reconocida como una narrativa de identidad epifánica (Pérez 91).

En definitiva, esta epifanía es una manifestación de lo alto porque al irrumpir en la existencia trastoca y transforma toda la realidad del ser humano. Ya desde los estudios de lo religioso se trató de analizar esto como un fenómeno que trasciende las fronteras de lo religioso, es decir, como acontecimiento humano.

Por ejemplo, Eliade llama a este evento “misterofanía” en relación con la hierofanía: entender lo sagrado como ámbito de la realidad y su aparición por la Presencia del Misterio. (Martín Velasco, *Introducción* 197). Es interesante que Eliade diferencia entre las hierofanías y las cratofanías, que son “manifestación de la potencia” (Martín Velasco 199). Además, desde el campo de la psicología ha habido diversos términos para este hecho. Para A. Maslow, las *peak-experiences* o “experiencias cumbre” son “experiencias meta-motivadas y meta-funcionales que no responden a una necesidad concreta sino que suponen al sujeto con sus deseos y necesidades satisfechas y lo ponen en contacto con realidades que no valen por lo que le procuran sino que son gozadas por el valor que en sí mismas tienen” (Martín Velasco, *El fenómeno* 102). Se trata de

estados de conciencia en que se produce “una ruptura con la forma ordinaria de conciencia” (103). Es la ruptura de lo ordinario, pero a través de lo ordinario. Por eso enfatizamos la narrativa de lo cotidiano en Inés Arredondo: es allí, en el centro de la vida, donde se da el acontecimiento.

Con esto tenemos el concepto de “acontecimiento” que también retomamos para completar la descripción del proceso de los personajes. En el campo de la filosofía, Alain Badiou habla de acontecimiento como algo que ha pasado al sujeto, que lo sobrepasa en su ser animal, como algo irreductible a su inscripción ordinaria; es un plus, un suplemento (Badiou 70). Para Slavoj Žižek, el acontecimiento es “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido (Žižek, 16).

El concepto de acontecimiento ha llegado por esta vía a la teología, por ejemplo, en John D. Caputo, que inserta el término en su propuesta fundamental: una teología del acontecimiento. Para el pensador norteamericano, acontecimiento (*event*) incluye la incontenibilidad en el lenguaje, por lo que tiene de extraordinario y perturbador; por la indecibilidad y complejidad, irreductible a una confesión religiosa única; por lo que es “exceso”:

Los acontecimientos nos suceden a nosotros; nos alcanzan y sobrepasan el alcance del sujeto o del ego. A pesar de que estamos llamados a responder a los acontecimientos, un acontecimiento no es algo realizado por nosotros, sino algo que nos sucede (incluso si el acontecimiento bien podría ser algo que nos destruya). El acontecimiento surge independientemente de mí y se apodera de mí, por lo que un acontecimiento es también un *advenimiento*. El acontecimiento se me manifiesta; se presenta como algo que le debo hacer frente, me guste o no (Caputo 89, cursivas en el original).

Es asombrosa la coincidencia de estas explicaciones con lo que sucede en la narrativa arredondiana en la experiencia de lo sagrado de sus personajes: el acontecimiento “les sucede” a los personajes, más allá de ellos, incluso si llegara a destruirlos. Es un acontecimiento que no sólo sucede, sino que se manifiesta, como la revelación de una gran verdad transformadora.

Pero volvamos a la delimitación de nuestros conceptos. Hay otros términos de otras tradiciones religiosas y filosóficas: “iluminación”, en el mundo oriental; “visión”, en la mística religiosa; “*insight*”, en la psicología moderna y en la filosofía del conocimiento. Todos estos conceptos apuntan a una experiencia intelectual y vital.

Otro término que usaremos para este proceso es el de “transfiguración”. En realidad, “conversión” podría ser un vocablo que describa el estado nuevo en que el personaje literario, en el caso de nuestro estudio, queda tras la experiencia de lo sagrado. Sin embargo, en la teología bíblica conversión, que en griego es *metanoia*, tiene un significado de cambio hacia una escala de valores y de horizonte de sentido. Por supuesto que el proceso de identidad de los personajes tiene implicaciones éticas; lo tratamos desde una visión ética del mundo. Pero el “límite” al que llegan las narraciones se queda sólo en el momento en que los personajes viven la experiencia fundamental y no se sabe qué acciones realizan en su vida después de ese cambio. No se trata de seguir buscando algo que el texto no dice. Más aún, en términos religiosos formales, conversión es la adscripción a una confesión religiosa específica, de allí el derivado “converso”. No es este el sentido que nos ocupa. La literatura que estudiamos ofrece una reflexión sobre lo sagrado, lo religioso en relación a lo humano y más allá de instituciones religiosas; es decir, de un modo secular.

Aún así, de “conversión” sólo tomaremos aquello que apunta a un hecho transformador; es ilustrativo el tratamiento que Juan Martín Velasco da al término:

Nuestra reflexión sobre la conversión se limitará a comprender su condición de acto religioso fundamental en cuanto constituye el primer acceso al orden de lo sagrado. No abordaremos, por tanto, el hecho de la conversión como acontecimiento psíquico ni el alcance sociológico que pueda tener como paso de una comunidad a otra, ni siquiera las consecuencias éticas de la decisión de convertirse. Desde nuestro punto de vista, la conversión consiste fundamentalmente en el paso de un modo de ser a otro, determinado por la relación con una realidad de un orden diferente. La conversión significa la sustitución de una forma de ser por otra nueva; el paso de una vida natural, mundana, a una vida determinada por una realidad supramundana (*Introducción* 101).

Esto describe muy bien la experiencia a la que nos queremos referir con transfiguración: del primer acceso a lo sagrado que lleva a un paso, a un proceso de “un modo de ser a otro” por tocar esa realidad diferente. Quizá sólo podríamos matizar aquello de realidad “supramundana”. Desde nuestro concepto, lo sagrado pertenece a la realidad que sólo es intramundana. Para esto recordemos aquello ya citado de Zubiri: “Para encontrar a Dios no hay que salir del mundo, sino entrar más en él, hasta su fondo” (134; 177). Elegimos, pues, este término en cuanto que refiere a la imagen bíblica en que los apóstoles atestiguaron la Transfiguración de Cristo: en el Evangelio de Marcos esta Transfiguración (Mc 9, 2-13) es el momento cumbre de la vida de Jesús y después de ella el relato será descendente hacia la Crucifixión. Es necesario recordar que tratamos este tema desde una perspectiva teológica que concibe lo “divino” como lo “más humano”.

Además, recordemos lo que establecimos desde el comienzo de este trabajo: epifanía será concebida como el efecto de una transformación interior. “Esofania”, proponíamos como neologismo, aunque la misma palabra “epifanía” ya incluía en la Antigüedad una comunicación desde dentro del ser humano.

9. Vulnerabilidad y mal desde una visión ética del mundo y desde una narrativa de la confesión

Para terminar este capítulo y a modo de conclusión de la amplia reflexión que realizamos acerca de la subversión de la culpa por la restauración del sentido a través de una narrativa de la confesión, veamos la visión ética del mundo de Paul Ricoeur. En este punto incluimos su poética de la esperanza, término sintético de nuestro trabajo. La obra y pensamiento del filósofo francés constituye un esfuerzo de describir la experiencia humana y su comprensión; realiza –como él mismo señala que hace Freud– una interpretación de la cultura. Se trata de una interpretación, una hermenéutica que devela las grandes motivaciones ocultas del ser humano en sus productos culturales.

Esta develación también es crítica: evidenciar los condicionamientos ocultos y opresores para que el ser humano, al hacer conscientes los fundamentos de su praxis cultural, pueda hacer cambios en los fundamentos de la civilización, muchas veces deshumanizantes. Una “civilización” fundada en el máximo beneficio económico, en la industria de la guerra, en la exclusión de la gran mayoría de la población humana, en la barbarie.

Ricoeur, a través de su forma de proceder, sugiere comenzar por la plenitud del lenguaje, “por lo más pleno y rico del lenguaje; así podremos servirnos del poder revelador de los símbolos

para comprendernos a nosotros mismos y al mundo” (Masiá, *Lecturas* 5). Y resaltamos su preocupación ética: “[H]ay hombre cuando hay capacidad de discernir bien y mal”. La amenaza de los totalitarismos en el siglo XX ha sido un ejemplo de la terrible capacidad del ser humano de autotraicionarse, “negando esos aspectos invariables de lo humano” (9).

Podemos retomar las dos caras de su hermenéutica: “una esperanzadora y otra angustiada, una sugeridora y otra cuestionadora, una que redescubre los símbolos y otra que destruye los ídolos” (11). Aunque se trate de un trabajo crítico cuestionador, es una poética de la esperanza que ilumina la simbólica del mal (20); cómo a partir de una poética del límite se pasa a una poética de la esperanza.

Partimos del ser humano –animal humano– con capacidad de creación y de destrucción, de bondad y de mal; una visión distinta a la del ser dicotómico que lucha entre el bien y el mal. En esta concepción antropológica, el bien y el mal residen en la misma realidad humana, como describe el filósofo y teólogo español Juan Masiá: el ser humano es un animal especialmente vulnerable; debido a la fragilidad que llevamos en el reverso del cerebro somos capaces de justificar lo injustificable y de generar autodestrucción y destrucción mutua. La vulnerabilidad del ser humano estriba en las posibilidades de esa estructura tan compleja que es capaz de dar unos saltos de creatividad enormes, para bien y para mal: podemos curar o matar, sanar o herir. Tenemos dentro de nosotros mismos una capacidad peligrosísima para producir armas de violencia y de destrucción masiva (*Sentirse culpable* 70-71).

De este modo, para Juan Masiá, lo característico humano no es estar por encima de otras especies animales, sino oscilar en una doble posibilidad: colocarse por encima o por debajo, humanizarse o deshumanizarse. Por esto el animal humano es complicado y ambiguo, es un animal

muy vulnerable que tiene que elegir y aprender a elegir (71). Para Masiá resulta gratificante – añadimos “esperanzador”, que la neurobiología y filosofía converjan “apuntando a una raíz común de violencia y tolerancia, vulnerabilidad y reconciliabilidad residentes en la creatividad ambigua del cerebro humano” (*Sentirse culpable* 72-73). Es decir, que si bien el ser humano es capaz del mal, es capaz del bien; que si alguien es capaz de destruir o matar, es capaz también del arrepentimiento. Esto es devastador para la cultura actual basada en la justicia vengativa, acompañada por las políticas militaristas y armamentistas que, en nombre de la lucha contra el terrorismo, desencadenan una espiral de violencia y destrucción que no parecen tener final. Juan Masiá, desde la filosofía de la historia ricoeuriana, sostiene que el ser humano, reconocido en esta ambigüedad, tiene una esperanza por la justicia rehabilitadora de la memoria histórica que no busca aniquilar a los “malos”, sino recordar el mal para que no se repita y que ofrece posibilidades de rehabilitación a los victimarios:

Capaces de provocar violencia y pacificar, de herir y perdonar, de prometer y reconciliar, ¿cómo vamos a usar esta libertad? No sólo somos vulnerables sino vulneradores, capaces de destruirnos a nosotros, a nuestra especie y al entorno. Pero somos también capaces de perdonar y de prometer. Al reconciliarnos con el pasado, a pesar de lo que ocurrió, y al apostar creativamente por el futuro, a pesar de la incertidumbre, nos humanizamos. La justicia rehabilitadora de la memoria histórica recuerda el mal para que no se repita. La imaginación creativa capacita para prometer no repetirlo (71).

Ya que nos referimos a Paul Ricoeur, enfoquémonos en su visión acerca del mal. El filósofo francés relaciona esta vulnerabilidad con la falibilidad que, como vimos con anterioridad, es la debilidad constitutiva que hace que el mal sea posible (Ricoeur, *Finitud* 11). Pero lo hace desde una perspectiva humanizadora y esperanzada: una visión ética del mundo, como “el esfuerzo por

comprender, cada vez mejor, la libertad por medio del mal y el mal por medio de la libertad” (14). Ricoeur establece el espacio del mal en lo mismo humano y abre la posibilidad para el espacio de la libertad: “Tratar de comprender el mal por medio de la libertad es una decisión grave; es la decisión de entrar en el problema del mal por la puerta estrecha, considerando desde el principio el mal como ‘humano, demasiado humano’” (14). Más allá de una discusión acerca del origen del mal, se trata de una “descripción” del lugar donde aparece el mal y desde dónde se le puede contemplar. Para Ricoeur esto lleva a una comprensión desconcertante:

[E]s muy posible, en efecto, que el hombre no sea el origen radical del mal, que no sea el malo absoluto. Pero, aun en el caso de que el mal fuese coetáneo del origen radical de las cosas, lo único que lo hace manifiesto sería la forma de *afectar* a la existencia humana. La decisión de entrar en el problema del mal por la puerta estrecha de la realidad humana no expresa, por consiguiente, sino la elección de una perspectiva central: aun en el caso de que el mal llegase al hombre a partir de otro foco que lo contaminase, ese otro foco no nos resultaría accesible más que por su relación con nosotros, por el estado de tentación, de extravío, de ceguera, que nos *afectaría*; la humanidad del hombre es, en cualquier hipótesis, el espacio de manifestación del mal. (14, cursivas en el original)

Es decir, sólo se puede comprender la realidad del mal a través de la realidad humana, y es que el acceso al ser humano sólo se puede hacer a través del ser humano. Pero precisamente este movimiento, esta elección –que es a su vez perspectiva metodológica– es una decisión existencial, un acto que abre paso a la esperanza, por el acto de reconocer el mal enraizado en el interior del ser humano:

En efecto, el espacio de manifestación del mal sólo aparece si se lo reconoce, y no se lo reconoce a menos que se lo adopte mediante una elección deliberada. Esta decisión de comprender el mal por medio de la libertad es, a su vez, un movimiento de la libertad que se hace cargo del mal; la elección de la perspectiva central ya es la declaración de una libertad que se reconoce responsable, que jura considerar el mal como un mal cometido y confiesa que de ella dependía que no fuese. Esta *confesión* es la que vincula el mal con el hombre, no sólo como su lugar de manifestación, sino como su autor. El hecho de hacerse cargo es el que crea el problema; no se llega a él, se parte de él; aun en el caso de que la libertad tuviese que ser la autora del mal sin ser su origen radical, la confesión situaría el problema del mal en la esfera de la libertad. (15, cursivas en el original)

A partir de este último párrafo, podemos deducir que la manifestación del mal sólo aparece si se lo reconoce y sólo por medio de la elección, desde el ámbito de la voluntad: como un acto libre, quizá como el acto más reivindicador del ser humano. Este acto libre es también la elección de “hacerse cargo” del mal, frase que remonta a un origen metafórico de cargar sobre las espaldas un peso que es reconocido y aceptado. Esto es la responsabilidad: responder “cargando”. Además la libertad es la que se hace responsable: es capaz de responder por el mal cometido porque “confiesa” que de ella dependía que haya existido ese mal. Es la “confesión de la responsabilidad”, de la libertad que se hace cargo del mal. Por último, esta confesión revela que el ser humano es la manifestación del mal al colocarlo como autor de él; es manifestación de autoría.

Desde nuestra visión, esta manifestación de autoría es crucial. En la historia cultural, el mal ha sido fetichizado y colocado fuera del espacio humano al circunscribirlo en la esfera de lo sagrado. Esto puede explicar la adjudicación de lo maligno al diablo o a otros seres. Más aún, la imagen antropomorfizada del diablo coincide con características étnicas de culturas subalternas

vistas como amenazantes para la cultura Occidental. Ahora se trata de reconocer el mal en el ser humano. Ya no es posible adjudicar a una realidad supramundana lo que es responsabilidad nuestra, responsabilidad humana.

Pero volvamos al concepto de visión ética del mundo de Ricoeur: a partir de este hacerse cargo desde la libertad, el pensador enfatiza el camino de liberación por la restauración del sentido; la grandeza de esta “visión ética” no está completa sino cuando percibimos su beneficio para la inteligencia de la libertad, que se hace cargo del mal y que accede a una comprensión de sí misma especialmente cargada de sentido (*Finitud* 15). La visión ética del mundo conlleva esta conciencia de la culpa –dada por la confesión– como el descubrimiento de la libertad. Desde una visión ética, la libertad es la razón del mal, pero no sólo, sino que la confesión del mal es también la condición de la conciencia de la libertad. En esta confesión es donde podemos captar la sutil articulación del pasado y del futuro, del yo y de los actos, del no-ser y de la acción pura en el seno mismo de la libertad. Ésta es la grandeza de una visión ética del mundo: la conciencia de la libertad (16-17).

Retomando todo lo anterior, esbozamos este proceso: la confesión devela lo oculto y cura la obcecación –que ubicábamos en la realidad del mal expresada en la tragedia griega y en la *hybris*– y construye una conciencia que se hace cargo del mal. El reconocimiento de la libertad es, así, quizá el mayor logro de este ser que busca su identidad y liberación. Es así que acontece la superación de una visión trágica para pasar a una visión ética del mundo: el ser humano puede desarrollar su ser con el reconocimiento de su realidad: vulnerable, lábil, responsable y libre.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA CULTURA DE LO NO DICHO Y

LA PREOCUPACIÓN POR DESENTRAÑAR EL SENTIDO DEL MUNDO:

ESBOZO DE UNA POÉTICA ARREDONDIANA

Después de presentar el marco en que establecimos las categorías y conceptos con los que nos acercaremos a la obra arredondiana, en este capítulo señalaremos algunas características del contexto en el que Inés Arredondo vivió y desarrolló su quehacer literario. Con ello ubicaremos los temas a los que se refieren las categorías seleccionadas en un entorno cultural e histórico.

I. Inés Arredondo ante el nacionalismo mexicano de mediados del siglo XX

Inés Arredondo vivió en una época en que la tarea literaria se adscribía a los proyectos culturales auspiciados por el Estado mexicano; es la etapa a partir de 1940, cuando el país ha alcanzado estabilidad social y política tras la Revolución Mexicana. El Estado difundía el nacionalismo y la búsqueda de legitimidad de las instituciones políticas; promovía un proyecto de nación que buscaba la modernización y la industrialización de México frente a la pobreza y retraso general. Ante este fortalecimiento del poder del Estado y de una clase política, aunado al fracaso de lograr las promesas sociales de la Revolución, el descontento y movilización de amplios sectores populares tendrían su culminación en el movimiento social de 1968.

Ante este contexto la autora, junto con otros escritores, tomó el camino de responder a la latente búsqueda del sentido en el nivel íntimo de las conciencias. México vivía en germen lo que a partir de los años ochenta desembocaría con el derrumbe de una cosmovisión nacionalista que coexistía con la tradición católica, hacia una diversificación de la sociedad que ni los mismos liberales decimonónicos habían podido lograr. Terminaba, o por lo menos se marginaba al nivel de las conciencias, un mundo católico-nacional. Se abría un camino incierto en una búsqueda de nuevas significaciones y de nuevas representaciones que proporcionaran nuevos fundamentos de sentido.

Durante tres siglos estos fundamentos habían sido proveídos por las formas religiosas convencionales erigidas en la Conquista, la colonización española y, posteriormente, por sociedades en transformación tras el impulso del proyecto liberal de la nación independiente.

México ha participado de esta transformación de las sociedades a través de un proceso de secularización y de modernización. Sin embargo, las enormes diferencias sociales y económicas de sus regiones hacen que convivan resquicios de un mundo rural de características postcoloniales con un sector, quizá aún minoritario, liberal y moderno. En la época que nos ocupamos, México apenas comenzaba a mostrar estas transformaciones.

Cabe recordar que las religiones y manifestaciones sagradas forman parte de estos cambios, y en México esto se ha dado de modo particular. En la configuración de una nueva sociedad pluricultural que busca liberarse de un único proyecto estatal y religioso, la búsqueda de lo sagrado o de lo numinoso ofrece nuevas mediaciones de expresión. Estas transformaciones también se vieron reflejadas en las artes y, entre ellas, en la literatura.

Patricia Cabrera afirma que en el campo literario de México, entre 1962 y 1987, se publicó una abundante “narrativa de izquierda” (31). Conviene subrayar que esta izquierda no tenía una sola identidad, ya que agrupaba numerosos puntos de vista opuestos y heterogéneos; algunos de ellos rompieron de manera gradual con las corrientes ideológicas de la Revolución Mexicana y participaron en el movimiento estudiantil de 1968. Los ideales comunes cristalizaron en su oposición al partido de Estado, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el antiimperialismo y su simpatía relativa por el socialismo. Esta heterogeneidad de los izquierdistas mexicanos se expresa en una inconstante convergencia y en algunos casos la adhesión a la ideología política sólo fue coyuntural o pasajera (36-37).

La socióloga también señala la existencia de una izquierda heterodoxa vinculada con el Estado representada por Fernando Benítez y Carlos Fuentes, quienes fundaron, en los años sesenta, el suplemento “La Cultura en México” (38). Los años sesenta y setenta ofrecen la configuración de un “campo literario” en el que diversos círculos de autores se disputan su “posición”, según la terminología de Pierre Bourdieu y que Patricia Cabrera retoma en su investigación. El gobierno ejerce una política de Estado que promueve a intelectuales y escritores, quienes se legitiman a través de los mecanismos estatales de control del campo cultural. Este control se da, según la autora, a través de los sistemas nacionales de apoyo a los creadores, los premios nacionales, órganos colegiados, etcétera (49).

Como miembro de la Generación de Medio Siglo, Inés Arredondo se distanció del nacionalismo imperante; sin embargo, a través de su obra realizó un análisis profundo del ser humano de su tiempo. No debemos decir que este análisis fue “del mexicano de su tiempo”, aunque la autora atestiguará los esfuerzos nacionalistas que proponían una idea acerca del mexicano y de lo mexicano. Samuel Ramos, Santiago Ramírez y Octavio Paz, principalmente, propusieron una

psicología del mexicano alrededor de la mitad del siglo XX; décadas después Carlos Fuentes, Roger Bartra y Carlos Monsiváis, entre otros, revisarían estas posturas tras los cambios acontecidos en las décadas finales del siglo.

Llama la atención que Inés Arredondo emprendiera una tarea similar, pero no sólo con el hombre, sino también con la mujer. La mayoría de los protagonistas de sus relatos son mujeres, como veremos. En su obra no se disecciona al hombre macho, hijo de la Malinche, valentón, mujeriego, cuya borrachera y canto lastimero es expresión del sentimiento de orfandad y de búsqueda de la madre, como señalaban las teorías de algunos de los autores mencionados. Se muestra al hombre y a la mujer que, aunque vivan en México, son universales. Estos seres se debaten, en el fondo de sus existencias, entre la culpa, el deseo y la opresión social como sujetos escindidos en búsqueda de su identidad. El tema de la identidad, no nacional, sino como proceso de conciencia de una subjetividad, es fundamental en la obra arredondiana.

II. Análisis de la crítica de la obra arredondiana (1965-1989)

Tras haber presentado el contexto, haremos un recorrido de la recepción de la obra arredondiana en la hemerografía correspondiente al tiempo de su primera difusión, en vida de la autora, siguiendo los conceptos de experiencia estética y nueva significación a modo de claves de lectura. Escogimos algunos textos que ilustran la tendencia que hemos ubicado como predominante y que los conceptos del marco teórico ayudan a profundizar. Se trata de la tendencia de los críticos a resaltar los aportes de Inés Arredondo a la reflexión sobre la condición humana, la búsqueda de sentido y la construcción de nuevas significaciones.

La principal contribución de este capítulo es destacar una tendencia general en la crítica de la obra de Inés Arredondo, que resalta la calidad y la profundidad de sus contenidos, lo que nos habla de un efecto de liberación humana en el tratamiento de la culpa y del mal en la obra arredondiana. Estas mismas cualidades expresan cómo, a pesar de recibir una crítica favorable, la obra es leída y estudiada por reducidos grupos de lectores. El horizonte de expectativas en que apareció la obra arredondiana parece evidenciar que los lectores buscaban otro tipo de lecturas.

Los dos primeros documentos que comentaremos se refieren al ciclo de conferencias en que Inés Arredondo presentó su trabajo autobiográfico, recogido en las *Obras Completas* y en edición reciente, en los *Ensayos*. El primero es la carta de invitación de parte del Instituto de Literatura a la autora para participar en el ciclo. Allí se menciona que la intención de la invitación es que “destacados escritores mexicanos den a conocer fragmentos representativos de su producción reciente” (Martínez, *Carta a Inés Arredondo*). Esta invitación a Inés Arredondo muestra cómo la autora se posicionaba en círculos literarios de reconocida calidad literaria, además del prestigio al que invocaban los organizadores. Como relata Rafael Olea Franco:

[L]a primera serie de conferencias autobiográficas ‘Los narradores ante el público’, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes de junio a noviembre de 1965 en la ciudad de México; ahí, al lado de nombres ya consagrados (como Arreola, Rulfo y Fuentes), algunos incipientes autores hablaron sobre su vida personal y su obra; además de romper con un precepto del género autobiográfico (el supuesto nombre público previo de quien asume la labor de contar su vida), y de hecho el ciclo ayudó a fortalecer el tipo de lector necesario para una naciente literatura. (Verani 30)

El segundo documento es el fragmento de un acta de la conferencia de Inés Arredondo, pero de otro ciclo, no como erróneamente se indica en el título “Inés Arredondo en Bellas Artes”, sino otro llevado a cabo en la Capilla Alfonsina en 1982. Allí se asienta que la autora expuso “algunos de sus procedimientos para elaborar textos, que denomina “trabajo artesanal”. Se muestra exigente cuando habla respecto a su propia preceptiva:

Opino que para escribir hay que haber estudiado preceptiva. Con eso no me refiero solamente a los cursos que sobre ella se dan, sino que aludo a lo que uno puede hacer por su propia formación leyendo y escuchando a los demás opinar sobre lo que se ha leído. Cuando digo preceptiva me refiero a un aspecto muy amplio de ésta, pero que forma, que enseña, por lo menos, lo que no se debe hacer. (“Inés Arredondo en Bellas Artes” (s/p)

Esto revela la seriedad y profundidad con que Inés Arredondo construía su poética, además de un interés marcado por interactuar con un círculo de críticos cercanos que influirían en su propia escritura.

Veamos ahora un artículo de revista que tiene como título “Las Revelaciones del Amor” y está firmado por Raúl Falco en la sección Libros de la revista *La Letra y la Imagen* (Falco 14-15). En este artículo, el autor comenta el libro de cuentos *Río subterráneo* aparecido en 1979 y ganador del premio “Xavier Villaurrutia” del mismo año.

El comentario se centra en la revelación que los cuentos hacen sobre el amor que irrumpe como destino en la vida de los personajes. Se reseñan los cuentos de la colección para enfatizar el fragmento de Inés Arredondo que se convertirá en emblemático: “La soledad no es nada, un estéril o fértil estar consigo mismo, lo monstruoso es este habitar en otro y ser lanzado hacia la nada”. El autor resalta la combinación de amor-experiencia-destino en los cuentos presentados. Al final

alaba de modo especial la obra arredondiana premiada: “¿Es necesario añadir que este libro de Inés Arredondo merece plenamente el premio Villaurrutia que para 1979 le ha sido otorgado? Por fortuna, como sucede con los libros de su valor, éste le da lustre al premio sin que hagan mella en su espacio las efemérides del reconocimiento” (Falco 15).

El 28 de mayo de 1980 aparece en *Uno más uno* un artículo de Aída Reboredo con un título que expresa una ruptura: “El escritor debe mantenerse en la marginalidad, los actos sociales de la literatura no tienen importancia” (*El escritor* 16). El contenido del artículo —a partir de una entrevista— muestra a Inés Arredondo con una postura excesivamente fuerte, crítica de la calidad de las obras, del medio literario y de sus ídolos, no sin antes comenzar con la valoración de su obra. La periodista señala: “Los cuentos de Inés Arredondo mantienen una comunicación simbólica; lo no-dicho, lo a veces no-decible [...] la escritura se transfigura en flujos donde violencia, vida y muerte se conjugan en frases sorprendidas, en las que los significados rara vez son evidentes” (16). Esto muestra la percepción que se tiene de la obra arredondiana como no evidente, simbólica, inaprensible para una lectura superficial e irreflexiva. Además, se usa la frase “lo no dicho” como una característica de la literatura mexicana de ese tiempo y que retomamos como tema de nuestra investigación.

Más adelante, Inés Arredondo expresa su opinión sobre la conveniencia de la marginalidad del escritor y arremete contra la figura prestigiosa de Octavio Paz, futuro Premio Nobel de Literatura. Critica el efecto negativo que las exigencias del medio literario ejercen sobre la calidad de la escritura: “Me gusta la gente limpia de intención, pero de pronto se tropieza uno hasta con los grandes ídolos en el barro, como es el caso de Octavio Paz; me sorprendió que escribiera para un periódico cuatro artículos que parecen hechos por un muchacho de secundaria. Por eso creo

que el creador debe mantenerse en la marginalidad, o, como yo trato de mantenerme, más acá del margen” (16).

Este “más acá del margen” muestra una actitud para poder escribir del mejor modo: en soledad. Reboredo apunta: “La escritora frecuenta a poca gente: ‘tengo amigos, pero me gusta hablar a dos; ya tres es muchedumbre. Los actos sociales de la literatura no me interesan, son vacuos”” (16). Además, “margen” y “marginalidad” son palabras que aparecen en los cuentos arredondianos y que estudiaremos desde la categoría de “límite”.

La calidad de la escritura tiene la primacía. En el artículo la autora revela que el cuento *Río subterráneo* fue construido durante once años y, para darle el sentido y “vestirlo” Inés Arredondo varió decenas de veces la narración. “No se puede escribir por escribir [...] La locura es indispensable para que la cordura exista”, afirma la escritora (16). Esta “locura” expresa una autocomprensión que la autora parece expresar, como testimonio, como explicación de la incomprensión exterior, de una diferencia entre dos visiones del mundo: la de la escritora y la del medio literario que le tocó vivir. Y afirma: “A través de mis cuentos quiero lanzar el mensaje de que no hay límites entre locura y cordura, a no ser que se esté dentro de una camisa de fuerza. La mayor parte de las veces no se trata de locura, es sólo una manera diferente de ver el mundo” (16). Con esto podemos ver esbozada una línea de la poética arredondiana: la locura vista como una manera diferente de ver el mundo, lo que la empata con la historia cultural y con una visión alternativa de la realidad, desde una racionalidad no racionalista: la “otra razón” de la razón poética y mítica.

Entre el 29 de junio y el 17 de agosto de 1985 aparece, en nueve partes, un artículo profundo y detallado de Fabienne Bradu titulado “La escritura subterránea de Inés Arredondo”. Bradu

comienza citando a Juan García Ponce quien afirma que en sus cuentos Inés Arredondo “recorre el mismo camino en distintas direcciones, desde la culpa hasta la redención por la renuncia, desde la destrucción hasta el sacrificio y por medio de una prosa cerrada, casi dura y seca de tan estricta e interiormente intensa...” (Bradú VI 9). Respecto a esto, Fabienne Bradú apunta:

Quizá más que el ‘mismo camino en distintas direcciones’, la obra de Inés Arredondo explora un acopio de posibilidades –del ser humano, de situaciones o de conflictos– en sus distintos grados de realización. La constancia y la claridad de sus intereses literarios, su incansable voluntad de perseguir el sentido que encierran el mundo y los individuos en sus relaciones, de captarlo en situaciones que le dan existencia antes que una explicación o una interpretación, forman, en el conjunto de su obra, diversos núcleos temáticos que se corresponden, se ensanchan, se complementan o se oponen. (I 9)

Con esto, Bradú afirma cómo Inés Arredondo es recibida por la crítica como constructora de sentido, en lo más contradictorio de la vida humana. En sus artículos Bradú hace un análisis temático; llama la atención, a través del recorrido por los cuentos publicados hasta entonces, la valoración que hace: “Entre los que constituyen el núcleo que llamaría ‘Pureza y perversidad’ están, sin duda, dos de los mayores cuentos de Inés Arredondo: *La señal* y *La sunamita*. Son también los que más se han comentado, los que continuamente se evocan como excelencias cuando se menciona a esta escritora, a esta especie de ‘ángel de las tinieblas’ que ocupa un lugar destacado en las letras contemporáneas de México” (VI 9).

En “La mirada y la pasión”, Joaquín Armando Chacón opina que en las obras de Inés Arredondo existen espacios donde la escritora forma un mundo desde el cual nos ofrece su visión personalísima de la condición humana (Chacón 5). Sus personajes “están solos, buscando

continuamente al otro para poderse ver reflejados en la pareja; sus penas y sus anhelos son de amor y así, en el otro o en la otra, consiguen la justificación de su existencia (5). Este artículo aparecería en 1987 como un reconocimiento tardío a la autora, donde Chacón indica que

Ahora, a la distancia de la publicación de estos libros, *La señal* en 1965 y *Río subterráneo* en 1979, es posible encontrar los vasos comunicantes que hay entre estos dos lugares, los lazos que existen entre cuento y cuento y entre libro y libro, porque Inés Arredondo pertenece a esa raza de escritores, muchas veces cercana a la extinción, que entran a la literatura y son guiados por obsesiones y por fantasías que solicitan la palabra, y que al recorrer el tiempo se nos muestran como los auténticos escritores, aquellos que tenían algo que decir y lo dijeron con las personales herramientas de su profesión. (5)

Así ocurre, señala Chacón, con los personajes Fernando y Mariana, de ese cuento “perfecto e irrepetible que es *Mariana* [...] [Ellos son] buscadores trágicos del absoluto que existe en ellos, en la pareja que forman y que el mundo insiste en separar. En ellos, en Fernando y Mariana, está el Paraíso pero también la semilla del mal” (5). Chacón concluye: “El mundo verdadero es imperfecto y es sabio y es difícil, y la función del artista es darle un orden y un significado, atraparlo en alguna medida. Inés Arredondo lo ha logrado”. Y remata nuevamente al hablar de sus personajes “que nos han hecho comprender que toda forma de amor que peca en exceso es sagrada” (5). Las dicotomías humano-divino y pecado-inocencia se disuelven a través de la obra literaria que es expresión de la vida humana.

La poética de esta obra cumple con una función hermenéutica, como explica la misma Inés Arredondo en 1988 –el año de su muerte–: “En los datos inconexos y desquiciados de una historia no se encuentra la *verdad*; el escritor debe descubrir el momento central, *cazar la señal*

que obligue a los hechos a cobrar significación, a cumplir su destino, a existir de modo absoluto en un tiempo que no transcurre –el del arte” (Citado por Molina, *La literatura* 17, cursivas en el original). Es una función interpretativa que busca dar sentido al caos de lo real para encontrar la verdad, entendida como el auténtico significado y sentido del mundo.

Y en el orden de la expresión de la subjetividad a través del cuerpo y del deseo –ejes temáticos en nuestra investigación– Alberto Paredes sostiene que el vértice de la literatura de Inés Arredondo es “la *relación interior* que el protagonista tiene consigo mismo a raíz de sus experiencias afectivas”. Señala que “Hay habilidad para soltar o retener el caudal narrativo. Río subterráneo del personaje neuróticamente sensible, elegido por alguna forma de la tortura interior”. Y termina reflexionando sobre la configuración de los personajes arredondianos: “El mundo es cuerpo en esta obra. No sólo existir, *ser ese cuerpo*. Desear, añorar, enloquecer, aislarse, languidecer –actos básicos de los protagonistas de Arredondo—: todo ello dentro del castillo de un cuerpo [...]. El mundo y los humanos, por ser cuerpo, *fallan*. La vida interior es el receptáculo indefenso, cínico, de esta culpa original” (5). Con esto último constatamos cómo el lenguaje para referirse a la obra arredondiana conduce inexorablemente al campo de lo sagrado.

Es por esto que podemos afirmar que el problema fundamental de la temática arredondiana es un problema teológico. Inés Arredondo expresó la raíz de su horror y de su búsqueda a través de su crisis religiosa, crisis ante un pasado personal y hacia una cultura:

Yo tenía problemas teológicos. Los resolví cuando terminé con mi idea de Dios. Un Dios padre, un Dios abuelo, un Dios que fuera energía. Existía o no existía Dios. Si existía como energía, como autor de todos los monumentos, de todas las galaxias, eso a mí no me importaba: no existía en ese momento para mí. Yo quería saber si tenía un apoyo, un padre,

y por desgracia... Un día salí de la Facultad de Filosofía sabiendo que Dios había muerto para mí. Pensé en suicidarme porque sin Dios la vida no tiene sentido. Del deseo, de la necesidad de morir me libré gracias al amor. Estaba enamorada de un muchacho que me dijo: apóyate en mí... Me ayudó con su amor y su bondad. [...] Creo que después de aquel día no volví a ser feliz. Bueno sí, he sido feliz pero no de aquel modo, con aquella intensidad.

Yo creo que toda mi generación tenía una preocupación moral. Una moral sin Dios: un acto suicida. Creo que por eso estamos tan enfermos varios de nosotros... (Reyes *Inés Arredondo* 1)

Este último artículo muestra elementos fundamentales de la poética arredondiana: la crisis religiosa en la que subyace Nietzsche; la interpretación de lo sagrado descubierto en una crisis religiosa, o más bien, crisis cultural y de todo lo aprendido; la imagen cultural de Dios como padre y la propia búsqueda del padre; la abyección del amor-odio de la condición edípica que tendrá que llegar a la claridad engeguecedora al final de un duro proceso; las ideas sobre el amor y la felicidad sin concepciones banales; la idea acerca de la ética de la poética y la actitud moral y, finalmente, las exigencias de su propia preceptiva:

Qué bueno que ahora los lectores y los escritores nos busquen, porque habíamos sido escritores sin público. Escritores constantes y buenos. Pero vino la Onda, y la Onda causó tanto impacto... Además era tan fácil de leer para tanta gente. La literatura de la Onda se leyó con facilidad, sin exigencias. [...] Se sabe que el juicio literario de la propia creación literaria, fue mucho más severo y más ambicioso entonces y con nosotros. Se impuso el rigor. Nosotros publicábamos a todo el que tuviera un valor [...] nosotros no actuábamos

de acuerdo con prejuicios sino según la calidad de cada texto. No publicábamos lo que no nos parecía y aunque se tratara de textos de autores de nombre, como alguno de Merton que nos llegó y que no era bueno.

En mi generación está viva la preocupación moral. No somos moralistas, sino que nos interesa desentrañar los grandes problemas del sentido del mundo. (3)

Ignacio Trejo Fuentes describe la complejidad de la obra arredondiana, el tocar fondo en lo más oscuro del interior humano:

La autora ha construido una suerte de mosaico cuyas piezas, pese a ser susceptibles de apreciarse en forma aislada, no adquieren su verdadera magnitud sino al ponerlas en relación con las demás: diría que ese hilo conductor es el atisbo minucioso y profundo de la fractura existencial del hombre. O de tantas facetas como puede tener esa fractura. Porque la de Inés Arredondo es una literatura que no queda jamás en la superficie de las anécdotas que aborda, así se trate en apariencia de historias nimias o superficiales: en cada una de sus narraciones asistimos al difícil arte de tocar fondo, de ir hasta la médula del intrincado y oscuro interior del ser humano cuando enfrenta sacudimientos que convulsionan y a menudo devastan. (1-2)

Se trata de una búsqueda que, al topar con la tragedia humana, puede llevar a un pesimismo:

Esa búsqueda intensa y sin cuartel de la escritora nos pone así frente a una visión dolorosa y pesimista del mundo, nos confronta con desgarramientos incurables que, sin embargo, tienen en ese carácter aturdidor su mérito mayor: la obligada reflexión a que induce ese hálito amargo no es otra cosa que una severa llamada de atención hacia su opuesto: al mirarnos en el espejo que nos pone frente a la cara la escritora, asistimos a la contemplación

de nuestra propia imagen horrorosa y decidimos si seguimos así o buscamos alguna ruta alterna. (1-2)

Acertada opinión sobre la poética fundamental de la obra de Inés Arredondo, central en nuestra tesis: de una visión dolorosa y pesimista del mundo, como describe el autor, somos llevados a mirarnos en el espejo, cara a cara, lo que llevará, paradójicamente, a una esperanza. Esta es la gran tarea humana que propone Arredondo al mostrarnos la imagen distorsionada del ser humano para caminar hacia una imagen distinta de nosotros mismos, como concluye Trejo: “Es ésa, me parece, una propuesta fundamental de Inés Arredondo: mostrarnos nuestras caras ocultas, las más lastimadas o podridas o dignas de conmiseración para saber a qué atenernos si queremos llegar de algún modo al encuentro con la felicidad” (1-2).

Y terminamos citando el significativo comentario, quizá una de las mejores descripciones de la obra arredondiana, que el escritor mexicano Carlos Montemayor hizo en un homenaje a Inés Arredondo:

En menos de un siglo de ejercicio literario, las autoras de nuestro país han logrado obras profundas, memorables. Entre ellas, Inés Arredondo es la escritora más notable, la escritora clásica de nuestro siglo, la excelencia de esa renovación de nuestras letras. [...] con dos libros de relatos, *La señal* y *Río subterráneo*, se asemeja más a otro clásico de dos obras, Juan Rulfo, y como él, Inés Arredondo ha logrado convertirse en la piedra miliar de la creación narrativa en México. Profunda, compleja, desgarrada, en su estilo persuasivamente llano, natural, es la más grande escritora de nuestros días.

Ha enriquecido la literatura mexicana por el descubrimiento del mundo interior humano, y especialmente, por el silencio latente en la interioridad de la mujer. En sus

relatos, apoyados sobre todo en una cadencia de prosa casi poética, dúctil, todo ocurre en el interior de un personaje; el mundo está ocupado por el alma humana, el mundo *habita en* el alma humana, más que los seres humanos en el mundo. [...] escuchamos fluir el interior humano, lo escuchamos hablar, comprender, revelar un inmensurable mundo. Escuchamos a todos sus personajes, especialmente mujeres, aspirar al silencio, a no confesar, y en ese silencio, sin embargo, aspirar también a comunicarse con todo [...] Inés Arredondo ha entrado así en este mundo, para darnos lo que en oscuro permanece, lo que con nuestro silencio se une, lo que con nuestro interior se corresponde. (Montemayor 4)

La obra de Inés Arredondo, si bien fue recibida positivamente por ciertos círculos de crítica literaria, no tuvo un impacto mayor. Podríamos afirmar que la obra apareció en una época en que los lectores y el medio cultural privilegiaban otros temas y formas artísticas. Los cuentos no son fáciles de comprender; los temas tratados son complejos y muestran ámbitos oscuros de la condición humana. Al publicarse en una época en que se privilegia la lectura fácil, la venta comercial y la legitimación de un orden posrevolucionario, los libros fueron poco conocidos y estudiados.

Nuestra opinión es que la obra arredondiana muestra una enorme calidad artística. Esto puede apreciarse por el “trabajo artesanal”, en palabras de la autora, con que los cuentos fueron escritos y por la profundidad e inteligencia de sus contenidos. Con el tiempo podrá adquirir mayor reconocimiento.

Por ahora podemos concluir que la crítica coincide en la profundidad temática y crítica del orden social de la obra de Inés Arredondo. Aunque México se ha transformado radicalmente en los últimos años, las intuiciones y propuestas de la obra arredondiana son vigentes. Como muchas obras de su generación, prefiguraron una nueva sociedad que dejaría atrás una imagen de país

predominantemente rural, caracterizado por una cultura con huellas de un pasado colonial que se intentó superar con las revoluciones sociales y los proyectos de modernización. Inés Arredondo parece haber creado su obra entre el fin de una etapa y el comienzo de un México moderno que aún no acaba de construirse.

III. Escritura y actitud moral de Inés Arredondo

Ya hemos establecido desde el principio la categoría de “poética del límite” para acercarnos a la obra arredondiana. A través de la crítica de su tiempo pudimos reconocer un proyecto escriturístico que se constituyó en una poética. Y constatamos que la escritura era una actitud moral para la autora, tanto por el compromiso con la escritura como con la existencia humana.

Conectamos esta actitud moral con el proceso de identidad que viven los personajes: desde el límite se pasa a la esperanza. En un presente limitado se espera, bajo una promesa de futuro, el poder ver cara a cara y de conocer como se es conocido. La poética arredondiana se funda en un reflejo especular de la interioridad que conduce un conocimiento de sí mismo más allá de los fantasmas, de los ideales y del enigma. Antes se veía en un espejo: entonces se verá cara a cara.

Con todo lo anterior podemos decir que Inés Arredondo propuso una poética que aporta, de un modo significativo, una teoría de lo que es la literatura desde una postura ética. Ahora veremos esto en algunos de sus ensayos y artículos publicados en revistas, periódicos o en algunos libros. En “La cocina del escritor” la autora expresó lo que podríamos llamar su poética:

Creo por ello que la preceptiva no es solamente una disciplina, sino una actitud moral. Estar a la moda, por ejemplo, es una cuestión que compete tanto a la preceptiva en sí, que a la

moral con que se haya hecho la obra, es decir, a su intencionalidad, mejor dicho, a los móviles de su intencionalidad. Yo respeto a quien escribe faulknerianamente o con ejemplos más recientes, tomados, sobre todo, de la moderna literatura norteamericana, pero no me dejo engañar en cuanto a su intencionalidad moral. No es difícil descubrir al novelista [...] lo que en Gide eran juegos de artificio (artificio verdadero), en Mann eran realidades muy detalladas y coherentemente contadas. Sé que no es posible comparar a estos autores, pero de alguna manera yo aprendí que el camino lineal y la moral estricta del escritor, sin quitar por ello sus ambigüedades y sus perfectamente calculados deslices psicológicos, eran la regla a seguir. Vino luego Proust, con un estilo totalmente diferente, pero con una actitud moral de escritor que seguía la misma línea. [...] Y estoy hablando de los grandes, a quienes respeto pero no puedo seguir, por razones de moral preceptiva, digámoslo así. (*Ensayos* 43)

En este párrafo Inés Arredondo expone los fundamentos de su ética poética: la preceptiva literaria es una disciplina, sí, pero, a la vez, una actitud moral. Esta actitud se funda en la intencionalidad moral del escritor. Es decir, aunque es importante el “artificio”, el arte de la escritura, la actitud moral es la que plenifica la obra artística literaria. Sin embargo, Inés Arredondo trató de alejarse del artificio puro para lograr más bien un “juego interno con la escritura”:

Y me propuse escoger. No fue fácil, pero sí un ejercicio fructífero para mí. Sin aire en los sueños bajo tierra de Rulfo, preferí el mundo con sonido de cristal de Arreola, un mundo de luces y sombras de tamaño humano, hilados no con la palabra sugestiva sino con la palabra exacta, que es más difícil y más expuesto. [...] Y no por eso renegué de Rulfo, no, ni dejé de adivinarlo, simplemente escogí una postura: la del narrador que pone entre él y su sueño escrito el menor difuminado necesario. La actitud moral más recta hacia la

escritura. No el menor artificio, que Arreola quizá sea más artificial que Rulfo, sino su moral, repito, su juego interno con la escritura. (44)

No se trata entonces de renunciar a la artificialidad, al artificio –vocablo fundamental para los formalistas rusos,– sino que haya algo más, un juego interno, quizá una originalidad, una propuesta, una “idea”. Por eso Arredondo defiende que “fondo es forma, y para mí, cuanto más estrecha es la moral estética de una obra, ésta es mejor. No se trata pues de influencias directas, digamos, en el estilo de un escritor, sino de su postura ante la preceptiva, la moral literaria y los autores que nos formaron (44)”. Vemos con esto cómo la autora se mueve con facilidad a través de los caminos de la ciencia literaria y sus debates, como el de forma y fondo, preceptiva y moral, la influencia en la tradición literaria, etcétera.

