



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Lenguas y letras  
Maestría en Literatura Contemporánea de México y América Latina

LA TRANSGRESIÓN Y LOS LÍMITES A TRAVÉS DE LA ESPACIALIDAD EN LOS  
CUENTOS DE INÉS ARREDONDO

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Maestro en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Presenta:

Lic. Yutsil Aguilar Rangel

Dirigido por:

Dra. Ester Bautista Botello

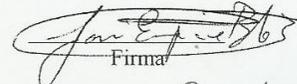
SINODALES

Dra. Ester Bautista Botello  
Presidente



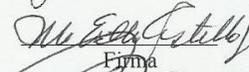
Firma

Mtro. Enrique Brito Miranda  
Secretario



Firma

Dra. María Esther Castillo García  
Vocal



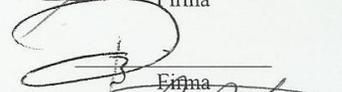
Firma

Mtra. Araceli Rodríguez López  
Suplente

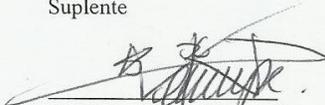


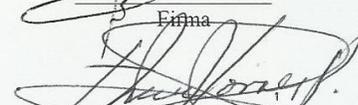
Firma

Dr. Pablo Pérez Castillo  
Suplente



Firma

  
Lic. Verónica Núñez Perusquía  
Directora de la facultad



Firma

Dr. Irineo Torres Pacheco  
Director de investigación y posgrado

Centro Universitario  
Querétaro, Qro.  
Septiembre 2012  
México

## RESUMEN

El legado escritural de Inés Arredondo posee como un rasgo distintivo la recurrencia de diversas temáticas que la autora va retomando, a través de sus tres colecciones, formando con esto una red de conexiones subterráneas entre todos sus cuentos. Dentro de dichos elementos de imágenes y espacios, los cuales se van significando y posicionando como una referencia clave dentro de la estética de la autora. Es por tanto que la presente tesis plantea un seguimiento de estos espacios para crear una relación entre ellos y mostrar cómo es que se encuentra su sentido. Para realizar lo anterior se toman como conceptos centrales el límite y la transgresión, tópicos que permiten crear una relación directa entre la espacialidad y las otras temáticas que la autora aborda en sus cuentos. Así, a través de la huerta, el río y el mar –por dar algunos ejemplos–, se realiza un seguimiento de las descripciones y las acciones que ocurren en torno a ellos para explicar cómo es que se construye el espacio en cada uno de los cuentos seleccionados. Se ha optado por un marco teórico dividido en dos secciones: por un lado el análisis semiótico de Isabel Filinich y, por otro, las propuestas teóricas de George Bataille, Rene Girard y Roger Callois para hablar sobre los conceptos de límite y transgresión, ambos temas fundamentales en la escritura de Arredondo.

**(Palabras clave:** Inés Arredondo, Espacio, descripción, transgresión)

## SUMMARY

The written legacy of Inés Arredondo contains, as a distinctive feature, recurrence to diverse subjects which the author deals with in her three collections, thus forming a network of subterranean connections between all of her stories. Within these elements there is the reiteration of images and spaces which take on meaning and positioning as a key reference within the esthetics of the author. This thesis proposes following these spaces in order to create a relationship among them and show how their meaning is found. In order to carry this out, limits and transgression are dealt with as central concepts. These topics make it possible to create a direct relationship between space and other subjects included by the author in her stories. Using the orchard, the river and the sea –to mention just a few examples- it is possible to follow the descriptions and actions that occur around them in order to explain how space is constructed in each of the stories. A framework divided into two sections has been chosen: on the one hand, the semiotic analysis of Isabel Filinich and, on the other, the theoretical proposals of Georges Bataille, Rene Girard and Roger Callois to address the concepts of limits and transgression, both of which are basic themes in Arredondo's writing.

**(Key words:** Inés Arredondo, space, description, transgression)

**A mis padres y hermanos**

Por ser mi inspiración y por tanto apoyo  
y tanto amor, que nunca podré pagar.

## **AGRADECIMIENTOS**

A la Dra. Ester Bautista Botello por creer en mí, por su paciencia, su tiempo y sus consejos los cuales guiaron este trabajo de inicio a fin.

A la Dra. Esther Castillo García por su dedicación, entrega y apoyo a lo largo de mi carrera universitaria y por ser una constante inspiración en mi vida.

A mis sinodales el Mtro. José Enrique Brito Miranda, la Mtra. Araceli Rodríguez López y al Dr. Pablo Pérez Castillo, quienes desde el inicio aceptaron leer este trabajo y ayudaron con sus observaciones a llevarlo a un mejor término.

A Luis Alberto Aldama Hernández, compañero de aventuras y palabras, por su apoyo incondicional y por estar en cada paso de esta travesía, la cual sin él seguramente no hubiera sido tan maravillosa como fue.

A mis maestros y compañeros de la maestría por el tiempo, las pláticas, los consejos y en general por hacer de estos dos años una experiencia inolvidable.

A mis amigos por compartir conmigo cada momento y darme las palabras de aliento necesarias en el momento correcto.

## Índice

Resumen

Summary

Dedicatoria

Agradecimientos

### 0 Introducción

1	Acerca de la Generación de Medio Siglo .....	9
1.1	Los escritores de la Revista Mexicana de Literatura .....	11
1.2	Inés Arredondo.....	14
1.3	Estudios sobre la autora .....	16
1.4	Hablar sobre el espacio.....	20
2	Fundamentos teórico-metodológicos para analizar la función del espacio en la cuentística de Inés Arredondo .....	23
2.1	Límites y transgresiones.....	24
2.1.1	La continuidad y la discontinuidad .....	25
2.1.2	Lo sagrado .....	30
2.1.3	Lo sacro y lo profano .....	37
2.1.4	La transgresión .....	42
2.2	La descripción.....	46
2.2.1	El enunciado descriptivo .....	50
2.2.2	El sujeto pasional .....	53
3	El espacio limitado y transgredido .....	58
3.1	La naturaleza medida.....	58
3.1.1	Las huertas .....	58
3.1.2	El vislumbramiento del río.....	69
3.2	Los ríos interiores. ....	79
3.3	La continuidad y el mar.....	106
4	Consideraciones finales.....	113
5	Bibliografía.....	117

## **0 Introducción**

Leer a Inés Arredondo es adentrarse en la exploración del ser y en el cuestionamiento de cómo éste se posiciona frente a un mundo limitado. Inés Arredondo nunca necesitó eventos extraordinarios para crear una historia, le gustaba hablar de eso que sucede en el día a día, problematizar estéticamente esos momentos de cambio que a veces son imperceptibles por cotidianos que puedan llegar a ser. Fotógrafa de imágenes, Arredondo escribía cuentos porque vivía en busca de la palabra exacta, y una novela siempre representó demasiadas oraciones sin importancia vital, hecho que ella no podía sobrellevar pues en su escritura cada descripción cuenta, cada elemento posee una función, en su poética nada está de más ni sale sobrando.

Creadora de la voz de aquellos que permanecen en silencio. Arredondo eligió siempre a personajes que se cuestionaban sus límites, hombres y mujeres que se aislaban de la sociedad para descubrir aquello que no tiene cabida en un mundo de trabajo. Descriptora de un espacio al que siempre le gustó volver, Eldorado, lugar en donde se permitió la experimentación

Hablar del espacio en Inés Arredondo es hablar, por tanto, de su poética, es dar cuenta de cómo es que ella estructuró, a través de sus cuentos, una forma de estetizar los sitios, de transformarlos y convertirlos en una espacialidad que le brinda al lector una imagen de liberación y transformación. Hablar de las huertas, los ríos, el mar, el cuerpo, no es hablar de elementos aislados, es hablar de toda su obra, dar cuenta de esa forma perfecta de creación que ella buscó, ese brindar en cada palabra todo un entendimiento de la escritura y del mundo.