Llama la atención la crítica que la escritora hace a una novela; en ella asoma su idea de exigencia preceptiva y de “intencionalidad”, es decir, el “para qué” de una obra:

Uno se pregunta cuando la está leyendo, y más todavía cuando ya la terminó: *para qué. Para qué la escribió su autor, para qué la hemos leído.* Tiene un tema que seguramente será interesante si no estuviera escamoteado; un estilo aséptico, sordo; unos personajes carentes de interés y una historia aburridísima, desnuda como si fuera la verdad misma. Concedo que todo esto podría tal vez suceder y tratarse de una obra maestra, pero una obra maestra *siempre comunica algo*, más bien muchas cosas y la novela de García Hortelano no nos comunica absolutamente nada: ni una emoción, ni una vivencia, ni un pensamiento: nada. No es lo mismo que un autor nos dé el vacío, nos lo comunique, a que su obra esté hueca. (56, las cursivas son nuestras)

Así, para Arredondo, la intencionalidad, el “para qué”, tiene que ver con el fin de la escritura de una obra que, si tiene cierta calidad artística, comunica algo o muchas cosas. Como *El libro vacío* de Josefina Vicens, la escritura, aunque muestre un “vacío”, comunica algo. Hablar del “libro vacío” es hablar de la “impugnación” de la literatura como se dio en movimientos literarios del siglo XX. Las obras literarias se configuraron como el resultado de la frustración de una pretensión del arte. Lo estético aparece así como la aceptación de la existencia humana ante el fracaso de los grandes proyectos. Con su condición de vacío, el ser humano toca su realidad de estar solo y en silencio en este mundo y, a la vez, con la necesidad de comunicarse con otros.

En este sentido, Arredondo es dura con lo que no logra ser una verdadera escritura: lo hueco, lo que no comunica nada. Por eso podemos ubicar a la autora mexicana como parte del conjunto de grandes escritores que han defendido la intrínseca e inseparable relación entre la literatura y el sentido, problema y preocupación fundamentales expuestos al comienzo de nuestra investigación. Arredondo realiza una contra-escritura. Su preceptiva tiene la intencionalidad de “comunicar”, entregar el vacío. En esto reside su ética: “Como puede verse ética y estética marchan juntas, o son, por lo menos, dos caminos vecinos y que se entrecruzan siempre, para llegar a la integración que suele traducirse en obra o solamente en conocimiento, en ‘silencio’” (*Ensayos* 162).

En el caso de su estudio sobre Jorge Cuesta, la escritora resalta precisamente esa conjunción entre ética y estética. Reconoce que en el autor de *Canto a un Dios mineral* se puede leer una admiración por Nietzsche. “El filósofo ha de tener la misma potencia estética que el poeta. ¿No es este mismo pensamiento el que inspira la admiración de Cuesta por Nietzsche?” (*Ensayos* 163), sentencia la autora.

Para Inés Arredondo el mito es parte de la realidad artística. Como expuso en su texto “La verdad o el presentimiento de la verdad”, la autora eligió su propio universo en el que configuró sus cuentos. En otro ensayo fortalece esta idea: “Por eso 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, el mito ya, y sólo espera la palabra que lo nombre. Mi esperanza es poder decirla” (*Ensayos* 36).

Aquí radica la esperanza de esta poética o poética de la esperanza: en la posibilidad, realidad última, de decir. La autora parte de una desesperanza pero que, precisamente por ella, puede el ser humano sobreponerse y elevarse sobre sí mismo. En un comentario sobre Virgilio, Inés Arredondo explica:

Virgilio no es Homero por una razón fundamental: la fe en los dioses ha muerto, no son ellos, como en la *Iliada*, la justificación última de los actos humanos. Una desesperanza atraviesa toda la *Eneida*. Es la nostalgia de ese sentido que daba a la vida la fe perdida. Pero Virgilio es capaz de hacer una enorme obra de arte, construye la belleza y la sustenta en ese sentimiento agónico en que brilla, como en pocas obras, el destino del hombre librado a sí mismo: [...] Pero Virgilio hace el milagro: deja que el peso de la historia caiga sobre ellos y los destruya, pero los salva por aquello que Homero hubiera considerado nada más que miseria: la vida personal, íntima, la grandeza de haber vivido y muerto a solas con su vida y con su muerte, hombres solos cada uno consigo mismo. (68)

Quizá no hay mejor interpretación que la que hace la misma autora sobre su propia obra. Para ella el autoconocimiento es el fin último de la escritura: no la fama ni la ubicación social: “El

autoconocimiento aquí no es autocontemplación, sino la búsqueda, en la obra de otro artista, de su presencia real, y la afirmación de la propia realidad gracias al milagro del encuentro” (75).

Al hablar de Virgilio, y de Cuesta, y de tantos otros, habla de ella misma. “Poeta que lee a otro poeta”, es el camino con “tensión espiritual”. Es lo que dice, ahora de forma positiva, de Octavio Paz: “Lo que Octavio Paz quiere, hablando sobre la poesía de otros, no es hablar de sí, sino ‘para’ sí, en ese sentido en que él es interlocutor, contradictor y juez de su propio pensamiento: en que se impone la honestidad que solamente podrá tener, en todo rigor, cada uno consigo mismo (76)”.

Esta es una autointerpretación de su propia poética expresada en la configuración de los personajes: esa desesperanza esperanzada es la que atraviesa la obra arredondiana. Del límite, según su concepción, los seres humanos pueden pasar a la esperanza. Y no por una superación de sus propios problemas, sino por una aceptación gozosa de su autoposición, de su soledad, en que se hermana con otros gracias a lo que la autora llama “el milagro del encuentro”: un conocimiento adquirido al reconocerse en el otro a través de un reflejo revelador.

IV. La condición de cautiverio de la mujer en la obra arredondiana

Inés Arredondo se cuidó de ser enmarcada en el feminismo; quiso escribir literatura como un arte puro creado por igual por hombres y mujeres. Sin embargo, su obra artística, al constituirse como crítica de la cultura, expone la condición de la mujer que vive entre el mundo rural transformado que emergió de la Revolución Mexicana y la sociedad moderna y urbana de la segunda mitad del siglo XX. Ese México moderno aún mantuvo los males congénitos de la época anterior y no logró configurarse como la sociedad del progreso y del desarrollo social y cultural.

En este sentido, podemos enlazar el tema de la subjetividad con el de la condición de la mujer. Los estudios feministas y de género han abordado la subjetividad e identidad de las mujeres desde distintos enfoques y disciplinas. Marcela Lagarde en su ya clásico estudio *El cautiverio de las mujeres* pinta esta imagen de la mujer que parece corresponder al personaje arredondiano:

Cada mujer es a la vez tradicional y moderna, pública y privada, ciudadana y ser-sin-derechos, sabia y analfabeta, visible e invisible. Cada mujer es sincrética de una manera única y cambiante. Es, en parte, emancipada y también dependiente vital. Esas condiciones vitales hacen que viva un poquito para-sí y mucho para-los-otros. Esa experiencia genera conflictos internos y externos y conduce a sentirse escindida [...]. (Lagarde LII)

La escisión es clave en nuestra visión acerca de los procesos de la subjetividad e identidad. Podremos ver cómo los cuentos arredondianos presentan mujeres protagonistas que no necesariamente sufren el machismo de la sociedad. Más que víctimas del orden patriarcal, aparecen como “herejes” en ese orden; muchos de los personajes femeninos viven con una marca de diferencia con respecto al resto. Las mujeres son bellas, altivas y parecen ensimismadas en su propio mundo hasta que llega el momento de casarse o hasta que la mancha de la culpa las doblega. Algunas estudian y tienen sed de conocimiento y mundo, lo que las lleva a entrar al mundo de los hombres. Otras son extravagantes, montan a caballo, se resisten a ser madres. Otras viven sus deseos en el silencio y la voz narrativa las expone; otras caen en la locura y la muerte.

En definitiva, son mujeres escindidas que se mueven en el mundo patriarcal que las quiere oprimir y, como herejes, se rebelan y muestran esa lucha interior propia de la escisión identitaria que viven. Son mujeres silenciosas en una sociedad que calla en una cultura de lo no dicho; pero

la voz discursiva evidencia esto. En esta poética arredondiana, podría darse ese efecto que puede corresponder a la “equifonía” que plantean los estudios feministas:

Equifonía es la clave feminista [...] frente al silenciamiento de las mujeres y la sordera a la voz y los saberes de las mujeres. En el reconocimiento del derecho a la palabra, al discurso, a la razón. Es el presupuesto para el diálogo y la posibilidad de la pluralidad y la empatía. El monólogo del dominio se establece al silenciar a las mujeres o al disminuir el alcance de los discursos y saberes femeninos. La equifonía desmonta violencias, despotismo y autoritarismo. La equifonía hace audibles a las mujeres y concita a los hombres a la voz suave, a la interlocución, la negociación argumental y el pacto. (Lagarde LIV)

En cierto modo, los personajes femeninos arredondianos adquieren esta voz en la narrativa, especialmente en la narrativa de la confesión: las mujeres hablan, aún en las situaciones más adversas y oscuras. De hecho, la equifonía se da porque también los hombres confiesan y comparten la misma condición de caída y de abyección. Así, de algún modo la voz narrativa posiciona a las mujeres protagonistas en un proceso de identificación que, aunque termine en una subjetividad escindida, muestra lo que antes no se había dicho o que era inexistente.

Por consiguiente, en la narrativa de Inés Arredondo esta voz no es solamente de mujeres: los personajes masculinos también son presa de este poder patriarcal y su silencio obedece a la opresión de que son objeto. Así que la confesión de sus propios deseos y contradicciones es una superación de la escisión. Se trata de una liberación que tienen que vivir por igual hombres y mujeres. Como señala Lagarde, esta visión coincide con una apuesta feminista, una apuesta por

las mujeres y también por los hombres, en contra de un “complejo mito sobre ellas”, como expresara Roger Bartra (Lagarde 31).

Del mismo modo, hay una desmitificación en el proceso identitario de los personajes femeninos arredondianos. Si la subjetividad es entendida como la “particular concepción del mundo y de la vida del sujeto” (Lagarde 34), el tratamiento de la subjetividad de los personajes es, en sí mismo, un tratamiento de la creación cultural de las mujeres a través de las voces discursivas.

En conclusión, la subversión de la idea de culpa toma en cuenta este “cautiverio”: todas las mujeres están cautivas en su cuerpo y en las definiciones estereotipadas, como afirma Lagarde (41). Cautivas, “atrapadas” según el léxico arredondiano, las protagonistas subvierten en sí mismas –en acto heroico y sacrificial– la culpa de todos los tiempos.

V. La epifanía arredondiana como acontecimiento transfigurador

Ahora ampliaremos un elemento fundamental de la poética arredondiana –y que aportará un esquema de interpretación de los cuentos estudiados en nuestra investigación–: la narración de un acontecimiento develador que es concebido como sagrado y transformante.

En este sentido, la crítica ya ha abordado el tema de la “revelación poética”. Claudia Albarrán afirma que Inés Arredondo consideraba, como la Generación de Medio Siglo, 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” (Pereira 164).

La estudiosa de la vida y obra de la autora sinaloense refiere que el concepto de revelación fue inspirado en la Generación de Medio Siglo por *El arco y la lira*, de Octavio Paz. En esta obra, el premio Nobel mexicano analiza el tema de la otredad, la experiencia poética, y lo que él llamaba el “nuevo sagrado”: el escritor y el lector deben encontrarse con un misterio, con ese “nuevo sagrado” que es la “revelación” de nuestra propia condición de ser. Esto conduce a una “nueva experiencia” que “trae consigo alteraciones de lo que hasta entonces había sido habitual: el ‘salto mortal’ [...] confunde los contrarios y trastoca por completo los parámetros, los valores y las reglas que rigen al mundo profano, al mundo cotidiano en el que generalmente nos desenvolvemos” (165). Esta nueva experiencia paceana se empata con la experiencia estética de Jauss que hemos expuesto en el marco teórico de nuestra investigación.

Pero lo que aquí queremos enfatizar es este proceso dentro de la narrativa y que es vivida por los personajes. Claudia Albarrán sostiene que el concepto de “revelación” —elemento narrativo utilizado por Inés Arredondo— aparece como “momento de revelación de lo sagrado” asociado a temas relacionados con experiencias límite (166). Propone un esquema a partir de la estructura común de los cuentos desde la perspectiva de esta revelación: un comienzo con descripción lenta de espacios en los que los personajes están insertos en un ambiente de armonía, pero en un momento determinado, los personajes viven de modo inexorable una “experiencia reveladora” que los dejará marcados, “señalados” y marginados del mundo transformado (167).

Nuestro análisis, como podrá apreciarse en los dos siguientes capítulos, coincide en lo fundamental con este esquema, aunque con aportaciones significativas. En primer lugar, resaltamos que la asimilación de los personajes con el espacio físico al comienzo de los relatos tiene otras aportaciones simbólicas. En segundo lugar, tratamos el esquema desde el mito de la caída y del paraíso perdido, desde la desmitologización y reinitización, parte esencial de la

narrativa arredondiana. Tercero, el personaje vive la revelación como una abyección externa e interna: lo sagrado es lo abyecto. Cuarto, la narrativa de la confesión da marco al relato y en esa misma confesión hay una esperanza, es decir, los cuentos no necesariamente culminan “con una visión fatalista, pesimista del mundo”, como sostiene Albarrán (171). Y como síntesis, creemos que a través de una poética del límite que pasa a la esperanza, los personajes quedan transformados –transfigurados, proponemos, para continuar con la experiencia sagrada– por una nueva conciencia, “claridad enceguecedora” según el concepto de Julia Kristeva. Pero ya veremos esto con detenimiento.

Llamaremos a este momento develador “epifanía”. “Develador” porque literalmente este vocablo aparece en los cuentos. Además, elegimos epifanía más que revelación porque este último término, en el sentido religioso que se le quiso dar y como vimos en la Introducción de nuestro trabajo, tiene más un sentido de comunicación de una gran verdad, como se afirma en la teología de la Revelación cristiana. El sentido de estos “momentos” culminantes o experiencias transformadoras empata más con el de epifanía, como parte del fenómeno místico, como ya presentamos en la introducción.

En resumen, la experiencia de lo sagrado que viven los personajes arredondianos se manifestará como una epifanía que conducirá a una transfiguración de quienes la vivieron. Habrá un antes y un después del acontecimiento: ya nada será igual. Esos hombres y mujeres narrados quedarán transformados por una experiencia que los dejará vivos o muertos. Serán señalados por un cambio interno y de conciencia por el solo hecho de haber estado, feliz y trágica coincidencia, en el lugar del acontecimiento transformador.

VI. Narrativa de la confesión arredondiana

Otro elemento narrativo es la confesión en el plano de la voz narrativa. Esta confesión encaja bien en los procesos que hemos identificado en los cuentos de Inés Arredondo. En ellos se accede al ser humano a través del ser humano, en su oscuridad, en lo inconfesable, en lo no dicho, por tratarse de una realidad personal enmarcada en una cultura de la culpa. Los cuentos de la autora expresan esta realidad a través de estrategias formales que no hacen más que develar el lenguaje con que se narra la realidad del mal. El espacio del mal se manifiesta como la nítida y lábil condición humana: los personajes falibles capaces de hacer el mal o de experimentar una culpa que los autodestruye. Con lo expuesto en el apartado anterior, podemos decir que esta manifestación se da como epifanía y como destrucción. Veremos que esta narración del mal se da como confesión y en ello radica la poética de la esperanza.

De este modo podremos ubicar aquellas estrategias literarias con que la autora realiza una subversión cultural al evidenciar los engaños de la culpa deshumanizante para abrir caminos a una conciencia nueva, a una visión ética del mundo. Visión que se da a través del paso de una poética del límite, de la vulnerabilidad humana, a una poética de la esperanza, es decir, en conciencia libre, a un proyecto de futuro.

Ante esto nos cuestionamos: ¿podríamos confirmar la influencia de Bataille en Arredondo? Es evidente que la obra de la autora mexicana coincide de manera asombrosa con los planteamientos del autor de *El erotismo*. Pero en primera instancia hay que reconocer que Inés Arredondo se inscribe en un talante cultural en que se debatían estos temas en los campos filosófico, literario y académico. Ante esto, podemos leer a Maritza Manríquez Buendía que nos ofrece una característica esencial de este marco y talante cultural de la Generación de Medio Siglo:

Para cuando se difunde la obra de García Ponce y de Arredondo ya han aparecido *El arco y la lira* y *El erotismo*, lo sagrado, el amor y el erotismo son los temas privilegiados de una generación. Por eso las historias de García Ponce y de Arredondo son violentas, por eso la conducta de sus personajes escandaliza y se carece de un final feliz. (Manríquez 17)

En definitiva, Manríquez sostiene que Arredondo abreva de la idea de amor concebida por la literatura desde Abelardo y Eloísa: “[E]l mito de amor creado por Occidente” (39). Coincidimos con su investigación en estos temas y en una indicación fundamental: “el erotismo calla más de lo que expresa” (41), intuición basada en Bataille. Esto funda otro tema que retomamos en nuestro trabajo: el poder de la confesión. En la obra de Inés Arredondo parece que los personajes afirman: “confieso que he deseado” (44). Esto es un “discurso de la confesión”: “rodeados de silencio se habla de erotismo y de amor como de un evento único que apalabra al cuerpo, sólo para demostrar que en la ejecución de nuestros actos más íntimos es como realmente nos mantenemos vivos” (53).

Esta narrativa –basada en un discurso– de la confesión, en una elipsis tanto del significante como del significado, es subversiva, ya que critica un orden social milenario que Bataille analiza y desenmascara en su obra fundamental. Es esto una genealogía de la moral, una genealogía de la culpa y del pecado en que se devela el carácter fundacional del orden social –un orden patriarcal– con raíces milenarias.

Asimismo, podemos analizar la obra arredondiana desde su narrativa de la confesión como parte esencial de su poética. Los personajes de los cuentos parecen ser condenados a muerte en el momento de la confesión sacramental. Las narraciones, muchas en primera persona, parecen dar cuenta de la conciencia, manifestación de la culpa, aceptación de la aberración. Así, la autora configura al personaje a través de esta narrativa de confesión.

Confesión que, para Paul Ricoeur, es la condición para el reconocimiento de la realidad del mal, de su manifestación. Y allí parece residir la inocencia. En la inocencia del que abre plenamente su conciencia y la expone, del que confiesa responsabilidad; no culpabilidad destructiva, sino culpabilidad responsable en la línea de Paul Ricoeur (*Finitud* 15).

Esta inocencia-culpable –que además se expresa en la interpretación kristeveana del mito de Edipo, el inocente culpable– estaba muy clara en Inés Arredondo, quien lo explicita en una entrevista: los personajes de sus cuentos, “al no tener conciencia plena del mal, son, como decía la propia Inés, ‘culpablemente inocentes’” (Pereira 179).

Así, expuesto, crucificado con el corazón abierto, el personaje parece ser inocente al no ocultar más su crimen, al tomar conciencia de su deseo, al romper la maldición de la doblez y de lo ambiguo: la ambigüedad que desaparece porque el personaje está desnudo ante sí mismo. Y allí reside su salvación y su inocencia, jamás perdida, aunque sí pervertida.

VII. Identidad y teoría del reflejo en la poética arredondiana

A continuación enlazaremos las teorías del reflejo y de la subjetividad estudiados en el primer capítulo con un enfoque centrado en los procesos que viven los personajes de los cuentos, de modo específico en sus procesos de identidad. En la filosofía, el proceso de identidad o identificación parte de la concepción de sujeto y reflexividad.

Hemos establecido desde el comienzo que el proceso de identificación, según Julia Kristeva, es un proceso que tiene que ver con el amor. Y en las “historias de amor” es donde se expresa esta doble experiencia de tratar de hablar de ellas pero sin lograrlo plenamente. Se trata de un balbuceo, de recurrir a la metáfora, a la literatura. Es la experiencia del lenguaje, señala Kristeva

(*Historias de amor* 1). En este sentido, lo que hace Inés Arredondo es, por medio de su escritura, hablar de amor: experiencia comunicada, lenguaje, literatura. Y esta experiencia es expresada a través de los personajes literarios. En ellos se plasma el proceso de identificación en el paso de la opresión a la liberación personal; es la existencia del sujeto.

Por su parte, Angélica Tornero ha tratado ya este aspecto de la obra arredondiana a partir de un estudio amplio del tema de la identidad y el sujeto en la filosofía, y de la identidad narrativa de Paul Ricoeur. La autora sostiene que a diferencia de la literatura hispanoamericana del siglo XX que se caracteriza por la desaparición de la identidad, en la narrativa de Inés Arredondo la idea de análisis de identidad narrativa es pertinente “porque permite incursionar en la manera en que el personaje narra o es narrado y en la refiguración de la historia realizada por el lector, como lo ha propuesto Ricoeur” (Tornero, *El mal* 139). En este mismo texto la autora desarrolla puntos medulares de nuestra investigación.

Hay un paso de un tipo de subjetividad a otra, y eso les “acontece” a los personajes, quienes no viven esto de un modo negativo por una aparente “negación de la libertad y la voluntad”. Lo viven de un modo positivo: alcanzan su liberación de modo paradójico. Se trata de un recurso que presenta este paso de la poética del límite a la esperanza que subvierte la culpa. Esta última, entendida como parte de esos valores convencionales revocados, según Angélica Tornero, quien explica que la prosa llegó a considerarse como instrumento de legitimación del poder.

De este modo podemos ver cómo Inés Arredondo se inscribe en la literatura de la transgresión, en la tradición de autores que hacen de la prosa una estrategia subversiva, lo que nos conduce a una subversión cultural de la culpa o de la idea de la culpa. Encontramos esta subversión en el proceso de desmitologización. En el discurso religioso existe una “desarticulación de la

simbólica” de las metahistorias que configuraron el ambiente cultural de Inés Arredondo, como señala Angélica Tornero en su estudio sobre el mal en la obra arredondiana: “La exploración de estos sitios abstrusos sucede como desarticulación de la simbólica construida por las metahistorias moral y religiosa, mediante las cuales Arredondo se formó durante sus años de infancia y juventud. Para llevar a cabo esta tarea de desarticulación, la autora utiliza distintos procedimientos literarios” (13).

Otras estrategias de subversión se encuentran en la configuración de los personajes a través de la ambigüedad de la conducta. La conducta moral está relacionada con el discurso religioso que, como señala Tornero, es fuente de constitución de la subjetividad. Estas estrategias son subversivas porque transgreden la moralidad convencional: “La constitución de la identidad de los personajes, a partir de diferentes expresiones del mal, erotismo, pasión, incesto, dominación, autodestrucción, acontece en los cuentos de Arredondo a partir de la introducción de un acontecimiento que modifica la situación, la conduce a su tensión máxima, para lograr la inversión de la identidad del personaje” (140). Coincidimos con esto de modo especial con lo que llamamos poética del límite: los personajes viven una situación que es llevada a su tensión máxima, lo que provoca el cambio en la identidad. Nosotros enfatizamos que la configuración de identidad se da a través de un acontecimiento, una epifanía, mostrada a través de la narrativa de la confesión.

El proceso de subversión conduce a los personajes de la vivencia de la culpa –y otros aspectos de la condición lábil del ser humano– a un proceso de liberación:

No sucede, en esta narrativa, que los personajes sean simples panfletos ideológicos, resultado de discursos institucionalizados. Si bien el punto de partida, en ocasiones, es éste, la propuesta es precisamente ir deconstruyendo esta subjetividad institucionalizada y

reconstruyendo otra, que en algunos casos resulta negativa, es decir como negación de la libertad y la voluntad, y en otros positiva, porque el personaje alcanza su liberación, paradójicamente, casi siempre al revocar los valores convencionales. (141-142)

Esta liberación paradójica coincide con lo que proponemos como el paso de la poética del límite a la poética de la esperanza en la narrativa de la confesión.

La narrativa de lo cotidiano desarmonizado por lo ignoto (Zamudio 13) es otra característica de los cuentos de Inés Arredondo. Lo sagrado, como ya vimos, aparece como lo Otro incognoscible, inefable, inesperado, en el centro mismo de la realidad. Esto nos hace pensar que sólo es posible acceder al otro si se sumerge el yo en su yo profundo y se acepta y plenifica. Sólo interiorizando en el fondo de lo sagrado es posible acceder al otro, a lo trascendente.

Por último, la narrativa de develamiento de lo que se calla constituye otra estrategia que la autora sinaloense privilegia, como señala Aline Pettersson: “Las páginas de los cuentos de Inés Arredondo son espesas, están escritas desde esos lodos interiores que se perfilan a través de sus palabras. Se narra, y se narra muy bien la anécdota, pero, además, el lector percibe en las entrelíneas la oscuridad de las sensaciones que subyacen en los sótanos del texto, moldeadas en una atmósfera muy cargada” (Zamudio 34). La narrativa arredondiana es un “río subterráneo”, el de lo real de la condición humana, arrojado al inconsciente por los condicionamientos sociales y culturales.

Inés Arredondo se autoconcibió como una autora que se sumergía en esas profundidades, como la “guardiana de lo prohibido” que quiere contar la crueldad y exquisitez de una vida, hablar de lo otro que se calla (35). Esta doble alteridad de reconocimiento de la sombra común constituye la poética de la esperanza o, en palabras de Inés Arredondo, el “milagro del encuentro”: esta conciencia de lo humano que nos comunica con otros.

CAPÍTULO TERCERO

POÉTICAS DEL LÍMITE Y DE LA ESPERANZA: PROCESO DE LIBERACIÓN

HUMANA POR LA SUBVERSIÓN DE LA CULPA EN LA NARRATIVA

ARREDONDIANA

...los sueños realizados siempre están sostenidos por un dolor, por una tragedia.

...Y otra vez esa noche lo doble, lo múltiple, lo ambiguo, volvió a herirlo.

...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.

...no quiero enfrentarme al sol. El sol y yo ya no podemos ser amigos.

Yo pertenezco a la luna menguante y siniestra.

Inés Arredondo

I. Estrategias discursivas de subversión de la culpa en un *corpus* arredondiano

En la primera parte de este capítulo estudiaremos un *corpus* que nos presente las estrategias discursivas señaladas en el capítulo anterior. Nos centraremos en los cuentos del libro *La señal* (1965): “Estío”, “El membrillo”, “Olga”, “La señal”, “Canción de cuna”, “La sunamita” y “Mariana”; de *Río subterráneo* (1979): “Río subterráneo”, “En la sombra” y “Atrapada” y de *Los espejos* (1988): “Los espejos”, “Lo que no se comprende” y “Opus 123”. En la segunda parte nos centraremos en la teoría del reflejo a partir del estudio del cuento “La casa de los espejos”.

1. La margen oscura del deseo: “Estío”

*Caminos todos de la sangre ajena y mía, común y agolpada aquí, a esta hora,
en esta margen oscura.*

Inés Arredondo

Comencemos con “Estío”, el primer cuento de *La señal*. El título, “Estío”, refiere a tiempo y medio ambiente natural: estación del año, entre junio, julio o agosto en el hemisferio Norte, el más caluroso, el de días más largos. En el cuento, se trata de un clímax presentado a través de un ambiente, tanto exterior como interior, por el drama humano que se relata.

Un personaje femenino narra en primera persona su estancia en una casa de playa, junto a su hijo y al amigo de su hijo. Los nombres de Román, el hijo, y Julio, el amigo, aparecen desde el primer párrafo; el de la madre se omite en todo el relato: “Estaba sentada en una silla de extensión a la sombra del amate, mirando a Román y Julio practicar el *volley-ball* a poca distancia. Empezaba a hacer bastante calor y la calma se extendía por la huerta” (Arredondo *Cuentos* 39⁵).

El cuento comienza con la descripción del espacio a través de acciones de los personajes: la mujer que descansa al aire libre y que mira a los jóvenes inmersos en el juego. Además, la narradora describe el ambiente a través de la temperatura y la sensación subjetiva: “bastante calor” y “la calma”. De este modo, tenemos tres elementos iniciales: acciones según la situación de los personajes –mujer adulta que descansa, jóvenes que juegan–; mirada de la mujer que los contempla; ambiente natural por la temperatura y la sensación de calma. Continúa la narración:

⁵ Se harán todas las referencias a *Cuentos completos* de Inés Arredondo, publicados por el Fondo de Cultura Económica (2011). Indicamos sólo el número de página.

“Empezaba a hacer bastante calor y la calma se extendía por la huerta” (39). “Calor” y “calma” parecen hablar de un tiempo especial del día, como en las siestas de pueblo antiguo: un tiempo de descanso que no es ni sueño ni vigilia, sino un adormecimiento, de un estado psíquico y mental, de un estado de conciencia, de éxtasis. El ambiente del cuento parece irreal, casi místico.

La mujer no tiene nombre; este ocultamiento podría tener relación con el tema que atraviesa todo el cuento: lo no dicho, la ambigüedad, la vergüenza. Y, sin embargo, el cuerpo posee la fuerza de la presencia, contundente, innegable. La voz de la mujer es la primera que aparece en los diálogos: “-Ya, muchachos. Si no, se va a calentar el refresco” (39). El vocabulario es simple y contribuye a crear un ambiente de cotidianidad. Sin embargo, el lenguaje es estilizado, lo que se equilibra con las partes poéticas del cuento.

La protagonista describe la percepción que tiene del ambiente, de los otros personajes y de la situación que comienza a expresarse: “Con un acuerdo perfecto y silencioso, dejaron de jugar. Julio atrapó la bola en el aire y se la puso bajo el brazo. El crujir de la grava bajo sus pies se fue acercando mientras yo llenaba los vasos. Ahí estaban ahora ante mí y daba gusto verlos, Román rubio, Julio moreno” (39). La inclusión del sonido del “crujir de la grava” muestra la primera sensación de la mujer ante los jóvenes que se acercan.

La narradora sugiere que Julio se siente atraído por ella, cuando él le dice: “Además, yo creo que esos años realmente no han pasado. No podría usted estar tan joven” (39). Román le ha pedido a la mujer que Julio viva con ellos, ya que éste no podrá recibir más dinero de su familia para continuar la carrera y tendrá que trabajar, con lo que se muestra la condición social y económica de los personajes. Pero lo que aquí se resalta es la actitud de Julio ante la mujer que ha aceptado que él viva en su casa: “Julio no despegó los labios, siguió en la misma actitud de antes

y sólo me dedicó una mirada que no traía nada de agradecimiento, que era más bien un reproche” (40). Nuevamente, la narradora sugiere que hay una atracción entre ella y el amigo de su hijo.

A continuación, un párrafo describe el ambiente natural en que se desarrollan las acciones y coincide con los elementos que aparecieron desde el comienzo del relato:

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 secase 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. (41)

Analizemos el párrafo: la descripción muestra sensaciones corporales que tienen que ver con el calor del verano y el hecho de que los personajes pasan tiempo en la alberca o en el mar: “Estábamos continuamente húmedos”; “No dejábamos que el agua se nos secase completamente del cuerpo”. La narradora, un poco antes al describir cómo mira a los jóvenes que juegan, pone el cuerpo en primer plano: Julio “se dejó jalar sin oponer resistencia, como un cuerpo inerte” (40). En el río, las descripciones configuran el “ambiente” interior: el de la distancia a la cercanía de los cuerpos y del contacto con el propio cuerpo. La humedad nuevamente une al ambiente exterior con el ambiente interior: de la timidez, la narradora pasa al gozo y a la sugerencia –ambigua por un doble sentido– del deseo sexual. Y aparece la contradicción: el “viento ardiente” es “casi agradable” por esa humedad; lo que quema provoca gozo. Viene el letargo, el estado de conciencia: “a la sombra de los mangos nos tiramos para dormir la siesta”.

Julio habla con la mujer mientras Román duerme. En el diálogo se sugiere que algo sucede entre ellos dos y el joven susurra algo que no se expresa directamente: “–¿No estás contento con nosotros?/ –No se trata de eso, es que... / Román se movió y Julio me susurró apresurado. / –Por favor, no le diga nada de esto (41). Aparece otra vez la estrategia narrativa de lo no dicho. Esto tiene que ver con la culpa: no se dice lo que provoca vergüenza. Pero no se trata sólo de vergüenza que por sí sola puede caracterizar ciertas culturas, como las “culturas de la vergüenza”, sino la vergüenza por la culpabilidad. Julio no termina una frase “es que...” Son los puntos suspensivos de lo no dicho. El joven termina pidiéndole a la mujer “no le diga nada de esto” y no han hablado de “eso”. La narradora nos dice sin decir, grita sin dejar de callar. Lo ambiguo tiene su propio lenguaje que dice, sin decir. Pero a la vez se trata de un ocultamiento, de lo que no puede ser develado, descubierto.

La historia de la mujer es apenas revelada por Román: “–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 sus arrechuchos. Pero ahora no es nada, dicen que recién muerto mi padre... / Cuando salieron todavía le iba contando la vieja historia” (41). Con esto podemos apreciar cómo la configuración del tiempo también incluye la estrategia de sólo sugerir, mencionar, pero sin decirlo todo. Con frases cortas se devela un poco el pasado que explica la condición actual de la mujer. Esto no sólo pasa en el ámbito de la relación entre los dos personajes. También en la historia personal de la mujer: no sólo no sabemos su nombre, sino que su historia es entredicha, apenas aludida: “Pero ahora no es nada, dicen que recién muerto mi padre... Cuando salieron todavía le iba contando la vieja historia” (41). No lo dice ella, lo dice Román, el hijo; por medio de su personaje, la narradora nos dice indirectamente por qué no está el padre de su hijo, por qué está sola en el lugar y por qué no se ha mencionado al hombre.

Continúa entonces otra descripción con los elementos ambientales, pero ahora con la sensualidad exacerbada, una demostración de la subjetividad del personaje:

El calor se metía al cuerpo por cada poro; la humedad era un vapor quemante que envolvía y aprisionaba, uniendo y aislando a la vez cada objeto sobre la tierra, una tierra que no se podía pisar con el pie desnudo. Aun las baldosas entre el baño y mi recámara estaban tibias. 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 centeno 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, oyendo como fondo a mi entresueño el bordoneo vibrante y perezoso de los insectos en la huerta. (41-42)

La figura retórica de reduplicación es evidente: “humedad”, “húmedos”, “húmeda”. Se repiten los elementos ambientales acerca del calor: “calor”, “vapor quemante”, “una tierra que no se podía pisar con el pie desnudo”. Se describe con detalle el cuerpo en relación con el espacio cálido. “Tierra caliente” corresponde al estío, al verano abrasador: el ser humano no puede pisar fácilmente esa tierra sin quemarse.

“Una tierra que no se podía pisar con el pie desnudo” remite de algún modo al pasaje bíblico de la “zarza ardiente” del libro del Éxodo, en que Moisés debe quitarse las sandalias porque está pisando tierra sagrada. Aquí es al revés: la mujer no puede descalzarse porque podría quemarse, pero lo hace. Se descalza en una tierra caliente –asfalto bajo el sol– viva, sagrada. Se trata del tema de lo sagrado tan caro a Inés Arredondo y que atraviesa asimismo toda su obra como lo hemos estudiado. Ahora su cuerpo adquiere el calor, en contraste con el “cemento helado”. Con la

descripción detallada del cuerpo, aparece nuevamente el estado de aletargamiento, de “entresueño” unido a la naturaleza por el sonido de los insectos. Es la unión del cuerpo con la naturaleza exterior.

Esta descripción del cuerpo incluye la presencia de los sentidos. El párrafo de cómo la mujer come unos mangos, enlaza el ambiente, el cuerpo y la sugerencia de la subjetividad: “Más tarde me levanté, me eché encima una bata corta, y sin calzarme ni recogerme el pelo fui a la cocina, abrí el refrigerador y saqué tres mangos gordos, duros” (42). La narradora describe cómo saborea los mangos con sensualidad y placer corporal:

Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a la huerta. Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso; arranqué un trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y el jugo correr por mi garganta, por las comisuras de la boca, por mi barbilla, después por entre los dedos y a lo largo de los antebrazos. Con impaciencia pelé el segundo. Y más calmada, casi satisfecha ya, empecé a comer el tercero. (42)

La descripción de comer aparece como acto sensual, cargado de vitalismo. La narración nos coloca en el ámbito de las necesidades naturales, el contacto con el propio cuerpo que necesita alimentarse, al mismo tiempo que con el ámbito de la sensualidad: es la necesidad de comer que refiere al placer sexual.

A continuación, la narradora relata los hechos en la playa. “Un sábado fuimos los tres al mar. Escogí una playa desierta porque me daba vergüenza que me vieran ir de paseo con los muchachos como si tuviéramos la misma edad” (42). La acción del personaje es ambigua: por un lado se dirigen a la playa para disfrutar el mar y elige un lugar propio para no ser mirada o descubierta. ¿En qué radica la vergüenza? En lo no dicho. No sólo es porque ella es mayor y piensa

que se ve mal que interaccione con jovencitos; de hecho, uno de ellos es su hijo y no debería avergonzarse de convivir con él. Nuevamente, un enunciado que describe el ambiente: “El retumbo del mar caía sordo en el aire pesado de sol” (43). Y la humedad combinada con calor: “Untándome con el aceite me acerqué hasta la línea húmeda que la marea deja en la arena. Me senté sobre la costra dura, casi seca, que las olas no tocan” (43). El personaje se ubica en el límite físico, pero que parece expresar un límite subjetivo. Entonces la mujer describe el salto de su hijo, imagen de movimiento y descripción corporal:

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. (43-44)

La descripción del cuerpo con adjetivos que resaltan la belleza del cuerpo juvenil en unión con la naturaleza cálida se interrumpe con una sola oración: “El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo” (44). La metáfora del cuerpo como un río que fluye es la llegada al límite de la sensualidad y el deseo. La conjunción adversativa y el pronombre personal provocan la confesión involuntaria, ambigua también: “pero yo no podía tocarlo”. Sugiere algo que sólo al final tendrá sentido. La mujer entra al mar y nuevamente describe la presencia del cuerpo:

El agua estaba tan fría que de momento me hizo tiritar; pasé el reventadero y me tiré a mi vez de bruces, con fuerza. Luego comencé a nadar. El mar copiaba la redondez de mi brazo,

respondía al ritmo de mis movimientos, respiraba. Me abandoné de espaldas y el sol quemó mi cara mientras el mar helado me sostenía entre la tierra y el cielo. Las auras planeaban lentas en el mediodía; una gran dignidad aplastaba cualquier pensamiento; lejos, algún grito de pájaro y el retumbar de las olas. (44)

Los sentidos de tacto y oído logran la expresión de la sensación del cuerpo; el sol, evidente soporte simbólico, está en el clímax del medio día. El contraste del sol quemante y del agua helada son el punto de equilibrio de estar entre la tierra y el cielo: es el mediodía de una vida. Esa libertad se expresa en el cierre de esta escena: “Salí del agua aturdida. Me gustó no ver a nadie. Encontré mis sandalias, las calcé y caminé sobre la playa que quemaba como si fuera un rescoldo. Otra vez mi cuerpo, mi caminar pesado que deja huella (44). Esta “pesadez” es signo de presencia: somos cuerpo; podemos dejar huella. Nuevamente la conciencia del cuerpo aparece como correlato de la subjetividad.

Otro párrafo en que los sentidos y el contacto con la naturaleza aparecen como descripción de la condición humana es el de la mujer en la huerta, donde mira el río que fluye *–leitmotiv* en el cuento– y donde abraza un árbol:

Seguí hasta encontrar un recodo en donde los árboles permitían ver el río, abajo, blanco. En la penumbra de la huerta ajena me quedé como en un refugio, mirándolo fluir. Bajo mis pies la espesa capa de hojas, y más abajo la tierra húmeda, olorosa a ese fermento saludable tan cercano sin embargo a la putrefacción. Me apoyé en un árbol mirando abajo el cauce que era como el día. Sin que lo pensara, mis manos recorrieron la línea esbelta, voluptuosa y fina, y el áspero ardor de la corteza. Las ranas y la nota sostenida de un grillo, el río y

mis manos conociendo el árbol. Caminos todos de la sangre ajena y mía, común y agolpada aquí, a esta hora, en esta margen oscura. (44-45)

Los pies tocan la tierra húmeda; se percibe su olor, como un fermento saludable. Una vez más, la humedad aparece como símbolo de la sexualidad comprendida en su naturaleza y en su fuerza. La tierra, *humus*, es propiciadora de vida que necesita de la putrefacción para serlo. Es la condición humana que es vida y putrefacción a la vez. El árbol y su característica de estar enraizado a la tierra expresa ese contacto con el cuerpo. La frase “Caminos todos de la sangre ajena y mía, común y agolpada aquí, a esta hora, en esta margen oscura”, se enuncia como una especie de hermandad con todos por lo humano. Esa frase es similar a la de Terencio: “Nada de lo humano me es ajeno”, en la que reconoce la alteridad, y que resalta nuestra parte oscura, como la sombra de nuestra psique –sombra junguiana– común a todos, a mí y a los ajenos a mí.

Además, todo esto acontece en la huerta, el espacio de la mujer donde ella es soberana. Allí es donde toca la realidad de su deseo que se ha orientado hacia el hijo que en ese momento se encuentra distante. Ella, en esa soledad soberana, margen oscura, puede tocar lo abyecto sin permitir que el deseo incestuoso salga a la luz. Entonces, la mujer descubre a una pareja que se ocultaba en el lugar y trata de alejarse:

[P]ero me sobresalté y me alejé de ahí apresurada. Fue inútil, tropecé de manos a boca con las dos siluetas negras que se apoyaban contra una tapia y se estremecían débilmente en un abrazo convulso [...] No pude evitar hacer ruido y cuando huía avergonzada y rápida, oí clara la voz pastosa de la Toña que decía:

–No te preocupes, es la señora.

Las mejillas me ardían, y el contacto de aquella voz me persiguió en sueños esa noche, sueños extraños y espesos. (45)

La mujer no dice las cosas directamente. Todo es sugerido, balbuceado, no dicho. Las presencias están allí, como lo sagrado. La mujer encontró a Toña, trabajadora doméstica, en acto sexual con alguien, parece. Eran “sombras”. Ella huye, avergonzada, y pasa de la fiesta de los sentidos a la culpa. Huye del propio cuerpo, del contacto con la naturaleza, de la tierra que somos. Al terminar el día con lo onírico— “sueños extraños y espesos”— parece constarse un estado de conciencia distinto a lo ordinario, como si todo se preparara para que emerja la verdad del inconsciente.

El tiempo es retrospectivo: “Aquella noche el aire era mucho más cargado y completamente diferente a todos los que había conocido hasta entonces. Ahora, en el recuerdo, vuelvo a respirarlo hondamente” (45). Quizá es la parte en que más hace consciente la narradora que lo que relata está en el pasado, pero que pervive en su memoria y el recuerdo está ligado a su confesión. La narrativa de la confesión incluye la memoria y el recuerdo; no se trata de olvidar, aunque sí de llegar a una expiación.

Pero el verano continúa: “Los días se parecían unos a otros; exteriormente eran iguales, pero se sentía cómo nos internábamos paso a paso en el verano” (45). Al internarse en el verano como el caminante en un bosque se sugiere riesgo, expectativa de que algo sucederá y que romperá la aparente tranquilidad. El clímax ha llegado. Viene nuevamente el sueño, el aletargamiento; el cuerpo toma otro peso:

No tuve fuerzas para salir a pasear, ni siquiera para ponerme el camisón; me quedé desnuda sobre la cama, mirando por la ventana un punto fijo en el cielo, tal vez una estrella entre las ramas. No me quejaba, únicamente estaba echada ahí, igual que un animal enfermo que

se abandona a la naturaleza. No pensaba, y casi podría decir que no sentía. La única realidad era que mi cuerpo pesaba de una manera terrible; no, lo que sucedía era nada más que no podía moverme, aunque no sé por qué. Y sin embargo eso era todo: estuve inmóvil durante horas, sin ningún pensamiento, exactamente como si flotara en el mar bajo ese cielo tan claro. Pero no tenía miedo. Nada me llegaba; los ruidos, las sombras, los rumores, todo era lejano, y lo único que subsistía era mi propio peso sobre la tierra o sobre el agua; eso era lo que centraba todo aquella noche. (45)

Se trata de otra dimensión, “otra profundidad”, posiblemente el estado místico, ya mencionado, por el que se accede a lo sagrado: “Creo que casi no respiraba, al menos no lo recuerdo; tampoco tenía necesidad alguna. Estar así no puede describirse porque casi no se está, ni medirse en el tiempo porque es a otra profundidad a la que pertenece” (46). Nuevamente se expresa un plano distinto de lo ordinario; el cuerpo parece ceder, como vencido tras una larga lucha, y ha entrado a otro estado, otra profundidad.

Aquí viene entonces un indicador de tiempo: ha transcurrido y hay un presente desde el que el narrador rememora: “Recuerdo que oí cuando los muchachos entraron, cerraron el zaguán con llave y cuchicheando se dirigieron a su cuarto. Oí muy claros sus pasos, pero tampoco entonces me moví. Era una trampa dulce aquella extraña gravedad” (46). La estrategia narrativa del cuento aquí llega a su plenitud: a través de lo no dicho y de la descripción sensorial, se expresan las acciones que son sólo sugeridas, provocadas, y se embellece con metáforas del cuerpo y del peso: “trampa dulce”, “extraña gravedad”.

Es el éxtasis, otro estado de conciencia que toma contacto con lo sagrado: lo inefable – “estar así no puede describirse”–, otra forma de estar en el mundo, otro tiempo. Es la extraña

gravidez, lo extraño que atrae y da placer, la trampa dulce, como el oxímoron de Rudolf Otto que describe lo sagrado como lo que es tremendo y fascinante, *tremens-fascinans*. Lo que llama la atención es que el cuerpo sea el vehículo de esta experiencia, no el alma. El cuerpo se constituye aquí como lo sagrado: es tremendo y fascinante.

La sensualidad, expresada a través de los sentidos, conduce la historia; el erotismo se presenta como una conjunción de sentidos y palabra. Esto evoca los versos de Octavio Paz: “La sangre: / música en el ramaje de las venas; / el tacto: luz en la noche de los cuerpos” (*Obra poética* 758). Cabe señalar que para Octavio Paz este poema es expresión de su concepción sobre el amor y el erotismo, lo que en nuestro caso ayuda a enmarcar el texto arredondiano.

Entonces aparece la confesión: “Cuando el levísimo ruido se escuchó, toda yo me puse tensa, crispada, como si aquello hubiera sido lo que había estado esperando durante aquel tiempo interminable. Un roce y un como temblor, la vibración que deja en el aire una palabra, sin que nadie hubiera pronunciado una sílaba, y me puse de pie de un salto (46)”. Es lo que había esperado durante todo ese tiempo, como un prelude silencioso y quemante.

Viene entonces el beso, el acontecimiento que en la narración parece más un delirio:

De pie a la orilla de la cama levanté los brazos anhelantes y cerré los ojos. Ahora sabía quién estaba del otro lado de la puerta. En la oscuridad era imposible mirarlo, pero tampoco me hacía falta, sentía su piel muy cerca de la mía. Nos quedamos frente a frente, como dos ciegos que pretenden mirarse a los ojos. Luego puso sus manos en mi espalda y se estremeció. Lentamente me atrajo hacia él y me envolvió en su gran ansiedad refrenada. Me empezó a besar, primero apenas, como distraído, y luego su beso se fue haciendo uno

solo. Lo abracé con todas mis fuerzas, y fue entonces cuando sentí contra mis brazos y en mis manos latir los flancos, estremecerse la espalda. (46)

Los elementos del erotismo son evidentes: tacto en la oscuridad, oxímoron constante: ciegos que ven, cuerpos que apenas se tocan; cuerpos que muestran pasión con toda su fuerza. La presencia del cuerpo descrita en todos los párrafos anteriores logra aquí su totalidad, su punto culminante.

Pero la sensualidad da lugar al discurso de la conciencia que ha confesado su verdad, como preparando que salga con violencia: “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” (46). La repetición en el cuento es una estrategia narrativa: líneas atrás, la mujer relata cómo no podía tocar el cuerpo de su hijo: “El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo” (44) y ahora puede hacerlo con Julio. Esta repetición da unidad y coherencia al relato; podemos interpretar que el río que fluye es, como ya indicamos, el *leitmotiv* tanto de este cuento como de la obra arredondiana.

Pero volvamos al texto: la mujer relaciona todo con su soledad de mujer viuda, pero consciente de sus sensaciones. Tocar al joven como tocó la arena quemante, el árbol húmedo. Cuerpo y árbol, cuerpo y naturaleza: todo es un río fluyendo. La metáfora y la relación que puede hacerse con la totalidad del cuento se dan por características poéticas. Podemos interpretar esto como el encuentro reconciliado y sin culpa con el todo. Es por eso por lo que ella puede confesar su verdad: “Y pronuncié el nombre sagrado” (46). Nunca revela el nombre en la narración, pero lo dijo en otra realidad narrativa. Todo está comprendido, no entendido, ni dicho. Es la narrativa de lo no dicho, lo sagrado como profanación. Es la mujer que subvierte todo con su deseo.

Vienen entonces las reacciones: el odio y humillación de Julio por ser aceptado en vez de otro, y a la vez su horror, con el rechazo con violencia, al oír el nombre:

Julio se fue de nuestra casa muy pronto, seguramente odiándome, al menos eso espero. La humillación de haber sido aceptado en 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. Pero en los días que siguieron rehusó mirarme y estuvo tan abatido que parecía tener vergüenza de sí. La tarde anterior de 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. (46-47)

La mujer parece encarnar la figura de Yocasta, del mito de Edipo. Desde la interpretación kristeveana que estudiamos, Edipo –y en cierto modo los personajes que lo acompañan– ignora, pero no por ello es inocente. La remitización está bien lograda en la narrativa de la confesión. Como citábamos anteriormente, la mujer parece decir las palabras de Edipo, salvo la justificación final, en palabras de Julia Kristeva: “Mis actos los he padecido más que cometido”. “He golpeado, he matado sin saber. He actuado sin saber, soy puro ante la ley” (*Poderes* 138). La mujer del cuento se reconoce impura: “[N]o creía que mi ignorancia me hiciera inocente”. No hay pureza ante la ley; hay ignorancia, no inocencia, pero es el camino, si no del perdón, sí de una liberación.

Además, hay otro mito subyacente: ante la desnudez se siente vergüenza, como Adán y Eva, al caer de la gracia, al perder el Paraíso. La mujer de “Estío” acepta todo, y no creía que su “ignorancia” la hiciera “inocente”. Esto es precisamente lo que la redime: la confesión como forma de tocar la más profunda verdad, aunque permanezca entre sombras la realidad del deseo. Es

inocente y culpable. La dicotomía es superada: estamos condenados a una inocencia culpable. Es como la mujer explica al joven:

–Lo nuestro era mentira porque aunque se hubiera realizado estaríamos separados. Y sin embargo, en medio de la angustia y del vacío, siento una gran alegría: me alegro de que sea yo la culpable y de que lo seas tú. Me alegra que tú pagues la inocencia de mi hijo aunque eso sea injusto. (47)

Mentira y verdad, estar juntos, pero separados: es la alegría en medio de la angustia y el vacío. Alegría, por la redención del hijo por el sacrificio del amigo. Uno es avergonzado; el otro, salvado inocente. La mujer concluye: “Después mandé a Román a estudiar a México y me quedé sola” (47). La soledad que hemos reflexionado anteriormente, como resultado último de la vivencia del límite. Quedarse sola, como resultado de tocar el fondo, la sombra de su condición humana. Sola, pero como la frase arredondiana, con el presentimiento de su verdad.

Es evidente el tema del “chivo expiatorio”, la víctima propiciatoria. La tríada sagrado-violencia-sacrificio aparece en el relato en la línea interpretativa de René Girard. Pero como hemos estudiado, aquí las víctimas que se sacrifican para que otros vivan asumen su condición como un destino trágico: por eso enmarcamos esta situación con el enfoque kristeviano.

La verdad también es uno de los temas del cuento; puede compararse con el esquema edípico de Kristeva. Existe un aparente “conocimiento” en el espacio soberano: la mujer se mueve con libertad en su huerta que cree conocer bien. Pero ella “ignora” su deseo: todo el cuento lo describe subrepticamente, pero aún así ella no lo sabe. Sólo calla todo el tiempo lo que siente; la revelación es con el otro, chivo expiatorio, a quien es revelado el “nombre sagrado”. Además, también podemos ver el comienzo del proceso de identificación del sujeto: de Edipo Rey se

transforma en Edipo sujeto; la mujer sin nombre, madre, se convierte en la mujer que logra una identidad al reconocer lo abyecto. Y como con Edipo, sobreviene el “enceguecimiento” y la exclusión; pero aquí es ella quien expulsa de su ámbito soberano al hijo y a su amigo.

Pero ella continúa en su propio lugar, a diferencia de Edipo; es un lugar femenino ante los únicos dos hombres en su vida, su hijo y el amigo de él. En realidad lo que acontece es un exilio simbólico, no territorial: expulsa a los hombres y se queda sola. La ceguera con la que expía su culpa es su soledad. Su soledad de mujer es su exclusión para que los otros vivan, para que su hijo se salve. La mujer del cuento, reconocida como impura, se vuelve *agós, katharmós*, purificadora de lo impuro, de lo abyecto, por una claridad enceguecedora que recibiera en aquel verano abrasador.

2. “El membrillo” o la subversión del mito del Paraíso Perdido

En “El membrillo” un narrador omnisciente extradiegético cuenta la historia de unos adolescentes: Elisa y Miguel, que son novios, y Laura, su amiga en común. El espacio inicial de la narración es una playa donde varias familias comparten un paseo. El relato comienza con un juego: “– ¿Qué sentencia le das al dueño de esta prenda? – Que bese a uno del sexo contrario” (49). Elisa se muestra tímida ante su novio Miguel, quien se muestra tierno y amable con ella. Laura aparece como más atrevida. La descripción de la reacción de Elisa en el juego muestra ya características temáticas: “Luego el juego continuó inocente como de costumbre, pero Elisa no podía evitar sentir una vaga vergüenza de sí misma, una pequeña angustia que le dejaba un hueco en el pecho y la hacía rehuir las miradas (49). Luego viene la descripción de cómo el joven abraza a Elisa, lo que muestra un estado inocente y paradisiaco a través de los cuerpos:

Él se paró para mirarla: su rostro frágil estaba angustiado, tenía los ojos húmedos. La abrazó con fuerza, apretando la cabeza contra su pecho para protegerla de aquel pensamiento injusto; la separó lentamente y la besó en los labios. La ternura lo llenó todo, inmensa, sin fondo, y cuando se miraron quedaron deslumbrados al encontrarla reunida, presente, en los ojos del otro. Elisa sonrió en la plenitud de su felicidad y su pureza, dueña inconsciente de un mundo perfecto. (50)

Tenemos, entonces, la descripción de un estado en que los cuerpos de los dos jóvenes se abrazan con ternura “inmensa” y “sin fondo”; la conexión de los personajes es a través de las miradas. “Felicidad”, “pureza” y “mundo perfecto” son las características de este Paraíso juvenil. El verano aparece nuevamente como una estación en que se da el acontecimiento: “Alrededor de ese momento central fue viviendo los días siguientes, hacia adentro, cubriéndolo y recubriéndolo de sueños. La vida tranquila y perezosa de aquel pequeño lugar de veraneo era roca propicia, y ella se cerró sobre sí misma como una madreperla” (50). El mundo onírico y la comparación con la concha que se cierra a sí misma expresan la subjetividad de la mujer joven.

Pero Laura muestra una forma de ser distinta; se acerca a Miguel y la descripción contrasta con la aparente pureza de lo anterior: “Al sol, abandonada a sí misma, se quedó adormilada [Elisa] hasta que la voz de Laura la vino a sacar de su modorra” (50). Aparecen elementos simbólicos: el sol, la siesta o adormecimiento que proporcionan un ambiente a la presencia de Laura: “Abrió los ojos incorporándose un poco y la miró caminar hacia ella con lentitud, moviendo acompasadamente su cuerpo” (50). Laura aparece como una Venus que sale del mar y Elisa la mira y reconoce en ella esta sensualidad y belleza.

Elisa se pregunta cómo es que Miguel mira a Laura con turbación y posible deseo: él se muestra ante ella “triste” y “culpable”. Hay una situación distinta entre los dos novios: “Por primera vez estaban en silencio sin compartirlo, cada uno condenado a su propia debilidad, desamparados” (51). Un tercero afecta el estado edénico de los dos, lo que se puede percibir en un cambio en la relación que antes mostraba pureza y ahora es tocada por una sensualidad enérgica. Y también la autoconciencia de los dos jóvenes se altera, como el saberse desnudos y con vergüenza, lo que refiere a las figuras de Adán y Eva afectados por Otro que los transforma.

En consecuencia, en el cuento se puede percibir una desmitologización del mito de Adán y Eva, y del Paraíso, relatado en el libro del Génesis. En el texto arredondiano se habla de una condena, pero no en el sentido punitivo del texto bíblico. El relato muestra más bien una condición existencial: los personajes se sienten condenados a la propia debilidad y se reconocen desamparados. En la remitización, el texto irradia la condición de desamparo existencial del ser humano.

Después Elisa descubre que Miguel y Laura pasean juntos por el pueblo, con lo que ella cree que él prefiere a su amiga. Sin embargo, el relato enfatiza una percepción más honda en la joven: descubre distinto a Miguel, con mayor voluntad y más atractivo. Los personajes siguen mostrando una transformación, tanto de percepción como de actitudes.

Ante el hecho de ver a Miguel y a Laura juntos, Elisa siente más una humillación que el dolor de la pérdida por no haberlo descubierto antes. Ante esto, ella huye: “Lo único que supo hacer fue aplanarse, escurrirse, y después correr, correr hasta estar en la playa de su casa, frente al mar, sola” (53). El mar y la soledad dan marco a la situación límite que vive la adolescente, quien experimenta una serie de sentimientos complejos expresados por la rica descripción del personaje:

“El mar se retorció en la resaca final, lodoso, resentido. Elisa tenía frío. La agotaban el dolor y el asco, un asco injustificado, un dolor brutal. Temblaba, pero no podía llorar. Algo la endurecía: la injusticia, la terrible injusticia de ser quien era, de no ser Laura, y la derrota monstruosa de estar inerme, de ser solamente una víctima” (53). Elisa se descubre como víctima en la relación de los tres; Laura aparece como una contraparte de Elisa. De este modo, ante Miguel aparecen imágenes dicotómicas de mujer: una, caracterizada de pureza-víctima; la otra, de sensualidad-transgresión.

Pero la pureza de Laura está afectada por lo abyecto expresado en el adjetivo monstruoso, utilizado en una frase arredondiana, precisamente para describir ese estado de doblez. El “doble” aparece como lo monstruoso que Inés Arredondo formulara de una manera filosófica en el cuento “En la sombra”: “La soledad no es nada, un estéril o fértil estar consigo mismo, lo monstruoso es este habitar en otro y ser lanzado hacia la nada” (192). Aquí, se trata del asco injustificado y del dolor brutal, la “derrota monstruosa” (53).

Elisa muestra su tristeza a sus padres, quienes le preguntan si irá a la fiesta de disfraces con Miguel. Ella iría vestida de Colombina; él, de Pierrot, personajes de la Comedia Italiana. Podría haber aquí una intención simbólica: los dos jóvenes se aprestan a vivir la vida como una comedia en que tienen que seguir unos papeles preestablecidos. Las máscaras, a fin de cuentas, son *prósopon*, la cara falsa con que el ser humano se constituye como persona.

El mito del fruto prohibido subyace en el cuento y le da título, pero en la figura de un membrillo. Elisa sentía un triunfo al saberse nuevamente querida por Miguel; asisten a la fiesta donde vuelve su plenitud: “Ella volvía a estar en el centro de ese mundo increíblemente equilibrado que había supuesto perdido para siempre” (55). Aparece entonces el hecho inesperado que rompe con el equilibrio aparente y el acontecimiento parece convertirse en caída:

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

—¿Quieres? — le dijo al tiempo que mordía la fruta, invitándolo, obligándolo casi a morder, también él, en el mismo sitio, casi con la misma boca. En sus ojos había un reto vencido; en su voz el mismo sabor agrio e incitante del membrillo (55).

La tentación del fruto prohibido es evidente. La subversión del mito consiste en que es el hombre, no la mujer, quien es tentado por el Otro. Si Adán cayó por seguir el curso de los hechos, aquí los dos personajes se salvan por Elisa, por su comprensión profunda del acontecimiento. Se le ha develado la verdad del ser humano, del bien y del mal; lo abyecto le ha dado una claridad enceguecedora y liberadora:

Pero Elisa había comprendido. Aquel olor, aquella proximidad de Laura y Miguel, anhelosamente enemiga le habían hecho comprender. Suavemente acercó su cuerpo al de Miguel y eso tuvo la virtud de deshacer el hechizo. Bailando se alejaron de Laura. Elisa se dio cuenta vagamente de que el amor no tiene un solo rostro, y de que había entrado en un mundo imperfecto y sabio, difícil; pero se alegró con una alegría nueva, una alegría dolorosa, de mujer. (55)

En este caso Elisa sale de su anterior mundo perfecto y puro, equilibrado. Pasa por la confusión y el desamparo existencial para encontrarse en el mundo imperfecto, pero sabio: real. La sabiduría, en un proceso personal de crecimiento, consiste en ver con claridad las cosas. Precisamente lo abyecto proporciona amor, que no tiene un solo rostro; esto es por su real condición: doblez,

multiplicidad, ambigüedad. Y esto conduce a Elisa a una identidad por una experiencia de amor presentado de un modo complejo.

Como reflexionamos a partir de la propuesta de Julia Kristeva, esta “dicha exorbitante” y “puro sufrimiento” (*Historias de amor* 1), lo que nombramos “la doble cara del amor”, están ligadas a las palabras, al lenguaje. En este discurso amoroso, Elisa logra su identidad por un conocimiento pleno, aún limitado comprensiblemente por su juventud. Precisamente la proximidad de Laura y Miguel es “anhelosamente enemiga”. Es como lo abyecto que según Kristeva, como vimos, hace que el ser humano se aparte; repugnado, lo rechaza, pero, al mismo tiempo, ese arrebato es atraído hacia otra parte tentadora y condenada (*Poderes* 7). Es tremendo y fascinante, como lo sagrado. Es decir, estamos en el plano del acontecimiento.

Elisa, como sostiene Kristeva, en cuanto sujeto, se debate en su identificación; en la experiencia amorosa el sujeto es llevado a construirse o a cegarse (*Historias* 31). Y Elisa se construye por un proceso que es un acceso al conocimiento. Se trata de la “especulación propia del alma que ‘deja de ser una diosa para reflejarse en psiquismo, en interioridad propia de cada ser individual’” (103). Es decir, Elisa puede verse, en reflejo iluminador, en la abyección de Miguel y Laura: es la experiencia del reflejo que conduce a la búsqueda de la identidad del sujeto.

Es de lo que trata la teoría del reflejo: se trata de encontrarse en una imagen en pos del conocimiento verdadero. Elisa encontró su identidad y un lugar en el mundo: “[P]ero se alegró con una alegría nueva, una alegría dolorosa, de mujer”. Alegría nueva, expresión de su transformación. El personaje ha sido tocado por el Misterio: se ha subvertido un orden de culpa y miedo. La “alegría dolorosa”, oxímoron de esta poética, es el signo de su propia liberación y madurez. Si bien Adán y Eva vivieron la caída por la tentación de acceder al conocimiento, Elisa logra salvar a Miguel y

salvarse precisamente accediendo a ese conocimiento, a esa comprensión, sin haber comido el membrillo.

3. “Olga” y el rompimiento del orden simbólico de la impureza y de lo abyecto

Tomando en cuenta la reflexión anterior podemos decir que los personajes de los cuentos de Inés Arredondo “caen” en la impureza. Esto es en referencia al mito de la caída, quizá el mito principal de la razón mítica arredondiana. Los protagonistas caen, en el sentido kristeveano, del sistema simbólico de racionalidad social, entendido también como orden lógico, esquema de clasificación, estructura, y pasan a otro plano, a otro sistema simbólico: el de la transformación.

El cuento “Olga” incluye temas que ya aparecieron en los cuentos anteriores: el descubrimiento del cuerpo, la vergüenza y la culpa. Asimismo remitiza el mito del Paraíso Perdido, quizá aún más claramente que “Estío”. La narración es en tercera persona, como un relato de los orígenes.

Comienza con un párrafo introductorio en un lenguaje críptico, en el que se expresa la situación del protagonista masculino: “No podía creer que fuera así como debían de terminar los vagabundeos por las huertas, el echar chinitas en el río y los primeros besos” (57). La situación personal está enlazada a la configuración temporal del relato: todo es una analepsis respecto a la condición final en que se encuentra el hombre. Hay una reflexión que establece una actitud moral ante lo que se narrará: “Los motivos que tenían los otros para obrar como lo hacían eran exteriores, formulables en una conversación, pero sin validez alguna cuando uno se quedaba solo consigo mismo” (57). Se establece aquí una distancia entre los otros y el personaje que parece tener un código moral distinto por quedarse en una soledad reflexiva, quizá consciente. Podemos decir que

desde el comienzo se establece el proceso del sujeto y su identidad en torno al conocimiento: “A todos les parecía explicable, pero él no comprendía” (57). Se utiliza “comprender”, como en el cuento anterior, como vocablo distinto a entender: se trata de un conocimiento más profundo.

El espacio es la hacienda del Eldorado, el paraíso arredondiano. Olga y Manuel, dos jóvenes de diferentes clases sociales, son amigos y después se enamoran, viven el descubrimiento de la sexualidad como el paso desde una etapa a otra: “Habían crecido juntos libremente, casi como hermanos. [...] 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” (57). El nombre de ella y quien le da título al cuento aparece desde el comienzo; el de él, un poco más adelante.

En Génesis 2, 25 encontramos: “Estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban uno del otro”. Entonces viene la caída en Gén. 3, 7: “Entonces se les abrieron entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera se hicieron unos ceñidores”. Los comentaristas sostienen que esa desnudez simboliza el despertar de la conciencia, a la vez que de la manifestación del desorden que el pecado ha introducido en la armonía de la creación (*Biblia de Jerusalén*, 16). Ante esto nosotros oponemos la única condición humana: el mal no viene de fuera, viene de dentro, de su misma realidad. El mal está relacionado con lo impuro que está adentro, ya no afuera, como sostiene Julia Kristeva. Olga y Manuel tienen el don de poder reconocer pura y naturalmente esa condición y rompen los condicionamientos y clasificaciones sociales.

Nuevamente, aparece la siesta como un tiempo especial, casi onírico: “A la hora de la siesta Manuel se tiraba sobre la hojarasca húmeda [...] A veces el grito o la risa de una muchacha a lo lejos lo hacía pensar en Olga [...]” (59). Después de tomar conciencia del deseo todo cambió: “Ya

no correteaba con ella por las huertas ni se iban a cazar zanates como habían hecho siempre a las horas de la siesta; ahora se quedaban separados, quietos, en cierto modo sorprendidos” (59). Comienza entonces el amor puro, en el sentido de básico, natural, paradisiaco: “Empezó entonces una época de gozo tan intenso que a veces se le hacía insoportable” (59). “Todo era perfecto y gratuito, le gustaba sentirlo así” (60). Al contrario del relato bíblico, el narrador subvierte el mito: la conciencia de la desnudez es la que armoniza al mundo. En este “paraíso” el narrador introduce un elemento nuevo respecto a “Estío”: el lenguaje. “Manuel sentía que nunca antes había dialogado con nadie, más bien, que las palabras era la primera vez que le servían realmente” (61). Diálogo, correspondencia de la palabra con la realidad, nueva mirada, nuevas palabras; el lenguaje se renueva por el amor:

Pero cuando oyó sus palabras, dichas por su propia voz, se quedó sorprendido, sin ira ninguna, perdido en un despertar brusco. Entonces se volvió. Olga estaba allí, con la cabeza echada hacia atrás y los labios fuertemente cerrados [...] Fueron aquellos labios los que sintió el impulso irrefrenable de besar. Había olvidado que la ofendió, no sentía enternecimiento alguno, no, únicamente la necesidad de besarla ahora, así como era ahora. La besó con dureza, sin esperanza, dispuesto a hundirse en ese beso sin recibir nada a cambio, lanzado, ciego. Pero los labios de ella fueron cediendo, cobrando vida lentamente, hasta transmitirle un fluir impaciente y cálido, una ternura vibrante que encontró por vez primera, que había conquistado. (62)

Odio, deseo y placer son parte de la misma realidad del amor. En el párrafo, también se habla de una lengua original y pura, como la anterior a Babel; el deseo puro tiene su propio lenguaje. Pero la narración de este paraíso es paralela a una situación que complicará la trama: el beso había sucedido “justamente a raíz de la visita de Flavio Izábal” (61). En esta parte la narración se refiere

a algunos datos de la situación social en que se desarrolla la historia. Flavio Izábal regresa de la ciudad convertido en médico; es recibido por la familia que es dueña de una hacienda y una alcoholería; Olga saluda al recién llegado con una reverencia inglesa, “de esas que la institutriz enseñaba a las niñas de la Casa Hacienda” (63).

Hay una fiesta para el “hijo pródigo”, como podríamos ubicar a Flavio, que ha regresado. Manuel está afuera, cerca de la casa de Olga, “esperando sin impaciencia, apoyado en una tapia, mirando los árboles y sintiendo el latido de las huertas cercanas” (63). Nuevamente se utiliza la estrategia narrativa de ubicar al personaje respecto a las huertas, en que hay una unidad entre ser humano y naturaleza:

Siempre cruje un paso único sobre las hojas secas, cae una fruta, chilla un pájaro extraño; pero por encima de eso está el silencio. Y esa noche él pudo sentirlo. Central silencio que no alcanza a remover el viento, respiración vegetal, quietud viva, secreto transparente por el que se filtran las tormentas y los retumbos del mar. Ese silencio mismo que se siente extenderse más allá de las llamas y el humo cuando queman los cañaverales; absorto domeñador de ruidos que contiene a la paz y a la impaciencia, espíritu terrestre aposentado en la noche de las huertas. Arriba el cielo alto, limpio e inmóvil. (63)

Aquí el texto tiene un estilo poético, de los más bellos de la obra arredondiana. Es un poema reflexivo que describe el ambiente natural que expresa la subjetividad de los personajes. El oxímoron y la prosopopeya darán significado a los hechos; es el escenario natural del acontecimiento. Encima de todo está el silencio; hay “respiración vegetal”, “quietud viva”, “secreto transparente”, “espíritu terrestre aposentado en la noche de las huertas”. El silencio, con sus epítetos, es el soporte simbólico central. En la fiesta se oye el ruido; afuera, el silencio. Manuel

estaba seguro al mirar a Olga 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” (63). Misterio poderoso en ella y en el lenguaje paradisiaco.

Después Olga es obligada a casarse con Flavio. Ella explica a Manuel que se trata de una venta. Acuerdan fugarse, pero es imposible por la vigilancia en torno a la joven. Ella, resignada, entra a la Iglesia para casarse. Sobreviene el deterioro de Manuel descrito desde su subjetividad: “Fue a su cuarto y se dejó caer en la cama. No encendió la luz, no supo si había pasado la noche, si durmió o no. El día y la noche, el sueño y la vigilia eran igualmente irreales para él (67).

Pasan los días y él sólo se levanta hasta que escucha a través de la puerta el nombre de Olga y se entera de algo apenas audible “–Es cierto. Flavio está en *la casita* desde hace seis días, y Olga sola... es un escándalo...dicen que ella no quiere que la toque...ya me entiendes, y él se fue con esas mujeres. Lo sé porque Luciano vino muy triste y me lo contó... Y ella tan linda...Ya decíamos... él es un bruto, y...” (68). Antes de esto, el cuento parecía relatar una historia común de amores imposibles en el México posrevolucionario, esto quizá tratado como lugar común en novelas y películas de la época. Pero el texto da un giro inesperado y los personajes pasan del deterioro a lo incomprensible: Olga no permite que se consuma el matrimonio y Flavio se refugia con prostitutas: el escándalo abre paso a la abyección que es rechazada por el pueblo.

Al enterarse, Manuel se levanta y sale a buscar a Olga. Vuelve la descripción del espacio con el sol de invierno que enmarca un cambio en el fluir psíquico del personaje; se configura otro espacio-tiempo ante la capilla observada:

Parecía una tarde de enero cualquiera. [...] Ante él se abrió el espacio vacío que rodea la capilla, lleno de luz clara, y un poco más allá vio la embocadura del Callejón Viejo, ese

camino de bambúes altos que no dejan pasar los rayos del sol. (–‘Es la nave gótica más hermosa que existe.’ [...] Visto así, desde la plaza soleada, con su luz interior difusa y azulosa se veía muy claro que dentro de él se encerraba otra hora, el tiempo era diferente. (68)

La capilla con nave gótica aparece como el espacio sagrado que influirá en todo el ambiente. La estrategia narrativa de configuración de un espacio con características oníricas y místicas expresan un estado de conciencia del personaje. Manuel, al caminar para encontrar a Olga, se pregunta cómo es que la busca:

En una de esas casas con rosales al frente y los frutales montados sobre las espaldas, vivía ahora Olga, encerrada inexplicablemente entre las huertas y los bambúes. ¿A qué iba él allí?... Cuando uno anda media avenida, se encuentra con la tumba del *Ánima Sola*, silenciosa y parpadeante, haciendo guiños macabros con sus veladoras y velitas. Nadie sabía quién era el que había recibido muerte violenta en aquel lugar, nadie recordaba cuándo, ni por qué era objeto de aquel culto misterioso. (69)

Podemos apreciar cómo el narrador incorpora lo *unheimlich* al relato que adquiere características de literatura gótica: espacios solitarios, tumbas misteriosas, huellas de asesinatos olvidados. Todo el ambiente ha cambiado y el personaje lucha con algo que parece vivir como otredad dentro de él, lo que lo hace irreconocible:

Podría entrar a casa de Olga por la puerta de atrás... Le temblaron las piernas y sintió frío, un frío húmedo que lo calaba y lo estremecía: ¿Cuándo había pensado en entrar por la tronquera de la huerta? Él iba distraído, sin ninguna intención de... ¿de qué?, ¿a qué iba a casa de Olga? Cerró los ojos porque sintió vértigo. ¿Quién urdió entrar por la puerta de

atrás?... Estaba seguro de que alguien caminaba a sus espaldas, no, eso era ahora diferente, estaba seguro de que dentro de él mismo había otro. ¿A qué iba a casa de Olga? [...] En la huerta era casi de noche y todo estaba extrañamente inmóvil. Ni el viento ni la tierra, nadie estaba presente. Solos él y el otro dentro de él, que iban ciegamente buscando a Olga sin saber para qué, escondiéndose, a tientas. (69)

El *Doppelgänger* viene a completar el cuadro gótico del ambiente en que se desarrollarán los hechos. Manuel pasa por la tumba del *Ánima Sola* y parece transformarse:

Se abrazó a un árbol, con la boca abierta, y, sin saber por qué, quiso articular una plegaria. ¿Qué pedía? No podía entenderse, sólo un sonido gutural entrecortado salía de su garganta, como el estertor de un animal degollado. Se le erizaron todos los pelos del cuerpo. Se miró las manos y no las reconoció; se contraían de una manera ajena; quiso arrojarlas lejos, pero las tenía pegadas al cuerpo. No era él. Gritó con todas sus fuerzas, pero como fue un alarido animal nadie quiso prestarle atención. (69)

La intención de esta estrategia narrativa va directamente a expresar la situación personal en que se encuentra Manuel: de la caída del Paraíso Perdido parece encontrarse con la violencia de Caín hacia Abel. El mal que aparece se relaciona directamente con la animalidad de base del ser humano. La imagen del cuento incluye esta animalidad que constituye lo humano. El “doble” aparece como lo monstruoso del cuento “En la sombra”, al que nos referimos anteriormente: “La soledad no es nada, un estéril o fértil estar consigo mismo, lo monstruoso es este habitar en otro y ser lanzado hacia la nada” (192).

La narrativa de la confesión aparece con el nuevo lenguaje de Manuel que sustituye al lenguaje idílico del amor y del conocimiento anterior:

Con la cara pegajosa contra el suelo articuló claramente: ‘Soy un asesino’. No quería matar a Flavio, a Olga, a nadie, pero sabía que podía, que tal vez era ésa su intención hacía un rato. Con ese gran peso encima se sintió tranquilo. Volvía a la realidad transformado pero uno: él y el otro eran el mismo. Él, ese que astutamente había entrado por atrás, y había simulado inocencia, algo, ante el guardián, ese que rehuía entre los troncos la mirada de los otros, era el mismo que sentía miedo, él, Manuel. (70)

Esta confesión acerca de “ser un asesino” logra la unificación del ser; la subjetividad escindida es superada. Es posible que el personaje tuviera que pasar esto para salir de un Paraíso que lo mantenía en un letargo sensual, pero que no le hubiera posibilitado concretar algo real con Olga. De víctima, camina ahora seguro con sus deseos reprimidos reconocidos. Esta unificación –“volvía a la realidad transformado pero uno: él y el otro eran el mismo”– refiere al proceso de individuación de Jung, en que el consciente se une al inconsciente, en que el individuo es indivisible y un todo. Es la reconciliación con la sombra, es caminar como uno. Manuel continuó avanzando: “Caminaba sin prisa, atento, esperando algo, una señal. Pero en torno suyo no había más que oscuridad y silencio (70). Y encuentra a la mujer en su nueva casa, transformada:

En el porche estaba Olga, sentada, con las manos en el regazo y el pelo cuidadosamente peinado con dos trenzas que le rodeaban la cabeza. No estaba humillada, seguía siendo ella misma; tampoco parecía sufrir, únicamente estaba, esperaba. Manuel dio unos pasos sobre la grava y Olga se volvió y lo miró de frente, sin sorpresa ninguna. Sus ojos eran los mismos que el día de la boda. La hermosura de su rostro y de su cuerpo era oscura y luminosa al mismo tiempo. Él o Flavio podían asesinarla, pero no reducirla, no violarla.

Ahora estaba claro que él no era un asesino sino un simple ladrón que había querido hacer lo mismo que Flavio: conseguirla entrando por la puerta trasera. Tendrían que buscar otro camino.

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. (70)

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.

Quizá Manuel no pudo estar más con ella, pero en la despedida, en la separación definitiva se rompe el fantasma y no queda más que la experiencia vivida, el contacto real de ellos dos sólo vivo en la mirada. Así, la mirada de Manuel cambia. Del odio, del deseo de asesinar o poseer, pasa a una lucidez transparente: él también se ha transfigurado.

Manuel va al prostíbulo, a “la casita”, donde se encontraba recluso Flavio, después de la noche de bodas frustrada: “No tuvo que buscar mucho. En una mesa del centro estaba Flavio en mangas de camisa, sucio, con una sonrisa estúpida en la cara” (71). Manuel se va ante la imagen repugnante de Flavio, imagen de lo abyecto, que tampoco pudo estar con Olga, inalcanzable, diáfana, transparente. Como estudiamos, Julia Kristeva describe muy bien este hecho: “Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebatado, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada” (*Poderes* 7).

En cierto sentido, Manuel siente este rechazo y, a la vez, atracción ante lo abyecto. Ya habíamos afirmado que esto es tremendo y fascinante, características de lo sagrado. Flavio es un ser caído: lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y atrae hacia allí “donde el sentido se desploma” (*Poderes* 8). Es lo que ha sucedido: se ha desplomado todo sentido. Tendrá que ser Manuel quien en una síntesis de experiencias, recobre el sentido a través del lenguaje y de lo vivido. Del asco, Manuel, a través de una experiencia de alteridad, formulará las palabras liberadoras para Flavio. Pues como ya veíamos, el asco aparece así como una rebelión, pero no contra un “objeto malo” que es necesario vomitar, sino que en la abyección, la rebelión ocurre totalmente en el ser, en el ser del lenguaje (*Poderes* 64).

Veamos cómo Manuel experimenta, por medio de una nueva hierofanía, una comprensión que antes no había logrado, en el ambiente natural unido al personaje que cambia el sentido del relato:

Estaba muy cansado y se sentía mal. A pesar de eso continuó yendo en sentido contrario al camino de su casa. Dejó atrás las casuchas y se encontró en una explanada dura y yerma

en lo alto de una colina. Desde allí divisó el centello del agua y los álamos tristes al borde de un río lejano. Le costó reconocerlo, desnudo, sin proximidad, sin ruido, en una curva que no conocía o que tenía un dibujo muy diferente vista de cerca. “El San Lorenzo”, dijo en voz alta, nombrado por su nombre al que antes era sencillamente el río, *su* río; también él se había alejado esta noche. Un silencio total imponía su ley dura. Estaba solo, abandonado entre la tierra y el cielo, que callaban. Pensó en la noche de las huertas y en el beso de Olga, perdidos también, pero inexplicablemente ligados a este momento. Sintió la soledad de Flavio, su debilidad tan parecida a la inocencia. Y otra vez esa noche lo doble, lo múltiple, lo ambiguo, volvió a herirlo. (71, cursivas en el original)

Lo “doble, lo múltiple, lo ambiguo”: la narración nos ofrece una clave para acceder a la obra arredondiana. Esta clave tiene que ver con la doblez, el desdoblamiento, la escisión de la persona pero a la vez auto-reconocimiento en el otro, el doble, el *Doppelgänger*. El acontecimiento es lo múltiple porque la realidad no es unívoca: todo se despedaza en múltiples sentidos. Es lo ambiguo de la condición y actuar humanos, lo que ha aparecido con fuerza en “Estío”. Vemos también en este párrafo cómo el río que fluye sigue siendo un soporte simbólico arredondiano. Ese fluir de la vida es el que le hace tener una lucidez, una nueva conciencia, una revelación final que lo herirá y lo hará tomar una determinación.

Entonces Manuel regresa al prostíbulo y le dice a Flavio: “–Vete a tu casa. Yo me quedaré aquí. Flavio se enderezó, y de pie se puso el saco despacio. También salió sin volverse” (72). Es el cambio con el doble; tomar el lugar del otro en medio de la abyección, en lugar de apartarse de la impureza. Recordemos lo que Kristeva explica sobre esta relación: lo abyecto, en sus variantes de impureza, suciedad, pecado y tabú, trastoca el orden simbólico; es una amenaza que viene de una razón a su vez objetiva que representa la fragilidad del orden simbólico mismo (*Podere* 94).

De este modo, en el cuento el personaje rompe el orden simbólico de la impureza al entrar en él, exponiéndose a la mancha; el derrumbamiento de la frontera adentro/afuera, como diría Kristeva. Y, sin embargo, Manuel paga la inocencia de Flavio con este abajamiento –especie de *kénosis* cristiana. Algo similar sucede con los dos jóvenes de “Estío” en que uno es obligado a tomar el lugar del otro para pagar su inocencia.

Se trata del sacrificio desde el punto de vista arredondiano. Sacrificio como lo ubicara claramente René Girard, como vimos al comienzo de nuestra investigación: en el ámbito de lo sagrado, el sacrificio se relaciona con la violencia. Esta ambigüedad inherente al ser humano, se manifiesta como “misterio”. En el sacrificio ritual, la sustitución es esencial: no se define el cambio de una víctima por otra en términos de culpabilidad y de inocencia, sino sólo se busca que el orden comunitario continúe, protegiendo a los propios miembros del grupo (*La violencia y lo sagrado* 11 y 12). Manuel toma el lugar del otro, se pasa de ser la víctima pasiva del desprecio a ser una víctima voluntaria, chivo expiatorio redentor, trastocador del orden simbólico para darle un nuevo sentido.

Pero esta redención no es porque Manuel, puro, se abaje para salvar al impuro. Se trata de algo mayor: Manuel reconoce en sí “su río” –el río que fluye, el sentirse herido por lo doble, múltiple y ambiguo– que hace que sea capaz de entrar al espacio prohibido. Al entrar, rompe el orden simbólico y social de la impureza. Quizás esto se parezca más a los pasajes evangélicos en que Jesús entra al espacio donde se encuentran los impuros, toca sus cuerpos y los sana. Posteriormente imperó en el cristianismo la separación puro-impuro. Como sea, Manuel transgrede la división de estos dos ámbitos con lo que trastoca el orden social.

Además, Manuel experimenta la culpabilidad que los hará inocentes a él y a Flavio, iluminados por la belleza de Olga, transfigurada, inalcanzable, sagrada. Iluminados como sujetos con una identidad propia; la escisión ha terminado, una unidad personal los ha configurado. La abyección es el resultado del proceso de transfiguraciones de Manuel: de compañero de Olga pasa al ser enamorado; luego, a ser no correspondido, para terminar en ser el asesino potencial. Pero al descubrir en él ese lado oscuro, es capaz de salvar a Flavio tomando su lugar. Lo doble, lo múltiple, lo ambiguo nos hiera, pero a la vez nos redime al contemplarnos como realmente somos, sin ilusiones, tocando lo que se esconde tras el misterio de la ambigüedad: capaces de mal, pero también de tomar el lugar del otro, no como sustitución de una víctima por otra, sino como proceso unificador.

4. El asco como acceso a lo sagrado en “La señal”

En el cuento “La señal” se hace una remitización del pasaje evangélico del “lavatorio de pies” del Evangelio de Juan, en el que Jesús se ciñe una toalla y lava los pies de sus discípulos. Veremos cómo también hay una referencia al pasaje del evangelio de Lucas en que una mujer unge con perfume los pies de Jesús y los besa.

En el relato del lavatorio de pies, Pedro, el apóstol, se rehúsa argumentando: “¿tú lavarme a mí los pies?” (Juan 13,6). El personaje de “La señal” también se llama Pedro. El relato comienza con una narración en tercera persona y se menciona al sol, soporte simbólico arredondiano que aparece en varios de los cuentos: “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” (73).

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. El protagonista aparece en el ambiente descrito que es ambiente subjetivo: “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. Pero no importaba: dentro de sí hallaba siempre un lugar agudo, helado, mortificante que era peor que el sol, pero también un refugio, una especie de venganza contra él” (73). Es claro que el personaje siente una culpa y una autopunición mortificante y vengativa contra él mismo. Nunca se dice por qué.

Pedro se sienta en la placita y se queda mirando la catedral; entra en ella: “Cruzó la calle y entró, sin pensar que entraba en una iglesia” (73). El narrador da cuenta de cómo el personaje se siente interpelado por esa atmósfera religiosa:

No había nadie, sólo el sacristán se movía como una sombra en la penumbra del presbiterio. No se oía ningún ruido. Se sentó a la mitad de la nave cómodamente, mirando los altares, las flores de papel... 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. (73)

El personaje relaciona lo religioso con la necesidad de tener fuerzas para vivir; en su situación de agravio, desea creer con el fervor que le inspira la persona que rezó en ese mismo lugar. En cierto modo, el texto toca el fundamento de lo religioso, como lo hace el filósofo español Eugenio Trías al rescatar el verdadero sentido de la crítica de Karl Marx a la religión:

Creo que nadie ha sabido expresar mejor ese enigma que uno de los más acerbos críticos del hecho religioso: Karl Marx. Antes de deleitarnos con su brillante caracterización de la

religión como opio del pueblo, en un escrito juvenil, este gran pensador dice algo verdaderamente crucial; una auténtica formulación que hace diana en el corazón del asunto. Dice que toda verdadera religión expresa y manifiesta ‘el llanto y el gemido de la criatura oprimida’. Pocas veces se ha sabido decir tan certeramente lo que la religión es en su naturaleza, en su esencia. (Trías 19-20)

Pedro, en una experiencia arreligiosa, sin fe, piensa en el otro hombre que sí reza. Siente ese “deseo de los deseos” del que se habla en la mística cristiana, en que llegó casi a desear creer así y poder rezar para lograr “lo suficiente para vivir”. Es decir, el personaje manifiesta, en su crudeza, ese “llanto y gemido de la criatura oprimida” del que habla Trías.

Entonces entra un hombre al que sólo escucha; éste, un obrero, se sitúa a su lado y le dice: “– ¿Me permite besarle los pies?” (74). También podemos hacer referencia al pasaje del evangelio de Lucas en que una mujer pecadora irrumpe en el lugar donde está Jesús y le lava los pies con perfume, los besa y los seca con sus cabellos (Lucas 7, 36-50). Así, el hombre del cuento irrumpe en la iglesia con su pregunta sorprendente. Pedro accede con dificultad:

Era todo tan inesperado, tan absurdo... Pero el sol estaba ahí, quieto y dulce, y el sacristán comenzó a encender con calma unas velas. Pedro balbuceó algo para excusarse. El hombre volvió a mirarlo. Sus ojos podían obligar a cualquier cosa, pero sólo pedían.

–Perdóneme usted. Para mí también es penoso, pero tengo que hacerlo. *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. (74)

Pedro accede diciendo “está bien”. La descripción del hecho resalta la reacción del personaje ante lo abyecto: “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” (74). Nuevamente aparece lo ambiguo, lo múltiple, lo ilógico con la vergüenza, y sin embargo, con la concesión, la desnudez: “No miró al obrero, pero sintió su asco, asco de sus pies y de él, de todos los hombres. 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” (75). Aquí aparece el asco como acceso a lo sagrado.

Como Julia Kristeva señalara, el lenguaje intentará acercarse esas realidades expulsadas de la conciencia y manifestadas a través del asco como poder de lo abyecto: asco que produce náusea, que en parte es purgación o esfuerzo desesperado del cuerpo por purificarse, y a la vez es rebelión contra aquello externo que transforma al ser. En el cuento la rebelión del ser en Pedro coincide con el deseo de lo que repudia: es la ambigüedad de lo abyecto. Así, en “La señal”, la suciedad de la que habla Kristeva no tiene que ver con lo grotesco –rabelésiano podríamos decir– sino precisamente con el límite; la señal de lo que ha caído en el orden simbólico.

El relato termina con la despedida del hombre y la condición de Pedro que “se quedó ahí, solo, ya con sus pies desnudos, tan suyos y tan ajenos ahora. Pies con estigma. *Para siempre en mí está esta señal, que no sé si es la del mundo y su pecado o la de una desolada redención*” (75). Llama la atención que el texto original esté en cursivas, como si se quisiera resaltar que hay otra voz, una Otredad Mayor que es señal de lo sagrado y del acontecimiento transformador. Esa señal que es las dos cosas, “el mundo y su pecado”, nuestra humana condición, y la “desolada

redención”. No se trata de una redención purificadora en que el mal queda extirpado: el ser humano sólo se redime al aceptar la doblez, multiplicidad, la ambigüedad de su condición.

Aparece entonces el símbolo indescifrable; sólo habrá interpretación sin jamás llegar al sentido único, lineal:

Cuando salió de la iglesia el sol se había puesto ya. Nunca recordaría cabalmente lo que había pensado y sufrido en ese tiempo. Solamente sabía que tenía que aceptar que un hombre le había besado los pies y que eso lo cambiaba todo, que era, para siempre, lo más importante y lo más entrañable de su vida, pero que nunca sabría, en ningún sentido, lo que significaba. (75)

El “sol quemante” no aparece ya. Es el sol que se pone, cuando ya ha pasado todo. Cabría suponer que en el atardecer es cuando viene la reflexión; en este caso, no. Todo regresa al terreno de las sombras para permanecer velado, encubierto, a la espera de ser vivido por muchos.