En la presente tesis se realiza un seguimiento de estos espacios que Arredondo fue significando a través de sus cuentos. Se utilizan como referentes: el río, las huertas y el

mar, para dar seguimiento a la función que cumple el espacio en cada relato, y para, posteriormente, proponer una dilucidación acerca de cómo es que confluye éste en la poética de la autora. Lo anterior se presenta a través de 4 capítulos los cuales se abordan de manera breve en este apartado para poder mostrar una visión general del cuerpo de este trabajo.

En el primer capítulo denominado “Acerca de la generación de medio siglo” se presenta un breve seguimiento histórico de la generación a la que perteneció Arredondo, el cual ayuda a contextualizar a la autora y a mostrar las temáticas más recurrentes que manejó y cómo se relacionaban éstas con las preocupaciones de sus contemporáneos. Posterior a esto se expone lo que la crítica ha estudiado de Arredondo y cómo es que ha sido abordado el objeto de estudio a tratar, es decir el espacio.

En el segundo capítulo se presentan los fundamentos teórico-metodológicos que ayudan a analizar la función del espacio en la cuentística de Arredondo, estos van a girar en dos perspectivas teóricas: la primera corresponde al análisis semiótico del discurso para el cual se hace uso de Isabel Filinich con el texto *La descripción* (2003), y la segunda es la filosófica-antropológica donde se recurre a los siguientes teóricos George Bataille con su libro *El erotismo* (2003), René Girard con su libro *La violencia y lo sagrado* (2005), Roger Callois con *El hombre y lo sagrado* (1942). La importancia del uso de estas dos vertientes recae en que se necesita realizar el análisis del texto, en este caso de la descripción de espacios, para poder, posteriormente, interpretarlos a través de los estudios filosóficos-antropológicos.

Es en el tercer capítulo donde se realiza el análisis de los espacios comunes de la autora y es a través del seguimiento de estos que se realizan las interpretaciones de la función que cumplen en los relatos en los que se presentan. A lo largo del análisis se toman como ejes centrales los conceptos de límite y transgresión, los cuales funcionan como unión entre las dos vertientes teóricas que se utilizan. El estudio de los textos y de estos conceptos se realiza de forma cronológica, a través de las tres colecciones de la escritora, y esto es lo que

va a permitir dilucidar la unión que existe entre todos ellos y a la vez la relación que posee con esa red de temáticas fundantes que fue creando la autora para poder indagar en lo más profundo de sus inquietudes.

Finalmente en las consideraciones finales se presentan las interpretaciones generales que se obtuvieron durante el análisis de los textos y se exponen los cambios que fue mostrando en el espacio a través de las tres colecciones y cómo se relacionan estos con la poética de Arredondo en general.

## 1 Acerca de la Generación de Medio Siglo

Los textos literarios, a través de los años, han sido clasificados y organizados para facilitar su análisis. El crítico puede elegir acercarse a una obra desde distintos ángulos, puede optar por ejemplo por seguir la estructura narrativa de ésta, revisar el estilo que maneja o basarse en el argumento que propone, entre otras muchas formas. Cada elección va a llevarlo a obtener como resultado un tipo de estudio distinto. Existe, sin embargo, un elemento importante que está siempre presente en cada uno de estos acercamientos: el contexto literario o generacional al que perteneció el autor del objeto de estudio. Al situar una obra en una época definida, no sólo temporal sino literaria, el investigador puede acceder a muchas de las claves que lo llevarán a un mejor entendimiento del texto, por lo tanto es en este punto que surge una pregunta clave para este apartado ¿Cómo es que se define a que generación pertenece cada escritor?

Enrique Krauze en su artículo “Cuatro estaciones de la cultura mexicana” publicado en la revista *Vuelta* vol. V cita a Octavio Paz para definir las generaciones literarias como:

[...] una sociedad dentro de la sociedad y, a veces, frente a ella. Es un hecho biológico que a sí mismo es un hecho social: la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones e intereses estéticos y morales (26)

La presente afirmación de Octavio Paz la utiliza Krauze para formular una sola significación de lo que vendría a ser este término, y propone en el mismo artículo cuatro generaciones de escritores en México, tomando como referencia para hacer la división, la edad de nacimiento de los autores. Claudia Albarrán, en su escrito “Sergio Galindo y su generación” (1996), lee a Krauze y opina que no se debería poner un peso mayor en la fecha de nacimiento de los escritores pues expone que es más importante el analizar los elementos culturales e ideológicos de cada grupo, ya que es ahí donde reside la unión entre ellos. Albarrán propone, retomando a Ortega y Gasset, definir el término generación como un grupo de personas unido por ciertos rasgos históricos y culturales, que poseen una cierta sensibilidad, percepción, actitud e ideología comunes respecto al mundo.

Conjugando estas dos definiciones y trasladándolos al tema que en este proyecto compete, se puede exponer que Inés Arredondo perteneció a la Generación de Medio Siglo, la cual es definida como un grupo de artistas nacidos entre 1921 y 1935, quienes según Albarrán poseyeron, como rasgos distintivos los siguientes aspectos:

1) La adopción de una postura contraria al nacionalismo de los años cuarenta, basada fundamentalmente en el cuestionamiento de los presupuestos de la revolución mexicana y en la distancia de las promesas “revolucionarias” incumplidas por parte del gobierno mexicano; 2) el cosmopolitismo, gracias al cual se fomentó y enriqueció una labor cultural con pocos precedentes en la historia; 3) el pluralismo que implicó la apertura de los miembros de la “generación del medio siglo” al quehacer cultural y literario de otros países; 4) el fomento y el apoyo de sus integrantes a otros jóvenes intelectuales y escritores mexicanos y extranjeros, quienes mostraron a la sociedad mexicana de los años sesenta rumbos y puntos de vista sobre el quehacer político y cultural en México; 5) su actitud crítica ante la cultura en general y ante algunas instituciones mexicanas en particular labor que ejercieron en diversos suplementos culturales y revistas del país, y sobre variados y diversos campos artísticos: cine, poesía, ensayo, cuento, novela, teatro, música y artes plásticas. (8)

Al describir estas características, Claudia Albarrán en el artículo ya citado expone que, pese a lo amplia que puede llegar a ser considerada esta generación, los integrantes mantuvieron estos puntos como acciones y preocupaciones constantes en esa época. Sin embargo, es importante señalar, que existieron autores de este grupo que mantuvieron una relación más cercana, como colaboradores de una misma institución o promotores de algunos proyectos

o incluso como escritores de una misma revista, mostrando con esto una mayor afinidad y similitud en los temas que manejaban.

Éste viene a ser el caso que Juan Vicente Melo expone en su artículo “Mirar con los ojos” (1989), donde considera que es importante al hablar de la Generación de Medio Siglo, reconocer una subdivisión, un grupo de escritores más cercanos, ya que al usar tal denominación se abarcan artistas de diversas áreas (pintores, fotógrafos, escultores, etc.) que, si bien compartían ciertos intereses, no todos tenían una misma unión como la tuvieron los integrantes de la nueva era de la Revista Mexicana de Literatura. Inés Arredondo fue una de las escritoras pertenecientes a este grupo del que habla Vicente Melo y por esto se vuelve importante, al situar su obra en este contexto, tomar en cuenta los rasgos y características que compartió con estos escritores para así poder tener una visión más amplia de sus gustos e intereses y una mayor comprensión de sus preocupaciones escriturales.