El personaje de Pedro combina tanto la imagen de Jesús que lava los pies a sus discípulos como el de la mujer pecadora que besa los pies de Jesús en el Evangelio de Lucas (Lc 7, 36-50). Hay una dualidad de lo puro y lo impuro que se funden en el acto sorprendente del obrero. En el pasaje lucano, Jesús se deja tocar por la mujer impura ante el escándalo del fariseo anfitrión. Algo similar sucede en el cuento: la abyección acontece en el espacio sagrado; lo impuro toca lo puro. En el cuento el protagonista queda transformado por una experiencia de lo sagrado, una epifanía, un acontecimiento que lo cambió todo para siempre al vivir la experiencia de la humillación, de la abyección. No termina claramente creyendo, pero sí queda desestabilizado por una señal sagrada que trasciende el terreno de lo religioso.

5. El deseo de abyecto y la liberación por el lenguaje de la memoria: “Canción de cuna”

“Canción de cuna” presenta lo absurdo, lo insensato y lo ambiguo como el espacio para la verdadera lucidez y la liberación. Un narrador intradieгético y en primera persona relata cómo miraba a una mujer moverse de un lugar a otro en una habitación: “Yo sabía que marchaba hacia la muerte, pero ella estaba segura de que se dedicaba a la gestación de una nueva vida” (85). La mujer mostraba temor por un embarazo imaginario. Cambia el tiempo de la narración, cuando se enuncia:

Quizá el temor nació en el momento en que el ginecólogo le dijo que se trataba de un pólipo uterino. La idea de que querían extirparle ‘aquello’ la volvió desconfiada.

O empezó a temer la tarde misma en que nos citó a todos en casa de Mária, para darnos la noticia. (85)

El relato se centra en el punto de vista del personaje-narrador que aporta poco a poco datos de la situación, sin expresarse directamente, construyendo un cuadro misterioso y ambiguo. La información dará una perspectiva específica al cuento: “Pero estas cosas las notaba yo porque ella es mi madre, y no estaba acostumbrada a verle en esos pequeños signos de felicidad” (85-86). La hija relata desde su mirada la historia de su madre.

La mujer reúne a sus hijos para comunicarles que está embarazada; primero les habla acerca de lo que es ser abuela de doce nietos, de la satisfacción de que todos sus hijos estén casados, de saber que ha cumplido y terminado. Pero les expresa que no es así, porque “todo vuelve a comenzar siempre” (86). La narradora explica que todo el discurso de la madre-abuela parece ser sólo de instrucción y cortesía, hasta que da la noticia: “Supongo que ya habrán comprendido, y espero que

les guste la idea de que yo vaya a tener un niño” (86). Viene la sorpresa, la indignación y la incredulidad no sólo por la edad de la mujer, sino porque, aparentemente, no hay padre. Quizá la mujer haya perdido la cordura:

–Todos están pensando lo mismo. En el padre, ¿no es cierto? Los conozco, inmediatamente imaginan una historia sucia, van derecho a lo que puede oler mal. [...] Y en cuanto a la historia, no hay hombre. No lo hay.

Nadie replicó. Después de un momento Pepe se acercó a ella y con mucha ternura le dijo: –Está bien, mamá, todos estamos encantados, cálmate. Mañana iremos a ver al doctor Ordiales”. (87)

Se muestra la condición de la mujer como incomprensible, posiblemente desvarío o locura que pide la compasión de los hijos. En seguida el relato cambia totalmente sin indicación temporal o espacial alguna. Un narrador extradiegético en tercera persona describe el espacio natural que enmarcará la subjetividad de los personajes:

Sobre la llanura inmensa la paja amarillenta se eriza bajo la lluvia. El día gris extiende su tiempo sin esperanza. Ayer y mañana fueron y serán iguales, sin otra cosa que lluvia y frío; barridos interminablemente por el viento que se lleva todo color, toda voz, cualquier insinuación de alegría.

Inmediatamente después, se incluye la prosopopeya de los estados anímicos:

La soledad entra por la alta ventana. A pesar de los vidrios la habitación es helada, húmeda, y el viento, el viento, sitiando, aislando, hace sentir que se está dentro de una torre, la única

en una orilla deshabitada del mundo, donde resulta inútil ensayar palabras, tener recuerdos.

El viento y la lluvia seguirán azotando hasta borrar los rastros humanos. (87)

Comienza el relato acerca de una muchacha que está en la habitación:

En las manos ateridas de la muchacha hay una guitarra. Tiene los ojos fijos en la lejanía que no ven, sin color de tan claros, desteñidos ya. Ya a los quince años. Despacio, a tientas, afina un poco una cuerda, desliza la punta de los dedos sobre un flanco del instrumento o pega la palma en la madera lisa. [...] Otra vez el viento sin destino, el vacío, y de nuevo la cuerda que busca, casi sola, encontrar su voz. El tiempo y el espacio ilimitados, muertos, y la muchacha a la deriva en ellos, sin otro sostén que el dedo sobre la cuerda y el sonido aislado. Así, eternamente. (88)

Este párrafo, construido con un lenguaje poético, relaciona la música con dimensiones espacio-temporales subjetivas: todo ayuda a configurar un personaje frágil, bello y trágico. Además se ofrece información: una muchacha de 15 años vive algún sufrimiento visible por sus ojos “desteñidos ya”. A continuación, viene el contraste que devela lo que realmente sucede:

Pero un día, una tarde igual a otras, las manos de la muchacha se crispan y la guitarra cae al suelo. Un grito y el terror rompen la repetición helada. El sinsentido se corporiza y violenta el orden de la muerte: en el vientre de la niña un ser extraño se ha desperezado. Rasca y mueve las entrañas ciegamente. Ella siente la satisfacción bestial del informe ser que la habita sin conciencia; la lejanía insalvable en que busca acomodo, placer; estos pequeños saltos de reptil con que la hace ajena a sí misma. (88)

Aunque se sugiere que la joven, casi una niña, está embarazada, el tono de terror y misterio del relato apuntan a una realidad psíquica doble. Por un lado, la posible inconsciencia de una

adolescente ante una situación incomprensible para su edad; por otro, la reflexión acerca de lo que es un embarazo para una mujer. Es el embarazo como la realidad de otro ser dentro de sí, pero que también puede ser interpretada como simbólica. El narrador resalta que esa especie de reptil – monstruo podríamos decir– la hace ser “ajena a sí misma”. Se trata de una enajenación monstruosa que, como hemos visto, forma parte de la poética arredondiana. Sigue la descripción del grito ante el ser que la devora por dentro: “Y grita y sigue gritando. Empuja con las dos manos el vientre apenas curvo, lo oprime, trata de suprimir, de aquietar siquiera al habitante del pantano que es de pronto su vientre. Está segura de que va a devorarla sin darse cuenta, con la misma sensual indiferencia con que ejercita sus miembros deformes. Vuelve a gritar, cada vez más fuerte, más fuerte (88)”.

La muchacha le dice a su madre, quien ha entrado a la habitación, que “aquello” está dentro y se mueve. No se nombra directamente, sino que se calla y evade; sólo se siente y hace gritar. Se trata de toda una cultura lingüística para nombrar indirectamente la sexualidad, la procreación. Es la cultura de lo no dicho; pero el grito es mayor y puede expresar lo inconfesable. La madre explica a la niña que vendrá un niño y que después ya no tendrá que preocuparse:

La madre habla durante mucho tiempo, con voz pausada y sin emociones, mientras le acaricia un poco los cabellos. Le va diciendo paso a paso todo lo que vendrá, hasta el desgarramiento final en que ‘aquello’ saldrá de ella con una exigencia mucho más violenta. Saldrá y a la luz del sol será un niño. Y desde ese momento ella quedará libre, no tendrá que servirlo ni pensar en él: no será suyo. Unos meses más de paciencia, de tolerancia para el intruso; después ella le asegura que todo esto de ahora se borrará. (88)

Este párrafo muestra la inversión del mito: la referencia bíblica es la Anunciación del Ángel Gabriel a María, la madre de Jesús (Lc. 1, 30-38):

‘Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo. [...] No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios, vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Él será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el señor Dios le dará el trono de David, su padre; reinará sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin’. María respondió al ángel: ‘¿Cómo será esto, puesto que no conozco varón?’ El ángel respondió: ‘El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el que ha de nacer será santo y será llamado de Dios. Mira, también Isabel, tu pariente, ha concebido un hijo en su vejez, y este es ya el sexto mes de aquella que llamaban estéril, *porque ninguna cosa es imposible para Dios.*’ Dijo María: ‘He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según su palabra’. Y el ángel dejándola se fue. (*Biblia de Jerusalén* 1458)

Podemos encontrar en el texto de Lucas la doble referencia: primero, el “porque ninguna cosa es imposible para Dios” en relación a la madre-abuela que ha anunciado a sus hijos que está embarazada, en concepción virginal, y les comunica todo desde una singular alegría. Segundo, el párrafo anterior, en que la madre anuncia a la niña que está embarazada y cómo se dará lo imposible, aunque en este caso no es concepción virginal: “–Mamá, ¿tú estás segura de que está aquí por aquello que hice? –Sí. Pero la muchacha no le cree” (88-89). La inversión del mito también se da porque, a diferencia la Anunciación, el niño que nacerá la llevará “hasta el desgarramiento final” en lugar de la alegría. La madre tampoco le dice el nombre que le pondrá a su hijo, sino lo nombra sólo como “aquello” que saldrá de ella con una exigencia mucho más violenta. Pero coincide en la materia del anuncio: “Saldrá y a la luz del sol será un niño” (88). Y

en lugar de que sea la madre del Hijo de Dios de prometedor futuro, será borrado de su memoria. Sin embargo, se vislumbrará una esperanza en la situación límite que significa una adolescente embarazada y a la que se le arrebatará el niño, quizá para adopción, como veremos.

Volvamos al relato del tiempo pasado. Tras el anuncio de la madre, comienza una larga descripción de las sensaciones corporales de la muchacha embarazada en que se resalta la condición de soledad y de un tiempo interminable:

Se toca despacio la cara con las manos: los pómulos, las cuencas, la frente: los huesos que están bajo la carne que quedarán, cuando la carne no esté, inútiles y los mismos. El niño se revuelve otra vez en busca de su ser que irá a la luz. La muchacha se queda inmóvil, sintiéndolo. Luego camina otra vez a su puesto frente a la ventana. Mira sin ver la llanura, la ensordece el viento que no escucha. Está inerme ante la soledad que no terminará nunca.
(89)

La existencia del ser dentro de ella se vuelve siniestra y se relata como un doble, como un vivir de otro en sí misma, otro que tiene sentidos aún sin haber nacido, que trata de ver desde la obscuridad del vientre y que toca los límites del cuerpo en que se alberga: “Vuelve a sentir contra las paredes del cuerpo el roce y el gorgoteo del que tantea, con ojos sin luz, los límites” (89).

La abyección se da en el límite del cuerpo, como señala Julia Kristeva, y que volvemos a citar por su sorprendente correspondencia con la experiencia vivida por la joven. Tras exponer el tema del pecado como tabú e impureza, la filósofa describe la sensación de la abyección dentro de sí: el horror lo llevamos dentro y expresa el límite de un cuerpo que se rebela y que busca ser en el mundo. Es el interior del cuerpo el que suple el derrumbamiento de la frontera adentro/afuera: “Como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridad de lo ‘propio’, sino que lastimada

o transparente, invisible o tensa, cediera a la deyección del contenido. Orina, sangre, esperma, excremento, vienen entonces a asegurar a un sujeto en falta de lo que le es ‘propio’” (Kristeva, *Poderes* 74).

Sólo que en este caso, el contenido a eyectar será un niño que será borrado, como mancha que deberá ser purificada. Con esto podemos establecer lo no dicho en el relato: otros han ocultado a la muchacha porque se ha manchado. Ella ha pecado en su inocencia y está oculta para salvaguardar las apariencias sociales, para que lo impuro aparentemente no salga y destruya a los demás.

La descripción de las sensaciones de la joven embarazada termina con el lenguaje de la canción:

La sangre colorea la cara de la muchacha, cosquillea en la punta de sus dedos: ha sido un latido que no ha venido de ella, un oleaje que ha producido y lanzado el informe, el que emerge húmedo, de lo remoto olvidado. Y el vaivén secreto comienza: la muchacha se inclina y espía la próxima ola que la hará presentir de nuevo el oscuro universo del principio, y, en tanto, pensando en el que lucha por ser, por salir, sus dedos modulan una antigua melodía luminosa, y ella murmura las palabras con infinita piedad, aunque las palabras no sirvan: “Was ich in Gedanken küsse”. (89)

Veremos que la narración ofrece una clave de interpretación. Parece que la canción en alemán cantada por la adolescente embarazada quedará en la memoria del bebé que aún no ha nacido. Además, años después, ya como madre, la joven enseñará las canciones a su hija. Como sea, la canción aparece como un lenguaje que no importa en sus palabras, sino por acompañar a “aquello” que quiere emerger, salir con fuerza y contundencia, invencible.

Como vimos anteriormente con la teoría kristeveana, si la abyección conlleva el desplome del sentido, en este proceso el lenguaje trata de nombrar lo innombrable desde un proceso psicológico, lenguaje que nombra esas zonas oscuras, “estados innombrables del miedo” (Kristeva, *Poderes* 74). Después el lenguaje se manifestará como memoria en la canción que recordará la mujer ya en edad adulta. Y también se dará la contradicción: el cuerpo expulsa lo que lo horroriza, pero parece desear aquello que “abyecta”. Este “deseo de abyecto” se manifestará en la adolescente embarazada al querer al bebé, a su hija que finalmente no dejará ir.

Veamos algunos datos sobre la canción que no aparecen en el cuento. Se trata de un *lied* de Mozart –atribuido posteriormente a su padre, Leopold: *Geheime Liebe*, Amor Secreto, con texto del poeta Johann Christian Günther. La traducción del verso al español sería: “Aquello que beso en mis pensamientos”. Recordemos que los *lieder* de Mozart ya prefiguran el Romanticismo; los poemas musicalizados por él también ya forman parte de la generación romántica (Branscombe 19).

La narración continúa con la descripción de la sensación de la muchacha: “Sigue vigilando el latido subterráneo, se queda suspensa al borde del mundo del terror y del milagro, con todos los sentidos centrados en la cavidad que está en su cuerpo pero no es suya: la caverna sin luz en que están encerrados todos los signos, pero donde nada tiene todavía sentido” (89). Subterráneo, adjetivo importante en la narrativa arredondiana, nos refiere a lo abyecto, a lo que es lanzado lejos, en este caso, dentro. La caverna aparece como imagen primordial del útero materno, divinizado por el ser humano primitivo en las cavidades de las montañas sagradas. En eso sagrado del cuerpo, aparece el terror y el milagro. Lo sagrado es lo abyecto.

Ella sigue cantando, “susurrando en su lengua, la lengua en que le habló su madre, la canción que brota de la guitarra y en la que ella no piensa. */als der stummen Einsamkeit / als der stummen Einsamkeit* (90). “Sino a la muda soledad”, veremos en la traducción que aparecerá en el cuento. La muchacha habla alemán por la madre. No se sabe exactamente dónde están; posiblemente es México, por la explicación clara de que ella vuelve a hablar esa lengua de sus primeros años. Pero también vemos cómo se resalta la transmisión de la lengua materna de la madre a la hija y de ésta a la propia. Hay una línea femenina que parece resaltar un ciclo, una tradición generacional, una herencia corporal y psicológica.

Aquí cambia súbitamente la narración y regresa al momento presente del relato, a la voz de la narradora. En primera persona y en el presente de la historia, narra lo que lo hijos hicieron con la madre, aparentemente enferma. El psiquiatra aconsejó que fuera hipnotizada, y ella sólo consintió si lo hacía el profesor Wasserman, antiguo amigo de sus padres. Con esto queda más clara la ascendencia alemana de la mujer.

Después la narradora señala un dato temporal:

La tarde en que sucedieron las develaciones, estaba especialmente contenta, particularmente libre.

Sostenía el racimo de uvas muy cerca de su rostro, apoyando el codo en el sillón y hablaba con el profesor sin apartar los ojos del racimo, acariciando negligentemente los granos para quitarles el polvillo que los cubre. (90-91)

“La tarde de las develaciones” indica el acontecimiento revelador. En este caso, se da con la conjunción de dos espacios temporales: “–De muy joven yo tocaba la guitarra... me gustaba. No he vuelto a probar. Me enseñó mi hermana Erika” (91). Aquí aparece la primera relación directa

entre pasado y presente, intercalados. El profesor le dice a ella la letra de otra canción: “*Hänschen Klein geht allein / in die weite Welt hinein* / Pronto la cara de mi madre se iluminó y siguió cantando la canción alemana con placer hasta el final” (91).

La música es aquí instrumento del recuerdo, de una memoria muda y que poco a poco comienza a emerger, a develar. La letra de la canción corresponde a la canción popular infantil alemana *Hänschen Klein* (“El pequeño Hans”). Es posible que el profesor de origen alemán mencionara la canción a la mujer para que comenzara a recordar. Y lo hace: “Hacía tantos años... Mamá la cantaba cuando yo era chica” (92). El profesor le insiste enérgicamente que vuelva a cantar algo que él ha percibido y que en la discordancia había sido difícil detectar: “Entonces mi madre cantó, con un sentimiento de desesperanza que la destrozaba, una canción que terminaba diciendo *Als der stummen Eisamkeit* / ¿Por qué ha dicho siempre que no sabía hablar en alemán? —preguntó con violencia el viejo profesor” (92).

Parece que nos encontramos con un proceso de curación de la época: a través de la hipnosis se trata de encontrar la raíz pasada del trauma. Pero lo que resalta en el texto es el lenguaje, en este caso, el lenguaje de la música. Si la mujer hablaba alemán, lo había reprimido por algún acontecimiento traumático. Es cuando canta de manera discordante y mezclando melodías distintas y con susurros, cuando se dan las “develaciones”, como menciona la narradora. La tarde de las develaciones es el acontecimiento.

El verso final que canta la mujer es del *Lied* de Mozart, el mismo que cantaba la niña embarazada de otro tiempo. En este sentido, los planos temporales superpuestos parecen seguir la misma discordancia de la confusión psíquica de la mujer.

Comienza, entonces, otro plano temporal: una muchacha pálida sacude la cabeza con un *Nein* constante ante unos comensales rubios que están en torno a una mesa de té. Hay una niña que

[C]omprende que la muchacha se niega, aunque no entiende a qué, porque todos hablan en esa lengua tajante que ella no conoce. Ella está aparte, con sus ojos negros y su ignorancia de la lengua paterna. La aíslan por algo, y Érika dice que *no* por ella [...] Retrocede sin hacer ruido, ahora con los negros ojos inmóviles sobre el rostro abatido de la que dicen es su hermana. Algo que no sabe lo que es quisiera decirle a la muchacha que ha empezado a llorar, sin dejar de mover como un péndulo la cabeza. (92)

Cada vez la narración devela también la historia de lo que sucedió: la mujer de la época moderna es la hija de la adolescente embarazada; ésta es de origen alemán y parece que ha tenido una hija con un hombre de México, por los ojos negros. Nunca se menciona al padre; es la soledad de las mujeres. Erika había sido mencionada como la hermana: ahora sabemos que es su madre. Pero tenemos que esperar un poco para que la narración lo confirme. Podemos inferir que el *Nein* constante de Erika, y que la niña escucha constantemente, es la negativa de la joven madre a que le quitaran a su hija. Parece que se refiere al plan de adopción pensado por los abuelos. Quizá la única solución fue que tuviera que mostrarse como su hermana.

La niña escucha a su hermana cantar en alemán: “La miraba cantar y llorar, llorar dulcemente enseñándole sin querer las palabras de su historia, tendiéndole sílaba por sílaba, no las palabras de otro idioma, más bien la necesidad de romper la separación, la soledad de las dos. *Nadie debe enterarse/ a nadie se lo revelaré / sino a la muda soledad/ sino a la muda soledad...*” (93). La música, aquí, es el lenguaje con el que se expresan las palabras de la historia, la verdad personal oculta en una lengua extranjera, críptica. La letra del *Lied* de Mozart en español rompe la

dualidad, la separación: la niña comprende en su idioma. Al final, la narradora, en el plano temporal moderno, explica la historia con la interpretación:

Se lo dijo el día en que murió. Le dijo que no era su hermana, sino su madre, y fue eso un reconocimiento fugitivo, de adiós tan precario que no bastó. Aunque ella lo supiera desde mucho tiempo atrás, desde antes de entender lo que los mayores decían en su idioma, el que su madre no le entregara más que unas relaciones secretas, casi pecaminosas, la mantuvo informe, fetal, sin luz. Lo único cierto era la figura segura y bondadosa de la abuela-madre que se daba sin tenerlo que hacer, y sin haber pecado. Lo único seguro pero fuera de la verdad. Sin vínculos con nadie, también. El amor no negado pero clandestino de su madre la envenenó. Tomó partido por la falsa, la segura, la que no necesitó de un hombre para tenerla por hija. Cantó su canción, pero abajo siguió sonando la otra, la escondida, y su embarazo para ser abuela-madre era doloroso y solitario, quería tal vez reproducir su propia gestación, para darse a luz a sí misma sin dejar de amar porque ella había sido desconocida y amada. El hijo verdadero sería el sin padre, pero rumiado, pescado en las aguas amargas y sacado a la luz por ella, con sus manos: nacido, reconocido (93-94).

En todo este párrafo encontramos la reflexión poética que la narradora hace de lo acontecido. Encontramos la “desolada redención” de “La señal”, la fuerza de lo ambiguo, del paso doloroso y tremendo de lo no dicho a lo reconocido, en la experiencia de una mujer que se libera de la ilusión de un embarazo que no es más que un pólipo. Pero quien relata es una mujer, la hija, que puede vivir en un mundo donde las cosas se nombran y se dicen:

La curación fue rápida. Ella misma pidió que le extirparan “aquello” que no era más que un pólipo. Salió del sanatorio serena, mansamente alegre: abuela solamente. Yo recordé

con dolor a la mujer joven, heroica, que extraía encanto y refinamiento no se sabe de dónde, cuando estaba luchando por la vida a las puertas de la muerte, en un desafío con ella y no con la razón como creían todos. En su engaño poseía una sabiduría que sana había olvidado.

Lo sé porque estoy embarazada, y me toca ahora a mí.

La canción de mi abuela y de mi madre me envuelve. Mi historia es diferente, mi hijo tiene padre, tendrá madre, pero ahora no somos ambos más que una masa informe que lucha. En el principio otra vez. Me inclino sobre mi vientre y escucho. Estamos solos. Y todo vuelve a comenzar. (94)

De este modo, el engaño fue la posibilidad de curación. Llegar al límite es la apertura a la sanación, a la liberación de lo que antes era sólo destrucción. Los personajes repiten cíclicamente sus historias, pero en algún momento alguien rompe el hechizo y puede comenzar de otro modo, como es consciente la narradora, la voz femenina que con el lenguaje da sentido a todo al escuchar su vientre.

En este cuento, el lenguaje tiene un lugar fundamental: lenguaje en cuanto expresión verdadera de lo innombrable y en cuanto posibilidad de la memoria por la lengua de la madre. Por ello, la fuerza del recuerdo de la canción de cuna que da título al cuento. La mujer de la historia comienza su sanación al recordar la lengua extranjera con la que le cantaba su madre-hermana. Kristeva, como estudiamos, conecta la realidad del lenguaje como la posibilidad de tocar lo abyecto; el lenguaje que trata de nombrar lo innombrable. Se tratará de devolver una memoria, y por lo tanto un lenguaje, a los estados innombrables de miedo (*Poderes* 54). La memoria es lenguaje que nombra esas zonas oscuras; en este caso, un lenguaje cifrado bajo la letra de una

canción en lengua extranjera. Como señala la narradora respecto a esa tarde en que la madre recuerda las canciones, es el acontecimiento de las develaciones.

Como una analogía de la obra nitscheana, nos encontramos con una especie de genealogía de la moral: la superposición de espacios temporales y la repetición de historias se configuran para develar el origen de nuestros comportamientos. También se trata de una desmistificación como la que hablaba Ricoeur respecto a los maestros de la sospecha para impugnar las ilusiones: los personajes viven presas de los silencios y engaños, y generación tras generación reproducen la ilusión esclavizante. Repeticiones, sentido de lo cíclico, destinos inexplicables; dicho desde el lenguaje arredondiano, parece que se expresa el sentimiento de estar consumidos por una llama implacable que nos envuelve a todos los que habitamos este mundo.

El nuevo comienzo ofrece la posibilidad de redención, de liberación: no necesariamente se tienen que cumplir las mismas tragedias de los que nos precedieron. Aunque en el fondo de la psique humana podamos tender a la repetición, el ciclo se rompe y la libertad se vuelve creadora y da posibilidad a nuevos nacimientos. La narradora revela que está embarazada y que todo está nombrado y reconocido; la maternidad como promesa y como posibilidad de construir otra historia. En ella, en la iluminación de su conciencia por el conocimiento de la historia, se da la epifanía: memoria e historia develadas que hacen comprender el misterio de una vida. “En el principio otra vez. Me inclino sobre mi vientre y escucho. Estamos solos. Y todo vuelve a comenzar”: la ilusión, el hechizo se ha roto; sin embargo el ciclo continúa y las siguientes generaciones volverán a buscar el origen de sus engaños y culpabilidades.

6. La llama doble pervertida: “La sunamita”

El cuento “La sunamita”, uno de los más conocidos de Inés Arredondo, un “clásico” como se le calificara ya en 1976 (Millán 43), puede ser reconocido como hipertexto del pasaje bíblico del Libro los Reyes que se refiere a la hermosa joven que calentaba la vejez del rey David “pasmado de frío”, y le servía. El cuento muestra una clara intertextualidad e hipertextualidad; siguiendo la terminología de Gerard Genette, todas las obras son en cierto modo hipertextuales, pero unas lo son más (Genette 19). Mucho se ha estudiado el cuento; ahora nos acercaremos a su intertextualidad para así descubrir más secretos del mito que sigue vivo y que se ofrece para su desmitologización y remitización.

El personaje del cuento es una joven de 19 años, Luisa, y el título de la obra, “La Sunamita”, hace referencia a otro personaje de otro lugar, en este caso, del episodio bíblico. Con esto se universaliza el nombre: así como hay cireneos, judas, judiths y dalilas, hay “sunamitas”. Es más fácil recordar a la joven bellísima que le es llevada al Rey David en su ancianidad, que su verdadero nombre y menos aún, el origen de su gentilicio: Abisag, la sunamita o de Sunam. Es en este cuento —de hecho, el único— donde Inés Arredondo explicita, con un epígrafe, la referencialidad que hace de la Biblia, con la clara intención remitizadora:

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. Reyes I, 3-4. (131)

Inés Arredondo se aproxima a un texto antiguo para buscar y actualizar su sentido en un pueblo de México. Con ello la escritora hace confluír la tradición cultural del catolicismo, del mundo

prehispánico, del mundo colonial y de un país que a mediados de siglo XX no terminaba de entrar al mundo moderno. Inés Arredondo, así, buscó múltiples sentidos en esa cultura y en esos textos remotos, pero remitizándolos con nuevas significaciones.

Como hemos mencionado, este cuento es el único en el que la autora sinaloense indica con un título y un epígrafe la intertextualidad con la Biblia. Es necesario caer en la cuenta acerca del epígrafe: el pasaje bíblico está tomado de la versión de la Biblia de Reina-Valera, es decir, la versión cristiana protestante más conocida y aceptada desde la Reforma y la primera versión castellana directa y completa de la Biblia. Esta versión debe su nombre a Casiodoro de Reina, quien la publicó por primera vez en 1569, y a Juan de Valera, que hizo la revisión en 1602.

Podemos preguntarnos por qué la autora escogió esta versión para el epígrafe. Muy probablemente porque era la versión que tenía a la mano: la Reina-Valera es muy difundida, especialmente por los Gedeones, grupo cristiano que distribuye gratuitamente la Biblia en muchos lugares, especialmente en habitaciones de hoteles. Otra posibilidad es que a Inés Arredondo le gustara esa traducción: la versión Reina-Valera es muy apreciada por la belleza literaria de sus textos, lo que es reconocido en el mundo católico. Otra posibilidad, y muy remota, es que Inés Arredondo, en su afán de distanciarse del catolicismo en que fue educada, optó por una versión protestante. Poco plausible; quizá esto no era decisivo para la autora, que no se molestó en citar adecuadamente su referencia bíblica al omitir si se trataba del primero o segundo libro de los Reyes.

Todo esto sólo viene al caso para hablar de la singularidad de haber optado por una versión de la Biblia. Por esto nos permitimos hacer un *excursus* y presentamos algunos datos que fortalecen la comprensión del nombre que da título al cuento estudiado.

6.1 Origen del nombre “sunamita”

Volvamos a la intertextualidad con el Libro de los Reyes; este libro en dos partes tiene su edición final durante el cautiverio babilónico, entre 597 y 587 AEC. La hipótesis documentaria ubica estos textos en la historia deuteronomista. Las monarquías davídica y salomónica, que son tratadas en la historia relatada en esos libros, datan del s. X AEC. ¿Quién era la sunamita referida? Como la mayoría de estos textos, pocos son los datos sobre los personajes históricos y muchos de ellos son creaciones míticas para configurar la historia de un pueblo. De lo que nos aportan los exégetas y comentaristas encontramos primero, el nombre de sunamita.

En hebreo *shûnamîth* significa una habitante de Sunem, o moradora en Sunem. El texto bíblico indica desde el principio que su nombre es Abisag. En la entrada “Abishag”, en *Women in scripture*, encontramos que en hebreo *'abishagh* significa “Mi padre es nómada”, de la raíz hebrea *'abi*: mi padre, y del verbo *sgg*, que es ir como nómada, errando (Meyers 45). Sunamita, pues, es gentilicio de Sunam, o Sunem o Shunem, pequeño pueblo mencionado en la Biblia, situado al norte del reino de Israel. Es el lugar donde el profeta Eliseo fue recibido por la otra sunamita, quien reconoció en él a un hombre de Dios. Sunam es actualmente identificado con el moderno pueblo de Sulam o Sholem, al norte de Israel.

Posiblemente por ello muchos relacionan a la sulamita del *Más Bello Cantar* o Cantar de los Cantares con la sunamita del Libro de los Reyes. La etimología del nombre de sulamita, nativa de Shulem, de acuerdo con Eusebio (s. V), es idéntico al de Shunem. Además, la versión griega de los LXX identifica ambos nombres para el mismo lugar (Meyers 45-46).

La joven Abisag cuidaba y servía al rey. Servía como *sōkhenet*, término hebreo que viene de la raíz *skn*, “atender a”, “tener cuidado por”, y su forma era aplicada para altos oficiales. Pero

el rol de Abisag fue uno de los de más bajo estatus y, sin embargo, el modesto personaje participa silenciosamente de los momentos decisivos del reino de Israel (Martín LaBar).

El pasaje bíblico de la sunamita no parece tener mayores interpretaciones que la de ser un mero recurso literario para enmarcar las dificultades de la sucesión al trono de David. Claudia Camp interpreta el hecho en términos de analogía de poder: la impotencia física refleja la impotencia política (Meyers 46). Después del episodio de la sunamita el texto relata la disputa de Adonías, hijo de David, para acceder al trono. Betsabé, que es la esposa principal de David, recurre a su anciano esposo para que cumpla la promesa de dar su reino a su hijo Salomón. Abisag presencia silenciosamente esta conversación (1 Reyes 1,15). La impotencia física del Rey David refleja la impotencia política en medio de la lucha por el poder en la sucesión. Abisag es un testigo silencioso de los momentos decisivos: la callada joven es más un recurso para mover la trama, que un personaje desarrollado. Ella marca el principio de la decadencia de David como rey y más tarde, la decadencia de Adonías en su carrera para asumir el poder.

Tras la muerte de David, Adonías solicita casarse con Abisag; pero Salomón, al interpretarlo como un intento de usurpar el trono, ordena asesinarlo (1 Reyes 2, 13-25). Abisag Sunamita, con su belleza, está en medio de los juegos del poder (Meyers 46). Las mujeres aparecen, de este modo, más como un instrumento político; su rol es de mediadoras entre los hombres en un espacio regido por normas culturales de honor masculino.

Sin embargo, el asesinato de Adonías deja perplejos a los comentaristas: ¿por qué Salomón reaccionó tan duramente en el propósito de Adonías de casarse con Abisag? Muchos asumen que Adonías quería realizar un movimiento en el harén de David, como un modo simbólico de reclamar el trono de su padre, aunque esto parece ser una maniobra improbable para un hombre

políticamente debilitado. Parece ser más que, en una sociedad en que la propiedad de la mujer es símbolo de honor masculino, Adonías intentaba una cierta revancha simbólica contra Salomón, lo que éste no consintió guardando para sí el destino sexual de los miembros femeninos de la casa real que él ahora gobernaba (Meyers 46).

En el libro, *Amor y sexo en la Biblia*, Graham Cole ilustra el tema del incesto en la religión del antiguo Israel; la ley imponía severos castigos para las relaciones sexuales entre hermanos, medio hermanos, cuñados, o con las parejas de los progenitores. La condena a las relaciones entre tío y sobrino, aunque vaga, se sobreentiende. Así, la petición de Adonías de tener para sí la última compañera de lecho de su padre, era una violación a la ley que prohibía tomar para sí a la mujer del propio padre (Cole 334). El autor sugiere que las posteriores alusiones del amor de Salomón con la Sunamita o Sulamita, pudiera ser una especie de revancha contra el hermano muerto que había intentado reclamarle el poder (334-337).

La literatura rabínica retoma el personaje de la sunamita en los *midrash* y *aggadah* (Kadari). Abisag es descrita, a diferencia del relato bíblico, como una mujer que posee una fuerte personalidad y que piensa por sí misma, que es capaz de confrontar al rey David. El Talmud relata que la joven no desea permanecer con el status problemático de asistir al rey y estar sola con él sin estar casados, por lo que le demanda que la tome por esposa. El rey se opone, con el pretexto de que tiene prohibido tener más de dieciocho esposas, y era el número que ya tenía. Abisag no acepta la réplica del monarca, no se detiene y cita el proverbio: “Cuando el ladrón no tiene nada qué robar, él se hace virtuoso” (Kadari), una clara alusión a su impotencia y vejez. Pero también es un claro reproche al aludir el episodio de Betsabé, en que David, joven y vigoroso, no tiene problema en transgredir las leyes de la Torá y tiene relaciones con la mujer de Urías, a quien posteriormente pone en peligro hasta la muerte, para quedarse con la hermosa mujer. Aún así, David no cede; el

midrash, en contraste con el texto bíblico, intenta fortalecer la imagen de David en su vejez, obediente de la Torá.

Hay otras referencias bíblicas de búsqueda de jóvenes vírgenes para el Rey, como el caso de Ester, en Ester 2, 2,3.5-7:

Que se busquen para el rey jóvenes vírgenes y bellas. Nombre el rey inspectores en todas las provincias de su reino para que reúnan en la ciudadela de Susa, en el harén, a todas las jóvenes vírgenes y bellas, bajo la vigilancia de Hegué, eunuco del rey, encargado de las mujeres [...] y la joven que agrade al rey, reinará en lugar de Vastí. [...] Había en la ciudadela de Susa un judío, llamado Mardoqueo, hijo de Yaír [...]. Tenía en su casa a Hadassá, es decir, Ester, hija de un tío suyo, pues era huérfana de padre y madre. La joven era hermosa y de buen parecer. (Martin LaBar)

Pero el caso de Abisag Sunamita es particular en los sentidos ya mencionados. Martin LaBar describe más, con suposiciones, la humillación de la labor de la sunamita. Es duro imaginar trabajo más humillante: yacer en el lecho con un hombre viejo y buscar calentarlo. Seguramente era lo que menos hubiera imaginado una muchacha como Abishag cuando crecía en Shunem. David probablemente babeaba, al menos cuando dormía y podía haber padecido incontinencia. Quizás roncaba o tenía dificultades para escuchar. Probablemente él no sabía mucho acerca de los temas que a una chica le hubiera gustado para conversar. La Biblia no dice nada acerca de la reacción de Abishag a todo esto, excepto que ella ‘tomó cuidado del rey y le servía’. Es difícil imaginar otro impresionante ejemplo de servidumbre (Martin LaBar).

Otra referencia, aunque de menor importancia, es el sunamitismo: a partir del episodio bíblico de la Sunamita y el Rey David, se ha dado en llamar sunamitismo tanto a la práctica

curativa –Sydhenham en el siglo XVII y Boerhaave en el siglo XVIII– como al fenómeno de hombres muy viejos que buscan reavivarse con mujeres muy jóvenes (Shapin 1580-1582). Además de que tal práctica es médicamente infundada y más bien parecería para nuestros ojos modernos una broma, podemos enmarcar el tema como parte de la historia cultural de imágenes de la mujer tratada como objeto, en este caso, falsamente curativo. Precisamente estudiaremos cómo es tratada esta imagen en la literatura por medio del cuento arredondiano.

6.2 El cuento

Regresemos al texto del cuento. La narración está dada por un narrador protagonista en primera persona del singular. Luisa, una joven de diecinueve años, acude al llamado de su tío Apolonio, esposo de la hermana de su madre, ya muerta. El hombre de “setenta y tantos años de edad” quería verla con urgencia, ya que agonizaba (131).

El lenguaje inicial es metafórico y describe la situación subjetiva en que el personaje se concibe a sí mismo. Es decir, el texto comienza con una autoconciencia de identidad. A la par de esto podemos entrever otra intertextualidad, en forma de alusión: Luisa se describe a sí misma con la metáfora de estar en el centro de la llama, como primer símbolo que parece aludir al pasaje de Moisés ante la zarza ardiente, que ha aparecido en otros cuentos:

Aquél 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 (131).

Aparece el verano arredondiano, el “verano abrasador” del cuento “Estío”, como fuerza vital que nos hace existir y que a la vez nos consume:

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. (131)

A diferencia del hipotexto del Éxodo, Luisa, como una nueva Moisés o anti-moisés, no se detiene humildemente ante la zarza ardiente ni se descalza en la tierra sagrada, sino que entra al fuego abrasador, “vestida de negro, orgullosa”; vive en él sin consumirse y con el poder de alimentarlo con sus cabellos rubios. El fuego, como símbolo de la energía sexual vital, vivifica su ser y, a la vez, es alimentado con su sensualidad fortalecida por la posesión de su propio cuerpo; se da cuenta de la mirada de los hombres, pero sabe que no es manchada por ella.

Luisa vivía en su libertad y autocomplacencia en medio del fuego, como llama vivificante, expresión del amor y el erotismo nombrados por Octavio Paz como “la llama doble de la vida” (*La llama doble* 9, 200). Amor y erotismo como zona sagrada, terrible y fascinante, desde la concepción de lo sagrado de Rudolf Otto. Es el espacio del espíritu libre en medio de las circunstancias. Ella muestra autoposesión y autosuficiencia, pero no la conciencia que construirá tras haber atravesado el límite.

La narración construye un ambiente de misterio en medio de lo cotidiano: “Todo esto era perfectamente normal, y sin ningún estremecimiento, ningún augurio me hizo sospechar nada”

(131). La descripción del ambiente utiliza el tiempo, específicamente la hora de su llegada, para indicar lo que sucederá:

Llegué al pueblo a la hora de la siesta.

Caminando por las calles solitarias con mi pequeño veliz en la mano, fui cayendo en el entresueño privado de la realidad y de tiempo que da el calor excesivo (131).

Como en los cuentos estudiados anteriormente, la siesta expresa un letargo que produce un estado de conciencia y ambienta el entorno en que acontecerá lo inesperado, lo *unheimlich* y la revelación de lo no dicho u oculto.

La joven se dirige a la casa del tío y vienen recuerdos de la convivencia con su tía. Llega a la casa, la reciben y conducen al espacio que será determinante: “Fuimos directamente a la habitación del enfermo. Al entrar casi sentí frío. El silencio y la penumbra precedían a la muerte” (132). Continúa el lenguaje misterioso que anticipa lo ominoso.

Lo que viene son los diálogos de Luisa con su tío Apolonio, cómo se siente confortado: “Bendito sea Dios, ya no me moriré solo” (132), cómo él le comparte los recuerdos de la vida con su tía, los regalos que le hizo. “Pero me iba heredando su vida, estaba contento” (133), relata Luisa, consciente de su papel al acompañar el hombre enfermo.

Sobreviene entonces el momento de la muerte; Luisa sale corriendo a buscar al médico y llegan los parientes “ya medio vestidos de luto” (134). Llega también el señor cura con el Viático. La narradora describe el espacio a través de los elementos que indican un escenario mortuario. En lugar de estar en medio de la llama, ahora ella, fuego vivificador, entra al espacio de la muerte.

Luisa, aparece, en contraste, como la posibilidad del deseo, por su belleza y juventud; “respiraba el horror a todo aquello, a la muerte” (134).

Entonces el sacerdote, cuya presencia además de ser representativa de lo sagrado, también lo es de las convenciones sociales y culturales, comunica a la muchacha la petición de Apolonio: “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?” (134). “Ahogué un grito de terror” (134), narra Luisa. Del horror de la muerte, al terror de la increíble noticia. “¿Por qué me quiere arrastrar a la tumba?... Sentí que la muerte rozaba mi propia carne” (134). En el fondo está *Eros* y *thanatos*, otra dualidad, dos caras de la misma moneda, la dualidad-unidad arredondiana.

Aparecen entonces las voces del entorno: “Si no te casas, los sobrinos de México no te van a dejar nada. ¡No seas tonta!”, “Es una delicadeza de su parte”. “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...”, “Pensándolo bien, el no aceptar es una falta de caridad y de humildad” (135).

Ante las voces Luisa habla con una voz que aparentemente es la suya, pero que no corresponde a lo que realmente quisiera decir: “‘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” (135). No parece ser que sea el dinero, ni la ventaja lo que moverá a Luisa. Sí la culpa religiosa, el deber de la caridad y la humildad aprendidas.

Viene, así, la aceptación en medio de la culpa y de la confusión: “Me vinieron náuseas y fue el último pensamiento claro que tuve esa noche. Desperté como de un sopor hipnótico cuando me obligaron a tomar la mano cubierta de sudor frío. Me vino otra arcada, pero dije ‘Sí’” (135).

Luisa se queda con la sensación de que fue cercada por esas voces que la hicieron firmar el acta de matrimonio y que era como “una maléfica ronda que giraba vertiginosamente en torno mío y reía, grotesca, cantando” (136). Ella reconoce su propia identidad gracias al mal que la circunda: “y yo en medio era una esclava. Sufría y no podía levantar la cara al cielo” (136). La protagonista muestra ahora su identificación con la imagen de la mujer esclava que podríamos equiparar a los arquetipos con los que se ha intentado comprender la situación de dominio sobre la mujer en la cultura.

Comienza entonces la narración del ambiente en que Luisa, ya casada, espera la anunciada muerte de Apolonio, como si se entrara en otra dimensión: “Continuó lloviznando todo el día, y el otro, y el otro aún. Cuatro días de agonía. [...] Son días espirituales, casi sagrados” (136). Entonces aparece el aletargamiento, el adormecimiento, un estado de conciencia que no despertará el deseo como en “Estío” o en “Olga”, sino que se abrirá a la perversión por el deseo del otro:

Oía la lluvia monótona y rezaba sin conciencia de lo que decía, adormilada y sin miedo, esperando. Los dedos se me fueron aquietando, poniendo morosos sobre las cuentas del rosario, y al acariciarlas sentía que por las yemas me entraba ese calor ajeno y propio que vamos dejando en las cosas y que nos es devuelto transformado: compañero, hermano que nos anticipa la dulce tibieza *del otro*, desconocida y sabida, nunca sentida y que habita en la médula de nuestros huesos. Suavemente, con delicia, distendidos los nervios, liviana la carne, fui cayendo en el sueño. (136, cursivas en el original)

El deseo aparece desde la sombra, desde la penumbra:

Desde el fondo de la penumbra llegó a mí la respiración fatigosa y quebrada de don Apolonio. [...] La muerte da miedo, pero la vida mezclada, imbuida en la muerte, da un

horror que tiene muy poco que ver con la muerte y con la vida. El silencio, la corrupción, el hedor, la deformación monstruosa, la desaparición final, eso es doloroso, pero llega a un clímax y luego va cediendo, se va diluyendo en la tierra, en el recuerdo, en la historia. Y esto no, el pacto terrible entre la vida y la muerte que se manifestaba en ese estertor inútil, podía continuar eternamente. (137)

En el párrafo podemos apreciar el lenguaje poético y reflexivo con que también se describen los espacios y los estados anímicos. Se trata de una visión sobre la vida y la muerte en la voz de la mujer joven, símbolo de la vida, y del hombre viejo, símbolo de la muerte. La vida está unida a la muerte, o son lo mismo, y el resultado es el horror ante este descubrimiento. Después del clímax de la agonía, parece que la muerte se instala en el tiempo; el “pacto terrible entre la vida y la muerte” es la eternidad, una especie de anti-resurrección de un ser casi vampírico, que permanece y que puede tomar la vida de la joven. Entonces, parece ser que Luisa se une a la agonía; su propia respiración se une a la del tío:

La respiración común se fue haciendo más regular, más calmada, aunque también más débil. Me pareció regresar. Pero estaba tan cansada que no podía moverme, sentía el letargo definitivamente anidado dentro de mi cuerpo. Abrí los ojos. Todo estaba igual.

No. 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. [...] Me vuelvo a la rosa como a una cómplice, pero no la encuentro: el sol la ha marchitado. (137-138)

La rosa aparece como soporte simbólico de lo que está sucediendo: la vida se ha fundido con la muerte. Luisa, desde su complacencia extrema, desde ese estado de transfiguración, es conducida a la puerta de la muerte, no sólo la del tío, sino la del comienzo de la suya; no muerte física, sino una nueva forma de vida-muerte.

De este modo, en esta noche se da el acontecimiento, la epifanía, lo sagrado que envuelve a la joven y la transforma. Ella no es la misma tras ese profundo sueño en que fue visitada por los dioses. Fue como la vivencia de un viaje al inframundo mientras dormía. Luisa descenderá a las profundidades de la condición humana; pasará de la pureza a la impureza, del estado de gracia al pecado, de la vulnerabilidad autosuficiente a la labilidad que, según Ricoeur, es el origen del mal. (*Finitud y culpabilidad* 11). También el espacio del enfermo es el espacio de lo abyecto. Allí, un hombre moribundo espera, pero agarrado al último impulso vital: la lujuria, el deseo incontenible por la mujer joven.

Entonces, con el sol abrasante, viene lo inexplicable: “Sí, don Apolonio mejoraba a ojos vistas. Hasta el médico estaba sorprendido, no podía explicarlo” (138). La cercanía marital del tío redivivo significaba para Luisa aberración, repugnancia. Es lo que ella llama “el desencadenamiento, el grito, el trueno” (139). Era el viejo que trataba de tenerla:

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.
(139)

Para Luisa, su condición ahora es de carne corrompida. Desea la muerte. Huye, pero Apolonio vuelve a enfermarse. El sacerdote la convence de que vuelva, pues no hacerlo sería un asesinato. Retornó, pues, la joven, y Apolonio volvió a sanar: “Regresé. Y el pecado lo volvió a sacar de la tumba” (140). Pasaron los años: la voz de Luisa lo describe: “Luchando, luchando sin tregua, pude vencer al cabo de los años, vencer mi odio, y al final, muy al final, también vencí a la bestia: Apolonio murió tranquilo, dulce, él mismo” (140). El personaje femenino tiene conciencia de luchar con otro que vive dentro del tío; la bestia como la animalidad que permanece en la sombra de nuestra humanidad construida a través de la cultura. Quizá vencer a la bestia fue sólo reconocerla tal cual es: “él mismo”. Luisa termina su narración, su historia:

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. (140)

El pecado, enmarcado en su lugar semántico que es la religión, es la nueva señal de la mujer que antes era pura. Y aparece literalmente la palabra que nos ha servido para el análisis: lo abyecto: “peor que la más abyecta de las prostitutas”. Pasa de la imagen de la esclava a la prostituta. La abyección la ha vuelto vulnerable ante la mirada patriarcal, la ha desprovisto de la protección que antes la hacía sentir segura e incorruptible. Ella recibió, en esa noche de lluvia en que compartía la respiración del moribundo, la marca de la abyección para hacerla propia.

Recordemos que lo abyecto desestabiliza al ser y lo lleva al límite de lo soportable; aparece como lo excluido amenazante, una extrañeza que hostiga como radicalmente separada, repugnante.

Lo abyecto es el “no yo”, “no eso”, pero tampoco “nada”. En el sujeto acontece el reconocimiento de la abyección dentro de sí. Lo que parecía no tener peso por el no-sentido y ser insignificante, ahora aplasta. Es una realidad que, si se le reconoce, aniquila (Kristeva, *Poderes* 9). El personaje del cuento vive, en esta asimilación de la condición del moribundo, el reconocimiento de la fuerza que, dentro de sí, la aplasta y aniquila. Por ello se constituye como proceso de identidad, en cultura, que está cimentada en este proceso de un sujeto que lucha entre lo que fascina y atrae, desde el deseo, hasta lo que le repugna y reprime. Luisa-Sunamita, “sola, pecadora, consumida totalmente por la llama implacable” lleva en sí la señal de la abyección.

El cuento “La sunamita” describe lo inimaginable, lo que no debería pasar, la evidencia de lo inconfesable. Luisa es la nueva sunamita, símbolo de la vitalidad corrompida por el sistema económico patriarcal y por una religiosidad basada en la culpa y en el ocultamiento del deseo, simbolizado por Apolonio, a quien todos quieren socorrer y confortar. Así como David supo torcer las leyes para sus fines, en el caso de Apolonio la religión y el matrimonio son utilizados para la preservación de la herencia. Quienes tramaron tal transacción negaron la dimensión del deseo inimaginable hasta que salió a la luz con su violencia. Luisa se consume entonces en la llama pervertida por el poder y la negación de lo humano.

Pero este descenso dantesco abrirá en el cuento las posibilidades de la existencia humana. Al final, Luisa dejará de sentirse segura, vivirá con una sensación de deterioro, con la posibilidad humana verdadera. No vivimos en medio de la zarza ardiente ni el castillo de la pureza, sino con una vida que es deseo y que es tendencia al mal: la posibilidad de humanización vendrá con este reconocimiento. La mujer sigue siendo objeto, lo que puede constatarse por la mirada de los hombres, pero hay un cambio: la conciencia de sí, conciencia de todo. En cierto modo esa es quizá

su liberación. El “verano cruel que no termina nunca” es el espacio en que habitamos escindidos, heridos, consumidos. Deseo y deber moral parecen hacer una infeliz combustión.

La remitización lograda por Inés Arredondo a través de la transformación del personaje Abisag en Luisa muestra la habilidad de la autora de interpretar mitos, en este caso, el episodio bíblico, y de detectar sus simbolismos fundamentales que perviven en la historia cultural. En el caso de “La sunamita”, Arredondo aparece como lectora de la Biblia como quizá lo fue en su cultura popular y de colegio católico, pero ahora como lectora de la tradición judeocristiana que limita lo erótico y sexual por medio de las convenciones, la religión y la moral. Al desmitologizar, Arredondo evidencia lo que hay de sensualismo y sexualidad tras las formas culturales, en este caso, la agonía de Apolonio acompañada por la familia y por la Iglesia. Arredondo subvierte la cultura poniendo en diálogo un pasaje bíblico con su propia versión de la historia, desnudando a la sociedad misma en sus deseos y labilidad.

7. “Mariana” o la locura lúcida que presiente la verdad

...ahora, aunque sea feliz, soy culpable.

Somos amantes y cómplices... y me gusta que sea así.

Inés Arredondo

“Mariana” es el último cuento del libro *La señal*. Resalta por la belleza simple de la narración, como si se quisiera engañar al lector ocultando todo lo que se desencadenará. De lo concreto –la edad de la joven, el espacio, el tiempo, la descripción del pueblo, la adolescencia, el colegio– se pasa a lo incorpóreo; el relato cambia del detalle cotidiano a la narración en primera persona y

reflexiva. Todo parece ser intemporalidad, inespacialidad, como si a través de los dilemas humanos del presente se pudiera conectar con un tiempo-espacio original, la “pureza animal”, el lugar del paraíso y de la caída, el origen de la culpa humana. La poética de lo cotidiano es una poética de lo extraordinario; lo cotidiano se vuelve reflexión, mundo del sueño y del delirio.

El título del cuento es el nombre de la protagonista; todo será en torno a ella. El relato comienza con un narrador testigo que en tercera persona relata lo que vio y lo que sabe. Podemos decir que todo el texto es el relato del pasado, una retrospectiva de un personaje femenino que comparte la vida con la protagonista, Mariana. Nunca se menciona el nombre de la narradora que relata los hechos desde su punto de vista con un lenguaje que no dice las cosas directamente, sino que las supone, las sugiere.

Ella y Mariana son compañeras en un colegio de religiosas. El cuento comienza con esta parte: “Mariana vestía el uniforme azul marino y se sentaba en el pupitre al lado del mío. En la fila de adelante estaba Concha Zazueta” (141). La narradora menciona el nombre de un personaje que citará constantemente en el relato, pues es uno de los testigos principales de los acontecimientos.

La narradora continúa y nos da un primer dato acerca de la protagonista: “Mariana no atendía a la clase, entretenida en dibujar casitas con techos de dos aguas y árboles con figuras de nubes, y un camino que llevaba a la casa, y patos y pollos, todo igual a lo que hacen los niños de primer año. Estábamos en sexto” (141). Aquí aparece la primera estrategia narrativa: se proporcionan los datos para saber qué sucede, sin decirlo, a través de la sugerencia. Podemos inferir que Mariana tiene un comportamiento demasiado infantil para su edad, con cierta tendencia a la fantasía excesiva y a la falta de atención, lo que la aparta de la realidad. Podríamos añadir, y

esto nos lo confirmará el cuento, si en el fondo hay una actitud de rebeldía y de transgresión ante el entorno representado, en este caso, por un salón de clases.

Se describe el ambiente natural a través de la temperatura: “Hace calor, el sol de la tarde entra por las ventanas; la madre Paz, delante del pizarrón, se retarda explicando la guerra del Peloponeso” (141). Podríamos adelantar que el calor y el sol son los soportes simbólicos que darán al relato su sentido.

Aparece el personaje de la religiosa; primero, más que como un representante de la religión, es una maestra de historia antigua que transmite con pasión sus conocimientos:

Nos habla del odio de todas las aristocracias griegas hacia la imponente democracia ateniense. Extraño. Justamente la única aristocracia verdadera, para mí, era la ateniense, y Pericles la imagen en el poder de esa aristocracia; incluso la peste sobre Atenas, que mata sin equivocarse a ‘la parte más escogida de la población’ me parecía que subrayaba esa realidad. Todo esto era más una sensación que un pensamiento. La madre Paz, aunque no lo dice, está también del lado de los atenienses. (141)

¿Quién es este personaje del que no sabremos el nombre? Llama la atención que este primer párrafo nos hable más de ella que de la protagonista: sabemos que está en sexto de primaria, tendrá unos once o doce años; que está en ese colegio de religiosas, que sabe de historia y tiene opiniones personales sobre ella. Y relata cómo admira a la maestra por su pasión intelectual: “Es hermoso verla explicar –reconstruyendo en el aire con sus manos finas los edificios que nunca ha visto– el esplendor de la ciudad condenada. Hay una necesidad amorosa de salvar Atenas, pero la madre Paz siente también el extraño goce de saber que la ciudad perfecta perecerá, al parecer sin

grandeza, tristemente; al parecer, en la historia, pero no en verdad” (141). Quizás se trate del único lugar donde la autora escoge ofrecer su propia voz como personaje.

Este relato metaficcional parece sugerir lo que sucederá: en cierto sentido, quien brilla es Mariana por ser de una familia con buena posición económica y por su belleza, sugerida más adelante; ella está en ese espacio “aristocrático”, “la única aristocracia verdadera”. Y lo que le pasará a Mariana en su vida coincide con esa especie de destino que condena: la peste parece ensañarse con la parte más escogida de la población. “Todo esto era más una sensación que un pensamiento”, dice la narradora, como si esa sensación fuera una capacidad distinta a la razón común y con la que se pudiera acceder a una verdad mayor de las cosas. Hay una “necesidad amorosa de salvar Atenas”, ciudad con esplendor y condenada, como Mariana. Se ama a Mariana, pero también se es testigo de su camino de muerte.

La narradora, como la Madre Paz, siente “el extraño goce de saber que la ciudad perfecta perecerá, al parecer sin grandeza, tristemente; al parecer, en la historia, pero no en verdad” (141). El relato metaficcional de la ciudad representa el proceso que vivirá Mariana: los calificativos le quedarán perfectamente a ella: “perfecta”, perecer “sin grandeza”, “tristemente”. Pero hay un enunciado misterioso: “al parecer, en la historia, pero no en verdad”. Hay una disociación entre historia y verdad; historia quizá como lo que se sabe y se cuenta, que no coincide necesariamente con una verdad última, más trascendente y misteriosa.

Pero la reflexión de la narradora es interrumpida por la voz infantil de Mariana, quien vive en su propio mundo y quien le muestra un dibujo: “Mariana me dio un codazo: ‘¿Ves? Por este caminito va Fernando y yo estoy parada en la puerta, esperándolo” (141). Aparece el nombre de otro personaje, Fernando: se nos sugiere que ya son novios o por lo menos que están vinculados.

La narradora, molesta, piensa que esos dibujos son estúpidos y le dice que los muñequitos “están muy feos”, para que la dejara de molestar. Mariana continúa dibujando como niña. “Pericles ya había muerto, pero estoy segura de que Mariana jamás oyó hablar de él” (141).

El largo párrafo inicial del cuento termina con el señalamiento de que aunque Mariana es ajena a ese mundo escolar, su vida está vinculada a ese símbolo histórico de grandeza e infortunio. También nos habla de la conciencia del personaje narrador, mujer que posee una gran inteligencia e interés por las clases y será el testigo que investigará el misterio de la vida y muerte de Mariana.

Otro indicador narrativo es que la narradora relata la historia a partir de lo que otra compañera le cuenta, Concha Zazueta: “Yo nunca la acompañé; era Concha Zazueta quien me lo contaba todo”. Así, la narración tiene tres niveles: una narradora, además de ser testigo, cuenta lo que otro personaje le comunica. Los relatos dejan saber cómo Mariana, ya adolescente, era novia de Fernando, hijo de un funcionario o dueño del Banco. Los dos se iban a pasear en coche: “En los algodones, por las huertas, al lado del Puente Negro, por todas partes parecían brotar lugares maravillosos para correr en pareja, besarse y rodar abrazados sofocados de risa. Ni Concha ni yo habíamos sospechado nunca que a nuestro alrededor creciera algo muy parecido al paraíso terrenal” (142). La estructura narrativa del cuento cumple con el esquema arredondiano: primero, descripción del espacio objetivo-subjetivo y reflexión inicial; presentación de los protagonistas y un estado inicial de “paraíso” que coincide con la identidad difusa del sujeto.

Hay una primera señal del origen de la situación de Mariana: “Fue al año siguiente, cuando ya estábamos en primero de Comercio, que Mariana llegó un día al Colegio con los labios rojo bermellón” (143). La religiosa del colegio la reprende dos veces; Mariana arguye que no se puede quitar la pintura de los labios porque “es muy buena, de la que se pone mi mamá, no se quita”

(143). Es la primera de dos veces que se menciona a la madre de Mariana; no se da el nombre, no aparece en ningún momento de lo que acontece. Esta “elipsis” de la madre parece querer resaltar la personalidad fuerte y violenta del padre o mostrar la anulación en que se encontraba respecto a una hija desprotegida y violentada por el padre. Lo que podemos ver es que Mariana trata de ocultar golpes en la cara; no se revela directamente, Mariana trata de convencer a sus amigas que Fernando la había mordido. Pero es Concha Zazueta quien revelará lo que sucede:

–Anoche le pegó su papá. Yo estaba ahí 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 en la boca, pero no lloraba ni decía nada. Don Manuel la sacudió por los hombros, pero ella seguía igual, mirándolo. Entonces la soltó y se fue. Mariana se limpió la sangre y se vio la mano manchada. Su mamá estaba llorando. ‘Me voy a acostar’, me dijo Mariana con toda calma y se metió a su cuarto. Yo estaba temblando. (143-144)

El relato de Concha Zazueta expresa la violencia desmedida del padre contra la hija. Ésta muestra, además de la infantilidad del comienzo, una insensibilidad e impasibilidad ante el dolor, ante el castigo: como si su persona hubiera renunciado a ser ella misma ante esa violencia por medio de la enajenación. “Golpes, internados, castigos, viajes, todo se hizo para que Mariana dejara a Fernando y ella aceptó el dolor de los golpes y el placer de viajar, sin comprometerse” (144). Todo esto parece crear una personalidad pasiva y acostumbrada al dolor. Al regresar del internado, Mariana y Fernando se fugan; por supuesto, los padres los casan en medio del escándalo, aunque la narradora enfatiza la liberación de los personajes: “Fue una boda rumbosa y nosotras asistimos. Nunca vi a dos seres tan hermosos: radiantes, libres al fin” (144). Se resalta la condición de libertad

del yugo del padre, quien con una “fiereza inexplicable” se había opuesto a que su hija se casara con Fernando: “No había padre, ni razón capaces de abolir la leve realidad inexpresable y segura de aquellas dos manos diferentes y juntas” (144).

La descripción del padre en la boda puede dar algunas pistas de interpretación:

Oscuro está en la boda de su hija, que se casa con un buen muchacho, hijo de familia amiga –y recibe con una sonrisa los buenos augurios– pero tiene en el fondo de los ojos un vacío amargo. No es cólera ni despecho, es un vacío. Mariana pasa frente a él bailando con Fernando. Mariana. Sobre su cara luminosa veo de pronto el labio roto, la piel pálida, y me doy cuenta de que aquel día, a la entrada de clases, su rostro estaba cerrado. Serena y segura, caminando sin titubeos, desafiante sostiene la herida, la palidez, el silencio; se cierra y continúa andando, sin permitirse dudar, ni confiar en nadie, ni llorar. 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. (145)

Este párrafo muestra la íntima unidad entre padre e hija. Él revela una oscuridad que nada parece cambiar; permanece “oscuro” en la boda y en el fondo de sus ojos tiene un “vacío amargo”. La descripción del rostro de Mariana expresa una subjetividad herida y rota, a pesar del contraste de su luminosidad con la oscuridad del padre. El dolor aparece aquí como el sentimiento que ha configurado a Mariana, un dolor que la narradora dice saber cómo es aunque jamás lo haya

conocido. El río oscuro que fluye en la poética arredondiana aparece en el relato. Es la margen oscura de la sombra psíquica: hay algo aún más al fondo y allí está el padre oscuro y siniestro.

Inmediatamente después la narración cambia el espacio a través del punto de vista de la narradora: “No quise ver a Mariana muerta” (145). El contraste de espacios y situación es fuerte y los hechos son relatados desde la subjetividad e impresiones de la narradora, como si estuviera construyendo una conciencia a través del recuerdo. La memoria aparece aquí como una reconstrucción de los hechos en cuanto que es construcción de la conciencia.

La narradora describe una vez más al padre: “[P]ero mientras la velábamos vi a don Manuel y miré en sus facciones desordenadas la descomposición de las de Mariana: otra vez esa mezcla terrible de futuro y pasado, de sufrimiento puro, impersonal, encarnado sin embargo en una persona, en dos, una viva y otra muerta, ciegas ahora ambas y anegadas por la corriente oscura a la que se abandonaron por ellos y por otros más, muchos más, o por alguno” (145). Este párrafo está escrito a través de un lenguaje misterioso, enigmático y cifrado. Es la narradora la que se convierte en intérprete de los hechos: ve el rostro del padre y a través de él vislumbra la unidad terrible de padre e hija. En el hombre vivo, aparecen la descomposición de Mariana: vida y muerte, los dos tiempos que no debieron unirse así. El sufrimiento lleva a la despersonalización, encarnado en una persona que son dos. El resultado es la ceguera de las dos personas y un abandono que los relaciona con tantos otros, en un compartir de la condición humana.

Tenemos que recurrir a la poética arredondiana que hemos reconstruido hasta ahora: hay una ceguera por lo que se hizo y no se quiere ver. A diferencia de la claridad enceguecedora de Edipo, Manuel, el padre, no se reconoce “culpable inocente”; simplemente se pierde en su abyección. Mariana está vinculada a esa abyección, sin posibilidad de liberación, como condenada

eterna. Pero, ¿por qué se abandonaron por otros? Una especie de sacrificio inconsciente. Lo sagrado aparece aquí en su vertiente terrible y oscura, no fascinante. Es posible que nos encontremos ante la realidad del mal en su crudeza y en su imposición como destino.

Hasta aquí termina una secuencia narrativa. Comienza otro párrafo, separado por un espacio y, aunque continúa la voz de la narradora, cambia la persona gramatical y el lugar: “Mariana estaba aquí, sobre ese diván forrado de terciopelo color oro, sentada sobre las piernas, agazapada, y con una copa en la mano. Alrededor de ella el terciopelo se arruga en ondas. Recuerdo sus ojos amarillos, mansos y en espera” (145). La imagen de Mariana ha cambiado: se nota un deterioro físico por los ojos amarillos, la postura física, la copa. La narración intercala los tiempos y los temas añadiendo enunciados que rompen con el discurso; en este caso, entrecomillado: “la víctima contaba con 34 años” (145).

Continúa la narradora su reflexión acerca de la personalidad de Mariana: “No pensaba uno nunca en la edad mirando a Mariana. Vine aquí para evocarla, en tu casa y contigo” (145). Creemos que la voz es la de la narradora del cuento, pero ¿a quién se dirige? Este es uno de los párrafos más enigmáticos de la obra arredondiana. La segunda persona gramatical se dirige a un tú y se trata de la Mariana deteriorada, muy cercana a la muerte que se anuncia. El narrador sigue buscando respuestas: “vine aquí para evocarla”; está en la casa del interlocutor a quien se quiere involucrar por la vinculación con la mujer ya muerta.

Sigue la evocación: “Espera: hablaba arrastrando sílabas y palabras durante minutos completos, palabras tontas, que dejaba salir despacio, arqueando la boca, palabras que no le importaban y que iba soltando, saboreando, sirviéndose de ellas para gozar los tonos de su voz. Una voz falsa, ya lo sé, pero buscada, encontrada, la única verdaderamente suya” (145). El

deterioro de Mariana se expresa en las palabras, en un lenguaje no racional ni razonable que escondía el verdadero ser, oculto, pero que precisamente por eso era lo más genuino que podía ser: la única voz verdaderamente suya.

Para la narradora, la vivencia de Mariana la involucraba a ella y su interlocutor: “Creaba un gesto, medio gesto, en ella, en ti [*sic*]⁶ en mí, en el gesto mismo, pero había algo más... ¿Te acuerdas? Adoraba decir barbaridades con su voz ronca para luego volver la cabeza, aparentando fastidio, acariciándose el cuello con una mano, mientras los demás nos moríamos de risa” (145).

Continúa presentando la nueva imagen de mujer que ha roto con los convencionalismos morales y sociales y que la muestran como abyecta: “Las perlas, aquel largo collar de perlas tras el que se ocultaba sonriente, mordisqueándolo, mostrándose. Los gestos, los movimientos. Jugar a la vampiresa, o jugar a la alegre, a la bailadora, a la sensual. Decir así quién era, mientras cantaba, bebía, bailaba” (145-146). Y sigue hurgando sobre su misterio: “Pero no lo decía todo... ¿Te das cuenta de que nunca la vimos besar a Fernando? Y los hemos visto a los otros, hasta a los adúlteros, alguna vez, en la madrugada, pero a ellos no; lo que hacían era irse para acariciarse en secreto” (146). Aquí nuevamente recuerda a los dos, Mariana y Fernando, quienes hasta casados tenían que vivir en secreto su amor. Con esto queda claro que no es Fernando el interlocutor; es posible que sea Concha Zazueta por su importancia al ser testigo de la vida de Mariana. Y con esto la narradora conecta con la explicación de la muerte de su amiga: “En secreto murió aunque el escándalo se haya extendido como una mancha, aunque mostraran su desnudez, su intimidad, lo que ellos creen que es su intimidad. El tiempo lento y frenético de Mariana era hacia adentro, en profundidad, no

⁶ Hay un error en la edición de 2011: falta una coma en la enumeración. En las *Obras completas* de Siglo XXI Editores, sí aparece.

transcurría” (146). Concibe el tiempo de Mariana como otro tiempo, distinto al de los prejuicios sociales.

Y aparece la explicación con que la narradora justifica su afán en desentrañar el misterio: “Sé que te parece que hago mal, que es antinatural ese encarnizamiento impúdico con una historia ajena. Pero no es ajena. También ha sucedido por ti y por mí... La locura y el crimen... ¿Pensaste alguna vez en que las historias que terminan como debe de ser quedan aparte, existen de un modo absoluto? En un tiempo que no transcurre” (146). Esta “confesión” de la narradora da sentido a todo el cuento: confiesa que es testigo, su voz da sentido a la vida y muerte de Mariana y ofrece posibilidades para quienes pueden escuchar su historia. No hay historia ajena; sucede por todos.

Las dos últimas partes del cuento continúan presentando lo que la narradora encontró en sus pesquisas: “Husmeando, llegué a la cárcel. Fui a ver al asesino” (146). Es difícil desentrañar el sentido de este párrafo que también ha cambiado de modo abrupto la escena. “Él es inocente. No; quiero decir, es culpable, ha asesinado. Pero no sabe” (146). Inocencia, culpa, hecho concreto de dar muerte. Ignorancia de lo hecho. Lo podemos conectar con la interpretación de Kristeva con el mito de Edipo: el rey es soberano por ser aquel que sabe descubrir los enigmas lógicos. No es por ello menos ignorante de su deseo: ignora que él mismo es aquel que mató a su padre y que se casó con su madre (*Poderes* 112). Es la justificación de una inocencia culpable, como pone Kristeva en voz de Edipo: “Mis actos, los he padecido más que cometido”. “He golpeado, he matado sin saber. He actuado sin saber, soy puro ante la ley” (118). Esta inocencia de no saber presenta también al asesino de Mariana como inocente culpable: “Sí, él la mató, con esas manos que muestra aterrado [...] no sabe por qué” (Arredondo 146).

La narradora trata de darle consuelo: “Le contesto que lo sé [que él es bueno], porque los premios de la inocencia son con frecuencia así. [...] Es una víctima” (146). ¿Víctima de qué? Como si una fuerza-otra lo hubiera llevado a cometer el crimen. Describe bien a Mariana: “¿Por qué ella no se defendió? [...] pero ella no parecía sufrir?” (146). El retrato que el preso hace de Mariana la pinta perfectamente, como si se hubiera topado por un designio infortunado con alguien que el narrador ha mostrado desde el principio. Hay un mal cometido; no hay responsabilidad, sino una defensa. Narrativamente, hay alguien que mató a Mariana por las manos de otro, un doble. La abyección que atestigua la narradora confunde, pero muestra los elementos de lo que se vuelve incomprensible y que a la vez da sentido.

El último párrafo en que habla la narradora es el relato del encuentro con Fernando: “Me fui a México a ver a Fernando. [...] Si hubiera sido un poco menos verdadero lo que me contó hasta hubiera podido estar agradecido de mi testimonio. Pero él y Mariana no necesitan testigos: lo son uno del otro. Fernando no regatea la entrega. Triunfa en él el tiempo sin fondo de Mariana, ¿o fue él quien se lo dio? (146-147). Tenemos aquí un problema; lo que dirá Fernando, ¿es la verdad o lo que más se acerca a ella? Lo importante es el sentido de su relato: es el testimonio principal, ya no el de la narradora; por fin Fernando y ella se han unido fuera de este tiempo por el “tiempo sin fondo”.

Las comillas en cada párrafo son el relato que la narradora hace de lo que Fernando le dijo y con ello termina el cuento. Es una confesión final: “El día del casamiento ella estaba bellísima. Sus ojos tenían una pureza animal, anterior a todo pecado” (147). Fernando da un sentido de proceso del paraíso original a la caída, que ya se ha mencionado en el cuento.

Y viene la explicación de cómo se sintió él desde el principio “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” (147). Fernando reconoce la enajenación que vivió Mariana por el abuso del padre: no podría ser de él porque ella pertenecía a otro, un Otro, Padre violento. En él quizá nació el deseo de la muerte del padre, pero al no poder alcanzarlo, se abandonó a los celos: “[U]n extraño furor, una necesidad inacabable de posesión me encegucieron, y ahí comenzó lo que ellos llaman mi locura”. Parece que Fernando está en un hospital o psiquiátrico. No se dice directamente. Sigue siendo la narrativa de lo sugerido. Sigue narrando que de esa locura nacieron los cuatro hijos que tuvieron, el tiempo de gozo como pareja. Ese paraíso perdido es lo que le hace decir: “Por eso creo, ahora mismo, que estamos dentro de una gran ola de misericordia” (147).

Fernando reconoce, entonces, que hay una luz en todo esto. Describe el “gran momento de belleza” que los “marcó definitivamente”. Viene entonces la epifanía, el momento develador y sagrado de la poética arredondiana: “El sol no tenía peso”. Nuevamente el soporte simbólico arredondiano: el sol que atestigua todo. La descripción habla que los dos fueron al mar. Y ella se revela en su verdadero ser: “Fue ella la que mostró sus ojos en un acto inocente, impúdico. Otra vez su mirada, sin fondo, incapaces de ser espejos, totalmente vacíos de mí” (147-148). La mirada es el soporte principal del cuento: mirada vacía y compartida con el padre:

[M]eterla 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 [...] mientras mi alma seguía asesinandola para llegar a producir su mirada insondable, para tocarla en el último

momento, cuando ella no pudiera ya más mirarme a mí y no tuviera otro remedio que mirarme como a su muerte. Quería ser su muerte. (148)

Él trata de arrancar la mirada de ella; sólo logra ser mirado. Este párrafo describe toda su tragedia, su afán de poseerla sin lograrlo: ella, una alteridad inasible. Es confuso lo que viene después: como si ella no muriera, como si hubieran llegado los habitantes del lugar, como si a partir de esa epifanía él fuera recluido en el manicomio, como si ella tratara después de verlo y se lo impidieran.

Él relata que supo que ella se había perdido a partir de ese momento y se transformó en una mujer que comenzó a irse a hoteles con el primer tipo que se le ponía enfrente (149). Describe que “ellos” quisieron hacerle “la operación”, cuando les dijo que ella hacía todo eso porque quería ser fiel a ellos mismos y que se lo habían impedido, y que era la única manera de buscarlo.

Fernando “confiesa”: “yo maté a Mariana. Fui yo, con las manos de ese infeliz Anselmo Pineda” [...] fui yo su muerte, me miró a los ojos y por eso ahora siento desprecio por lo que van a hacerme, pero no me da miedo, porque mucho más terrible que la idiotez que me espera es esa última mirada de Mariana en el hotel, mientras la estrangulaba, esa mirada que es todo el silencio, la eternidad, donde ya no somos, donde jamás volveré a encontrarla (149). Difícil saber si realmente es verdad lo que dice; sólo podemos percibir una doblez, una multiplicidad, una ambigüedad. Queda el relato lúcido, el último antes de la idiotez, borradura de la memoria a la que será condenado por los que no comprenden nada de lo que ellos vivieron. Hay una verdad última fuera de toda razón y lógica y que sólo ellos pudieron comprender.

“Mariana” es un relato de una “locura lúcida”, la de Mariana que muestra una diferencia respecto al común de sus compañeras; quizá como un retraso producido por los abusos del padre, pero también como una resistencia tanto a ese mal como a las imposiciones de la sociedad

patriarcal. Fernando finalmente también se vuelve loco, pero en su locura es capaz de hacer su confesión: narra su verdad acerca de Mariana.

La narrativa del cuento, pasa de “testimonios de oídas” a un testimonio directo: Fernando es quien habla por Mariana, da testimonio por el amor. La narradora, que ha compartido segmentos inconexos de la historia, nos da la clave de su propia poética: “De cualquier manera, el relato de Fernando le da sentido a los datos inconexos y desquiciados que suponemos constituyen la verdad de una historia. En su confesión encontré lo que he venido retratando: el secreto que hace absoluta la historia de Mariana” (147). Así que nos encontramos con otro tipo de verdad; no lógica ni racional.

La narración provoca un cambio mental y una percepción alterna a la común que busca la lógica de los hechos. La historia es otro tipo de “historia”; parece ser expresión de todas nuestras historias, inconexas e incomprensibles, pero que sólo una conciencia dada por una epifanía, un acontecimiento límite, sagrado, portador de una lúcida locura, nos puede entregar en su verdad y su misterio.

8. Guardiana de lo prohibido, guardiana de la historia: “Río subterráneo”

“Río subterráneo” es el cuento que da nombre al segundo libro de Inés Arredondo. El relato comienza con la voz de una mujer que parece hacer una reflexión de su vida al escribir una carta a un sobrino. En primera persona del singular, el personaje femenino presenta su condición y hace una especie de valoración de su vida en un solo enunciado: “He vivido muchos años sola, en esta inmensa casa, una vida cruel y exquisita. Es eso lo que quiero contar: la crueldad y exquisitez de una vida de provincia” (173). Con ello se expresa una dimensión de los cuentos de Inés Arredondo:

contar historias de la provincia de México alrededor de la mitad del siglo XX. Continúa con unas palabras que nos vuelven a dar la clave de la poética arredondiana que seguirá permeando todos sus cuentos:

Voy a hablar de lo otro, de lo que generalmente se calla, de lo que se piensa y lo que se siente cuando no se piensa. Quiero decir todo lo que se ha ido acumulando en un alma provinciana que lo pule, lo acaricia y perfecciona sin que lo sospechen los demás”. (173)

A continuación, cambia la persona gramatical a segunda persona y se dirige a un personaje del que no sabemos aún el nombre:

Tú podrás pensar que soy muy ignorante para tratar de explicar esta historia que ya sabes pero que, estoy segura, sabes mal. Tú no tomas en cuenta el río y sus avenidas, el sonar de las campanas ni los gritos. No has estado tratando, siempre, de saber qué significan, juntas en el mundo, las cosas inexplicables, las cosas terribles, las cosas dulces. No has tenido que renunciar a la que se llama una vida normal para seguir el camino de lo que no comprendes, para serle fiel. No luchaste de día y de noche, para aclararte unas palabras: tener destino. (173)

El personaje sugiere que es alguien con poca instrucción, pero que es capaz de explicar esa historia: su fuerza está en saber que su interlocutor la sabe mal, porque no toma en cuenta ciertas cosas que metaforiza. Menciona el río –título del cuento– que hemos visto que en la poética arredondiana es un soporte simbólico que tiene que ver con el fluir de la conciencia y de la vida.

La mujer reclama a esa persona a quien se dirige que no haya percibido elementos de la realidad; del espacio físico, al hablar del río con sus avenidas, y del sonido, representado por las campanas y gritos. No ha tratado de explicar las cosas; nos habla más bien de ella, quien sí ha

tratado de dar sentido a lo que está fragmentado. Aquí aparece un discurso reflexivo y existencial: la mujer se constituye en hermeneuta de su propia vida. Se trata de buscar el significado de lo inexplicable, lo terrible, lo dulce: la multiplicidad de la vida, que no es nada simple.

El personaje tiene una clara identidad: se autoconcibe como marginal que ha renunciado – lo que implica voluntad y conciencia– a una vida normal por una fidelidad: seguir el camino de lo que no se comprende. Son varios planos que confluyen en esta reflexión: por un lado, el conocimiento de la verdadera historia que dice tener el personaje; por otro, la conciencia de no saber y, sin embargo, seguir ese camino a ciegas por un impulso de fidelidad. Y enuncia el objeto de su lucha diaria: la comprensión de unas palabras –otra vez, la hermeneuta–: tener destino. Y esa comprensión a la que ha llegado la mujer es que es un destino con otros: el sujeto que sólo lo es en apertura a otros:

Yo tengo destino, pero no es el mío. Tengo que vivir la vida conforme a los destinos de los demás. Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista.

Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás. (173)

Este párrafo podría ser el programa ético de la poética de Inés Arredondo. Contar lo que los otros guardan en secreto, que no se es capaz de explicar, quizá porque es inexplicable, pero que está sellado por la vergüenza, la otra cara de la culpa. Es lo que termina destruyéndonos por sus más íntimos secretos, vivencias e intenciones, aprisionados por los parámetros socioculturales que subyacen en la culpa, la vergüenza y las apariencias. La identidad con los otros va por ese camino: saber la zona prohibida de los demás, espacio sagrado, donde confluye lo abyecto, la sombra, para

que siga oculto, pero que sea reconocido. Es una voz en la contradicción, por ser ella guardiana de lo prohibido, como aparece en el cuento.

El párrafo presenta una estructura de quiasmo: al principio y al final, en primera persona, aparece la reflexión poética acerca de ser “la guardiana de lo prohibido”; en medio, en segunda persona, la explicación al interlocutor. Y en el centro, el río, soporte simbólico de lo que hay que conocer.

En una especie de genealogía, la mujer revela cómo obtuvo este conocimiento: “Esto me lo enseñó Sofía, a quien se lo había enseñado Sergio, quien a su vez se lo planteó al ver enloquecer a su hermano Pablo, tu padre” (173). No sólo se establece el origen del conocimiento, sino que se habla de la historia del interlocutor, concretamente de la de su padre. Y el conocimiento se ubica en un origen contradictorio: la locura. Hemos visto ya cómo ésta, en la poética arredondiana, aparece como una “locura lúcida” que esclarece lo que no se comprende.

El personaje parece confesar una debilidad: “Siento que me tocó vivir más allá de la ruptura, del límite, en ese lado donde todo lo que hago parece, pero no es, un atentado contra la naturaleza. Si dejara de hacerlo cometería un crimen. Siempre he tenido la tentación de huir. Sofía no. Sofía incluso parecía orgullosa, puesto que fue capaz de construir para la locura. Yo solamente hago que sobreviva” (173). Hay una culpa que se explica sólo en que se ha vivido “más allá del límite”. Hemos visto que la poética del límite es narrativa y existencial: los personajes son llevados, en estas historias, más allá del límite de lo conocido, lo aceptado y, más aún, de sus propias posibilidades psíquicas y espirituales. Ser llevados más allá del límite es acceder a una zona de lo sagrado —en cuanto espacio inaccesible, antes respetado y lejano, pero que guarda el secreto y la posibilidad de salvación, liberación—y sucumbir o emerger de él. El personaje se sitúa

respecto a Sofía, quien construyó para la locura. El personaje ofrece al interlocutor explicar lo que Sofía hizo con esa casa, ahora diferente y señalada.

La explicación de todo comienza con lo que Sofía hizo de esa casa: su descripción enfatiza la ubicación respecto al resto de casas y a las ruinas de la del padre del interlocutor. La narradora enfatiza que dentro de la casa es donde está la diferencia. Sigue la descripción espacial y se menciona cómo se llega al río por una parte de la construcción. Las habitaciones construidas fueron para la comodidad del padre, aparentemente enfermo y a quien se le trataba de mitigar el dolor. La narradora unifica el cauce del río con el sufrimiento del padre:

Que escapara del cuarto artesonado no fue culpa de nadie. Posiblemente pienses que alguien dejó la puerta abierta o la llave al alcance de su mano, pero si hubieras visto alguna vez la llegada del río crecido, oído cómo su ruido terrestre como un sismo llena el aire antes de que puedas ver la primera y terrible ola que arrastra ya casas, ganado, muertos, sabrías que él tuvo que salir de ese cuarto como el río de su cauce, y destruir y destruirse para que la vida otra, ajena y la misma, tu vida quizá, pueda volver a empezar. (174)

Aparecen los temas recurrentes: alguien que tiene que destruirse para que los otros vivan, un sacrificio misterioso. Se pensará de un modo racional, pero se requiere otra intelección. El texto parece una carta, un testimonio para que el otro aprenda: “No quiero relatarte la muerte de tu padre, tampoco la de Sergio, sólo sugiero que aprendas a verlas de otra manera, y para ello te estoy contando esto otro, la vida que tuvimos” (175). La muerte de estos personajes marcan la historia relatada, pero hay una conciencia de que es esta vida la que se entrega a otro.

La narradora comienza a relatar la historia anterior; se trata del saqueo del pueblo en tiempos de la Revolución Mexicana. Describe el peligro en que se encontraban Sergio, Sofía y la

narradora en la casa familiar. Aún no se sabe exactamente quiénes son ellos; sólo hay sugerencias y algunas indicaciones. Parece que Sergio logró preparar todo con tiempo sin dejar nada bajo llave. Los saqueadores se fueron. Al señor cura lo sacaron de la iglesia y lo asesinaron; a una mujer conocida la violaron.

La narradora describe lo que pensaba y sentía Sergio ante la Revolución:

Es extraño que lo que le dolía de aquella noche no era ni lo del señor cura, ni lo de Rosalía, ni lo de los colgados, era que la alegría de aquellos hombres era falsa, que se equivocaban, que en lugar de aquellas carcajadas huecas hubieran debido gritar, dar de alaridos, y matar, y robar, con verdad, con dolor, ‘porque era lo más parecido a una fiesta’. Y era verdad que estaba triste por aquellos hombres. (177)

Llama la atención que no hay una ideología contrarrevolucionaria en el relato; más bien hay una descripción de actos humanos que no justificados en nombre de la justicia social. También resalta el contraste de lo que sucede afuera con lo que pasa dentro de la casa: Sergio, hombre culto, enseña a Sofía y a la narradora sobre historia de la humanidad, de las religiones: “En las noches siguientes, mientras pasaban las rondas y se oían los ‘quién vive’, algún disparo y los perros, Sergio le explicaba a Sofía las diferentes fiestas de los diferentes dioses. El ‘desorden sagrado’, recuerdo que dijo, y cosas así” (176). Contrasta aquí el desorden sagrado con el desorden social de la Revolución; sin embargo, las fiestas de los diferentes dioses antiguos parecen relacionarse con esa otra fiesta engañosa de la violencia justificada por la revancha. “No aprendimos de revoluciones por aquella revolución, sino de cultos, de ritos y de dioses antiguos. Fue así como él nos enseñó tantas cosas: para entender otras, pero no las semejantes, sino las que podían explicarlas” (177).

Este enunciado aparece como clave de interpretación: la violencia y lo sagrado son expresión de una misma realidad que atraviesa la historia y que ha llegado hasta ellos.

La narradora vuelve a dirigirse a quien le escribe la carta, para dar más información del padre, pero también con una advertencia: “A la luz del quinqué oí hablar de ti, de Pablo, tu padre, que se fue siendo tan joven que yo apenas podía recordarlo. Tú eras un bebé y tu padre estaba ya en un sanatorio. No te conoció. No te acerques ahora a él. Recuerda que no es más que un muerto” (177). La historia del interlocutor se revela poco a poco: su padre se fue joven de casa, y parece que después estuvo en un sanatorio; ¿por locura? Lo que sí sabemos es que nunca conoció a su hijo. Esto se relaciona con la advertencia inicial del relato: que el interlocutor no se acerque a su padre. Y, en este caso, no debe acercarse a la muerte en vida.

A continuación la narradora describe un espacio a media luz: “También oía hablar de la escalinata. La llama no parpadeaba, se mantenía quieta, y su claridad tenue ponía tonos cálidos en la piel pálida de mis hermanos. Soñía cosía o bordaba, mientras Sergio sostenía un libro en las manos, como si todos fueran recuerdos” (177). Con esto sabemos que la narradora es hermana de los protagonistas mencionados; el ambiente espacial enmarca un misterio susurrado, verdades escondidas, apenas murmuradas: “Los oí hablar en voz baja de ustedes, de la locura, como si todos fueran recuerdos” (177). Este testimonio del pasado es significativo para quien lo escucha. Y la frase “oí hablar en voz baja de ustedes” expresa secretismo, verdades ocultas, realidades apenas aludidas sobre la historia familiar.

Hay una relación fuerte entre la narradora y su interlocutor: son los dos protagonistas de esta historia y las palabras de ella hacia él, la verdadera acción. Es el presente narrativo el que da sentido a toda una historia vivida con sus secretos. Los personajes son capaces de contar y de

escuchar, conocer la oculta verdad. La mujer narra que Sofía les contaba que Pablo “tenía trastornos muy extraños o que se había hecho necesario internarlo en un manicomio” (177). Continúa el relato de la narradora con los diálogos de Sofía y Sergio. Ella habla de Pablo y cómo era antes de la locura: “–Pablo siempre fue alegre, ruidoso, le gustaba cantar y levantar en vilo a nuestra madre para darle vueltas y que diera gritos mientras él reía. Alegre y fuerte, muy fuerte. O quizá lo veíamos así porque era mucho mayor (177)”.

Después pasa al contraste por el cambio ocurrido: “Pero ahora dicen que se ha tornado violento, que hay momentos en que destruye todo lo que encuentra, y que quiere matar. [...] ¿De dónde viene esa cólera y por dónde se filtra, desde qué lugar acecha?” (178). La locura, aquí, tiene que ver con la violencia y tiene que ser contenida; el afán de comprender lanza las preguntas. Sergio escucha y habla “de la locura, de la escalinata, o de las cosas o las personas, siempre en un tono amable y como si ellos estuvieran aparte y lejos” (178). Podemos decir que en este momento la narración comienza a ser inconexa, confusa y ambigua. Se confunden temas –escalinata, mencionada desde antes, la locura, las personas–, planos temporales y las voces narrativas. No hay palabras o marcas que en forma directa señalen el cambio de voz.

El tema central del cuento es ahora la angustia de Sergio: “Después, cuando crecí un poco más y Sofía me instruyó, supe que ella empleaba todo el día para buscar el modo, las palabras para decir las cosas, tomando siempre en cuenta, en primer lugar y antes que nada, la angustia de Sergio” (178). Sofía instruye a la narradora sobre cómo afrontar esto:

Sergio me hablaba de eso en sus cartas, desde Europa, antes de regresar, y entonces era nada más la necesidad de ajustarlo todo a proporciones humanas, porque la desmesura es siempre más poderosa que el hombre; era una disciplina personal, casi un juego, pero

cuando me habló de su angustia, de que se le metía en el pecho y no lo dejaba pensar, ni respirar, porque lo iba invadiendo, poseyendo desde esa herida primera que es igual a un cuchillo helado en un costado del pecho, comprendí que a eso debía aplicarse todo lo que sobre la importancia de la forma me había enseñado, y así entre los dos buscamos las palabras tibias que calientan la herida, y nos prohibimos, cualquier expresión desacompasada, porque el primer grito dejaría en libertad a la fiera. (178)

Con este párrafo podemos ver que aunque se mencione un elemento de la historia —Sergio se había ido a Europa y regresó después—, éste ya no es lo importante en la narrativa. Ya no importa la Revolución ni lo que pasa con la familia, sino que la narración se convierte en una especie de reflexión acerca de la locura, una teoría de la locura en que las ideas sobre el arte pueden aplicarse a las palabras para combatir la desmesura alucinante, y entonces Sofía y Sergio se convierten en guardianes estetas de lo que temen. La narradora lo explica: “Yo no podía decirles que ellos no se dejaban abatir, sino que al contrario, estaban alerta, y no podían despreciar ni un instante su atención porque debían estar en guardia precisamente contra esa desgracia” (178). Las comparaciones y metáforas con que está configurado el texto parecen expresar el modo con que una familia afrontó su propia tendencia a la locura, como si se tratara de una enfermedad contagiosa y que sólo la mesura y el orden lógico podrían conjurar.

Cambia la voz narrativa señalada por comillas; posiblemente la narradora cita a Sofía: “¡No! ¿Por qué Sergio? El médico puede decir lo que quiera [...] cree que lo que Sergio tiene es melancolía; ignora lo que es la angustia” (178). La angustia aparece aquí como angustia existencial, lo que hace que la locura se empate más que con una enfermedad, con una actitud ante el mundo y la vida; una resistencia, un reclamo, un grito que trataba de ser contenido, pero que, al final, sale con fuerza. Recordemos que Inés Arredondo reconoció cierta influencia de los

existencialistas, presentes en su tiempo, aunque tomó un camino más cercano a Nietzsche y a la psicología profunda.