### 1.1 Los escritores de la Revista Mexicana de Literatura

Angélica Tornero en sus libro *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, expone que la autora “[...] comentó alguna vez en una entrevista que su generación se reducía a esos cinco amigos y ella que eran quienes se ocupaban de la *Revista Mexicana de Literatura*, en su “nueva época”, uno de los proyectos más destacados de este grupo” (114). Los otros autores que conformaban este grupo eran Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Tomás Segovia, Humberto Batis y José de la Colina. La conexión que tenían estos autores abarcó diversos aspectos que iban desde ciertos gustos intelectuales, hasta los sitios de publicación donde fueron editadas sus obras. Respecto a lo anterior, Armando Pereira en su artículo *La generación de medio siglo* (1998) expone que estos escritores:

[...] compartían demasiadas cosas para mantenerse ajenos entre sí: no sólo una misma voluntad de escribir, sino también una concepción semejante de la literatura; podría decirse que una red de túneles y pasadizos secretos comunica la obra de Juan Vicente Melo e Inés Arredondo con la de García Ponce, Pitol, Elizondo o Sergio Fernández, para citar sólo algunos casos (128).

Estas similitudes que existían entre los autores, según Pereira, podían acrecentarse o disminuir de un escritor a otro, pues cada uno de ellos poseía un estilo particular, sin embargo existieron rasgos comunes que los diferenciaron de los que escribieron antes y después de ellos. Como una semejanza constante estuvieron las influencias que estos escritores obtuvieron de generaciones previas, pues no fueron ellos los primeros en mantener un afán cosmopolita antinacionalista, sino que fue debido a un seguimiento grupal de ciertos escritores, con quienes compartían pensamientos e ideologías, que fundamentaron muchas de sus creencias frente a la escritura, como lo expresa Angélica Tornero en su libro previamente citado:

Para los compañeros y amigos de Inés Arredondo, Jorge Cuesta fue el maldito de la poesía mexicana, que les mostró un camino posible. No menos importantes en su conformación fueron Alfonso Reyes, Octavio Paz y el resto de los contemporáneos, de quienes retomaron el rigor de la forma, la importancia del clasicismo mexicano. Otros autores de talla internacional les proporcionaron elementos para profundizar en sus indagaciones: Sade, George Bataille, Pierre Klossowski, Robert Musil, Ezra Pound, Paul Valéry, Maurice Blanchot, Lautréamont, Antonin Artaud, André Gidé, Jean Genet (118).

Fue entonces gracias a la lectura de estos escritores que el grupo de la nueva época de la Revista Mexicana de Literatura planteó muchas de sus propuestas escriturarias y perfiló una postura frente al arte, la cual reprodujeron, cada uno de los autores de distintas maneras en sus obras, dejando como huella de esta unión una repetición de preocupaciones y temáticas comunes, tal como lo menciona Angélica Tornero:

En la obra de Juan García Ponce, en la de Juan Vicente Melo y en los cuentos de Inés Arredondo destaca el interés por la investigación de los contrarios, las revelaciones, la búsqueda de las zonas poco exploradas del ser humano, de la complejidad de la existencia y la indagación del absoluto. En la obra de estos tres autores se insiste en el tema de la identidad, la mirada, la obscenidad, el cuerpo, el erotismo, la exploración del instante, no sólo desde el punto de vista temático, sino también estilístico, como propuesta de construcción de personajes, voces, espacios y tiempos (117).

Estos puntos, los cuales son abordados en mayor profundidad en el siguiente capítulo, fueron explorados en las obras más conocidas de los escritores previamente mencionados y presentados al público a través de diversos centros de publicaciones o lugares de impartición del arte, sitios donde los autores no sólo compartieron lecturas e intereses sino

que actuaron como un puente que los llevó a la unión y consolidación del grupo. Dentro de estos espacios se pueden citar los más importantes como fueron el “Centro Mexicano de Escritores” donde Inés Arredondo estuvo becada, “La casa del lago” centro que contó con la coordinación de Tomás Segovia y posteriormente Juan Vicente Melo, publicaciones como la *Revista de la Universidad*, con Juan García Ponce como jefe de redacción, y otras donde participaciones que les permitieron dar solidez a esa generación como la ya mencionada *Revista mexicana de literatura*. Un sitio de unión fundamental dentro de esta lista va a ser la relación que tuvieron los escritores con la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, escuela que Albarrán denomina como un hogar para estos escritores pues:

La Universidad y, en particular, la Facultad de Filosofía y Letras, hizo que se fusionaran jóvenes que venían de otras partes de la República y nunca antes habían tenido contacto entre sí: Carlos Valdés y Humberto Batis llegaron de Guadalajara; Juan García Ponce de Yucatán; Jorge Ibargüengoitia llegó de Guanajuato; Galindo, Melo y Pitol de Veracruz, e Inés Arredondo había dejado Sinaloa con el firme propósito de estudiar la licenciatura en Filosofía en la UNAM (8).

Se conocieron en la Universidad y comenzaron a compartir gustos literarios e intereses escriturales, alcanzando un status dentro de un círculo intelectual en México. Muy pronto, a través de sus diversas publicaciones y el dominio de las distintas revistas o centros culturales mencionados, este grupo de escritores logró hacerse de una fama, la cual fue considerada por muchos como negativa debido a la selectividad que manejaban en las publicaciones que tenían a su cargo, ganándose con esto el título de “la mafia”, término que ellos aborrecieron y jamás aceptaron como lo explica Ponce:

Yo puedo decir sinceramente (...) que no había ninguna mafia, que nunca tuvimos intención de ser un grupo cerrado ni mucho menos, que la *Revista Mexicana de Literatura* publicó por primera vez a muchos autores mexicanos, , que por algo cambiaba continuamente la redacción, y que la idea de la mafia es una estupidez que sólo puede caber en mentes obtusas... Yo preferiría que quede como una generación alcohólica o lo que sea, menos eso (cit. en Pereira: 131).

El autor del artículo concuerda con Ponce al argumentar que es difícil aplicarle a esta generación —como un rasgo exclusivo y representativo— la carga de ser demasiado

exigentes, pues es sabido que no han sido ellos los primeros en ser selectivos con los textos que quieren que se publiquen en sus medios ya que “[...] toda revista o grupo literario tiene derecho a tejer sus propias afinidades y divergencias sin que por ello se sienta culpable o en pecado mortal” (131).

Pese a este argumento, el estigma tuvo cierto peso y el final llegó pronto a estos escritores, al menos como grupo, teniendo como comienzo del declive la llegada de Gastón García Cantú a la coordinación de Difusión Cultural de la UNAM (1967) y el asesinato de un italiano en el cual se ven involucrados en la investigación todas las personas que estaban en su agenda, entre ellos Juan Vicente Melo; los otros miembros del grupo cierran filas y apoyan al escritor veracruzano y son obligados a renunciar a sus puestos. Pese a estos altibajos de manera individual ellos siguieron escribiendo y publicando, dejando cada uno un legado escritural que ha venido a enriquecer no sólo la literatura mexicana sino la universal.

## 1.2 Inés Arredondo

Inés Arredondo ha sido denominada por la crítica como una de las mejores escritora mexicanas del siglo XX; sin embargo, esto no se ha visto reflejado en el estudio de su obra, pues, como afirma Claudia Albarrán en su artículo *El arte de saber decir y saber callar* (2009), “aún hoy —a veinte años de su muerte y a casi cuarenta de la aparición de su primer libro de cuentos— podemos decir que su obra ha sido más admirada que estudiada, que ella ha sido más adulada que leída” (413).<sup>1</sup> Es en esta afirmación donde recae parte de

---

<sup>1</sup> Este tópico había sido abordado por Juan Vicente Melo en 1989 en un artículo titulado *Mirar con los ojos* donde expone la preocupación y descontento que le producía el hecho de que no se valoraran los cuentos de la sinaloense, culpando de esto a la crítica y a los lectores “malacostumbrados” que no habían sido capaces de extraer la verdadera esencia de la obra de Arredondo, teniendo como consecuencia una actitud que persiste hacia sus textos aun en nuestros días.

la importancia de este proyecto, el cual pretende brindar un acercamiento a la poética de la autora acrecentando con esto los estudios de sus cuentos, y brindando un reconocimiento al importante legado escritural que dejó la autora.

El legado literario de Arredondo se remite a tres colecciones de cuentos: *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1988): 34 escritos breves, un ensayo, algunos textos de crítica y diversos cuentos infantiles publicados en revistas de divulgación. Leer la obra de esta autora es adentrarse en un mundo de temáticas recurrentes como lo son el erotismo, la locura, la muerte, la imposibilidad de las relaciones de pareja, la inocencia, la perversión, el mal, la transgresión de los límites, el auto sacrificio, entre otros; tópicos que se expanden y contraen para mostrar toda una búsqueda acerca de la existencia del ser humano. Inés Arredondo crea mediante la repetición de estas temáticas una serie de pasadizos a, donde el lector tiene la sensación de volver una y otra vez en cada historia para experimentar con mayor o menor profundidad un asunto desde diversas perspectivas, como bien lo expone Claudia Albarrán:

Uno siempre tiene que adelantarse o volver atrás. Entre sus cuentos hay una serie de vasos comunicantes, de ríos, de obsesiones que, como hilos invisibles, unen, dan sentido, resignifican a los primeros relatos con los últimos y a los últimos con los primeros. Esto nos habla, por supuesto, del carácter obsesivo de Inés: nunca abandonó *sus* temas; por el contrario, siempre volvió a ellos para engordarlos, ensancharlos, alargarlos, recortarlos, retorcerlos. Su empeño se asemeja al de las gotas de lluvia, pero no de aquellas tumultuosas, torrentosas, que hacen charco, sino de las que no se cansan de caer en el mismo sitio, con el mismo ritmo, en el mismo pedazo de tierra. La terquedad e insistencia de su caída cala, taladra, perfora, hace un pozo (416).

Para Arredondo, escribir significaba ir a la profundidad, hacia aquello que deseaba conocer, vislumbrar eso que no podía observar de sí misma en su exterior, pero que sabía estaba ahí, dentro de ella: por medio de las letras deseaba encontrar eso *otro*, para poder plasmarlo y que permanecieran en sus historias, como explica Tornero:

Para Inés Arredondo la literatura era también esto, un camino, la vía hacia el encuentro consigo misma, mediante la indagación de las zonas poco exploradas de su ser. Sus cuentos no son sólo ocurrencias temáticas y estilísticas, sino un compromiso consigo misma, con su inteligencia, por descubrir la zona oculta a sí misma (118).

Son estas temáticas ya mencionadas —siempre presentes en la obra de Arredondo— las que mayormente han sido estudiadas por la crítica a lo largo de los años —sobre todo después de la muerte de Arredondo en 1989. Estos estudios son, en su mayoría, análisis de los personajes femeninos, revisiones biográficas de la obra de Arredondo, estudios sobre la maldad y sobre la mirada en los cuentos. A continuación se mencionarán algunos de los textos que han sido publicados para con ellos plantear el problema que se abordará en la presente tesis.

### 1.3 Estudios sobre la autora

Adentrarse en la crítica que gira en torno a la obra de Inés Arredondo es encontrarse con una variedad de perspectivas acerca de cada uno de los cuentos; en este apartado es importante mencionar algunos de estos proyectos, para posteriormente utilizarlos como referencia para la delimitación y justificación del problema a tratar.

Dentro de los estudios de la autora se puede encontrar una gran variedad de escritos que abordan sus cuentos analizando el papel de la mujer como personaje y como escritora. Inés Arredondo ha sido tan retomada por los estudios de género debido a la preocupación que presenta por indagar en sus personajes femeninos. Al revisar la crítica de este tipo que existe hacia la sinaloense se puede dividir en dos perspectivas de análisis: el feminismo como una postura política y los estudios que se limitan a hablar de la visión de lo femenino en Arredondo. Ejemplos de esto vienen a ser autores como Seymour Menton quien en su artículo *Las cuentistas mexicanas en la época feminista 1970-1988* (1990) presenta un seguimiento de la historia del feminismo en México exponiendo cuales fueron las escritoras que nacieron en aquel tiempo, Inés Arredondo aparece entre ellas posicionada, si bien no como portadora de una ideología feminista, sí como autora que trataba temas que importaban a las mujeres.

Ana Pellicer por otro lado en su artículo *Una poética transgresora, subterránea y necesaria* (2009) de Arredondo la posiciona como una escritora portadora de la voz mexicana de la mujer subversiva. En este breve artículo se plantea que se encuentran señales de feminismo en la escritura de la autora pues:

No es casual que uno de los mejores relatos de Inés Arredondo se titule «Río subterráneo» y en él se identifique lo subterráneo con el binomio locura-creación, que a lo largo de la historia ha sido muy productivo como paradigma de lo maldito mitificado, pero que aparece ahora como representante de lo que socialmente es considerado ínfimo. Esta poética «de lo subterráneo» conecta con la literatura de muchas escritoras que se han visto obligadas a utilizar la estrategia de escribir desde el fondo, desde lo subterráneo, como una manera de dar legitimidad a lo «canónicamente» entendido como minúsculo e imperceptible (podríamos pensar también en Virginia Woolf, Djuna Barnes o Clarice Lispector). Ya en 1963, Ellen Moers hablaba de la literatura escrita por mujeres como «separada y en absoluto subordinada: una corriente *subterránea*, rápida y poderosa», como diría Beatriz Suárez Briones en *Sexualidades: teorías literarias feministas*. (2009)

Ante estos argumentos, la autora expone que si hablar de lo subterráneo y lo femenino es un rasgo que caracteriza a Arredondo, es menester reconocer que ese tipo de escritura ha pertenecido a un discurso de mujeres que han sido sometidas, marcando por tanto una postura feminista muy delineada en sus textos.

Sin embargo, existe también un posicionamiento contrario en la crítica de Arredondo; ejemplo de esto es Margarita Mejía Ramírez, quien publica en *El trastrocamiento Feminista en Inés Arredondo* (2009) una postura opuesta a la idea de entender a Arredondo como autora de género. En su artículo -desde el inicio- se niega a hablar de un feminismo en Arredondo, argumentando que la escritora nunca tuvo una conciencia de género, pues la escritora siempre expuso que no le interesaba ver a las mujeres sino que también analizaba a los hombres, veía más bien seres no géneros.

Para la presente investigación es pertinente retomar esta postura acerca del tratamiento de la mujer en la obra de Arredondo, pues si bien la autora plantea la temática de la mujer como algo recurrente, sus personajes hombres poseen igual importancia como expone Angélica Tornero en *El mal en la narrativa de Inés Arredondo* (2008):

Voces inquietantes pueblan los cuentos de Inés Arredondo (Sinaloa 1928 - 1989), voces que han dejado atrás atavismos relacionados con pensamientos, acciones y sentimientos propios del género, ontologizados por siglos al margen de lo que hayan significado y a lo que hayan conducido en los diferentes momentos históricos. (13)

La afirmación de Tornero brinda una visión de la obra de Arredondo que se desea adoptar para la presente tesis. La aclaración de esto viene en el sentido de que si bien se tocarán temas referentes a los límites y la profundidad del ser no se abordarán desde un análisis de género, si no que responderán a otras preocupaciones que poseía la autora, el indagar en el existencialismo del ser humano dejando a un lado los limitantes de lo masculino o lo femenino.

Siguiendo con los temas estudiados de Arredondo se encuentra una recurrencia por hablar de la mirada; dicho término está planteado en diversos cuentos como un elemento crucial a tratar, y es que Arredondo consideraba a la mirada como el punto desde donde parte todo: el amor, la pasión, la consideración. El ser visto por otro es, para la escritora, hasta cierto punto, existir. Estos estudios por lo general tratan la recurrencia de la autora por hablar del instante, describir esos momentos donde un evento, una mirada, provoca un cambio en el personaje, lo llevan a cambiar incluso su visión de mundo.