El párrafo en que Sergio describe su estado mental expone una experiencia que va más allá de lo comprensible, como si se rompiera la validez de toda ciencia y tratara de decirnos algo más trascendente, más vital. Es Sofía la que comparte lo que Sergio le ha dicho. El texto está configurado con metáforas y repeticiones. Utiliza elementos que tienen que ver con caída, y ésta como si se diera lentamente a través de un pozo. Describe heridas en el cuerpo y en el centro está la angustia a caer en la nada:

Sergio decía: ‘Quiero encontrar una cosa tersa, armónica, por donde se deslice mi alma. No estos picos, estas heridas inútiles, este caer y levantar, más alto, más bajo, chueco, casi inmóvil y vertiginoso. ¿Te das cuenta? Siento que me caigo, que me tiran, por dentro, ¿entiendes?, me tiran de mí mismo y cuando voy cayendo no puedo respirar y grito, y no sé y siento que me acuchillan, con un cuchillo verdadero, aquí. Lo llevo clavado, y caigo y quedo inmóvil, sigo cayendo, inmóvil, cayendo, a ningún lugar, a nada. (179)

Y aún así, hay una conciencia de sí que el personaje trata de explicar:

Lo peor es que no sé por qué sufro, por quién, qué hice para tener este gran remordimiento, que no es algo que yo haya podido hacer, sino de otra cosa, y a veces me parece que lo voy a alcanzar, alcanzar a saber, a comprender por qué sufro de esta manera atroz, y cuando me empino y voy a alcanzar, y el pecho se me distiende, otra vez el golpe, la herida y vuelvo a caer, a caer. Esto se llama la angustia, estoy seguro’ (179).

Si conectamos con la historia de los dioses antiguos que Sergio contaba a sus hermanas, podemos ver que en él se expresa un tipo de condena divina: no sabe por qué, no es una culpa moral, más

bien es una culpa o remordimiento existencial. El mito de Sísifo, que fue recreado por Albert Camus en su obra del mismo nombre, se remitiza en Sergio-Sísifo que se pregunta por lo absurdo de su dolencia y de su constante caer en el vacío. Como en Camus, el texto arredondiano permite una esperanza: la conciencia de sí ante la nada y el sufrimiento, el último reducto del ser humano libre, es un triunfo ante el esfuerzo de comprenderse y de rebelarse ante el mundo absurdo. Sofía concluye: “La locura sería entonces no más que un desajuste, una tontería, una pequeña desviación de camino, apenas perceptible, porque no conduce a ninguna parte; algo así como una rápida mirada de soslayo” (179). La locura aparece como una rebeldía ante el mundo, un camino alterno, un ver sin ver para sobrevivir al mal. La locura se plantea aquí, entonces, como un drama humano bien descrito, pero también en su lado positivo como “otra dimensión”, un espacio de la psique que lucha por un cambio, por sanar, salvarse.

Después la narradora habla de la escalinata, construida por Sofía e inventada por Sergio. Una escalinata absurda, pero que se caracteriza por la “belleza y armonía” que Sofía sacó de la angustia de Sergio, y para demostrar acaso que su hermano no estaba loco, porque pudo “crear esa bellísima, suave pendiente blanca, que baja hasta la antigua margen del río con más elegancia que la de una colina” (180). Sabemos que el río que fluye aparece en la poética arredondiana; aquí es central y da título al cuento. No sólo fluye; aquí es subterráneo como lo inexplicable del fondo de la psique humana.

En la construcción casi obsesiva de la escalinata, Sergio-Sísifo muestra su esfuerzo: “Cuánto esfuerzo. Quizá en eso consista: en llevar el esfuerzo hasta un límite absurdo, buscando con firmeza lo que está al otro lado del límite” (180). La poética del límite consiste en esto: por un esfuerzo, por seguir una idea, se sobrepasa lo que es seguro y lógico.

La narradora termina la carta; se dirige a su interlocutor: habla nuevamente de Pablo, su padre que también enloqueció y cómo Sergio también lo hizo cuando lo vio, “cuando quiso entenderlo”. Y explica: “No es que tuviera piedad, lástima tonta, solamente quería entender. Pero es seguramente ése el camino justo que la locura misma ha trazado para sus verdaderos elegidos”. Entender, conocimiento, la locura que tiene elegidos; todo parece dar nombre a una locura que posee su extraña lucidez.

La mujer riega sus plantas y decide ya no querer entender, para que Sergio no despierte en Sofía: “Comprendo que tiene que lanzarlo, pero yo no debo tratar de entenderlo. No debo por ti, para que nunca tengas que venir, para que no te veas obligado a esta vigilancia que termina cuando no hay por quién resistir. No vengas nunca” (181). La guardiana de lo prohibido renuncia al entendimiento de este mundo, lógico, racional; sólo riega sus plantas como una rebeldía de existencia: el personaje a quien le habla debe continuar su propio camino: “No quieras comprender. Sólo a ti te diré que quizá me he sostenido porque sospecho, con temblor y miedo, que lo que somos dentro del orden del mundo es explicable, pero lo que nos toca a nosotros vivir no es justo, no es humano y yo no quiero, como quisieron mis hermanos, entender lo que está fuera de nuestro pequeño orden. No quiero, pero la naturaleza me acecha” (182). Hay aquí una expresión del misterio del tema del cuento: lo que no se comprende, lo inexplicable, es un espacio casi sagrado donde se juega todo pero que es inaccesible. “Con temblor y miedo”, dice la mujer; la alusión al “temor y temblor” de Kierkegaard es palpable: precisamente el filósofo danés utiliza esa frase para el título de su obra filosófica. En ella reflexiona sobre la incomprendibilidad del acto del Abraham bíblico al dudar de sacrificar a su hijo Isaac por orden misma de Yahvé.

El párrafo que sigue es poético y lleno de misterio: “Porque en realidad, explicar: ¿qué explica un loco?, ¿qué significa? Ruge, arrasa como el río, ahoga en sus aguas sin conciencia,

arrastra las bestias mugientes en un sacrificio ancestral, alucinando, buscando en su correr la anulación, el descanso en un mar calmo que sea insensible a su llegada de furia y destrucción. ¿Qué mar?” (182).

La lucidez de la locura es descrita con la comparación del río, sus aguas que conjuran el mal que repiten las generaciones. Del río pasa al mar: quizá el estado de paz final y liberador: “La paz de un estuario, de un majestuoso transcurrir hacia la profundidad estática” (182). Tenemos aquí, entonces, la descripción de un Paraíso final:

No balbucir más, no gritar, cantar por un momento antes de entrar en la inmensidad, en el eterno canto, en el ritmo acompasado y eterno. Ir perdiendo por las orillas el furor del origen, calmarse junto a los álamos callados, al lamer la tierra firme, y dejarla, apenas habiéndola tocado, para lograr el canto último, el susurro imponente del último momento, cuando el sol sea igual, el enemigo apaciguado del agua inmensa que se rige a sí misma. (182)

El poema en prosa puesto en la voz de la mujer describe un paraíso bucólico en el que la paz construida por el ritmo del tiempo y de la posibilidad de tocar la naturaleza y la tierra conlleva una ultimidad: el “canto último”, quizá el de la muerte –último momento–, pero que muestra, a fin de cuentas, un estado de conciencia, quizá liberado, quizá renovador: “[S]e entrega al fin, en paz y pequeño, reducido a su propia dimensión, a la muerte. Apenas aprendió a morir matando, sin razón, para alcanzar conciencia de sí mismo” (182). Termina el poema: “Aguas, simples aguas, turbias y limpias, resacas rencorosas y remansos traslúcidos, sol y viento, piedras mansas en el fondo, semejantes a rebaños, destrucción, crímenes, pozos quietos, riberas fértiles, flores, pájaros y tormentas, fuerza, furia y contemplación” (182). El agua, como el río, es el soporte simbólico de

la psique humana que está unida con la naturaleza, que es, a fin de cuentas, nuestra real condición. Los elementos descritos no tienen que ver entre sí, pero resumen la totalidad del relato: la contemplación como el ser de la nueva conciencia.

Y la última advertencia parece también un consejo existencial: “No salgas de tu ciudad. No vengas al país de los ríos. Nunca vuelvas a pensar en nosotros, ni en la locura. Y jamás se te ocurra dirigirnos un poco de amor” (182). ¿La guardiana de lo prohibido protegerá al personaje destinatario de sus palabras, su sobrino? Porque por amor le ha contado la historia y por amor le ha descrito la condición humana de la que él también es parte. Termina el cuento en una apertura que sugiere posibilidad, oportunidad de un nuevo camino: la poética del límite es una poética de la esperanza.

Sólo tocando esta carne que somos en su límite –en este caso, expresada por la locura– podremos acceder a la liberación. Y esta es la esperanza, la contradictoria esperanza que emerge precisamente en el límite de la perdición. La poética de Inés Arredondo es una poética que pasa del límite a la esperanza. La locura se relaciona con el deseo y la abyección.

De esta forma, como apóstol de la verdad que libera, Inés Arredondo se convierte en voz de quienes, como la tía-guardiana de la historia, confiesan su verdad. En esta narrativa de la confesión radica la esperanza. Y radica también en el camino sin regreso que la mujer pide a su sobrino: “No salgas de tu ciudad”, “Nunca vuelvas a pensar en nosotros, ni en la locura”. Es como haber salido de una tierra que hay que olvidar y a la que no hay que voltear a ver, con peligro de convertirnos en sal. Es como Abraham que camina hacia la Tierra Prometida para no volver jamás a su tierra natal. La mujer del cuento vigilará la entrada del Misterio del pasado; el sobrino tiene la posibilidad de ir a otra tierra, aunque sepa que siempre se podrá comenzar de nuevo.

9. Reconocerse en la mirada ajena: “En la sombra”

En el cuento “En la sombra”, encontramos otro enunciado programático de la obra arredondiana: “La soledad no es nada, un estéril o fértil estar consigo mismo, lo monstruoso es este habitar en otro y ser lanzado hacia la nada” (192). Citamos anteriormente esta frase, en relación con el tema del “doble” en los cuentos “El membrillo” y “Olga”, en los que hay una remitización del mito de Adán y Eva y del Paraíso Perdido. En el presente relato, la experiencia del mal aparece como tema central.

Una mujer narra en primera persona sus sentimientos e impresiones ante la infidelidad del hombre. Se siguen las estrategias arredondianas: descripciones del espacio que corresponden a la subjetividad de los personajes; se sugieren las situaciones sin decirlas directamente: “Cada vez, un poco antes de que el reloj diera los cuartos, el silencio se profundizaba, todo se ponía tenso y en un ámbito vibrante caían al fin las campanadas. Mientras sonaban había unos segundos de aflojamiento: el tiempo era algo vivo junto a mí, despiadado pero existente, casi una compañía” (191). El relato en primera persona se muestra como la voz de la conciencia de una mujer –tema arredondiano también– y se convertirá en confesión. Se presenta un ambiente subjetivo introductorio a través de de la idea del tiempo expresada a través de los sonidos del reloj y del silencio.

En el segundo párrafo se presenta indirectamente el problema. El personaje femenino muestra un deterioro impuesto por el sometimiento: el hombre puede ser infiel y ella debe aceptar esta situación como si no pasara nada. La mujer desea la muerte y, a la vez, la rechaza:

En la calle se oían pasos... ahora llegaría... mi carne temblorosa se replegaba en un impulso irracional, avergonzada de sí misma. Desaparecer. El impulso suicida que no podía

controlar. Hasta el fondo, en la capa oscura donde no hay pensamientos, en el claustro cenagoso donde la defensa criminal es posible, yo prefería la muerte a la ignominia. La muerte que recibía y que prefería a otra vida en que pudiera respirar sin que eso fuera una culpa, pero que estará vacía. Los pasos seguían en el mismo lugar...no era más que la lluvia...No, no quería morir, lo que deseaba con todas mis fuerzas era ser, vivir en una mirada ajena, reconocirme. (191)

Expresa el deseo real: quiere ser y vivir en la mirada del otro. Es posible que parte de su deterioro sea por poner su subjetividad en la mirada ajena del hombre que la domina. Parece que esto corresponde a la enajenación impuesta en un discurso cultural de la mujer relacionado al arquetipo de la madre víctima. Comienza entonces a imaginar a la otra mujer, a compararse, a luchar por el amor del otro. Esta voz interior expone los temas del amor perdido, la belleza que convive con la conciencia del rechazo y la consiguiente sensación de fealdad y la culpa. Los contrastes son evidentes:

Los brazos extendidos, las manos inmóviles, y toda mi fealdad presente. La fealdad de la desdeñada.

Ella era hermosa. Él estaba a su lado porque ella era hermosa, y toda su hermosura residía en que él estaba a su lado. Alguna vez también yo había tenido una gran belleza.
(191)

La narradora continúa describiendo sus sentimientos y pensamientos de un modo enigmático; se muestra su ser escindido, sujeto fragmentado, identidad perdida que, como hemos visto desde Kristeva, es el correlato de lo abyecto. La mujer continúa:

El recuerdo hinca en mí sus dientes venenosos; he sido feliz y desgraciada y hoy todo tiene el mismo significado, sólo sirve para que sienta más atrocemente mi tortura. No es el presente el que está en juego, no, toda mi vida arde ahora en una pira inútil, quemado el recuerdo en esta realidad sin redención, ardido va el futuro hueco. Y la imaginación los cobija a ellos, risueños y en la plenitud de un amor que ya para siempre me es ajeno. (192)

Aquí la memoria no es un recuento de experiencias: sólo se buscan los significados perdidos y lo que aparece es la pira, el fuego que todo lo abrasa. El tiempo es consumido: pasado, presente, futuro. El futuro es “hueco”. El presente es la “realidad sin redención”. El amor de “ellos”, los nuevos amantes, le es ajeno. Pero esto es una contradicción. No le es totalmente ajeno: “Sin embargo, me rebelo porque sé quién es ella [sic]⁷ Ella es... quien sea; el dolor no está allí, no importa quién sea ella y si merezca o no este holocausto en que yo soy la víctima; mi dolor está en él, en el oficiante” (192). El fuego, la “pira” mencionada, es del sacrificio ritual: ella es la víctima y el oficiante, el hombre, el único que le importa.

Así, ella se siente abrasada por el fuego de lo sagrado que la consume y entonces dice las palabras: “La soledad no es nada, un estéril o fértil estar consigo mismo; lo monstruoso es este habitar en otro y ser lanzado hacia la nada” (192). Lo monstruoso aparece como referencia a lo abyecto: allí, en lo sagrado, donde debería aparecer el amor, lo que acontece es la muerte y el fuego. Ella no es totalmente ajena porque está él; sin embargo, está excluida. Cumple con el proceso victimario que consiste en pagar por los demás, como sostiene René Girard (*El chivo expiatorio* 150): tiene que ser víctima para que los otros existan y el sistema permanezca.

⁷ En la edición de 2011 falta un punto que sí viene en la edición de Siglo XXI (p. 142).

Y es el mismo esquema narrativo arredondiano: fuego abrasador, silencios, voz interior, conciencia de que el tiempo se detiene: “Caen una, muchas veces las campanadas. Ya no quisiera más que un poco de reposo, un sueño corto que rompa la continuidad inacabable de este tiempo que ha terminado por detenerse” (192).

El tono del relato cambia para describir la llegada del hombre: por medio de un diálogo se muestra la relación fría y fingida de los dos. Hay una niña en el cuarto a la que él ni siquiera ve. El diálogo de la pareja sólo es para que el hombre se excuse con la mujer de que no regresará a comer porque tendrá que quedarse más tiempo en la oficina. Con el diálogo alterna el fluir psíquico de la mujer, quien sabe todo lo que sucede, pero termina callando.

La descripción de la escisión de su persona, la pérdida de la identidad es ante la mirada del hombre:

Era verdad. Y lo dijo con inocencia. Yo hubiera preferido que el tono de su voz fuera desafiante o desvergonzado; eso iría conmigo, sería un reconocimiento, un ataque, en fin, me daría un lugar y una posición; pero no, él me veía y no me miraba, ni siquiera podía distraerse para darse cuenta de que yo sufría. Estaba ensimismado, mirando en su fondo un punto encantado que lo centraba, le daba sentido al menor de sus gestos y a cuyo rededor giraba armonioso el mundo, un mundo en el que yo no existía. (192)

La presencia de lo “demoniaco” en lo sagrado es contrastante:

Había algo de demoniaco en aquella inocencia aparente que fingía ignorar mi existencia y mi dolor. Pero le gustaba eso sin duda, y sentí, como si la viviera, la complicidad que había entre aquella mujer y él: la crueldad deliberada. Inteligentes inconscientes, pecadores sin

pecado, a eso jugaban, como si fuera posible. No pasaban ni por la duda ni por el remordimiento, y por ello creían que el cielo y el infierno eran la misma cosa. (194)

Lejos de ser la situación edípica del cometer la falta con ignorancia, en realidad los personajes saben y ocultan. Es crueldad deliberada sostenida por el oxímoron: inocencia demoniaca, inteligencia inconsciente, pecadores sin pecado: el cielo y el infierno como la misma cosa. Aunque en cierto sentido hay aquí un reproche o denuncia de la mujer hacia los que le hacen daño, en realidad es una descripción de la realidad humana de la que ella misma participa, aunque aún no lo sabe. La reflexión muestra el deseo del reconocimiento a través de la mirada y la realidad de las relaciones, todas señaladas por la ceguera por seguir ilusiones:

Existe sin embargo una injusticia...yo podría ser esa mujer, esa aventura, o ese amor. ¿Por qué él no lo sabe? Toda mi vida deseé...Pero él no lo ha comprendido...Y después de la conquista ¿será ella también alguna sin significado, como yo? El sueño de realizarse, de mirarse mirado, de imponer la propia realidad, esa realidad que sin embargo se escapa; todos somos ciegos persiguiendo un sueño, una intención de ser... ¿Qué piensa sobre sus relaciones con los demás, con esa misma mujer con la que ahora yace, intentando una vez más la expresión austera, perfecta? Es posible que ahora, en este minuto mismo la haya encontrado... ¿entonces?... Ay, no haber sido ésa, la necesaria, la insustituible... Un gusano inmolado, no he sido otra cosa; sin secreto ni fuerza, una niña como él me dijo el primer día, jugando al amor, ambicionando la carne, la prostitución, como en este momento, no yo la única, sino una como todas, menos que nadie. (194-195)

En la narración hay una crítica a la conducta del hombre; éste es dibujado como un ser cuya identidad está disgregada: parece sólo buscar “imponer su realidad”, el deseo de “mirarse mirado”,

perseguir ese sueño. Pero nuevamente aparece el contraste: hay una ceguera. Él no ve. No la ve a ella como posiblemente después no verá a la otra mujer. Pero la narradora vuelve a enfocarse en sí misma: “gusano inmolado”, ser de asco, sacrificable. En este ritual masculino, la mujer repite el discurso introyectado y se concibe ya no como insustituible, sino prescindible.

Ella sale del lugar, vencida. Camina sin sentido, sólo impulsada por la necesidad de comprar medicinas, pero también por el deseo de huida, de ser errante:

Bajé tambaléandome las escaleras; los ojos sin ver, el dolor y el zumbido en la cabeza.

Cuando llegué al dintel de la calle me enfrenté de golpe a la luz y a mi náusea. Parada en un islote que naufragaba, veía pasar a la gente, apresurada, que iba a algo, a alguna parte; pasos que resonaban sobre el pavimento, mentes despejadas, quizá sonrisas flotantes...

Ahora, a esta hora precisa él estará... para qué pensarlo. (194)

Y la hora es el tiempo relacionado con las acciones del esposo, no su propio tiempo, sino el de la dependencia.

Viene entonces, según el esquema arredondiano, la narración del episodio revelador. Comienza con la hora, la de más calor –soporte simbólico de lo erótico-sagrado– y luz antes de que se oculte el sol: “Serían como las cuatro de la tarde” (195). El tiempo arredondiano expresado en una hora decisiva. Es la epifanía, una visión: ella camina y pasa por un parque. La descripción del ambiente físico enmarcará el acontecimiento:

El parque tenía un aspecto insólito. Las nubes completamente plateadas en el cielo profundamente azul, y el aire del invierno. No era un día nublado, pero el sol estaba oculto

tras unas nubes que resplandecían, y la luz tamizada que salía de ellas ponía en las hojas de los plátanos un destello inclemente y helado. Había un extraño contraste entre el azul profundo y tranquilo del cielo y esta pequeña área bañada de una luz lunar que caía al sesgo sobre el parque dándole dos caras: una normal y la otra falsa, una especie de sombra deslumbrante. Me senté en una banca y miré cómo las ramas, al ser movidas por las ráfagas, presentaban intermitentemente un lado y luego otro de sus hojas a la inquietante luz que las hacía ver como brillantes joyas fantasmales. Parecía que todos estuviéramos fuera del tiempo, bajo el influjo de un maleficio del que nadie, sin embargo, aparentaba percatarse. Los niños y las niñeras seguían ahí, como de costumbre, pero moviéndose sin ruido, sin gritos, y como suspendidos en un actitud o acción que seguiría eternamente. (195)

La prosa poética del párrafo resalta por la belleza de metáforas con que se muestra la naturaleza: las hojas de los árboles y la luz del sol, las nubes, el frío, el cielo y la tierra, y ella, allí, con la mirada cambiada. La narración parece sugerirnos que el cambio en la mirada propiciará el acontecimiento: ella puede dejar de pensar su dolor un momento y puede contemplar con detalle la naturaleza que la envuelve. Por eso puede captar que algo ha cambiado en el ambiente. Comienza a ver las cosas de modo distinto, puede reconocer las dos caras de la realidad, la “normal” y la “falsa” que describe como “sombra deslumbrante”. Nuevamente el oxímoron es el recurso con el que puede apenas referirse a una realidad que la sobrepasa, pero que se ha hecho comprensible. Percibe un maleficio, una suspensión del tiempo, una sensación de eternidad. Es la aparición de lo siniestro que dispondrá el espacio para lo que viene, tremendo y fascinante:

Sentí que me miraban y con disimulo volví la cabeza hacia donde me pareció que venía el llamado. Los pares de ojos bajaron los párpados, pero supe que eran ellos los que me habían estado mirando y continuaban haciéndolo a través de sus párpados entornados: tres

pepenadores singulares, una rara mezcla de abandono y refinamiento; esto se hacía más patente en el segundo, segundo en cuanto a la edad, no a la posición que ocupaba en el grupo, porque el grupo se hallaba colocado en diferentes planos en el prado fronterero a mi banca. (195)

La descripción de la visión parece la de un profeta que pormenoriza lo que parece inenarrable, conjunto de seres entre humanos y divinos, monstruos y ángeles:

El segundo estaba indolentemente recargado en un árbol fumando con voluptuosidad y evidentemente proyectada hacia mí como un actor experimentado ante un gran público. [...] Nunca me miró abiertamente.

[...] El mendigo más viejo estaba a unos pasos de él, sentado en cuclillas, escarbando en un saco mugriento, con sus manos grasosas; era gordo y llevaba una cotorina de colores chillantes; sacaba mendrugos e inmundicias del bulto informe y se los llevaba ávidamente a la boca con el cuidado glotón de un jefe de horda bárbara; en algún momento me pareció que tendía hacia mí sus dedos pegajosos con un bocado especial, y me hacía un guiño, como invitándome.

El tercer pepenador, el más joven, estaba perezosamente tirado de costado sobre el pasto, más alejado del sitio en que yo me encontraba que los otros dos; con un codo apoyado contra el suelo, sostenía su cabeza en la palma de la mano, mientras con la otra levantaba sin pudor su camiseta a rayas y se rascaba las axilas igual que un mico satisfecho; cuando creyó que ya lo había mirado bastante, levantó hacia mí los ojos y, abriendo bruscamente las piernas, pasó su mano sobre la bragueta del pantalón en un gesto entre amenazante y

prometedor, mientras sonreía con sus dientes blancos y perfectos, de una manera desvergonzada. (196)

Llama la atención la descripción detallada de los hombres. Normalmente, las personas desvían la mirada de lo que tiene que ver con la suciedad o con posibles amenazas en la calle. Pero aquí, de un modo grotesco y hasta hilarante, la mujer es quien los mira y ellos, entre sorprendidos por ser mirados y no ser quienes impongan su mirada, se pavonean y se exhiben desvergonzadamente.

El contraste con la descripción inicial del esposo es evidente: resalta más su fingimiento y aparece en el cuento como un fantasma, como una imagen difusa. En cambio, la mujer mira diáfananamente a los tres hombres y detalla su aspecto físico y actitudes.

Al final del cuadro, ella describe su impresión: “Desvié la mirada y me estremecí. Me pareció oír un gorgoreo, como una risa burlona y segura que provenía del más joven de los vagabundos. No pude levantarme, seguí ahí, con los ojos bajos, sintiendo sobre mí la condenación de aquellas miradas, de aquellos pensamientos que me tocaban y me contaminaban” (196).

En algunas visiones bíblicas de carácter apocalíptico aparecen seres que marcan el campo de lo puro y lo impuro. Al principio, la mujer se ubica espacialmente en el campo de la pureza y se expone a ser contaminada. Pero en ella hay un cambio; nuevamente, como en las visiones sagradas, el vidente es tocado por lo que ve, transformado, tentado:

No podía, no debía huir; la tentación de la impureza se me revelaba en su forma más baja, y yo la merecía. Ahora no era una víctima, formaba un cuadro completo con los tres pepenadores; era, en todo caso, una presa, lo que se devora y se desprecia, se come con glotonería y se escupe después. Entre ellos y yo, en ese momento eterno, existía la comprensión contaminada y carnal que yo anhelaba. Estaba en el infierno. (196)

Descender a los infiernos de la propia psique, llegar al límite y sobrepasarlo, parece ser lo que abre un camino a la mujer. El espacio sagrado, el cuadro completo, subvierte la realidad social que la ha oprimido. Los hombres, los pepenadores, que estaban en el margen del poder patriarcal se expresaron en el deseo puro. Y la mujer se enfrenta a lo abyecto que le refleja su propia abyección, ya sin el ideal de la pareja, sin la convención de la familia –la niña no aparece–, se enfrenta a hombres que están en el margen. Más que víctima, es presa para ser devorada; pero lo importante es que lo sabe, ya no hay idealización de la condición femenina ante el poder masculino. Ha sido el encuentro con su propia sombra, podríamos decir en palabras de Jung.

Ella es consciente de la “tentación de la impureza”: lo impuro, que es invitada a tocar, la salva. Seguirá siendo objeto del deseo, pero ya tiene la conciencia de ser mirada. Ella se transfigura: regresa del infierno con una nueva fuerza, una identidad:

Impura y con un dolor nuevo, pude levantarme al fin cuando el sol hizo posible otra vez el movimiento, el tiempo, y ante la mirada despiadada y sabia de los pepenadores caminé lentamente, segura de que esta experiencia del mal, este acomodarme a él como algo propio y necesario, había cambiado algo en mí, en mi proyección y mi actitud hacia él, pero que era inútil, porque, entre otras cosas, él nunca lo sabría. (197)

La mirada de los otros no la enajena; la hace tener conciencia de sí. El sujeto logra una nueva identidad, ha acontecido una transfiguración, una epifanía de la que la mujer sale distinta. Se siente impura y con un dolor nuevo; el sol, que ha ambientado otros cuentos arredondianos, restaura el movimiento y el tiempo para dar fin a la experiencia mística. Del acontecimiento, la mujer queda transformada, sale con una experiencia nueva, “un dolor nuevo”.

El personaje tuvo la experiencia del mal ante la mirada “sabia y despiadada de los pepenadores”. Es la experiencia de lo abyecto con sólo las miradas. La mirada que, como hemos visto en la poética arredondiana, tiene sentido de espejo y de reflejo. Así, ella vivió esta experiencia por reflejo. Reflexión que la coloca frente a los otros; sin embargo, es la primera vez que puede decir que vive todo esto “como algo propio y necesario”, a diferencia de lo monstruoso que es “habitar en otro y ser lanzado hacia la nada”, citado anteriormente.

No está presente el hombre, pero ella sí puede hablar: “había cambiado algo en mí, en mi proyección y mi actitud hacia él, pero que era inútil, porque, entre otras cosas, él nunca lo sabría” (197). La conciencia ante él ha cambiado: “proyección y actitud hacia él”, ella dice. Se siente distinta en el reflejo; se ha construido la identidad. Parece que todo esto es inútil, pero no: aunque no lo sepa el hombre, ella ha narrado su interioridad que es, para Kristeva, la construcción de un hombre nuevo. El sujeto es presentado desde lo abyecto de donde emerge su ser real por la “ola del deseo patético” (*Historias de amor* 57). El cuento, como hemos apuntado, termina con la confesión del límite, sin resolución aparente, pero con una esperanza: la mujer se levantó ante el sol que renovó el movimiento y el tiempo. Y caminó lentamente con la conciencia de que había sido mirada con una mirada ya no ajena, sino común a ella misma.

Respecto a la transformación por lo impuro, podemos afirmar que la subversión del esquema culpatorio que aparece en el cuento parece lograrse en el espacio sagrado, el de la metáfora del sacrificio ritual de los hombres que miran y devoran a su víctima. La mujer es víctima callada, pasiva y doliente en el espacio inicial de la casa familiar. Este espacio es el de la pureza, de las apariencias y fingimientos, pero ella tiene que vivir así para sostener el sistema. En el espacio de lo impuro y de lo abyecto, el de los hombres de la basura, de los desechos, también es víctima pero se ha transfigurado porque se ha hecho impura. Ya no lucha por preservarse en el orden social

que expulsa y destruye lo que considera amenazante al orden sagrado. Desde la teoría mimética de Girard, podemos afirmar que la mujer víctima rivaliza con su victimario imitando su deseo (*La violencia* 150). Ella pasa de ser sólo mujer pasiva –sustituida por otra que sí es mirada y deseada– a ser el objeto deseado de las miradas impuras. El deseo se instala en su ser devolviéndole la vida y una nueva conciencia, imposible a los ojos del esposo cegado por su violencia.

La experiencia del mal y el acomodarse a él “como algo propio y necesario” es, paradójicamente una vez más, lo que la ha transformado. Es la experiencia del límite. ¿Dónde está la esperanza? Es preciso leer a Arredondo con ojos que han tratado de mirar con una perspectiva nueva, la de su propia poética.

En primer lugar, y retomando el concepto de equifonía, la mujer ha hablado en todo el relato. Es su voz la que se escucha en la narrativa de la confesión. En esto ya hay un paso: la mujer habló. Ya no está condenada al silencio, al olvido, a permanecer borrada de la historia. Porque la Historia también se construye con la voz de los silenciados. Ella habla, no en la historia, sino a través de la voz narrativa, frente al esposo cuya voz era la que imperaba y daba continuidad al orden social familiar. Podríamos decir que el acontecimiento de la historia del relato se completa en el efecto estético, en la refiguración.

En segundo lugar, una cierta *hybris* hace que ella trate de imitar el deseo de su victimario: se sale del espacio puro y baja a los infiernos: “Entre ellos y yo, en ese momento eterno, existía la comprensión contaminada y carnal que yo anhelaba. Estaba en el infierno” (196). En este sentido, ella sucumbe, se abaja. Este es el sentido del límite. Pero había cambiado algo en ella. Aquí está la paradójica esperanza. De esa experiencia del mal –de esa epifanía que es más una manifestación de lo bajo más que de lo alto– sale con una transformación interior. Su proyección y actitud ante

el hombre que la violentaba había cambiado y él no podría saberlo porque seguiría presa de su horizonte opresor, del dinamismo violento que lo obscecaba. Lo importante es que el acontecimiento renovó la conciencia de la mujer y, con ello, en una especie de muerte simbólica, cambió su mundo a través de su representación.

10. Pecado de exceso o *hybris* en “Atrapada”

Hemos visto cómo el pecado aparece como un elemento importante en la cultura occidental, una cultura de la culpa. Y de modo especial, en la cultura mexicana en la que se desarrollaron las historias de Inés Arredondo. Pero en su obra la noción de *hybris* parece justificar a los personajes antes que señalarlos con un estigma moral; ya no son sólo pecadores sino también víctimas de una fuerza mayor que ellos mismos: el pecado de exceso.

En “Atrapada” puede encontrarse el concepto fundamental de “pecado de exceso” que conduce, como según la misma Inés Arredondo explicó, al concepto de *hybris*. En este relato continúa la combinación de dos espacios de realidad: uno, el cotidiano, expresado a través de descripciones simples, diálogos comunes. El otro, el de la reflexión, el de la meditación sobre lo que se vive, como voz del inconsciente, del “río subterráneo” con lo que se trata de explicar y encontrar un sentido a los acontecimientos de la vida. El cuento, en primera persona, comienza con la reflexión de la narradora:

El pecado de exceso es sagrado y es lo que inflama hasta la enormidad al grano, en apariencia inocente, que produce la tragedia. Eso me consuela un poco, deja un hueco para la explicación, aunque seguramente no para la simpatía.

Mi primer exceso consistió en no conformarme con lo que tenía, que era mucho más de lo que muchos han logrado en su vida entera. Pero cuando siempre se ha recibido se pierde el tino y uno no se sacia ya con nada, quiere más, más, y le parece que le es debido. Por eso empecé a salir con Ismael, y así me encontré un día en aquella reunión en que no conocía a nadie. (219)

El cuento comienza con los diálogos de un grupo de personas que están en una fiesta. Paula escucha esos diálogos y se incomoda al saber que hablan de mujeres y sus relaciones con ellas. Da la impresión de que se trata de un ambiente de conquista y manipulación: “Morbosísimo, sabrosísimo. Confiesa que nos encanta” (220), afirma uno de los participantes. Ismael ha llevado a Paula a la fiesta para presentarla a sus amigos; parece que tiene intención de casarse con ella.

El relato es descendente: de lo metafísico, a lo inmediato y común de una fiesta; del monólogo reflexivo, a la descripción de las personas con nombres y tragedias. La protagonista se pregunta: “¿De qué me avergonzaba?” (221). Al otro día, ella despierta recordando la noche anterior con vergüenza y remordimiento. Recuerda a Marcos, “aquella noche en que a tientas, en el fondo del vértigo, encontré la respiración, el sabor, el olor, lo que Marcos era en lo profundo, y lo que en lo profundo era yo misma. Lo recordé, pero de lejos, con añoranza” (222). Paula se muestra como un ser ambiguo y confuso.

Poco tiempo después Paula se casa con Ismael. Entre el placer del comienzo del matrimonio, Ismael toma una actitud controladora y paternalista hacia ella; entre el amor y la ternura, entre las comodidades de su posición económica le indica cómo quiere él que ella sea: “Nadie me obligó, yo sola empecé a vivir para esperar a Ismael. Sin embargo mis lentas horas de soledad no estaban vacías, mi deseo de ser tal como él quería que fuera las llenaba: leía, asistía a

clases, a conferencias, escuchaba música, y por encima de todo lo observaba y lo comparaba conmigo, pobre de mí” (224). Paula tiene una actitud ambigua hacia Ismael: entre admiración y temor.

Paula busca más de lo que ya tiene; quiere un hijo, pero Ismael se niega. Él cree que con su visión artística puede acceder a la perfección.

Viene entonces un primer aborto involuntario; Paula le pregunta que si le hubiera gustado tener un bebé y él contesta: “No sé, tal vez. Cuando las cosas suceden sin pedir permiso... Pero ha sido mejor así, no estamos preparados, y un niño... en fin, ya te dije que somos diferentes; procrear es simple, puede hacerlo cualquiera, y en cambio buscar y encontrar la forma última del amor es solamente para nosotros” (225-226). La madre la visita en el sanatorio y la consuela sobre el hijo perdido: “Sé lo que sientes, pero no debes desesperar. Dios te concederá más adelante otros hijos, y, aunque nunca olvidarás éste, tendrás consuelo” (226). Para Paula, la experiencia del aborto ha sido una conciencia de un lazo roto y de haber aceptado vivir en silencio un dolor y de no hablar de la verdad de su vida. Ante la visita de su padre se consuela y recuerda su infancia:

[F]ui cayendo en el consuelo doloroso de revivir mi infancia mágica, de ese otro mundo que ahora quedaba suspenso y trunco, sin que otra existencia infantil pudiera asomarse a él, reconocerlo o destruirlo con sólo imponer su presencia frente al espejo: hay una alegría de vida en el espejo roto que recoge en sus fragmentos respiraciones de dos tiempos diferentes, queda esperar el milagro de que en un ángulo destrozado coincidan por un momento dos atmósferas que se identifican, que son una sola, hincada en el tiempo para que la respiren dos niños que se reconocen. Ahora eso no sería posible para mí, mi espejo quedaría intacto y moriría conmigo. Mi espejo. (226)

Aparece el soporte simbólico del espejo en que la mujer que tiene una subjetividad disgregada se refleja comenzando primero con el pasado infantil. Su padre, el torero Fermín Linares, aparece en una remembranza relatada en un párrafo con letras cursivas que muestran la analepsis. La imagen del padre vestido de torero aparece como un sueño:

Y él disfrutaba la magia que brotaba de su ser con una dignidad austera, casi ausente. El tiempo se detenía en aquel cuarto a aquella hora, y si él no lo hubiera echado a andar, los momentos se hubieran prolongado infinitamente en el profundo encantamiento de las grutas marinas. Pero la metamorfosis había llegado al punto debido y él estaba armado para todos los encuentros: el fracaso, la gloria, la muerte. Me alejé de la puerta y salí al patio.
(227)

La narradora describe la plaza de Chimalistac, barrio antiguo de la Ciudad de México; Fermín Linares sale de su casa y los vecinos y otra gente atestiguaban la salida en coche del famoso personaje. La imagen de la madre es ambigua:

Los otros coches, los gritos, las gentes, todo se fue, desapareció, y en el silencio la plaza de Chimalistac me pareció enorme. Mi madre muy erguida, seria, continuaba en el balcón, con la mirada perdida y la mano derecha apuñada sobre el barandal; luego la fue abriendo lentamente, como si al permitirle distenderse la abandonara, y yo me volví con disimulo, para no mirarla. (227)

La imagen de la madre parece mostrar una enajenación que podría venir del sufrimiento, de algo insospechado. Termina el recuerdo como termina un sueño: inconexo, absurdo, revelador.

Paula convalece y se queja de la indiferencia de Ismael que continúa su vida privada alejado de ella. Federico la visita: le hace ver que ella está enferma y anulada por su esposo. Hay un autoconciencia en todo esto: ella se describe:

Nunca le hablé a Ismael de esa conversación; pero esa noche, cuando Federico se fue, pensé en Marcos, en mis padres, y encontré que la que ellos conocían y querían había muerto, y que si vieran quién era yo ahora se horrorizarían. El desconocimiento de los míos, la aceptación de una vida desligada del pasado y sin futuro previsible, esa nueva faceta de mi soledad, me tuvo angustiada y en vela hasta la madrugada. Ni siquiera cuando oí regresar a Ismael y entrar a su cuarto pude dormirme”. (229)

En el fondo, el cuento trata de la historia del deterioro de una mujer dominada por la manipulación y tortura psíquica de un hombre. Es la descripción del límite: “el límite del vacío que había en torno a mí” (230). En el cuerpo de Paula, replegado, se expresa el límite de la desesperación. Ella se siente culpable, no reconoce el mal en el otro, lo justifica: él es inocente. El amor parecería tener lugar para Paula, pero ella está “atrapada” en su yo. En un diálogo con Federico, le dice que ha leído algo que puede servirle:

Escúchame bien: no sé pensar ni actuar, pero he leído algo que me puede servir, que puede hacer de lo mío negativo algo positivo... ¿Has oído hablar de la no resistencia al mal? Uno no lucha más que con sus pasiones; con nada externo, ¿ves?, y no es otra cosa que un agente receptor, una esponja que absorbe el mal y no lo rechaza ni lo devuelve, sino que se queda con él dentro, y lo rumia, lo envuelve, lo fracciona, hasta que puede digerirlo y con eso aniquilarlo. (231)

Tenemos aquí la estrategia narrativa que hemos analizado en los otros cuentos: en medio de los diálogos de la vida cotidiana, hay una reflexión casi filosófica. En este caso, es sobre el mal que aparece como lo abyecto, aquello que está dentro de uno y al que se le puede vencer reconociéndolo, aceptándolo.

Después viene el relato de la casa de San Ángel; Ismael, que es arquitecto, la compró para remodelarla y para Paula significó un aliciente: se muestra entregada a la obra y parece compartir con Ismael el conocimiento y gusto por el arte. Ella escogió y compró muebles y obras de arte de gran valor. Llevó también muebles y cosas de su madre y abuelas. Menciona a su abuela Isabel (233) que coincide con el nombre de la abuela de la autora. Antes de habitarla, Ismael le da “la gran noticia”: vendería la casa. Y muestra total desinterés por Paula quien recibe la noticia con asombro y dolor. Ismael le dice que no debe apegarse a las cosas; Paula sólo calla y se retira.

La mujer camina por las calles como autómata y perdida. El dolor y vacío la van consumiendo: “Ahora estaba ciega, sorda, muda: muerta. Pero no me desplomaba, no sé por qué, mis piernas seguían moviéndose y con ellas, todo mi cuerpo” (237).

Perdida en las calles, más tarde encuentra a Marcos, posiblemente su antiguo novio del colegio. Vuelven a hablar de arte. Él le revela que siempre lleva consigo el libro que a ella le gustaba. La invita a leerlo en Chapultepec. Allí se besan y la lleva a su departamento. Ella llama por teléfono para mentir que se había quedado en el centro de la ciudad para comer. Entonces Marcos le dice:

—Siempre te he esperado, lo has visto, pero no quería que las cosas sucedieran así. Tú no eres para esto, Paula... no podrías... ni yo tampoco. No soporto que hables por teléfono de esa manera; que mientas —me soltó y se separó un poco de mí—. Te veo ahora aquí, con mi

bata puesta y me parece natural; pero cuando te oigo no puedo creer que seas la misma, la misma que hace un momento desnuda y en mis brazos... Eres mía, mía, eso se sabe en un momento así, pero no puedes luego levantarte y decir fríamente eso que has dicho, no te corresponde. (242)

Las palabras de Marco funcionan como el espejo mencionado: la reflejan en su verdad. Él había aparecido en los recuerdos y fotografías y ahora que es real ante ella, parece que sólo ha sido para revelar algo que ella necesitaba saber. Ella se revela como alguien que se ha transformado por todo lo vivido: “Puedo porque estoy contaminada, porque soy otra”. Marcos se resiste a perder la imagen antigua: “No, no quiero que seas otra más que la mía, la que yo conozco” (242). Y Paula tiene la oportunidad de enunciar su verdad, la que la libera hasta cierto punto:

–Esa no existe ya. Mírame ahora. La plenitud del deseo y del placer me han dado una realidad que no he tenido nunca, pero por eso precisamente soy dueña en este momento de toda mi historia. He llegado a una realización y eso es como llegar a una cima desde la que se ve mejor y se ve todo. No soy la niña que conociste, y ahora, aunque sea feliz, soy culpable. Somos amantes y cómplices... y me gusta que sea así. (242)

Este párrafo muestra nuevamente la narrativa de la confesión, ahora no en monólogo interior, sino en el diálogo con Marcos. Con él, que es posibilidad de un amor real y pleno, se siente feliz, plenitud del deseo y del placer que le ha dado “una realidad que no ha tenido nunca”, una identidad. Pero claro, el cuento sigue el mismo esquema arredondiano: “aunque feliz, soy culpable”. La mujer ha tocado lo abyecto expresado también en ser “amantes y cómplices” y le gusta que sea así. En cierto modo utiliza a uno para cambiar la relación con el otro: hay una víctima sacrificial. Parece que Marcos es sacrificado para que siga viviendo el otro: “–No te entiendo; lo que veo es que de

pronto has cambiado y que me hablas, no a mí sino a otro... a él... ¡Te estás vengando de él” (242).

Y termina con la narración: “Me vestí rápidamente y salí después de besarlo como a un amigo. Hice con él lo que Ismael conmigo, pero mi dueño no era Marcos, y así, con toda conciencia, aquella tarde volví a mi casa, sin remordimientos ni nostalgias, a esperar y a sufrir al hombre de mi vida, al enemigo amado” (242). Ella regresa a casa a esperar y a sufrir al hombre de su vida, en oxímoron total: el enemigo amado; sigue en su misma vida, pero transformada. El pecado, la experiencia del mal, le ha dado una nueva identidad: pecadora que se ha vengado, propiedad de otro, consciente de sí.

El pecado aquí no reside en obrar el mal, sino ir más allá de lo que hubiera podido ser satisfactorio. Es el pecado de exceso, es la *hybris*. La mujer está atrapada en la relación con el hombre, atrapada en el sistema. Ella reconoce que su búsqueda de ser más la llevó a Ismael y luego a sus demás deseos que apenas comienzan a cumplirse, se desvanecen.

Lo sagrado reside en que ella permanece como víctima sacrificial; utiliza a otro como imitación de su victimario: pero siempre regresa al mismo orden para mantenerlo. Por un cautiverio mental es madresposa sin hijo, perpetuadora de su propia tragedia. Habla de ésta al principio, seguramente en el sentido de la tragedia griega. Se sabe personaje trágico que se infla hasta la enormidad en “apariencia inocente” y luego cae. Su consuelo es haberlo explicado, aunque no haya simpatía alguna por ella. Pero deja su voz y su confesión, para ser espejo, quizá, del cautiverio de otros.

11. Nombrar lo abyecto: “Lo que no se comprende”

En “Lo que no se comprende” también aparece lo no dicho que al final es reconocido: lo monstruoso escondido, pero que convive con lo otro monstruoso, el habitar en otro, la enajenación por vivir una vida de mentiras.

La narradora, en tercera persona, comienza con la descripción de la vida cotidiana de una niña. Muy pronto describe el objeto del misterio: sin nombrarlo, habla del hermano de la niña, posiblemente deforme: “Pero desde que tomaron la costumbre de sacarlo a airear en ese momento en que el sol no era tan fuerte, todo había cambiado” (281). Aquí lo cotidiano es trastocado por el objeto misterioso y el sol es testigo. El recurso narrativo incluye aquí lo siniestro, lo *unheimlich* ya estudiado y que impulsa la acción narrativa del cuento.

Teresa, como se llama la niña, contempla al objeto y experimenta lo innombrable: “Así, Teresa se quedaba completamente sola frente a él y lo observaba detenidamente. Se sentaba a distancia en el suelo y lo contemplaba con ojos impasibles. No lo tocaba nunca, nada más lo miraba, permanecía largos ratos inmóvil, mirándolo” (281). Es la descripción de la contemplación de lo sagrado, para hablar de la curiosidad de una niña ante lo que le es negado y no explicado. Este “objeto” se convierte en el centro de atención: “A veces, por las noches, cuando estaba ya acostada, pensaba en él, y le hubiera gustado hablar sobre eso con alguien, preguntar a su madre, pero no sabía cómo nombrarlo. Entonces suspiraba y lo olvidaba” (281). Es la irradiación de lo innombrable, de lo sagrado, pero también de lo negado, no dicho, pero que está allí.

Más adelante se sabe que la madre ha estado enferma y espera otro hijo. La niña intuye algo que la narradora describe: “Era muy extraño que sus padres se parecieran tanto físicamente, estuvieran unidos de una manera misteriosa, y a pesar de ello fueran tan diferentes. Se sentía

colocada entre los dos como un estorbo, algo que los dividía” (284). Esta narración enigmática parece sugerir que los dos padres son hermanos o familiares muy cercanos. No se dice, pero el fantasma de lo no dicho pinta el ambiente del relato. La niña vive la soledad y casi muere al recluirse en un granero; el padre la rescata y, a partir del nacimiento del hermano termina la marginación vivida hasta entonces.

El nuevo hermano se llama Benjamín: sabemos los nombres de él y Teresa, no del oculto. Teresa convive con el recién nacido y siente las caricias de su madre: “sentía muy claramente que la quería otra vez” (286). Comienza el desenlace del cuento: “Pero el otro seguía en casa, en el cuartito junto al de su madre, donde dormía la Cuca. Eso la ponía de mal humor. Y una tarde en que su padre la llevaba de la mano por la calle no pudo evitar hablarle de eso.

–Ahora que tenemos un niño de verdad, ¿por qué no tiran al otro?

Su padre la miró sorprendido y aflojó un poco la mano, pero hizo un esfuerzo y mirando hacia delante le contestó:

–El otro también es tu hermano. (286)

Tenemos aquí el rompimiento de lo no dicho: por fin, todo se dice. Fue la niña quien, en su inocencia, terminó con el círculo de silencio y dio la posibilidad al padre temeroso y ensimismado en su dolor, de poder hablar claramente. La niña describe su experiencia ante lo abyecto del niño:

Ella se soltó, furiosa, con deseos de golpear a su padre.

–No, no es mi hermano– gritó con todas sus fuerzas–. No es mi hermano, no es un niño, es una cosa asquerosa –y se echó a llorar.

Nunca olvidó lo pálido que su padre se puso, su cara contraída y sus ojos cerrados, apretados. Sintió el estremecimiento doloroso que lo recorrió. Se abrazó a sus piernas deseando que la golpeará para que dejara de sufrir, que descargara sobre ella la ira y el dolor. En cambio, el padre le acarició un poco la mejilla, con un esfuerzo que también había en su voz cuando le volvió a hablar.

–Es tu hermano, está vivo, se llama Alberto. (286)

Parece que es el padre quien vive la liberación por la enunciación, por hablar, por nombrar las cosas: decir que es su hermano y decir su nombre. El cuadro está completo: todos los hermanos tienen nombre:

El padre tomó con sus dos manos la carita de la niña y la apretó muy fuerte, mientras la miraba a los ojos con una vehemencia extraña, tratando de comunicarle su doloroso amor, la mirada se cerró en un esfuerzo en el que pareció que sus pupilas azules iban a estallar, luego aquello se fue transformando en algo profundamente hermoso y triste, una fuerza central que lo sostenía y lo desgarraba al mismo tiempo. La niña se quedó inmóvil, devorándolo con su mirar ávido. Él se inclinó y la miró con fuerza, un beso largo, luego soltó levemente la cabecita, y siguieron caminando en la luz difusa del atardecer sin hablar más, temblorosos, tomados de la mano. (286)

La escena final no contiene diálogos: sólo las miradas y las manos comunican la unidad del padre y la hija en un encuentro liberador en que la belleza se funde con el dolor, pero expresado con un tono de profunda paz y satisfacción interior. Los dos personajes terminan caminando tomados de la mano; la unidad a pesar de todo. Es la reconciliación final del padre con su propia historia y la

niña, abierta a una nueva posibilidad. Ella también está viva y camina quizá ya hacia otra historia, libre de lo que ha atado a su familia, con posibilidad de una nueva conciencia.

12. La sombra de la diferencia: “Opus 123”

Otro cuento largo, “Opus 123”, ahora a través de la música, presenta la historia de dos seres excluidos, marcados por su condición homosexual, pero unidos por una condición última y desgarradora. En este relato la música y lo sagrado son los dos elementos con los que la autora realiza una impugnación estética de la hipocresía y la homofobia.

En “Opus 123” se relata la historia de dos hombres, Pepe Rojas y Feliciano Larrea, quienes desde la infancia asistían a la misma escuela y tenían grandes aptitudes musicales. Sin embargo, por su afeminamiento, eran marginados. Los dos eran alumnos de Josefa Unanue, maestra de piano, quien descubrió en los dos un enorme talento para la música. La música ofrece a los protagonistas –que nunca llegan a tratarse personalmente– la posibilidad de encontrar su identidad frente a la opresión familiar y social.

El cuento es relatado por un narrador omnisciente extradiegético. La secuencia narrativa se presenta en tiempo lineal, presentado en tiempo pasado. El espacio exterior es el pueblo donde viven los dos hombres, aunque nunca se revela su nombre. Además de las respectivas casas familiares, la Catedral es espacio central en la obra. Los hechos en tiempo pasado se van sucediendo rápidamente. Sólo en la Catedral parece detenerse el tiempo, para transcurrir a la par de la música ejecutada por Pepe Rojas y escuchada por Feliciano Larrea. Los dos personajes están situados en lugares marginales: el primero, arriba en el coro y oculto tras el órgano; el segundo deambulaba, absorto, por la iglesia.

La estructura externa del cuento es simple: está dividido en dos partes señaladas por números romanos, I y II; la última es muy corta. En la primera parte se relatan algunos aspectos de la vida de los dos hombres desde su infancia y se explican las circunstancias de la marginación de que son objeto. Un personaje importante para los dos es Josefa Unanue quien les enseña música. También se mencionan las reacciones de las madres de ambos hasta las bodas simultáneas de las hijas en Catedral, escena de la ejecución musical anónima de Pepe Rojas. La segunda parte inicia con el viaje de Feliciano Larrea con su madre, su triunfo como músico y su regreso al pueblo tras la muerte de ella.

El fluir psíquico se configura primeramente por las mujeres, personajes activos en el cuento: Josefa Unanue, la maestra de piano; doña Ana, la madre de Feliciano; Doña Rosario la madre de Pepe Rojas. Llama la atención cómo el primer nombre que se enuncia es el de Josefa Unanue y sólo más tarde es revelado el de las madres, aunque ya estuvieran presentes en la narración. El narrador presenta gradualmente a los dos personajes conforme adquieren conciencia de sus aptitudes musicales como una oportunidad de autoafirmación, hasta la ejecución musical en Catedral.

“Aunque iban a la misma escuela, Pepe Rojas y Feliciano Larrea nunca fueron amigos, lo cual no deja de ser extraño, aunque, pensándolo bien, la misma causa que hubiera debido unirlos era la que los separaba, pues ambos sufrían el mismo tipo de cuchufletas e insultos” (289). Así comienza el relato y se presenta a los personajes que comparten un mismo espacio: la escuela, pero con la imposibilidad de la unión. Ser “diferentes” los separaba. “Ninguno de los dos, ni los otros niños, comprendían exactamente a qué se referían con aquellas agresiones. Sólo cuando los discípulos mimaban los amaneramientos de uno y de otro, se daban cuenta de que en algo eran diferentes a los demás” (289).

La narración continúa: “Los maestros no intervenían, y para los chicos era un suplicio ir a la escuela” (289). Los garantes de una institución como es la escuela no intervienen, al parecer por impotencia ante las burlas de los otros niños, aunque también por complicidad al despreciar ellos mismos a sus alumnos. Lo que sería un lugar de desarrollo personal se convierte en un “suplicio”. El orden social aparece aquí como opresión para los que son diferentes. Éstos pueden encontrar su identidad en lo que les es común. Aquí es el arte, la música, el medio de unión:

Tenían, además del afeminamiento, otra cosa en común: la música. Josefa Unanue les daba clases de piano y eran sus alumnos preferidos. Ella les hablaba a uno de los avances del otro casi sin querer, porque estaba entusiasmada con lo que iban adelantando ambos. Eran pequeños, pero estudiosos, y según ella, estaban extraordinariamente dotados. (289)

Ellos van creciendo —aún sin tratarse— como dos gemelos, como dos iguales gracias a Josefa Unanue quien reconoce sus cualidades y que, a diferencia de los otros maestros, establece otro orden alterno al del “suplicio” escolar: el de la música, el del talento, el de la expresión artística.

El primer diálogo que se presenta en la obra es la respuesta del padre de Feliciano, Don Feliciano Larrea, ante la invitación de Josefa Unanue a que escuchara a su hijo tocar la Sonata Opus 111 de Beethoven. El padre contesta con un grito: “—¡Lo que quisiera sería oír una voz fuerte en la fábrica!” (290). El rechazo del padre no sólo va contra la “falta” de hombría de su hijo, sino su ineptitud para la fábrica, para mantener el orden económico cimentado en la figura masculina. El rechazo no es sólo al afeminamiento, sino a la propia música que abre otro espacio distinto al de la producción económica. A la voz del padre se opone la voz de la música que al final del cuento prevalecerá a través del silencio.

Por su parte, Pepe Rojas pudo ser “inmensamente feliz” en el espacio familiar. Huérfano de padre, el muchacho se hace cargo de la casa y de sus hermanas con la aprobación de la madre dedicada a la tienda. Pepe Rojas puede desenvolverse en un espacio de autorrealización gracias a la falta del padre y a la debilidad de la madre: “Aprendió a cocinar y el jardín de su casa era famoso por las rosas que daba. Doña Rosarito de Rojas recibía complacida los halagos y las peticiones de flores y Pepe las cultivaba con suma delicadeza y con el mismo amor con el que ponía en atender plantas más humildes” (290). El hijo se convierte en padre-madre fuerte, proveedor, pero al mismo tiempo, creador y cultivador de cualidades femeninas. Toda su fuerza es expresada en la provisión y en el cuidado de la belleza, lo que da orgullo a la madre, de quien se dice su nombre completo por primera vez.

Pepe Rojas alegraba, con la música que tocaba, los santos y cumpleaños de sus hermanas. “Josefa Unanue lo adoraba, y le enseñó todo lo que pudo y supo durante toda su vida, que fue larga” (290). En el espacio cotidiano del hogar, Pepe Rojas puede ser él mismo y desarrollarse creativamente. Josefa Unanue lo nutre con los conocimientos para tocar el piano y le entrega todo lo que ella sabía.

Más adelante, nuevamente es Feliciano Larrea padre quien habla. Ante la voz de Josefa quien aboga por su hijo, el padre replica: “-¿Pero qué se ha creído usted?, ¿que puede venir y dar órdenes en mi casa? Feliciano irá a la fábrica, así se muera”. “-¿Así se muera? -saltó doña Ana, la madre-” (292). Por primera vez la madre interviene por su hijo. El silencio posterior a la disputa es de los pocos momentos en los que el narrador se expresa a través de formas estilísticas que rompen con la cotidianidad coloquial del relato: “El silencio era como un cilicio que los lastimaba a todos” (292).

“No vas a dejarme por ese marica, por ese homosexual” (292), escucha Feliciano que su padre le dice a su madre, decidida a dejarlo. “No conocía la palabra, pero supo que ella sellaba su destino” (292), concluye el párrafo. Aquí la “palabra” denota un estigma como destino. La sociedad impone destinos a través de los prejuicios expresados en el lenguaje.

En la ocasión de la doble boda de las hermanas Rojas y las Larrea, y ante la falta de un buen organista, Ana Larrea insiste a Josefá Unanue que sea Pepe Rojas quien toque. Para que pueda hacerlo sin incomodar a éste ante las críticas de la gente, Ana Larrea sugiere: “—Sí, también él... Quiero decir que tampoco él hace una vida normal, pero detrás del inmenso órgano nadie lo verá y él podrá gozar de resonancias que nunca había escuchado”. “Nadie lo verá”, es la solución de Ana Larrea para sus fines.

Hemos llegado a la parte de la ejecución de la *Missa Solemnis*. La Misa Solemne en Re de Ludwig van Beethoven es una de las más grandes creaciones del músico alemán. Por una serie de motivos es menos popular que la Novena Sinfonía y menos abarcable por la mayoría de la gente. Como una anotación marginal, sorprende la interpretación de un crítico musical contemporáneo. José Luis Comellas sostiene que, si queremos comprender esta obra, “no podemos olvidar que [en ella] se encierran los sentimientos más íntimos” (Comellas 261-262). El autor relata que el espíritu de Beethoven, en la época en que compuso la obra, se había agitado convulsivamente; había vivido en guerra consigo mismo y contra el mundo ingrato que le rodeaba. “¿Necesitaría también recordar de alguna forma su guerra interior para alcanzar al fin, por la vía de la música y de la resignación, la paz interior?” (Comellas 263). De alguna manera, la experiencia que quiso transmitir el gran compositor coincide con la lucha interior de los personajes, quienes sólo a través de la música logran expresar su libertad y su resistencia al mundo que los condenaba.

Pero volvamos al relato. Comienza entonces la ejecución de la *Missa Solemnis*. La parte principal inicia cuando Feliciano sale a las cinco de la mañana hacia la iglesia. La narración se centra en el espacio de la música: “La iglesia estaba desierta a las cinco de la mañana. Comenzaba a amanecer, pero en el interior aún era de noche y las velas iluminaban fantasmagóricamente las paredes y los nichos de la Catedral” (294). El espacio sagrado, que incluye lo numinoso como lo otro absoluto, misterioso, es el espacio de la soledad de la conciencia que da paso al monólogo interior.

Feliciano medita en un rincón al lado de la capilla del Sagrario. Piensa que su madre siente amor y orgullo por él. O que quizá sólo es un pretexto para humillar al orgulloso padre. Piensa en el oratorio que ella misma mandó construir en su propia casa; su madre se avergonzaba de él “hasta para ejercer la religión”. Por eso se pregunta: “Y Dios, ¿dónde estaba Dios que permitía esta ignominia?, ¿cómo era ese Dios que a él le mostraban justo y placentero, para aquellos miserables que se humillaban ante él en su presencia?, ¿qué hacía por ellos?, ¿qué hacía por él?” (294). Aquí se presenta la contradicción de la crisis de la experiencia religiosa: en el mismo espacio de lo sagrado es donde puede cuestionarse a Dios.

Antes de escuchar el órgano, Feliciano se sobrecoge ante un altar transformado y listo para la Misa. “Todo era paz y pureza y se arrodilló conmovido” (295). Nuevamente el silencio: “De pronto el silencio se hizo más sobrecogedor y luego un acorde perfecto, en si bemol, que bajaba del coro, lo obligó a sentarse en la última fila, inmóvil: arpegios, escalas pequeñas variaciones sobre uno o dos acordes [...] ...la música caía sobre él como desde el cielo, dejándolo anonadado, sin pensamiento, sin imágenes ni recuerdos, pura y sencilla como el amanecer” (295-296).

El narrador describe las partes de la *Missa Solemnis* Opus 123 de Beethoven desde la perspectiva de Feliciano. Allí se presenta el hombre ante el otro absoluto ya sin prejuicios, ya sin el juicio de los hombres: divinidad, duda amorosa, vuelta a la fe contundente. Ha sido la experiencia del acontecimiento, la epifanía transformante: “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 [...] 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 la presencia del Señor” (297). Pero al llegar el *Agnus Dei* y con él el *Miserere*, ciertamente se sintió *miserable* –en cursivas en el texto– y sintió que su pecado no podía ser quitado:

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.

No vio el sobresalto de su madre ni las miradas inquisitivas de invitados y curiosos. Atropellando a la multitud salió al aire libre. Un sol rudo, implacable, lo esperaba en la calle. (298)

Por su parte, Pepe Rojas sollozó de felicidad al terminar de tocar. “Gracias Dios mío” (298) fueron sus palabras.

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. La narración tiene ritmos *–fortes, pianos, pianissimos–* con los que se va desarrollando la historia que termina en el silencio de la noche, de la soledad, de la última posibilidad de la dignidad humana de los marginados: acompañarse en el silencio.

Más tarde, en la fiesta, Don Feliciano Larrea no reconoce en público al ejecutante. Este último rechazo provoca la huida de Feliciano y su madre para alejarse del padre.

Pasan largos años en los que transcurren los estudios, viajes y éxitos de Feliciano. Al final, por voz de su madre, ya viuda, descubre que en realidad a ella no le interesaba él, sino quitar del paso el motivo de vergüenza de su padre.

Feliciano regresa al pueblo tras los funerales de su madre. Pepe Rojas es organista de la iglesia y los dos pasean por el pueblo, en la noche, en que nadie transita. “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” (306). El narrador termina enunciando que al morir Pepe, Feliciano dejó también sus salidas después de las doce (306).

Los dos personajes se sabían diferentes al mundo y, a la vez, iguales. Al encontrarse en la noche, ajena a toda mirada o prejuicio, podían sentirse como ellos mismos eran, libres; sabían que sólo el otro comprendía que eran alguien, por ser diferentes, por el drama y creatividad interiores. Pero su encuentro solamente se redujo a la presencia callada. Todo lo que eran y todo lo vivido sólo podía acontecer sin decirse nada: su verdad tenía que ser únicamente sobrentendida, nunca dicha.

La música es un soporte importante en algunas obras de Inés Arredondo; pero este cuento, que lleva como título el de la composición musical, es quizá el que más expresa una “musicalidad”, un ritmo que tiene como clímax la ejecución de la obra y en el que se da el acontecimiento, la epifanía, el momento develador y sagrado de la narrativa arredondiana. Es el momento del triunfo de la subjetividad, en el que los protagonistas experimentan, al fin, su verdadero ser, aunque en la vida cotidiana no pudieran vivirlo plenamente. Pero los dos personajes son su propia otredad, su doble: en esta comunicación íntima se supieron acompañados, hermanados por una misma madre –la maestra Unanue– y por una misma condición.

Conclusión: la sombra y la penumbra

Hemos estudiado a través de estos relatos la poética arredondiana con que se logra subvertir la idea de culpa a través de la epifanía como acontecimiento develador. Aunque no estudiamos el cuento “Sombra ente sombras”, quisiéramos, a modo de conclusión de esta parte, referirnos a un fragmento del texto bastante conocido: “Aunque con las cortinas bajas porque no quiero enfrentarme al sol. El sol y yo ya no podemos ser amigos. Yo pertenezco a la luna menguante y siniestra” (332). En el cuento, Laura, la protagonista y narradora, ha aceptado vivir en la sombra y el deterioro. Pero también, contradictoriamente, ha logrado una libertad, quizá por romper todo lo que es apariencia y decencia: “Y yo vuelvo a ser feliz. Mi alma florece como debió 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” (336).

Inés Arredondo escribió este relato cinco años antes de su muerte. Quizá con eso quiso hablar de una paz interior por su modo de hablar del pecado, de la condición lábil del ser humano.

Quizá es un epitafio que expresa una esperanza agradecida, aún en medio de haber sido testigo de la contradicción y del horror humanos. Tomó de la fruta prohibida, pero quizá lo sagrado no se manifestó en ella sólo como caída: allí, en lo más profundo y oscuro de la condición humana, su historia, su propia condición, encontró el amor del que es capaz el ser humano. Por eso hemos querido cerrar con esto el análisis de los cuentos anteriores. En ellos constatamos la opción de la autora de adentrarse en los oscuros y recónditos rincones del espíritu humano –la luna menguante y siniestra– la zona de la penumbra y del mito, de lo no dicho y determinante. Queremos interpretar que para Inés Arredondo, al final de su vida, sólo quiso que sus lectores comprendieran que, través de esa luz oscura, podrán reconocer realmente las verdades de la vida. Y que sólo lo lograrán agradeciendo, como ella escribiera, esas primaveras cálidas colmadas de amor y con la libertad profunda de haber vencido el miedo a la muerte. A fin de cuentas, los personajes de Inés Arredondo, pecadores salvados, sólo anhelaban un poco de amor.

II. Teoría del reflejo y los espejos en el acontecimiento develador

Caminos todos de la sangre ajena y mía,

común y agolpada aquí, a esta hora, en esta margen oscura.

Para siempre en mí está esta señal,

que no sé si es la del mundo y su pecado o la de una desolada redención.

Inés Arredondo

La obra de Inés Arredondo es una narrativa de lo no-dicho que aparece en la historia configurada a través de silencios. Si lo no dicho, lo ocultado en las familias está tras la historia de un país, entonces la historia de México está hecha también a través de silencios, de ocultamientos. ¿Qué es la memoria colectiva si está formada con incontables silencios individuales?

Hemos visto cómo la obra de Inés Arredondo es una genealogía con que se busca el origen del mal y de la situación actual de una persona, de una familia o de un pueblo. Esta genealogía se basa en una narrativa de la confesión que requiere que los silencios sean reconocidos y que se haga memoria. La memoria y el silencio son las formas con que nos contamos nuestra historia.

Ya veíamos con la teoría del reflejo de Julia Kristeva, el ser humano se debate entre una identidad dada por el reflejo y el conocimiento verdadero, “cara a cara”. De este modo, podemos retomar la imagen arredondiana del espejo –que aparece por lo menos en los títulos de dos cuentos, “La casa de los espejos” y “Los espejos”– para relacionarla con la “teoría del reflejo”: el devenir de los personajes es la historia de su acceso al conocimiento y de su búsqueda de identidad. Los personajes mueren en su reflejo, abrazados por el mar de Eros. Y sin embargo, acceden a una posibilidad: el haber descubierto su verdadero rostro. Aquí radica la esperanza, el atisbo al conocimiento verdadero.

Cuando un personaje reconoce su caos, está en el camino de la verdad. Hay que salir de una vida normal para seguir el camino de “lo que no se comprende”, también título de otro cuento de Inés Arredondo. Para la autora mexicana la historia sólo puede darse con una fidelidad a lo incomprensible. Una fidelidad que lleva a reconocer lo prohibido, lo no explicado, “lo que da vergüenza”, para que salga y se haga el equilibrio y, sobre todo, que no se dañen los demás. Asume

que ya hay un daño. Unos son víctimas. Otros victimarios. Lo que ahora importa son los que vienen, los demás, los que aún pueden evitar el daño.

En esta parte estudiaremos dos cuentos, “Los espejos” y “La casa de los espejos”, de Inés Arredondo, para resaltar la teoría del reflejo kristeveana.

1. El pecado de exceso y la redención posible: “Los espejos”

El cuento “Los espejos” está narrado en primera persona desde el punto de vista de la mujer, la abuela Isabel. Los dos abuelos de relato tienen los mismos nombres que los abuelos reales de Inés Arredondo, Isabel y Francisco, a quienes dedica el texto.

Un personaje principal que aparece como eje transversal de la narración es Isis, la mujer que no quiere ser mujer como impone la cultura. Ella quiere volar, huir. Con Isis se presenta la expectativa social de la maternidad que aparece como enajenación: la hija no es de Isis, sino de la abuela Isabel y de “todos”. La familia recibe a la niña en su entorno; en cierto sentido, el embarazo no es de Isis, sino de la familia.

Isis enloquece; nuevamente huye, pero ahora en la yegua brava. Deja a la niña bajo el sol. Parece que otra voz habla en la narración, por ejemplo, cuando se refiere a las mujeres con hijos con una inteligencia como la de Mina, quien se supone que tiene un retraso mental. Esta voz no corresponde con el personaje de la abuela Isabel. Esta voz, que es como una “digresión”, aparece también en Rodrigo, quien relata lo que su padre Francisco le dijo sobre la existencia y la perfección.

La perfección es un tema importante en el relato y es acerca de la existencia desde el punto de vista de Francisco. Pero también hay otra perfección, no moral, sino corporal: Isis es la perfección de la belleza. Hay un error de raíz: que Isis haya tenido hijos. Ella se había resistido y en la inevitabilidad también encontrará la muerte. Esto comunica con el cuento de Inés Arredondo “De amores”, donde el narrador sentencia: “los grandes amantes no tienen hijos” (307). Sin embargo, Tita sobrevive, pero la madre muere en el segundo embarazo. Isis había intentado abandonar, casi matar, a la niña, que es el motivo de su enajenación. No lo logra, pero se autodestruye con la segunda hija. Engendrar casi la mata. Parece que los hijos matan a las mujeres, aunque sea una muerte simbólica. En este sentido, el cuento también es acerca del significado de la maternidad.

Para empezar, la familia del cuento representa el pasado hacendario de México. La locura aparece en la familia del estamento alto de la época. En este hecho se da una crítica social en cuatro posibles temas: la maternidad, el ser mujer, las expectativas sociales y el honor. Este último aparece en el rapto de “la India”, una de las hermanas de Isis, rapto que resultará una broma. Así, “Los espejos” se puede ver como una impugnación de los fundamentos de la moral que funda un orden social.

La transgresión de la moral también se da a través de las mujeres del cuento. Isis murió y Rodrigo hace un largo viaje a Estados Unidos. Tita, la hija sobreviviente de ambos, crece cuidada por Isabel y Francisco, a quien quiere como a un padre; no a Rodrigo. Cuando éste regresa, Tita no quiere participar de la fiesta. Aquí hay una clara referencia al pasaje evangélico del “hijo pródigo” en Lucas 15, en el que el hijo menor se va lejos y malgasta su herencia. A su regreso, el padre bueno lo recibe con una fiesta, pero el hijo mayor, resentido, se niega a asistir. En el relato

se da la misma circunstancia pero invertida: el padre es quien se ha ido lejos y, a su regreso, es la hija quien, resentida, se niega a entrar a la fiesta.

Rodrigo se establece en el pueblo para rehacer su vida. Es asistido por la madre de Isis, la India y Mina, que ahora es una hermosa joven aún con su retraso mental. Isabel se entera por medio de la madre que Mina está embarazada. Es increíble. Es Rodrigo quien realiza la confesión con Isabel, quien es la testigo, la ministra receptora de la confesión culpable. Isabel y Francisco son las únicas imágenes de equilibrio y sostén de la familia, del orden estamental; son los pilares que salvan y preservan a los sobrevivientes de esta historia de muerte.

El hombre, entonces, se confiesa; todo el cuento es una narrativa de la confesión. Si en una interpretación cultural acaeció en Occidente un exilio de los dioses, en esta narrativa hay un exilio de los sacerdotes. En el cuento no hay sacerdote, como en algunos otros cuentos de la autora, aunque tienen siempre un papel marginal.

Los sacerdotes son exiliados en “Los espejos”, pero no sucede lo mismo con Dios. Dios es protagonista. Y su “sacerdote”, en cuanto intermediario de Dios y los seres humanos, es Isabel. Es ella la que asiste en la vida y en la muerte, en la niñez y en el final de la vida, en la reflexión de las grandes decisiones, la que piensa en qué es pecado —el pecado de exceso—, la que implora a Dios y es escuchada, aunque de un modo desconcertante.

Rodrigo, pues, ha embarazado a Mina. Aduce que la confundió con Isis. Pero del horror pasa a la aceptación: Mina se ha enamorado de él, aunque no como una adulta, sino como una niña con cuerpo de mujer. Es el cuerpo el que tiene su fuerza y se impone.

Mina es la belleza pura como su hermana Isis. Pero muerta ésta, la perfección de la belleza vive latente en la inofensiva joven discapacitada. Y en lo secreto, en lo que no se ve, aflora

imponiendo su realidad con la vida de una niña. Aquí el embarazo es menos destructivo aunque se dé en el espacio de la transgresión. En cambio, en el matrimonio, donde aparentemente el embarazo es querido y esperado por la familia, es enajenación y autodestrucción. Para Rodrigo y Mina el embarazo es posibilidad. Pero esta realidad choca con todas las expectativas, normas y convenciones sociales.

Sin embargo, aún como protectora y preservadora del orden familiar, Isabel llega a pensar, en medio de la incompreensión y de la falta de aceptación del hecho, que Rodrigo y Mina podrían tener a la niña. “Ella lo ama”, aduce. Isabel reconoce que en fondo del hecho incomprensible hay amor. Hubo “pecado de exceso”, pero en medio de eso estaba la posibilidad para todos.

Esto refiere a otro pasaje evangélico, ahora de Mateo: José se entera que su prometida María está embarazada. Piensa cumplir con la ley, pero sabe que podría conducir a la muerte a la mujer; así que decide repudiarla en secreto. Sin embargo, en un sueño el mensajero de Dios le advierte que el niño viene de Él y que debe aceptarlo y protegerlo. Isabel, pues, como José, acepta en su reflexión acerca del pecado y del amor la posibilidad de recibir la vida que aparece incomprensiblemente rompiendo todas las convenciones.

Pero en estas reflexiones surge la “solución al problema” que tanto pedía Isabel a Dios: “¡Dios mío, ilumínanos! ¡Danos una solución que no sea cruel para ninguno de ellos, ni para el niño! ¡Ayúdanos en esta tribulación! Y Dios me escuchó, pero, ¡de qué manera! Rodrigo se mató en un espantoso, inexplicable, accidente automovilístico” (261).

La muerte de Rodrigo salva el honor de todos, pero Isabel y Francisco se convierten, en cierto modo, en sombras: “¡Oh Dios! ¡Dios todo poderoso! ¿Qué has hecho? ¿Qué has hecho de todos nosotros? Sombras, como sombras vivimos desde entonces” (266).

En este caso, el acontecimiento es trágico. Pero abrió el camino de solución. Lila, la hija de Rodrigo y Mina, crece libre, cuidada por Isabel y Francisco. Los dos abuelos han sido dignificados por el único bien que puede salvar al ser humano. Es la belleza. Y la belleza crece como esperanza en la joven Lila. Belleza como cuerpo, juventud e inocencia representada en la niña. Ella es la hija del pecado de exceso, pero es inocente. La belleza es inocencia y tiene la última palabra.

Pero aún queda pendiente la verdad que se ha ocultado: Tita y Lila, primas, no saben que también son hermanas, hijas de Rodrigo, y de Isis y Mina, respectivamente. Pero un hecho aparentemente dañino es el que resuelve todo. Alguien que ha permanecido en la sombra desde el principio, la tía Natalia, al querer hacer el mal, mueve todo para bien. Ella es quien “confiesa” a Tita la verdad. Y los libera a todos, como explica la narradora:

Mi hermana, la amarga, había querido clavar el agujón en la carne más tierna, que amábamos más, pero nos había hecho un gran favor al abrir la pistola de la que nos venían tantos sinsabores.

La amargura de esta historia es el subsuelo sobre el que nacen, crecen y sonríen nuestros nietos, y encima del cual se yergue la juventud de nuestra hermosa Lila. (269)

La verdad es lo único que puede redimir; ya no el ocultamiento, la simulación, el orden estamental que tiene su moral. La moral es demolida e impugnada por esta narrativa de la confesión. Y es que hay una vida ética que pueden vivir los personajes. Y eso los conduce a la belleza que parecía perdida.

2. La memoria angustiada de Inés Arredondo. Muerte y duelo en “La casa de los espejos”

En “La casa de los espejos” se relata la historia de un hombre, Roberto Uribe Rojo, quien recibe de su medio hermano desconocido la noticia de que su padre está moribundo. Roberto no conocía a su padre; él había logrado que su madre firmara un documento con el que él quedaba rico y ella en la miseria. Como es la poética arredondiana, no se detallan los hechos, sólo se sugieren, se dicen a medias. El relato se centra en la introspección del hombre respecto a su pasado, a la historia de sus padres, el origen de su pobreza inicial y de la desgracia de la madre. También acerca de cómo Roberto, que ya posee mayor holgura económica, accede apoyar a la otra familia en los gastos de la enfermedad terminal y posterior funeral de su padre. En la hora de la muerte, el hombre puede enfrentarse a su padre que pide perdón a su hijo.

En medio del relato, se encuentra la visita de Roberto a la casa de su abuela, en la calle Libertad, en cuya sala se encontraban tres espejos venecianos. De este modo, los espacios son contruidos a través de los recuerdos de Roberto que va pensando todo al enfrentarse a la muerte de su padre: la oficina, la casa de los espejos donde finalmente se lleva a cabo el funeral y los encuentros decisivos de la historia.

El tiempo del relato es en pasado; es la memoria de Roberto desde un tiempo indeterminado. La historia transcurre entre la noticia de la enfermedad del padre dada por Manlio hasta el diálogo final en el funeral.

En “La casa de los espejos” Inés Arredondo presenta otra dimensión característica en su obra: el reflejo de lo que somos en los otros. Cuerpo y rostro, lo no dicho, el sol que quema los ojos se describen ahora frente a la muerte que saca a la luz la verdad. En el cuento aparecen los

espejos de la antigua casa que refleja el pasado doloroso, el recuerdo de la madre sola y abandonada. Y el padre agonizante, que convoca al hijo que no puede olvidar el abandono y la cobardía: “¿Por qué ella esperó tanto tiempo? ¿Por qué cerró los ojos a mí, a todo, para no mirar más que su espera, ese hueco horrible en el vacío? ¿Por qué firmó aquellos papeles que lo hicieron rico mientras ella quedaba en la miseria? ¿Por qué se arrancó de la vida para poder amarlo más allá de la razón?” (124).

El narrador relata todo el debate interior que genera el conocimiento de la agonía del padre, ahora un desconocido para una vida que él ha intentado construir, más feliz. Se trata de la narración de la muerte del padre siempre ausente que aparece con su realidad. De algún modo, el padre ausente vivía en Roberto: “Yo me había preparado toda la vida para este encuentro, pero nunca, ni en los últimos días, pensé que podía encontrarme más que con un hombre, no con aquel miserable despojo” (126).

La madre sólo es mencionada por medio de Roberto; ella ha muerto, ya no está. Ni siquiera aparece hablando en los recuerdos del relato. Quien vive aún es el padre que quiere ver a su hijo. Todo esto, como hemos visto, en una narrativa de la confesión. En el texto es el hijo del agonizante quien hace la confesión por medio de la narración: es víctima y testigo, es quien hace memoria y tiene que encontrar un sentido. Su padre, en el lecho de muerte, quiere expiar su culpa, pero pareciera que como un último arrepentimiento para quedar en paz consigo mismo, sin reparación, sin hacerse responsable del mal.

De hecho sólo se narra lo que ve y oye el hijo; no aparece nada desde el punto de vista del personaje enfermo. La agonía del padre, entonces, es motivo de la confesión del hijo que seguirá viviendo. Así, la confesión se manifiesta como contar, relatar, “la historia de una vida”, a través del hijo. Es el hijo el que puede vincular al ser humano con el mal, lo reconoce en su historia y en

su vida. Sabe que su vida personal también está llena de sombras, además del odio hecho memoria. Su confesión se da como el debate interior con las preguntas sobre las decisiones de sus padres, sobre la historia que él no construyó sino que fue su herencia, su carga, su herida. Herida callada, porque, como tantas de nuestras historias, se quedan en lo no dicho, en lo callado porque avergüenza y duele:

Debí obligar a mi abuela a contármelo todo. Mi abuela callada, manteniéndonos Dios sabe cómo, no era fácil de abordar en ese tema. Nadie, nunca, le preguntó nada. Pero conmigo era diferente, se trataba de la historia de mis padres. Sin embargo, a pesar de que cuando murió yo ya era un hombre, un abogado, nada me dijo. Se limitó a dejarme como herencia su casa, mi casa, la casa de mi madre, esta casa. (124)

Para el hijo, que había querido que su pasado no contaminara ahora a su familia, el padre regresa desinstalándolo de esa realidad segura e incontaminada que había logrado. Esa otra realidad regresaba con el llamado al perdón: “No lo conocía, nunca lo había visto, y me inquietaba encontrarlo por primera vez frente a frente, casi muerto, como un fantasma de la desgracia que a mí me consumía. Tal vez pensaba que yo lo había perdonado, como si las cosas así pudieran perdonarse. No quería verlo morir rodeado de hijos, de llantos, cuando mi madre... No era justo” (126).

Este relato añade a nuestra reflexión el tema del perdón. Si inocencia y culpa hacen una dualidad, el perdón se constituye como un tercer elemento que configura una realidad humana y cultural: si hay culpa, hay posibilidad de pedir perdón y de perdonar, con lo que no se declara inocente al responsable del daño, pero sí se le exculpa. Aquí el perdón es un debate existencial para Roberto, quien parece obligado por las circunstancias a darlo, o como si otro yo interior, un

“doble” hablara por él, contra su voluntad forjada durante años con el resentimiento. Como los personajes arredondianos, Roberto se traiciona a sí mismo por el lenguaje.

Desde el principio del cuento, en el diálogo de Roberto con Manlio, éste le dice: “–Pero usted no ha comprendido bien. Se trata de Roberto Uribe, su... –He comprendido perfectamente, se trata de Roberto Uribe, *tu padre*” (121). El personaje niega una realidad dolorosa y una historia; no quiere referirse a su padre como suyo. Al fin, accede ayudar a la otra familia de su padre; proporciona dinero para todos los gastos. Después de ver a Manlio, lo primero que hace es dirigirse a la casa de los espejos: “Como entonces, me pareció que en cada rincón de aquella casa acechaba un pecado o un secreto” (123). Así, el soporte simbólico principal y expresado en el título del cuento es la casa antigua, heredada por su abuela y que tiene en la sala tres espejos venecianos. Espejos que reflejan el pecado-secreto, lo mismo que en la narrativa arredondiana, como espejos del inconsciente que nos refleja lo oculto. La casa y sus espejos son el reflejo del pasado que refresca la memoria:

Empujé la vidriera de la sala y entré. Aquella sala encalada y umbrosa era mi orgullo. Los tres espejos venecianos del siglo XVII, los pesados cortinajes que testimoniaban la ampulosidad retórica de los tiempos del abuelo; la gran cantidad de sillas austriacas y los veladores de seda desteñida, de mi abuela; las porcelanas y el piano de mi madre, eran míos, no podían servir a nadie más. Pasé el índice a la altura de mis ojos por el bisel de uno de los espejos alargados, y luego fui bajándolo hasta encontrar la altura de mis seis años. Entonces me pareció oír con claridad las notas del *Carnaval de Venecia* y revivió la angustia infantil de oírlo repetir por horas y horas; vi a mi madre reflejada en el espejo, con su largo vestido color miel y su cara absorta e inexpresiva. En el corredor, mi abuela vigilaba haciendo *frivolité*, acompañando la música interminable con el interminable

vaivén de su mecedora. Luego mi madre se levantaba del piano y yo me empequeñecía todavía más para que no me viera, porque cuando recordaba mi existencia se olvidaba del piano, lloraba todo el día, y por la noche... Cerré los ojos y traté de olvidar aquellas noches. (123)

Este párrafo es crucial en el cuento. Allí se describe la casa de los espejos y se detallan objetos de un pasado armónicamente construido. También se describe el recuerdo de Roberto con el que se sugiere apenas la historia: el posible sufrimiento de su madre por la ausencia del padre, y el dolor y la soledad inmensas vividas por él en su niñez.

En cierto modo, se trata del duelo vivido por Roberto por su madre ya muerta, pero que en su interior vive en su memoria. Es el reflejo de una madre sufriente y humillada que tuvo un hijo en tal condición. Así, la casa de los espejos es el paraíso perdido y en el que se dio la caída del lazo familiar, el detonante del abandono y la pobreza, el comienzo de la culpa. Es el reflejo del pasado que vive en el interior de los que viven el presente.

En el encuentro con el padre, Roberto está dispuesto a hacerle ver que no lo perdona. “¡Dios mío! Y por este cobarde que invocaba su nombre con unción falsa en el momento de la muerte, nos había perdido mi madre [...] Este andrajo tenía que haber sido un verdadero hombre, capaz de orillarla a sumirme en mi orfandad monstruosa” (126).

Roberto no quería perdonarlo: ““Mi madre murió vieja, llamándote, sin confesión, llamándote, loca, llamándote’... Iba a decírselo cuando oí un pequeño ruido a mi lado y me encontré con los ojos suplicantes y amarillos de Manlio...” (126). Ante la presencia de Manlio, Roberto no hace más que perdonar: “–Sí, te he perdonado– dije, y quizá era verdad” (126).

En “La casa de los espejos”, el recuerdo viene primero como una pasividad repentina, aunque sí esperada: Roberto está en su trabajo y llega Manlio Uribe a darle la noticia sobre su padre. En el cuento, la memoria viene como un reflejo, como un espejo. Esa es la metáfora principal del cuento. Espejo es el joven Manlio Uribe, su medio hermano, quien le recuerda que su padre es “su” padre, aunque Roberto se resista.

A Roberto le sobreviene el recuerdo, pero de una herida, de un dolor, de una madre muerta. Después de esto se dirige a la casa de los espejos, como en memoria activa, rememoración, en búsqueda de un sentido. Allí se siente en paz, y ante los espejos de la sala, viene el recuerdo de su madre, de su abuela, de un bienestar ambientado por la hermosa casa, por el piano y los cantos y la imagen de él mismo, niño de seis años. Pero también viene el recuerdo de la madre que llora por verlo, como si el niño fuera el vivo recuerdo de su desgracia. Roberto se siente así, como la señal de un mal recuerdo, con un destino inexorable, como alguien que tiene que expiar una culpa.

Así, Roberto se acerca a su padre moribundo, también culpable. Los dos quieren expiar una culpa: él la guarda como un resentimiento por no haber podido evitar el sufrimiento de su madre y por un dolor secreto. Su padre, desconocido, lejano, se convierte en un cuerpo moribundo que le dice “hijo”. Roberto tenía preparada su respuesta, la venganza de la madre. Ante la muerte del padre y la presencia del otro-yo que es el medio hermano joven.

Pero con motivo del funeral, aparece una mujer con la que Roberto tuvo una relación. Él siente un destino ineludible; por eso, dice, no se casó con Gabriela, expresión de su propia sombra y de su propia vida construida a través de decisiones igualmente ambiguas y de terribles efectos, como la de sus padres:

Porque de pronto vi claramente que si hacía dieciocho años yo había dado por terminadas mis relaciones con Gabriela, no había sido solamente por la hermosa razón de que no quería encadenarla a mi destino sombrío, no; sino porque ella hubiera borrado las sombras y torcido ese destino. Si hubiera vivido en esta casa, si unos hijos hubieran nacido en ella, si la locura de mi madre hubiera dejado de ser el hecho solitario y único... Si Gabriela me hubiera acompañado entonces no hubiera permitido la soledad en que se había incubado todo esto: no estaríamos velando ese cadáver.

Y bien, era verdad, lo había perdido todo a cambio de ser fiel, tal vez justo, y esto era el final. ¿Había valido la pena?. (128)

Lo que podemos encontrar en este párrafo, es una especie de fidelidades. Como si el personaje estuviera atado a un pasado que le fue impuesto, como si sus padres y ancestros se hubieran encarnado en él con todos sus sufrimientos y culpas. En este sentido, Roberto vive esa imposibilidad del duelo por la muerte del otro –en el sentido derrideano–, de la muerte terrible y solitaria de su madre. Ciertamente su madre vive en él, pero como un “destino sombrío”. No puede permitirse que el amor de una mujer borre esas huellas que necesita que le recuerden que su madre murió traicionada y triste, y que él es la huella viva de esa tristeza.

Esta “memoria acongojada”, también derrideana, llega a Roberto como “advenimiento”, precisamente con la otra muerte, la muerte del otro ausente, del otro negado, del otro desconocido: su padre, que lleva su mismo nombre, Roberto Uribe. Gabriela se lo hace ver frente al espejo donde los dos se reflejan:

¡Dios mío! No debió venir. Debió callar siempre, dejarme siempre a solas. No se daba cuenta de que ella también estaba haciendo justicia. Era necesario, necesario, romper esa cadena. Iba a decírselo, pero no esperaba mi respuesta: había vuelto a mirarse en el espejo, y no fue a ella, sino a su imagen a la que vi decirme:

–Bueno, pero ya qué importa.

En ese momento dio por terminada, ahora sí, definitivamente, aquella relación que yo corté sin consultarla hacía dieciocho años.

–Ahora me marchó. Sólo quería verte la cara, Roberto Uribe *Rojo*.

Pronunció mi nombre con intención, al mismo tiempo que se desprendía de él, de todo su significado. Roberto Uribe *Rojo*. Ahí estaba toda la historia, muerta, terminada. Ese nombre, esa historia, yo las había llevado sobre mí, a eso se reducía toda mi vida, y no era más que un cadáver: mi propio cadáver. (128)

La madre vivía en Roberto. La muerte del padre que aún vivía provoca la muerte de la madre en la memoria de Roberto y la muerte de sí mismo: su nombre, su origen, su vida. El cordón umbilical psíquico y fatal está roto. La historia muere y se rompe la cadena. La memoria angustiada se libera, aunque en Roberto esto es vivido como una propia muerte, sin esperanza:

Y ahí me quedé, parado, en mitad de la sala, oyendo crujir y desmoronarse todo dentro y fuera de mí. Creí ver que los espejos estallaban. Mi alma y mi nombre no eran más que ceniza. Hacía tiempo que no eran míos, que no estaban vivos, que no eran nada. El sinsentido de cada una de mis acciones, de todas, de todas las caras, las de mis hijos inclusive... el sinsentido que yo les daba y al cual ahora no podía escapar. Lo había hecho

todo para alimentar la locura y el odio, y al final mi recompensa era un cadáver hipócritamente honrado. Me sentía caer en pedazos, que todo giraba deformándose con el movimiento hasta hacerse irreconocible, veía a los espejos multiplicarse y estrellarse... (129).