Tanto la mirada como la idea de los límites son conceptos importantes para la presente tesis pues aportan ideas claves para poder plantear el objeto de estudio a trabajar, el cual consiste en el dilucidar cómo es que se maneja el espacio en los textos de Arredondo. Dentro de los escritos que existen acerca de este tópico en Arredondo se encuentran algunas críticas que hablan acerca de “Eldorado” -un sitio que la autora va construyendo a través de diversos cuentos dentro de sus tres colecciones- los escritos que lo abordan lo utilizan para apoyar la interpretación de sus textos, incluso se puede encontrar en análisis esbozos de cómo es que se significan estos sitios dentro de su poética; sin embargo, no existen aún trabajos que reflejen la importancia que posee este espacio que a Arredondo le preocupa tanto y que llega a presentarse como parte de su poética, es por esto que la presente tesis desea, retomando las temáticas de los límites y las transgresiones, adentrarse en el tópico de la

espacialidad. A continuación se abordan los estudios que han girado en torno a los conceptos de límites y transgresión para poder así plantear qué aspectos se han trabajado y desde dónde se retomarán estos en el análisis.

Como ya se mencionó Inés Arredondo se esmeró por desarrollar en cada una de las colecciones, diversas temáticas dentro de las cuales se encuentran aquellas que se relacionan con lo prohibido, con la muerte, con la violencia o, para reducirlo en una palabra, con lo sagrado. Arredondo tiende a presentar este tópico mediante la confrontación de polos, manejando el bien y el mal como opuestos que llaman a la transgresión. En *El mal en la narrativa de Inés Arredondo* (2008), Angélica Tornero presenta un recorrido acerca del mal en la historia de la humanidad y, utilizando a Ricoeur como referente teórico expone un estudio acerca del funcionamiento de la transgresión y los límites morales dentro de la cuentística de Inés Arredondo. En este libro, Tornero asegura que, de una colección a otra, los límites, manejados como prohibiciones, se ven desdibujados por una idea del mal que los llama a una transformación. Asimismo, expone que en la primera colección de Arredondo, *La señal*, los límites se ven visiblemente marcados, ya que los personajes se presentan cohibidos y sus deseos los ocultan o los llevan con culpa; posteriormente, en la segunda colección, *Río subterráneo*, hay una confusión entre los límites morales y el rompimiento de estos; y es en la última colección, *Los espejos*, donde todos los lineamientos se ven desvanecidos: el bien y el mal conviven sin limitantes. En el presente trabajo se tomarán como referente estos cambios que plantea Tornero suceden de colección en colección pues ofrece una propuesta acerca de cómo es que los límites y la transgresión se van desarrollando a lo largo de las obra de Inés Arredondo y esto servirá de guía a la hora de tratar dichos conceptos respecto a la espacialidad.

Otro artículo que trata la temática de los límites, aunque desde una perspectiva distinta, es “Una poética del límite. Formas de la ambigüedad existencia y literatura en la narrativa de Inés Arredondo” de Aralia López González, incluido en *Lo monstruoso es habitar en otro: encuentros con Inés Arredondo* (2005). En dicho texto, hallamos conceptos como el de “poética del límite”, donde el límite es definido como “una línea que separa la razón

ilustrada que fundamenta la cultura occidental, y aun más allá, que la rebasa supuestamente como sin razón” (155). Aralia López comienza a desentrañar qué es lo que separan estos límites dentro de la cuentística de la escritora, cayendo dentro del análisis estético y alejándose de lo religioso –sin eliminarlo- para con esto llegar a concluir que es el existencialismo el cuestionamiento de toda la obra Arredondiana en general.

Como se ha podido ver a través de las menciones críticas que se han hecho en este apartado, no se encuentran muchos estudios que sirvan como antecedente directo al hablar de un análisis del espacio en los cuentos de Arredondo y es por ende que se vuelve necesario presentar a continuación una justificación del tema a abordar y ver los alcances que se pretenden lograr, tomando como referentes los conceptos de límite y transgresión que se han ido perfilando como conceptos clave a trabajar.

#### 1.4 Hablar sobre el espacio

Como se enunció en apartados pasados, Inés Arredondo es una escritora que desde su primera colección de cuentos a la última va profundizando en una serie de preocupaciones que se van exponiendo en distintas formas y niveles. Sin embargo; no son éstas el único elemento que se va repitiendo en sus cuentos, existe igualmente una recurrencia en el planteamiento de los mismos lugares y ambientes, los cuales remiten a Eldorado, sitio idílico de su infancia al cual hace referencia en distintos artículos.

En *La verdad o el presentimiento de la verdad* (1988) -breve ensayo autobiográfico-, Inés Camelo Arredondo brinda una visión de su infancia, eligiendo mostrar la etapa que vivió al lado de su familia materna en Eldorado, pues fue con la que más se identificó, tal como lo demostró igualmente al utilizar el apellido de su madre al iniciar su carrera escritural; su vida elegida fue la que pasó en aquel ambiente de infancia en la casa de sus abuelos, ese lugar propicio que le ayudó a desarrollar su imaginación y la acercó a la vida literaria. Eldorado, es descrito por la autora como una hacienda azucarera, la cual administraba su abuelo materno, un paraíso de ensoñación infantil que sirvió como punto de partida para la

construcción de su propio universo ficcional. Arredondo escribe que obtuvo de este sitio la imagen de fascinación y la libertad de escritura que no encontró en otro lado, sólo en Eldorado –en su dorado- existía un orden distinto que la atraía, y una diferencia de pensamiento que atendía a sus preocupaciones fundamentales.

En Culiacán, en la escuela con mis padres, me sentía incrustada en una realidad vasta, ajena, y que me parecía informe. En cambio en Eldorado, la existencia de un orden básico hacía posible entrar a ser un elemento armónico en el momento mismo en que se aceptaba ese orden. En Eldorado se mostraba que si crear era cosa de locos, los locos tenían razón (Arredondo, 1998:3).

La importancia que posee Eldorado para la autora viene a construirse en tanto imagen primigenia. En la creación del lugar al espacio explora sus cuestionamientos existenciales y estilísticos, en poseer un lugar desde dónde escribir y para esto vuelve a su pasado, a ese sitio donde experimentó una forma distinta de existir, donde pese a haber vivido en otras realidades ella siempre continuó añorando estar: “Pero seguí con los verdaderos ojos en Eldorado, donde el estilo de vivir se iba inventando día a día. O ahora quiero, simplemente, que mi historia sea como si hubiera seguido con la atención fija allí” (Arredondo, 1998: 5).

En diversos cuentos existe una recurrencia a la mención de este espacio el cual se presenta en un primer momento un lugar nada más, pero posteriormente se va a convertir en imagen evocable o en ámbito ficcional debido al uso de ciertos objetos referenciales que van a cobrar las características simbólicas del relato literario. Es así que Eldorado se presenta como un espacio conformado por huertas, un río —el San Lorenzo—, el mar, líneas divisorias o linderos entre propiedades hechas de bambúes, una plaza principal, una casa hacienda, entre otros sitios que conforman el pueblo; son estos los lugares que Arredondo ordena para dar cabida a sus historias, las cuales llevan en sus entrañas los cuestionamientos existenciales de la autora.

Eldorado, como espacio ficcional, es por tanto donde está concentrado el estilo de Arredondo. Los sitios descritos por Inés no son sólo un fondo para la narración, sino que poseen una forma de existir y de actuar, son dueños de una lógica que sólo funciona si se

está dispuesto a entrar siguiendo, como “elemento armónico”, el orden que llevará a comprender la construcción literaria de la autora.