Esta “reflexión especular” que describimos desde la teoría de Julia Kristeva afecta también al que hace la memoria. La reflexión especular mostrada a través de los espejos de la casa y de los cuerpos de los personajes que también son espejos unos de los otros, incluso los “cuerpos” de los muertos que viven en la memoria de los vivos, establecen la posibilidad del duelo que en sí mismo es imposible, como señala Jacques Derrida acerca del “duelo imposible”. En Roberto murió todo lo que en él alimentaba la “locura y el odio”. Ahora todo era absurdo, él mismo había perdonado a su padre y era “hipócritamente honrado”. El otro triunfo sobre Roberto. Su huella imborrable, aunque fuera cadáver, se impuso con su realidad estremecedora. De este modo, el cadáver del padre es huella irreductible del otro y a la vez remembranza del futuro: pasado que posibilita el futuro.

Los otros muertos que han hablado y escrito a través de Roberto ya no están. El duelo imposible parece ceder a la posibilidad. Los espejos en que Roberto había reflejado siempre su imagen en esa casa-testimonio y huella de su dolor, se rompen. Ya no queda nada de él mismo. El cadáver reflejado parece ser ahora espejo de su propia muerte. Comenzaba entonces una nueva vida, sin esperanzas preconcebidas, como un nuevo nacimiento a lo eternamente desconocido:

Pero cuando el vértigo pasó, entonces supe de verdad lo que es la desesperanza. No había aire ni tiempo. Nada podía ya suceder.

No hay medida ni palabras para la confusión total.

Me senté en cualquier sitio y me quedé inmóvil, sabiendo que no me volvería a levantar.

(129)

La muerte del padre, la muerte de la madre, la muerte de la relación con Gabriela, la muerte interior de él mismo lo dejan sin fuerzas. Sólo queda campo abierto para la memoria. Roberto queda solo con su memoria.

Exactamente, los muertos que viven en Roberto se vuelven finitud e impermanencia; el éxito fracasa, todo tenía que terminar. Y entonces Roberto puede dejar a los muertos que sean muertos y solos: el fracaso triunfa, quizá no en “tierno rechazo”, pero sí en una renunciación que deja a sus muertos fuera de él mismo. Ahora tiene que acostumbrarse a vivir solo, pero vivo. Ya no tiene a quién llorar. Deja la tarea a su medio hermano, espejo ya roto: “¡Oh, Manlio! Niño huérfano. Niño inocente, inocente... –Toma las llaves de mi coche. Termina de velarlo tú. Entiérralo tú... Y llóralo” (129).

Según la poética arredondiana, el relato termina con un fin que no es fin, sino un comienzo. Queda cerrada la historia, pero a la vez abierta al futuro. El cuento comienza *in media res*, como si lo único que importara realmente fuera el presente construido de pasado y abierto al futuro. Roberto no llora, deja la expresión corporal típica del duelo –el llorar al otro muerto– a su medio hermano. Él no llora, pero queda liberado de hacerlo. Quizá porque cambió la imagen distorsionada de sí mismo para verse cara a cara, ya no en un espejo, sino tal cual es, pudo permitir que los muertos entierren a sus muertos.

CONCLUSIONES

“PARA QUE EL EQUILIBRIO SE HAGA”.

LA VOZ ESPERANZADA DE INÉS ARREDONDO

Hemos pretendido analizar las estrategias narrativas que conforman una poética arredondiana. Con el corpus elegido –limitado, por supuesto– hemos querido mostrar una unidad temática y formal en el conjunto de una obra en la que se descubre una arquitectura cuidadosamente pensada y reflexionada. Presentamos, a modo de conclusión, los elementos fundamentales que encontramos en este acercamiento hermenéutico a la obra de Inés Arredondo.

1. De una poética del límite a una poética de la esperanza

Inés Arredondo expone, a través de su obra literaria, “la verdad o el presentimiento de una verdad”, como ella misma describiera. Expresa la verdad de nuestra condición humana, la de esta carne que somos. La de esta realidad humana compleja, inabarcable, indefinible y dinámica, que es capaz de las más grandes bellezas como de las más atroces crueldades.

El ser humano configurado artísticamente por la escritora mexicana es un ser que habita en un paraíso en el que vive como cuerpo, deseo y gozo. Pero, a la vez, este ser humano es herido por una caída inexorable; no por un destino trágico o por la tentación de un mal externo, sino por el mal que reside en el propio fondo de su realidad, en el corazón humano. La autora nos ofrece en sus cuentos las claves de su propia dolencia: la condición de deterioro humano, pero a la luz de una verdad que nos hace libres, la verdad de nuestro ser ambiguo y misterioso.

A través de sus personajes, Inés Arredondo refleja la cultura en que reside gran parte de nuestra condición de caída. Allí, en las normas morales y religiosas, en los criterios de conducta, se condensa todo lo que se prescribe que debe ser un hombre y una mujer. Pero en el reflejo viene la denuncia, el profetismo, la crítica: el ser humano múltiple y diverso se escinde, se parte por dentro ante las exigencias de lo que debe cumplir y el imperativo de su deseo.

Inés Arredondo realiza una crítica de la cultura a través de una poética que da cuenta del proceso del deterioro humano hasta el límite. Los personajes de sus cuentos parecen vivir en una normalidad ordinaria en que no parece suceder nada más allá de lo cotidiano, como en un mundo de lo uniforme, de lo lineal, de lo unívoco. Pero desde esta normalidad son conducidos, a través de sus propios actos libres y condicionados, a la pesadilla, a la autodestrucción, a la destrucción de los otros, a la tremenda verdad de lo múltiple vivida en un acontecimiento develador: la epifanía arredondiana. En esto consiste una poética del límite.

Sin embargo, la paradoja aparece en la obra arredondiana: la vivencia del límite lleva a la esperanza. La narrativa es la sorpresa; desde un aparente melodrama, nos desconcierta. Nos sorprende por lo inesperado, lo indeseado. Rompe las expectativas del lector; el efecto es la esperanza inexplicable. De este modo, la primera estrategia narrativa es la paradoja que ofrece este paso de la poética del límite a la esperanza.

Podemos establecer el esquema narrativo en que se da este proceso. En mayor o menor medida, coincide en los cuentos estudiados: comienzo de la historia con descripción de lo cotidiano; a veces se configura el ambiente en que el sol es el elemento predominante. Prosigue un hecho misterioso o siniestro que trastoca el orden cotidiano y su normalidad. Los personajes, mujeres y hombres, guardan secretos o viven situaciones que parecen irresolubles. También se

caracterizan por falta de identidad por estar sujetos a otros o a condicionamientos sociales. Los personajes son llevados al límite y por eso mismo acontece el develamiento de la verdad a través de palabras que rompen lo no dicho. Las historias tienen resolución, pero no hay finales felices: el acontecimiento epifánico provoca una nueva conciencia o lucidez en los personajes, aunque éstos se queden solos o mueran. Pero siempre habrá otros que, liberados de la culpa o el pecado de exceso, continúen con la vida.

Pero la nueva conciencia no sólo es personal: en las historias parece trastocarse el orden social y simbólico en que la identidad personal no logra su desarrollo. La subversión de la culpa se da precisamente a través de una manera de narrar los acontecimientos en un nuevo orden moral, en la presentación de los personajes como seres humanos falibles, ambiguos y contradictorios, pero con posibilidad de vivir la verdad. Por esta subversión, los personajes pasaron de la *hybris* como culpa malsana, a la conciencia de la culpabilidad.

Otra estrategia es la narrativa de la confesión: los personajes hablan, dicen –aún en el silencio– y rompen con la cultura de lo no-dicho. La verdad es lo único que puede redimir; ya no el ocultamiento, la simulación, el orden estamental que tiene su moral. La moral es demolida e impugnada por esta narrativa de la confesión. Y es que los personajes, tras un proceso penoso de develamiento y reconocimiento, logran una vida ética que les confiere una belleza que parecía perdida.

Inés Arredondo propone volver al ser humano inocente, sin deudas. Esta impugnación, esta demolición de ilusiones conduce a una “visión ética del mundo”, desde la propuesta ricoeuriana. Es la del ser humano libre, esperanzado, animal del presente como concebía Nietzsche a ese primer ser humano sin memoria, sin culpa, sin mala conciencia deudora. Así, la obra de Inés Arredondo

se configura como una “crítica de los valores morales”, una “genealogía de la moral” que penetra hasta la fuente de donde brotan los valores.

De este modo, fundamentamos el enunciado de Inés Arredondo de haber terminado con su idea de Dios. En este sentido, sus cuentos no son “profundamente religiosos” como podría creerse con una lectura ingenua. Su poética propone una ética: volver al ser humano mismo en un estado pre-teológico, pre-estamental, pre-religioso.

Los personajes de sus cuentos se mueven en un mundo a-religioso. La Iglesia y los sacerdotes aparecen en los márgenes. Los personajes son el verdadero centro de su realidad y se debaten entre vivir presos de sus culpas o vislumbrar una felicidad dada por una nueva inocencia.

De esta forma, la obra arredondiana presenta una crítica a la conciencia moral de su tiempo, a través de una subversión cultural que pudimos analizar en las estrategias narrativas y a través de la desmitologización-remitización. Puede apreciarse en los cuentos este proceso en que se retoman diversos modelos míticos, especialmente bíblicos, y en el que se les da un nuevo sentido. La remitización se da en la experiencia de los personajes.

La remitización de diversos mitos o imágenes puede reconocerse en buena cantidad de cuentos. Personajes y situaciones bíblicas subyacen en las historias narradas, especialmente el mito de la caída que es remitizado con el tema de lo abyecto. Podemos decir que los personajes de los cuentos de Inés Arredondo “caen” en la impureza, en referencia al mito de la caída, quizá el mito principal de la razón mítica arredondiana. Estos personajes caen del sistema simbólico de racionalidad social, orden lógico, esquema de clasificación, estructura. Lo abyecto –en sus variantes de impureza, suciedad, pecado, tabú– trastoca el orden simbólico. Y en Inés Arredondo lo abyecto es encontrado, como lo sagrado, por la señal.

Los personajes arredondianos son llevados al sacrificio en las historias narradas. El carácter de lo sagrado que explicitó la misma autora y que ha sido tan resaltado por los estudios en torno a su obra, remite a un referente cultural específico: el sacrificio. El esquema arredondiano tiene paralelismos con la propuesta de René Girard sobre la violencia mimética: alguien es señalado como víctima quien tiene que serlo para el mantenimiento del orden; esta víctima imita a su victimario y, a través de un acontecimiento revelador, se libera, a veces muriendo, pero ya fuera del orden opresor.

Con su sacrificio, los personajes arredondianos se inmolan o son inmolados dentro de un proceso de deterioro que los va llevando hasta el límite: quizá porque, teológicamente, allí, en el fondo del mundo y de la realidad humana, se encuentran con lo divino. Por ejemplo en “Los espejos”, en que la muerte de Rodrigo, en acto sacrificial involuntario, da una “solución” que parece resultado de los ruegos de la abuela Isabel.

El tema de la caída, del pecado original, es para los personajes de Inés Arredondo una actualidad: la remitización que la autora realiza se da en un presente, una actualización que hace pocas referencias a un pasado lejano, al mito subyacente en los relatos. En algunos se hace referencia al mito, como en “La sunamita”, donde aparece el epígrafe del libro de los Reyes.

En los cuentos encontramos la referencia al pecado original como una caída actual, presente, en el tiempo de los personajes. Éstos viven un deterioro, un derrumbe, una caída. Es la violencia y la autodestrucción lo que los acompaña en el sacrificio de sí mismos.

Quizá no sean Abisag, ni Moisés, ni Caín, ni Raquel o Lía, o el apóstol Pedro, ni la mujer que ungió los pies de Jesús, los prototipos míticos que atraviesan la obra arredondiana, aunque aparecen con su fuerza mítica y simbólica. Quizá más bien sea Isaac el prototipo elegido, quien en

lo incomprensible, inefable y tremendo es llevado por Abraham al sacrificio, pero no muere. Sería el Isaac de Kierkegaard, el del temor y temblor de lo incomprensible.

Los protagonistas de Inés Arredondo no mueren –salvo Mariana, Isis y Rodrigo– sino que, en primera persona, confiesan su pecado y su condición de caída, como ángeles expulsados del paraíso que narran su tragedia. Pero allí, en una poética de lo cotidiano, dan cuenta de su caída y de su sobrevivencia: han llegado al límite, pero en su confesión realizan una reflexión con una nueva conciencia.

Es en la reflexión y en la búsqueda de sentido donde se conjura el sacrificio y se llega a la contradicción suprema: en la caída está la redención, la posibilidad. De un pecado original se hace referencia, como en sutil reflejo, como en un espejo, al amor original –bondad originaria diría Ricoeur– apenas sugerido y esbozado como posibilidad remota: como esperanza primera.

2. Teoría del reflejo en la narrativa arredondiana

Los cuentos arredondianos son “historias de amor” en el sentido de Julia Kristeva: sus personajes corresponden al sujeto en relación a Otro por pertenencia. El sujeto vive la “identificación” o construcción de identidad a través de imágenes del deseo (Kristeva, *Historias de amor* 31).

Los cuentos de Inés Arredondo están escritos en polifonía, según el concepto de M. Bajtín, que se manifiesta por medio de las voces de los personajes: unas presentadas a través de los puntos de vista de narradores extradiegéticos; otras, en primera persona. Las voces de los personajes están configuradas por una narrativa de la confesión: aparentemente no pasa nada, los personajes no dicen nada porque todo lo ocultan. Pero en sus voces acontece la confesión de secretos

inconfesables, silencios reveladores, reflexiones que van mostrando la realidad de las vidas humanas.

Así, de este modo, la narrativa de la confesión es un discurso en el que, como esclarece Julia Kristeva, se da la construcción de la identidad. El artificio literario se funda en este proceso identitario. Según Kristeva el sujeto se convierte en sujeto de la historia por el discurso de interioridad “narcisiana”. Es lo que sucede con las voces de los personajes arredondianos: muestran una interioridad y una reflexión en medio de los avatares y dilemas humanos.

Esta “reflexión” que podría construir la interioridad de un hombre nuevo –como propone Kristeva– no coincide con el logro de la identidad por la libertad: los personajes son presas de sus deseos, del infortunio y de la muerte. Pero lo que sí se logra es la narración de este hecho. El sujeto es presentado desde lo abyecto. En la abyección es donde emerge su ser real que es deseo que lo constituye en relación al otro por el enamoramiento, la obsesión, la posesión: todas son caras del deseo. Es la “ola del deseo patético” en palabras de Kristeva, es ese *pathos* que es deseo apasionado y pena que subyace a toda perfección (*Historias de amor* 57).

Así, los personajes arredondianos viven en lo abyecto, en el vacío que es vivir, entre el fantasma, como lo vive Hamlet ante el ausente, el extraño. El personaje se queda en soledad, pero constituido en sujeto con su interioridad “propia de cada soledad individual” (103).

Los personajes arredondianos terminan en esta soledad, en su límite: sin final feliz. Pero precisamente por esta poética de la narrativa de la confesión, el límite muestra la posibilidad de algo distinto: es la poética de la esperanza. De lo que aún no es, pero que ya está de algún modo: un discurso escatológico del “ya, pero todavía no” postulado por los teólogos cristianos del siglo XX. La liberación humana es presentada en la constitución del sujeto que “reflexiona”, que

“especula”: a través del espejo pasa del “simple reflejo ilusorio” al conocimiento cara a cara que retoma Kristeva (103). El personaje arredondiano queda, al final, cara a cara con su condición humana, con su desnudez, libertad escondida e imaginativa de lo posible.

3. Lo sagrado es el mundo

La “señal” aparece como *unheimlich* en un acontecimiento, una epifanía, un momento cumbre en la vida de los protagonistas. La señal es un elemento que irradia en lo ordinario del devenir histórico conceptualizado desde una racionalidad moderna que parece ya superada: una razón mítica permite reconocer la señal de algo mayor a lo que podemos como seres humanos percibir y concebir. Si desde una narrativa religiosa podríamos hablar de la intervención divina en la vida de los personajes, en este caso una realidad intramundana es la que parece trastocar el orden “natural” de las cosas y produce un acontecimiento develador y transformador. En este sentido, hay un fenómeno místico en estas narrativas: es la señal de lo humano que se revela en su ser que rompe toda racionalización histórica.

Inés Arredondo configura en sus cuentos un mundo de lo sagrado, con lo que “desmistifican” los mitos religiosos otorgándoles un sentido fuera de la religión institucional o de las representaciones oficiales de lo religioso. Lo religioso adquiere su valor humano y cultural como una expresión de la búsqueda de sentido y de identidad humana.

En la obra arredondiana, lo sagrado es el mundo. El acceso a lo absoluto se da a través de lo cotidiano; es lo sagrado que no termina en una trascendencia que aleje al ser humano del mundo, sino que lo lleva a una nueva conciencia sobre sí mismo, que lo lleva a una humildad —en el sentido de *humus*: tierra— que le devuelve su condición original, inocente y capaz del mal al mismo tiempo.

Esta apertura al mundo es a la vez un replegarse: es la apertura de la conciencia en su profunda verdad, frecuentemente velada y negada, pero que deja a los seres solitarios ante sí mismos, como muchos de los personajes de Inés Arredondo.

En este punto, podemos ver que lo que sucede en los cuentos no es necesariamente una abyección “invisible” continuadora del orden social. En “Río subterráneo”, la narradora, la “guardiana de lo prohibido” debe contar lo oculto y, a la vez, guardarlo, “para que no salga a dañar a los demás”, pero también para que exista y “el equilibrio se haga”. Este equilibrio no parece ser el mero fortalecimiento y preservación del orden social, como en el proceso victimario descrito por Girard. Tras las narraciones arredondianas, algo del universo simbólico es trastocado, subvertido.

Lo sagrado se da en la visión secular de Inés Arredondo: un mundo donde lo sagrado está fuera de las instituciones religiosas. Hay una “señal” de lo sagrado en un mundo sin Dios; es “lo sagrado secularizado” porque ha sido extraído de su ámbito religioso sin perder su característica de numinoso.

Pero recordemos que esta trascendencia sólo puede concebirse como una inmanencia existencial: si parafraseamos la frase, citada anteriormente, de Xavier Zubiri: “para encontrar a Dios no hay que salir del mundo sino entrar más en él, llegando hasta su fondo” (134; 177), podríamos decir que para Inés Arredondo el acceso a lo sagrado sólo puede darse a través del ser humano y de su límite. Y su límite está en el cuerpo y en su lenguaje. Cuerpo, porque allí está el centro de su deseo; lenguaje, porque en el discurso de su ser, tropieza con realidades inefables que lo rebasan, que lo subyugan y que lo hacen perecer.

Este trastocamiento de la realidad influye en la vida moral. Veíamos cómo el pecado aparece como un elemento importante en la cultura occidental, una cultura de la culpa. Y la noción de pecado es fundamental en la cultura mexicana en que se desarrollaron las historias de Inés Arredondo. Pero en el discurso de los relatos se rescata la noción de *hybris*, para dar un nuevo concepto que justificaba a los personajes, ya no pecadores, pero sí víctimas de una fuerza mayor: lo abyecto. La *hybris* es el pecado de exceso al que se llega por una realidad mayor. La categoría de pecado de exceso es entresacado de lo sagrado: como si el mal proviniera de lo mismo divino y lo divino, de lo mismo humano. Tenemos, en un cierto modo, una teología del acontecimiento, una reflexión trascendente del mundo y de lo humano. En esto y entre otras muchas cosas reside el valor filosófico —y podríamos decir, teologal— de la obra de Inés Arredondo. Pero su narrativa ofrece una visión mística del mundo que podría alternar con la visión religiosa imperante en nuestras sociedades. La visión secular con que la autora observa el mundo la llevó a elaborar un discurso teologal, no teológico, en el que toca los temas más caros a las tradiciones religiosas.

Es verdad que eso es lo que ha hecho la literatura a partir de la secularización que llegó a su culmen en el siglo XX. Pero Inés Arredondo logra, a través de la desmitologización y remitización, actualizar con un nuevo sentido las grandes categorías de pecado y lo sagrado, culpa y mal, bondad y salvación. En otras palabras, la desolada redención, según el léxico arredondiano.

En resumen, el acceso a lo absoluto se da, pues, a través de lo cotidiano, de lo ordinario; detrás de la aparente normalidad y de las angustias comunes, irrumpe una realidad-otra desbordante. El acceso a lo absoluto ocurre por el acceso a la soledad de la conciencia. El espacio sagrado, que incluye lo numinoso como lo otro absoluto, misterioso, es el espacio de la soledad de la conciencia como fundamento de la condición humana. La apertura de la conciencia en su

profunda verdad, frecuentemente velada y negada, deja a los seres solitarios ante sí mismos, como muchos de los personajes de Inés Arredondo.

4. Una nueva lucidez sobre el mundo

El quehacer literario de Inés Arredondo se funda en el efecto estético dador de sentido: para ella la escritura consistía en la búsqueda de la verdad –o su presentimiento, como reza su frase memorable– o la búsqueda del sentido del mundo. Es decir, la intención de la autora se revela en esa búsqueda y en un esfuerzo intelectual de honda cualidad ética y creadora de lo humano.

Hay una especie de “locura lúcida” en la obra de Inés Arredondo que parece mostrarnos la realidad de una autora que comparte esa misma lucidez, quizá desde niña. O por lo menos así lo muestran sus personajes: desde la niña de mirada ávida hasta la mujer testigo de lo inconfesable. Inés Arredondo es única en su estilo porque tiene unos ojos únicos. Su lenguaje poético, filosófico y bíblico se funde con la vida cotidiana. Es el lenguaje simbólico que parece entrañar una locura lúcida; es un lenguaje enigmático con enunciados que son más señales que afirmaciones. Los narradores, aún los extradiegéticos, no lo cuentan todo: apenas sugieren. Es el lector quien en el proceso interpretativo puede llegar a encontrar la verdad del relato. O su presentimiento, por lo menos: es la poética arredondiana.

5. Identidad y subjetividad: el milagro del encuentro como identidad común

Los personajes arredondianos luchan por lograr su identidad, basada en una autonomía, como sujetos hablantes a través del discurso narrativo, ya sea al repudiar al otro o siendo víctimas de él.

Si en las vanguardias literarias parecía imponerse la muerte del autor y la muerte del narrador, en numerosos escritores latinoamericanos de las posvanguardias aconteció una síntesis en la que, a pesar de una realidad que parecía clausurar esperanzas de progreso humano, se optó por narrar, por contar. Así, los cuentos de Inés Arredondo son una opción por la voz ante el silencio, lo no dicho, la anulación del decir humano.

Los personajes arredondianos participan de ese movimiento literario en que el personaje ya no está sobre el lector, sino en una posición inferior. De la construcción de personajes con énfasis en el estatus del héroe, se pasó a un personaje que parece haber muerto. Pero “resulta evidente que el personaje no ha muerto [...]. Los personajes han cambiado y ahora son vagos, están desdibujados y no tienen carácter permanente en la obra” (Torner, *El personaje* 84). Fue precisamente la noción de sujeto la que llevó a estos debates sobre el personaje, el narrador y el autor en relación a la “muerte del hombre”.

En la narrativa de Inés Arredondo no hay una “muerte del hombre”: el personaje vive, logra una identidad porque, a fin de cuentas, habla, y habla mucho. Esa voz es la última esperanza de la madre de Román, de Luisa Sunamita, de la abuela Isabel, de Roberto ante su padre. Víctimas o testigos callados, sus palabras los salvan: pueden leerse. Y aquí se cierra el círculo del hecho literario: como apuntábamos al comienzo de este trabajo, en el efecto estético de la lectura acontece la esperanza.

El esquema que mencionamos anteriormente puede releerse como un proceso de identidad de los personajes y que se presenta de la siguiente manera: personas que viven una aparente normalidad en una cotidianidad que en sí misma contiene elementos misteriosos (*unheimlich*); los hechos transcurren develando poco a poco una situación fundamental que es escondida y callada;

se produce un acontecimiento develador y epifánico que coincide con la realidad sagrada que ha determinado todo el contexto; los personajes viven la caída, descienden a los infiernos y se enfrentan con lo abyecto, lo que los hace reconocer su propia sombra. Por último, el acontecimiento epifánico se cierra con una resolución inesperada, incomprensible: al final, como analizamos en los relatos estudiados, los personajes que han vivido y traspasado el límite continúan o mueren, pero quedan transformados, transfigurados con una nueva conciencia de sí mismos, de su historia y de los seres que los rodean. A veces son otros personajes los que continúan el ciclo de la vida; por ejemplo, en la frase final con que terminan algunos cuentos como “La Sunamita”: “el verano cruel que no termina nunca (140)” o “Canción de cuna”: “En el principio otra vez. Me inclino sobre mi vientre y escucho. Estamos solos. Y todo vuelve a comenzar” (94).

Además, el proceso de identidad pasa por la criba de la identidad social. La frase de “Estío”: “Caminos todos de la sangre ajena y mía, común y agolpada aquí, a esta hora, en esta margen oscura” (44-45) aparece de formas diversas en los relatos y resaltan que esa identidad lograda de los personajes es una identidad social: el sujeto no es un individuo aislado, sino que encuentra su identidad en la apertura a los otros. Esta apertura se da en esta narrativa precisamente en el reconocimiento de la propia sombra, “margen oscura”, común a todos los seres humanos de la historia. La subjetividad personal es común, colectiva en la poética arredondiana. Es el “mila gro del encuentro”, frase con que la autora designa esta relación. Esto se opone a una concepción del individualismo moderno; la obra literaria de Inés Arredondo rescata el carácter comunitario y solidario de la condición humana.

Además, esto podemos enlazarlo con el contexto social de la obra de Inés Arredondo que se muestra como un esfuerzo de comprensión de la condición humana de modo universal al partir de la situación mexicana. La universalidad de Inés Arredondo se funda en haber logrado

presentamos a personajes e historias compartidas por hombres y mujeres de todos los lugares y todos los tiempos. En un tiempo de nacionalismos, la escritora sinoalense optó por ser universal, sin dejar por ello de retratar los hombres y mujeres de su propia patria y de mostrar la cultura de una época y lugar.

El proceso de identidad también adquiere un matiz crucial en la narrativa arredondiana: la imagen de la mujer. Estudiamos cómo algunos personajes femeninos pasan por un proceso en el que comenzaban con una situación de pureza: la madre pura de “Estío” se muestra como la madre siniestra y con el deseo del incesto; Olga pasa del paraíso juvenil a la oscuridad de la esclavitud del matrimonio; la madre de “Canción de cuna” pasa de la imagen maternal e inmaculada de la familia a la locura que le permite sanar los recuerdos; Luisa-Sunamita pasa de la pureza soberbia a ser peor que “la más abyecta de las prostitutas”; Mariana pasa de la inocencia y desprendimiento de la realidad a una vida desenfrenada que la llevará a la muerte; la mujer de “En la sombra” pasa de ser la madresposa abnegada a vivir la contemplación de los pepenadores que le hace reconocer la abyección; Paula, de “Atrapada”, pasa de la sumisión callada ante el esposo a encontrarse con su antiguo novio para vengarse; Isis, en “Los espejos” pasa de la rebeldía indomable a la locura que le sobrevino con la maternidad, capaz de casi matar a su hija; Laura, de “Sombra entre sombras”, pasa de la pureza adolescente a la abyección senil, a ser “la luna menguante y oscura”.

En la narrativa arredondiana, los personajes femeninos, al pasar de un prototipo a otro desde los procesos estudiados en esta investigación como el de la pureza-impureza y de la claridad engeguecedora por la abyección, acceden a una liberación y al rompimiento de tales esquemas patriarcales, por lo menos en el ámbito simbólico.

6. La voz esperanzada de Inés Arredondo

La obra de Inés Arredondo da voz a lo que se calla. Opta por el silencio, pero éste es distinto a “lo que se calla”, propio de la cultura de lo no dicho. El silencio es la opción de los personajes que, víctimas o testigos, han hablado. Quizá algunos no resolvieron su situación, incluso algunos murieron, pero vivieron un proceso transformador.

Y el elemento catártico, el acto purificador, fue la voz, específicamente la voz narrativa. Los personajes guardarán silencio, serán “guardianes de lo prohibido”, pero en el hecho literario hablan necesariamente: es la voz narrativa la que los salva. Y somos los lectores quienes completamos el acto poético. Somos los receptores de las confesiones, de la narrativa de la confesión, y quedamos transformados por la experiencia estética, desde la concepción de Hans Robert Jauss que apuntamos al comienzo de nuestra reflexión. El lector puede quedar transformado, renovado, con un aprendizaje para estar en el mundo.

Esta voz narrativa es, pues, esperanzada. La última palabra no la tiene la muerte ni la desdicha, ni la sensación de una vida malograda. Los personajes arredondianos hablaron, dijeron; son voces en el desierto de la culpabilidad y de la opresión moral. Son voces limitadas por su propia condición humana, pero que hablan, dicen, como el poema memorable de Octavio Paz: “Las palabras son inciertas/y dicen cosas inciertas. / Pero digan esto o aquello, / nos dicen” (Paz *Obra poética* 755).

La poética de la obra de Inés Arredondo consiste en una configuración de personajes llevados al límite de la condición humana. Ese límite parece no tener salida; más aún, muchos de los protagonistas mueren o terminan en la soledad o el oprobio, pero quedan transformados en un orden simbólico que ha sido subvertido.

Los personajes, en cierto modo, culpables, envueltos en su pecado, en su afán de más, en su exceso, son absueltos porque han confesado. Su palabra los redime, desde una visión ética del mundo. Y han evidenciado lo que antes estaba oculto y silenciado. Hay un “enceguecimiento luminoso”, como expresa Julia Kristeva, que posibilita a quienes podemos vivir la experiencia de lectura, ver los dinamismos de lo humano y los fundamentos en los que la civilización se construye. Así, los personajes han hablado y su confesión es lo único que los ha salvado.

En los relatos podemos ver cómo se asoman las razones de la exclusión, del sexismo, de la intolerancia religiosa, de la violencia, de la desigualdad y la injusticia social. Vislumbramos la raíz del mal en el corazón de todo hombre y mujer, incluidos nosotros, pero también podemos ver esa posibilidad de ser humanos que nos dejan estas historias.

La poética del límite y la esperanza tiene un punto adonde se puede llegar: el equilibrio. Bien lo dice la mujer de “En la sombra”: no se trata de negar o seguir callando, se trata de “guardar” lo prohibido, lo que da vergüenza, “para que no salga a dañar a los demás”. Y he aquí la clave de todo: “para que exista y el equilibrio se haga”. Es el reconocimiento de la existencia de lo que se ha ocultado por años: del deseo malsano, de la mujer escondida y negada, de los hijos tenidos en secreto, del amor imposible, de la mezquindad del sacerdote, de la lujuria del tío, de la ambición por el dinero, del placer con la joven retrasada mental, de la homosexualidad negada, de la pasión por el hijo adolescente, del odio y el rencor de años, del deseo de matar al objeto amado.

Inés Arredondo ha guardado, como “guardiana de lo prohibido”, todas estas cosas para que existan y no nos dañen. Las ha guardado en escrituras. Pero México continúa en el silencio, se empecina en lo no dicho, en mantener el orden social fincado en lo que no se dice. Pero esto oculto tiene una fuerza que determina la composición social, económica, racial y cultural de lo que

seguimos siendo: un país profundamente injusto y desigual, en que la violencia y la sangre han vuelto a teñir sus campos y ciudades en una vorágine de muerte. El país ha tocado su sombra y el mal debe ser reconocido como parte de nuestra condición humana. México sigue siendo el país del silencio y en el que parece que las voces siguen calladas o son obligadas a hacerlo.

Pero Inés Arredondo se dirigió a la raíz de nuestra cultura y mostró lo que somos. Sólo este reconocimiento nos puede salvar; sólo aceptando la sombra y sus múltiples fantasmas sueltos podremos quizá darnos una oportunidad. La simbólica del mal narrada por la autora, como la de Ricoeur, está allí, para darnos qué pensar. Así lo hizo la escritora: se atrevió a ver el mundo en su pecado y redención, y pensó por todos en una esperanza. Con la subversión de esta idea de culpa y de pecado, a través de diversas estrategias literarias, hizo una crítica social que abre las puertas a un nuevo México que puede dejar atrás un pasado de culpas, prejuicios y opresión moral y social.

Para terminar con la palabra creadora de la literatura, escuchemos la voz de nuestra autora, quien es la guardiana de nuestra verdad: “Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás” (173). Ella nos entregó esta posibilidad, en imaginación creadora, pero es preciso mirarnos y encontrarnos cara a cara, en el espejo develador.

OBRAS CITADAS

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

Juan Pablos, 2000.

---. "Inés Arredondo: el arte de saber decir y saber callar." *destiempos.com* (2009): n. pág. Web. 3

mayo 2010. <<http://www.destiempos.com/n19/albarran.pdf>>.

---. "Inés Arredondo y el México de los años sesenta." *Estudios* (2000): 60-61. Web. 3 mayo 2010.

<<http://biblioteca.itam.mx/estudios/ESTUDIOS60-61.pdf>>.

Argüelles, Juan Domingo. "Malísimos buenos poetas." *La Jornada Semanal* 730 (2009): n. pág.

Web. 1 marzo 2012. <<http://www.jornada.unam.mx/2009/03/01/sem-juan.html>>.

Arredondo, Inés. *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

---. *Ensayos*. (Selección y prólogo de Claudia Albarrán), México: Fondo de Cultura

Económica, 2012.

---. "Inés Arredondo en Bellas Artes. Acta de la conferencia sustentada por Inés

Arredondo en junio de 1965". Archivo hemerográfico sobre Inés Arredondo en el Archivo hemerográfico de escritores de la Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes.

---. *Obras completas*, México: Siglo XXI editores, 1988.

Atherton, J. S. "Shame-Culture and Guilt-Culture." *Doceo* (2008): n. pág. Web. 12 feb. 2010.

<http://www.doceo.co.uk/background/shame_guilt.htm>.

Badiou, Alain. *Ética*. México: Herder, 2004.

Bastían, Jean-Pierre. "Pluralización religiosa, laicidad del Estado y proceso democrático en

América Latina." *Historia y grafía* 29 (2007): 174-176. Impreso.

Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets, 2013.

Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000.

Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1975.

Blanch, Antonio. *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. Madrid: PPC-Universidad

Pontificia de Comillas, 1995.

Bourdieu, Pierre y L. Wacquant, L. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo

XXI Editores, 1992.

---. *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.

Bradu, Fabienne. *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo*

XX. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

---. "La escritura subterránea de Inés Arredondo/I." *Sábado* 22 junio 1985: 9. Impreso.

---. "La escritura subterránea de Inés Arredondo/VI." *Sábado* 27 julio 1985: 9. Impreso.

Branscombe, Peter. "Public Demand and Private Pleasure Mozart's Lieder and Notturmi". Booklet.

Lieder. Notturmi. Music by Wolfgang Amadeus Mozart. The Philips Complete Mozart Edition. Philips, 1991.

Brown, Raymond Edward. *Comentario bíblico San Jerónimo.* Tomo I Antiguo Testamento.

Madrid: Cristiandad, 1972.

Brunel, Pierre e Ives Chevrel, dir. *Compendio de literatura comparada.* México: Siglo XXI, 1994.

Cabrera López, Patricia. *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987.*

México: CEIICH UNAM-Plaza y Valdés, 2007.

Campbell, Joseph. *Las máscaras de Dios: Mitología Occidental.* Madrid: Alianza Editorial, 1999.

---. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito.* México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Caputo, John D. *La debilidad de Dios. Una teología del acontecimiento.* Buenos Aires: Prometeo, 2014.

Codina, Víctor. "Hace 50 años hubo un Concilio... Significado del Vaticano II." *Cuadernos*

Cristianisme i Justícia Dic. 2012: 22-23. Impreso

Cole, William Graham. *Amor y sexo en la Biblia.* México: Grijalbo, c1964.

Comellas, José Luis. *Beethoven.* Barcelona: Ariel, 2003.

Corbic, Arnaud. "Dietrich Bonhoeffer. Cristo, Señor de los no-religiosos." *Selecciones de*

Teología 161 2002: 51-58. Impreso.

Chacón, Joaquín Armando. "La mirada y la pasión." *Sábado* 30 mayo 1987: 5. Impreso.

Derrida, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Domínguez Michael, Christopher. "El demonio del mediodía." *El Ángel* 728 1 junio 2008. Impreso.

Drewermann, Eugen. *Angustia y culpa*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1996.

Eliade, Mircea. *Iniciaciones místicas*. Madrid: Taurus, 1986.

---. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1967.

Espejo, Beatriz. "Inés Arredondo o las pasiones subterráneas." Urrutia, Elena. *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. México: Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México, 2006.

Estrada, Juan Antonio. *La imposible teodicea. La crisis de la fe en Dios*. Madrid: Trotta, 1997.

Falco, Raúl. "Las Revelaciones del Amor." *La Letra y la imagen* 10 febrero 1980: 14-15. Impreso.

Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo, 1976.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

Gadamer, Hans-Georg. *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra, 1998.

---. *Mito y razón*. Barcelona: Paidós, 1997.

García Bergua, Ana. "Notas a la distancia sobre la obra de Inés Arredondo." *La Jornada*

Semanal 688 (2008): n. pág. Web. 2 nov 2009.

<<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/11/sem-ana.html>>.

García Ponce, Juan. "Inés Arredondo: *La señal* la revela como una espléndida escritora."

La Cultura en México 207 feb 2 1966: 14. Impreso.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Girard, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 2002.

---. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 2005.

González Faus, José I. *Proyecto de hermano. Visión creyente del hombre*. Santander: Sal Terrae, 1987.

Hernández-Pacheco, Javier. *La conciencia romántica. Con una antología de textos*. Madrid:

Tecnos, 1995.

Holub, Robert C. "Constance School of Reception Aesthetics [Reception Theory]"; "Jauss,

Hans Robert." *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Ed. Irena R. Makarik. Toronto: University of Toronto Press, 1995. 14-15; 382-383. Print.

Jacobs, Joseph and M. Seligsohn. "Shulamite." *Jewish Encyclopedia.com*. Jewish Encyclopedia.

Web. 1 May. 2010.

<<http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=665&letter=S&search=shulamite>>.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986.

---. *Pequeña apología de la experiencia estética. Introducción de Daniel Innerarity*, Barcelona:

Paidós, 2002.

Kadari, Tamar. "Abishag: Midrash and Aggadah." *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. Jewish Women's Archive, 2009. Web. 3 may. 2010.

<<http://jwa.org/encyclopedia/article/abishag-midrash-and-aggadah>>.

Kolakowski, Leszek. *Dios no nos debe nada. Un breve comentario sobre la religión de Pascal y el espíritu del jansenismo*. Barcelona: Herder, 1996.

Krauze, Enrique. "La ética católica y el espíritu de la democracia." *Letras Libres* 14 feb. 2000: 13-19. Impreso.

Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 2009.

---. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Lois-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI, 2013.

---. *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos, 1981.

LaBar, Martin. "Abishag: Beauty contestant and bedwarmer." Sun and Shield. Martin Labar, 27 feb. 2005. Web. 1 may. 2010.

<<http://sunandshield.blogspot.com/2005/02/abishag-beauty-contestant-and.html>>.

Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Siglo XXI-UNAM, 2014.

Manríquez Buendía, Maritza. *Juan García Ponce e Inés Arredondo: modelos para una hermenéutica erótica*. México: Tesis doctoral, Doctorado en Humanidades-Teoría Literaria Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.

Mardones, José María. *El Retorno del mito: la racionalidad mito-simbólica*. Madrid: Síntesis, 2000.

---. *Las nuevas formas de la religión. La reconfiguración postcristiana de la religión*. Estella: Editorial Verbo Divino, 1998.

Martín Velasco, Juan. *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid: Trotta, 1999.

---. *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid: Trotta, 2006.

Martínez, José Luis. Carta a Inés Arredondo. 29 de marzo de 1965. Archivo Coordinación Nacional de Literatura. Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México.

Martínez, Miriam Mabel. "La aventura trágica de Inés Arredondo." *Revista Casa del Tiempo* mayo 2004: 60-65. *Universidad Autónoma Metropolitana*. Web. 2 junio 2010.
<<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mayo2004/index.html>>.

Martínez Gordo, Jesús. "Datos y razones de la involución eclesial." *Éxodo* junio 2011:5-12. Impreso.

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

Masiá Clavel, Juan. *Lecturas de Paul Ricoeur*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1998.

---. "Sentirse culpable ante alguien." *Selecciones de teología* Enero-Marzo 2010: 69-89. Impreso.

Masiello, Francine. "Poesía y ética." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. (2007): 11.
Web. 5 mayo 2012. <<http://www.dartmouth.edu/~rc11/rc1165/65pdf/6501masiello.pdf>>.

Mejía Ramírez, Margarita. "El trastocamiento feminista de Inés Arredondo." *destiempos.com*

19 Marzo-Abril 2009:419-427. Web. 3 julio 2010. <<http://www.destiempos.com/n19/mejia.pdf>>.

Meyers, Carol, general editor; Toni Craven and Ross S. Kraemer, associate editors. *Women in scripture: a dictionary of named and unnamed women in the Hebrew Bible, the Apocryphal/Deuterocanonical books, and the New Testament*. Wm. B. Michigan: Eerdmans Publishing Co. Grand Rapids, 2002. Print.

Millán, María del Carmen. *Antología de cuentos mexicanos*. México: SepSetentas, Tomo 3, 1976.

Molina, Javier, "La Literatura 'femenina' es una autodiscriminación." *La Jornada* 10 de marzo de 1988: 17. Impreso.

Montemayor, Carlos. "Homenaje a Inés Arredondo." *Sábado* c. 1987: 4. Impreso.

Morse, Richard M. *Resonancias del Nuevo Mundo*. México: Vuelta, 1995.

Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Ocampo de Gómez, Aurora Maura. *Diccionario de escritores mexicanos. Panorama de la literatura mexicana*. México: UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1967.

Olea Franco, Rafael. "De la ansiedad de influencias: Borges en Pacheco." *José Emilio Pacheco:*

Perspectivas críticas. Eds. Verani, Hugo J., Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez.

México: Siglo XXI, 2006.

Otto, Rudolph. *Lo sagrado.* Buenos Aires: Claridad, 2008.

Paredes, Alberto, "Inés Arredondo." *La Jornada* 30 septiembre 1988: 5. Impreso.

Patán, Federico. "Inés Arredondo: los territorios subvertidos." *Ni cuento que los aguante. (La*

ficción en México). Ed. Pavón, Alfredo. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala,

1997. 69-83. Impreso.

Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo.* Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 1997.

---. *Obra poética (1935-1988).* México: Seix Barral-Planeta, 1999.

---. *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia.* México: Fondo de Cultura

Económica, 2014.

Pereira, Armando y Claudia Albarrán. *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo*

(1947-1968). México: UNAM, 2006.

Pérez Laborde, Elga. "Catarsis y epifanía en la narrativa de Clarice Lispector y María Luisa

Bombal." *Contextos* 29 (2013): 89-101. Web. 3 jul. 2015.

<http://www.umce.cl/joomlafiles/docmanfiles/universidad/revistas/contextos/N29_06.pdf>.

Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos. Edición comentada*. México: Páginas de Espuma-Colofón, 2014.

Prado Garduño, Gloria. *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Universidad Iberoamericana, 2ª ed., 2013.

Reboredo, Aída. “El escritor debe mantenerse en la marginalidad, los actos sociales de la literatura no tienen importancia.” *Uno más Uno* 28 mayo 1980: 16. Impreso.

Reyes, Juan José. “Inés Arredondo ante la señal.” *El Semanario Cultural. Novedades* 10 octubre 1988: 1. Impreso.

Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, 1987.

---. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta, 2004.

---. *Tiempo y narración. 1. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2007.

Robles, Martha. *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. México: Tomo II, UNAM, 1986.

Rocha Romero, Gilda. “El compromiso con la palabra en la narrativa de Inés Arredondo.” *La Palabra y el Hombre* 132 (2004): 117-132. Web. 1 nov. 2010.

<<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/453/1/2004132P117.pdf>>.

Rosas Martínez, Alfredo. "Inés Arredondo y la perversión." *La Jornada Semanal* 657 Octubre 7

2007: n. pág. Web. 2 nov. 2008.

<<http://www.jornada.unam.mx/2007/10/07/sem-alfredo.html>>.

Roudinesco, Élisabeth. *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona:

Anagrama, 2010.

Safranski, Rüdiger. *El mal o el drama de la libertad*. México: Tusquets, 2010.

---. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. México: Tusquets, 2009.

Sahagún, Adriana. "Umbrales góticos y representaciones monstruosas en un cuento de Inés

Arredondo." *destiempos.com* 19 (2009): 428-437. Web. 4 julio 2010.

<<http://www.destiempos.com/n19/sahagun.pdf>>.

Santamaría, Ana Laura. *Implicaciones éticas del pensamiento trágico en la Antígona de Sófocles*

y sus alcances contemporáneos. España: Plaza y Valdés, 2013. ProQuest ebrary. Web. 10 julio 2015.

Shapin, Steven and Christopher Martyn. "How to Live Forever: Lessons of History."

British Medical Journal 321.7276 (2000): 1580-1582. Print.

Todorov, Tzvetan, *et al. Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1997.

Tornero, Angélica. *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos-

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.

---. *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias.* México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Humanidades- Miguel Ángel Porrúa, 2011.

Trejo Fuentes, Ignacio, “Inés Arredondo. La infelicidad es un arma caliente.” *Sábado* 12 de noviembre de 1988: 1-2. Impreso.

Trías, Eugenio. *Por qué necesitamos la religión.* Barcelona: Col. Círculo Cuadrado, Plaza & Janés, 2000.

Urrutia, Elena. *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista.* México: Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México, 2006.

Velasco, Raquel. “Tres mujeres en Inés Arredondo.” *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 121 enero-marzo de 2002: 101-109. Impreso.

Zambrano, María. *Algunos lugares de la poesía:* Madrid: edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz, Trotta, 2007.

---. *Filosofía y poesía.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

---. *La razón en la sombra. Antología crítica.* Madrid: ed. Jesús Moreno Sanz, 2004.

Zamudio, Luz Elena, Coord., *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo.* México: Casa Juan Pablos-UAM Iztapalapa, 2005.

Zermeño P., Guillermo. “La filosofía jesuita novohispana en perspectiva.” *Colegios jesuitas. Revista libro Artes de México* 58 2001: 79-87. Impreso.

Žižek, Slavoj. *Acontecimiento*. México: Sexto Piso, 2015.

Zubiri, Xavier. *El hombre y Dios*. Madrid: Alianza Editorial/Fundación Xavier Zubiri, 1998.