Es a partir de la importancia que la escritora le da al espacio en su creación, que surge la necesidad de su dilucidación; y es desde aquí que se perfila el presente trabajo, cuyo objetivo principal es el reunir los elementos necesarios para poder dar cuenta de cómo Inés Arredondo construye y maneja estos espacios prototípicos de Eldorado, los cuales convierte en contenedores de su poética. Se pretende perfilar cómo es que se fueron significando estos lugares, los cuales, al ser transitados y vividos por los personajes, se plantean como una imagen que conlleva los cuestionamientos de la sinaloense acerca de la transgresión y los límites.

Para explicar lo anterior en la presente tesis se considera el tratamiento de tres espacios claves dentro de los cuentos de Arredondo: la huerta, el río y el mar; se privilegian éstos pues son los que reaparecen en cada uno de los textos que remite a Eldorado y se puede ver que a través de las colecciones se van significando y su sola enunciación perfila un cambio en la forma de actuar de los personajes.

Los cuentos elegidos para analizar estos espacios fueron cinco, seleccionados de las tres colecciones por la importancia que presentan en el tratamiento de la espacialidad. De *La señal* se estudia “Estío”, “Olga” y “El árbol”; de *Río subterráneo* el cuento homónimo “Río subterráneo”; y de la última colección, *Los espejos*, se examina “Wanda”. En cada cuento se revisa un tipo definido de espacio y se crea una conexión entre el significado que posee éste y el texto para, posteriormente, exponer cómo es que va desarrollando en las demás colecciones.

Ahora bien para poder lograr una exégesis aproximada sobre la manipulación simbólica de los espacios mencionados es necesario elegir un marco de referencia que brinde las estrategias óptimas para poder realizar un análisis de las descripciones e igualmente utilizar otras propuestas de teóricos que apoyen la construcción simbólica de los espacios en cada

cuento. Para lograr lo anterior se opta por un lado por retomar conceptos de una teoría semiótica que apoye el análisis puntual del espacio y por otro una filosófica-antropológica que ayude a la interpretación del mismo.

El planteamiento de las teorías que apoyan el análisis es lo que se presenta en el siguiente capítulo.

## 2 Fundamentos teórico-metodológicos para analizar la función del espacio en la cuentística de Inés Arredondo

El espacio ha sido analizado por los teóricos como uno de los mecanismos en una narración literaria. Narratológicamente, se considera que el espacio, junto con el tiempo, las acciones, los personajes, la historia (fábula, trama), la estructura, y el discurso, son los elementos básicos para dar cuenta de la composición de un texto ficcional y de su estatuto literario. El estudio de cada uno de estos mecanismos, desde épocas formalistas, ha propiciado, con el paso del tiempo, nuevos acercamientos a partir de la variedad de corrientes teóricas, sean narratológicas, pero también filosóficas, que los estudiosos de la literatura han considerado como importantes para la comprensión y explicación de las diversas propuestas poéticas.

El espacio literario puede entonces estudiarse como un mecanismo narrativo más, pero también puede aislarse y ubicarse como el punto central en donde convergen otro tipo de preocupaciones que rebasan el uso de un escenario e incluso configurarse como ente protagónico; existen puntos de vista, por tanto, en donde ya no se habla sólo de lugar o de espacio, refiriendo únicamente las formas de descripción; importa, entonces, deslindar, ponderar el espacio/lugar como como espacio/escritura y como espacio/lectura, en donde los sujetos sociales reconocen sus propios roles insertándose o no en ese estatuto de lo literario.

Estudiar el espacio, en el *corpus* enunciado presenta una especial prioridad como se espera demostrar a partir de dos enfoques teóricos, los cuales se presentan a continuación en dos secciones.

En un primer lugar se expondrán los recursos teóricos que, desde un ámbito filosófico-antropológico, brindarán claridad acerca de los conceptos centrales que guiarán la presente investigación, es decir se delimitará y se pondrá en perspectiva desde dónde es que se tomarán los conceptos de límite y transgresión, y cuál será el alcance que ellos tendrán.

Posteriormente, se hará un acercamiento semiótico centrado en la propuesta que Isabel Filinich expone en su libro: *La descripción*, ahí presenta un análisis semiótico que servirá como apoyo para la revisión de las descripciones extraídas de los cuentos ya seleccionados. Con la unión de las propuestas teóricas se pretende lograr un entendimiento mayor del uso del espacio en la obra de Arredondo, ya que éste posee una evidente fuerza e importancia que debe ser rescatada para una mejor comprensión de su obra.

## 2.1 Límites y transgresiones

“Al mismo tiempo, en tanto separa y divide, toda frontera atrae e incita al contacto entre quienes están de un lado y de otro lado de su línea divisora, aunque sea a través de la tensión, la confrontación o la transgresión de los límites existentes.”  
Fernando Aínsa, *Del topos al logos*.

Para comenzar a hablar de los conceptos límite y transgresión es importante remitirse a los teóricos que guiaron e influenciaron a la generación de Arredondo, tal es el caso de George Bataille, quien, como se mencionó en el capítulo anterior, fue una influencia incuestionable. Al leer los cuentos de Inés Arredondo se puede notar la huella que dejó tal autor sobre su pensamiento y su manera de crear un texto literario, pues no sólo retomó ideas del filósofo evidentes en sus cuentos, sino que se convirtieron en motivos reiterados bajo situaciones que permiten visualizarlos desde diversas perspectivas. Tomando en cuenta esta afirmación, se vuelve necesario adentrarse en los conceptos que George Bataille muestra, especialmente en lo que ha teorizado sobre los límites y la transgresión para poder interpretar cómo es que la escritora va perfilando estos términos en sus espacios.

En el libro, *El erotismo* (1957), George Bataille presenta un estudio acerca de la idea del concepto en tres niveles: el erotismo de los cuerpos, el de los corazones y el sagrado. Este texto revela, uno a uno, la forma en que Arredondo recurre y pone en juego éstas perspectivas conceptuales.

Para poder hablar del límite y la transgresión es fundamental primero explicar de manera general la teoría dónde se contextualizan estos términos y unirlos a otras definiciones que ayudarán a su entendimiento en general.. Esta sección del marco teórico se subdivide en tres apartados, en los cuales se utilizará el libro ya mencionado de Bataille, al mismo tiempo que se confrontarán las ideas de otros dos teóricos, Rene Girard en su libro *La violencia y lo sagrado* y de Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, tales posturas complementan y dan forma tanto a lo que significa límite y transgresión, como a conceptos derivados: lo divino, la fiesta y el sacrificio; términos que se reconvierten y sustentan teóricamente la glosa narrativa de Arredondo.

### 2.1.1 La continuidad y la discontinuidad

“(…) estando la continuidad del ser en el origen de los seres, la muerte no la afecta; la continuidad del ser es independiente de ella. O incluso al contrario: *la muerte la manifiesta*”  
Georges Bataille. *El erotismo*.

Bataille, desde el inicio de su libro *El erotismo*, expone que si bien ha denominado su obra de esta manera, no pretende tratar la visión del erotismo con la tradicional acepción con la que en numerosas ocasiones ha sido expuesta; es decir como un estado que se puede presentar entre los cuerpos al momento de tener una relación sexual, sino que él pretende ir más allá, develar el secreto que se esconde detrás, abordarlo como una búsqueda del ser humano por alcanzar a rozar la continuidad.

Para definir lo que Bataille entiende por continuidad, se debe comenzar hablando de su opuesto, la discontinuidad y cómo es que ésta se presenta. El autor explica que si bien los seres humanos son entes sociales y dependen unos de otros, a cada persona la vida que le compete en mayor medida es la propia, ya que, por mucho interés que se tenga en alguien no se puede vivir la vida del otro o compartirla completamente, existe una separación que no es imposible romper, como explica el autor: “Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero sólo él está interesado directamente en todo eso. Sólo él nace. Sólo él muere. Entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad.” (17)

La discontinuidad representa la individualidad del ser humano, ésta lo mantiene dentro de una existencia finita, y experimentando al mismo tiempo “(...) un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es perecedero (...)” (19) Este deseo que se presenta como angustia, para Bataille, actúa de una manera paradójica, ya que, por un lado el ser desea preservar su individualidad, pues no soporta la idea de verse arrancado de ella, y por otro siente la atracción hacia ese abismo que lo separa de los otros seres; existe en él un anhelo por asomarse a vislumbrar la continuidad.

Siguiendo la idea anterior se puede decir que en cada ser subyace la paradoja, una atracción por lograr un rompimiento de su discontinuidad a la que se encuentra atado, y es justamente esto lo que le permite acceder a la continuidad, la cual sólo se puede vivir como una experiencia, ya que no se puede conocer realmente, como lo explica el autor “De la continuidad del ser, me limito a decir que, en mi opinión, no es conocible, aunque, bajo formas aleatorias, siempre en parte discutibles, de ella nos es dada una experiencia.” (28)

Bataille ejemplifica esta experiencia, de la disolución de las individualidades, mediante los tres tipos de erotismo que propone en su obra: el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo de lo sagrado. El crítico expone que dentro de la tipología de erotismos que presenta, los dos primeros son los más fáciles de relacionar con el término que los nombra, y quizás lo que se vuelve más complejo de abordar para el lector es la

relación que existe entre el erotismo y lo sagrado; sin embargo, todos ellos están relacionados por el fin que desean alcanzar, ya que todos representan una sustitución del aislamiento del ser –su discontinuidad- por la búsqueda de una profunda continuidad.

Esta búsqueda responde por tanto a la angustia que se despierta cuando un individuo se asoma a ese abismo que existe entre él y los otros, el cual no puede ser abolido, como lo explica Bataille “Este abismo es profundo; no veo qué medio existiría para suprimirlo. Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante.” (17)

La relación que existe entre la muerte y la búsqueda de la continuidad es uno de los elementos base para poder entender cómo funciona el erotismo. Bataille presenta estos términos exponiendo que dentro de cada ser existe una violencia elemental que es la que lo impulsa a querer romper los límites de su individualidad, lo atrae hacia el desprendimiento del ser respecto a la discontinuidad, enfrentándolo con el acto más violento que puede existir para el ser individual, la muerte, ya que ésta lo arranca de la obstinación que tiene por ser un ser discontinuo.

Esa violencia a la que se refiere el autor, es la que permite el alcance de la continuidad, pues es la única que es capaz de ponerlo en juego todo y se vincula con la muerte en el sentido en que lleva al ser a desear el rompimiento de los límites de su individualidad. Para ejemplificarlo se expone a continuación de manera general la relación que existe entre estos términos y el erotismo de los cuerpos y el de los corazones.

Para que una relación erótica se presente entre dos individuos debe de existir en ellos el deseo por un quebrantamiento de la individualidad del ser, ya que “Toda operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser. Tal como está constituido en el orden de la discontinuidad” (22)

La disolución de los seres responde a la búsqueda de la continuidad, cada uno de los individuos involucrados en el juego erótico se entregan para poder experimentar la destrucción de su estructura como ser cerrado y diluirse en el otro. Esta acción nunca puede ser pasiva pues lleva en sí misma una violencia que remite a la muerte del ser, y esto se puede observar si se toma en cuenta que dentro del erotismo la pareja, al entregarse al ritual sexual, se posiciona en un rol definido, de víctima o sacrificador, que los llevará al quiebre de sus límites. Para Bataille, esta acción funciona de la siguiente manera: “(...) la parte femenina del erotismo aparecía como la víctima, y la masculina, como el sacrificador; y, en el curso de la consumación, uno y otro se pierden en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción” (23). La destrucción de la discontinuidad está fundada, por tanto, en la violencia, en ese vislumbrar el desvanecimiento del ser individual.

Siguiendo este orden de ideas es que se puede argumentar que “El terreno del erotismo es esencialmente, el terreno de la violencia y la violación” (Bataille, 1997:21). En el acto erótico se transgrede la individualidad, ya que es ahí donde los amantes pueden experimentar el desvanecimiento de sus límites como seres discontinuos.

El erotismo de los corazones no está tan lejos de esta idea que se ha planteado previamente, ya que los amantes disfrutan al sentir que juntos pueden rozar la continuidad y abandonar su ser cerrado para formar parte del otro, “Pero esta continuidad se hace sentir sobre todo en la angustia; esto es así en la medida en que esa continuidad es inaccesible, es una búsqueda impotente y temblorosa” (24). Es una ilusión que se vislumbra en el ser amado, quien funge solamente como un camino para poder alcanzarla. Es por eso que “Le parece al amante que sólo el ser amado puede, en ese mundo realizar lo que nuestros límites prohíben; la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos” (25) y se vuelve necesario para el amante poseer al ser amado, ya que, al no tenerlo a su lado, se revela más que nunca la soledad que la discontinuidad representa.

Dentro del erotismo de los corazones está de la misma manera la presencia de esa violencia necesaria para que la continuidad se presente, y es que la unión de una pasión en todos los sentidos va a estar siempre designada por un halo de muerte, pues “Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento” (24) ya que si bien, su esencia es la sustitución de la discontinuidad persistente entre dos seres por una continuidad maravillosa, siempre está en primer plano el miedo a la pérdida de aquel que proporciona la felicidad y por tanto el amante experimenta una angustia siempre presente.

Uniendo las resoluciones de esta visión general de los dos tipos de erotismos presentados, se puede concluir, respecto a la continuidad y a la discontinuidad, lo siguiente:

- 1) El ser discontinuo posee en él una angustia que lo lleva a desear rozar la continuidad a través del desvanecimiento de sus límites y esta acción la logra mediante la experiencia erótica.
- 2) La búsqueda de la continuidad anhelada va a estar relacionada con la muerte en el sentido en que representa el rompimiento del ser cerrado, como lo expone Bataille “Hay, en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Una disolución de la vida social, regular, que fundamenta el orden discontinuo de las individualidades que somos” (23)
- 3) La búsqueda por alcanzar la disolución de los límites conlleva siempre un acto de violencia en razón del quiebre del ser discontinuo.

Estas afirmaciones que se han presentado servirán como base para poder ahondar en lo sagrado. Este tema es un punto central a desarrollar, ya que en él están contenidas diversas nociones que Inés Arredondo utiliza en sus cuentos, entre ellas los dos conceptos que ocupan al presente trabajo, como se afirmó antes: la noción del límite y la transgresión. Estos términos se abordarán relacionando la noción de lo sagrado y, por ende lo profano.

### 2.1.2 Lo sagrado

“Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada  
a quienes prestan atención, en un rito solemne,  
a la muerte de un ser discontinuo”  
Georges Bataille, *El erotismo*.

Hablar de lo sagrado remite al inicio de las cosas, volver a dónde todo comenzó. Ahí, en ese principio se encuentra caos, el hombre vivía en la animalidad y el desorden reinaba en la tierra. Después vino la vida comunal y el ser humano se distinguió de los animales porque utilizó el trabajo para organizar su manera de existir, comenzó a desarrollarse en grupos y fue así que nació la necesidad de reprimir todo lo que tuviera que ver con la animalidad pasada, se trató de regir al ser mediante un sistema de producción donde no tenían cabida los arrebatos que conllevaba la naturaleza, logrando esto a través de las prohibiciones.

Roger Caillois en su libro *El hombre y lo sagrado* (1942) añade, que estas prohibiciones fueron fundamentadas desde la religión, ahí se dividieron las conductas según su funcionalidad dentro de la sociedad; si mantenían un orden establecido eran permitidas y si lo violentaban formaban parte de los límites que no se debían cruzar:

En el estado de licencia de los primeros tiempos no existían las prohibiciones. Los antepasados, al instituir las, fundaron el buen orden y el buen funcionamiento del universo. Determinaron de una vez para siempre las relaciones entre los seres y las cosas, entre los hombres y los dioses. Demarcaron los campos de lo sagrado y lo profano, definiendo los límites de lo permitido y de lo prohibido (17).

Como el filósofo explica, la división entre lo sagrado y lo profano fue la que ayudó a plantear una línea entre dos mundos. De un lado se encontraban los dioses como fuerzas externas quienes imponían las normas a cumplir y marcaban las consecuencias de infringirlas, y del otro quedaron los humanos con sus temores e inseguridades por transgredir los límites, podían verse como una imposición pero eran necesarios para mantener un orden social como explica Caillois:

Las prohibiciones tienen por objeto preservar de todo atentado sacrílego al orden así instituido. No se puede dar cuenta de ellas separadamente. Forman un sistema del que no se puede distraer ningún elemento y que tiene solamente su explicación en el análisis del funcionamiento de la sociedad en que se hallan en vigor (62)

Bataille retoma esta idea de orden por medio de las prohibiciones como la única forma que podía existir para que las sociedades se crearan, era necesario poder encausar esa animalidad, esas conductas que podían alterar el funcionamiento del grupo para que así el ser humano pudiera seguir una linealidad fundamental para la convivencia entre los individuos. Sin embargo, es bien sabido que el marcar límites no es lo mismo que erradicar lo que se prohíbe, simplemente es una forma de controlar aquello que sigue viviendo dentro de los seres y que está esperando ser lanzado al exterior:

Con su actividad, el hombre edificó el mundo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia. La naturaleza misma es violenta y, por más racionales que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón (Bataille, 1997: 44)

Esta violencia a la que se refiere Bataille no responde simplemente a la idea del ser en un estado anterior a la vida social, sino que representa todo aquello que habita escondido en la naturaleza del individuo, todo lo que ha sido reprimido por la sociedad para poder existir en conjunto. Hay dentro del ser humano una serie de arrebatos que deben ser calmados, una violencia que no se debe mostrar sino que se debe canalizar a través de medios alternos a la vida cotidiana.

Con el establecimiento de las prohibiciones, esta violencia que se tomó en un primer momento como un elemento que —de no reprimirse— llevaría al caos, se transforma y se relaciona con el trabajo, en el sentido en que ya no promueve un retorno a la animalidad inicial, al caos ilimitado, sino que se presenta como un exceso regulado, el cual se desarrolla en distintas actividades, siendo ejemplo de esto las fiestas, el sacrificio, la guerra, entre otras.

Rene Girard en su libro *La violencia y lo sagrado* (2005) plantea que esta violencia que reside en el ser se presenta como algo irracional y, sin embargo; no carece de razones, pero por más buenas que éstas sean no deberían ser tomadas en serio, pues la misma violencia las olvida una vez que el objeto que la detonó está fuera de su alcance y busca una nueva meta con la cual descargarse:

La violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio. Sustituye de repente la criatura que excitaba su furor por otra que carece de todo título especial para atraer las iras del violento, salvo el hecho que es vulnerable y está al alcance de su mano. (10)

Girard explica que en la antigüedad para poder controlar la ira de la violencia desatada se buscó la manera de canalizarla para expulsarla la sociedad. Lo que se hizo en primer lugar fue alejar la idea de la violencia como un elemento interior al ser, se tomó como una fuerza que existía fuera de los individuos, como una fuerza que llegaba a invadir al ser, se conceptualizó como un ente que arribaba y arrasaba con lo que encontraba a su paso.

Una vez que se significó esa violencia como una sustancia misteriosa que merodea en torno a los seres humanos, que los atacaba desde fuera sin llegar a ser realmente ellos mismos, se tuvieron que enfrentar a esa fuerza desconocida que, como las tormentas o las catástrofes, sólo pudieron manejarlas a través de lo sagrado, es decir, a través del sacrificio, el cual se volvió necesario pues como lo expone Caillois:

Cuando no es satisfecha la violencia sigue almacenándose hasta que se desborda y se esparce por los alrededores con los efectos más desastrosos. El sacrificio intenta dominar y canalizar en la “buena” dirección los desplazamientos y las instituciones espontaneas que entonces se operan. (17)

La violencia siempre llega y, para sofocarla, se le ofrece más violencia por medio del sacrificio, cuando más se esfuerzan los hombres por dominarla, más alimentos le ofrecen. Los integrantes de la sociedad crearon este ritual como un canal para poder extraerla de su

entorno, el sacrificio les permitió a los participantes ser testigos de los daños de la violencia en un espacio específico fuera de la vida cotidiana.

Es necesario remarcar en este apartado que la importancia de cada una de las acciones que rodeaban al sacrificio yacía en que, si no estaban cuidadosamente planeadas, el objetivo — es decir, extraer al pueblo de la órbita común para proveerle ese espacio de rompimiento de límites— podía no llevarse a cabo y esto solamente enfrentaría a los seres al contagio de la violencia y a su propagación sin sentido, como lo explica Girard en la siguiente cita:

Consideradas en su conjunto, por absurdas que puedan parecernos algunas de las precauciones rituales dirigidas contra la violencia, no tienen nada de ilusorio. Es lo que ya hemos comprobado, a fin de cuentas respecto al sacrificio. Si la *catharsis* sacrificial consigue impedir la propagación desordenada de la violencia, es realmente una especie de *contagio* lo que llega a atajar. (37)

Esta idea del contagio que maneja el autor tiene que ver con la contaminación entre los dos mundos, el de lo sagrado y lo profano, los cuales cumplen un objetivo en conjunto pero deben permanecer aparte o perderían sentido; de esto se hablará más adelante cuando se aborde la idea de los límites en conjunto con las definiciones de lo sagrado y lo profano; por el momento, lo que es importante aclarar es la finalidad del sacrificio y la necesidad de llevarlo a cabo en las circunstancias “correctas”.

Para lograr que los sacrificios fueran efectivos, se volvió necesario seguir una serie de reglas dentro de las cuales estaba elegir una víctima idónea que cumpliera con la función de receptora de la ira; lograr esto no era sencillo, sobre todo si se tomaba en cuenta que la violencia realmente se gestaba en los individuos y se iba acumulando al no encontrar salidas en una sociedad llena de prohibiciones y, por tanto, no se podía elegir sacrificar a cualquier persona sin tener miedo de desatar una ola de venganza dentro de la sociedad. Fue entonces que se tuvo que buscar una forma neutral de escoger a quienes debían morir, y se optó por dejarles esa tarea a los dioses, ya que; eran ellos los únicos a quienes el pueblo realmente respetaba y, si su palabra se manifestaba, la sociedad seguro escucharía.

La víctima, al participar en esta violencia organizada, esta violencia sagrada, se convertía en un elemento portador de aquello que se temía, esa ira que llegaba y que podía dañar al pueblo, ésa que parecía tan alejada de lo puro pero que formaba en la antigüedad parte del mismo círculo. Pureza e impureza estaban unidos por el espacio que compartían: lo sagrado.

También el sacrificio puede definirse sin referencia a ninguna divinidad, la función únicamente de lo sagrado, es decir, de la violencia maléfica polarizada por la víctima y metamorfoseada por la inmolación en violencia benéfica o expulsada al exterior, lo que equivale a lo mismo. Malo en el interior de la comunidad, lo sagrado se convierte en bueno, cuando regresa al exterior. El lenguaje de lo puro y lo sagrado preserva lo que hay de esencial en lo mítico y lo religioso; arranca su violencia al hombre para plantearla en entidad separada, deshumanizada. Lo convierte en una especie de “fluido” que no se deja aislar pero que puede impregnar las cosas por simple contacto. (268)

La violencia dentro de la sociedad era vista como algo que dañaba, contagiaba y corrompía a sus integrantes, se le debía de dirigir fuera de ella para que así volviera al mundo a donde pertenecía, donde la habían colocado para tener orden, llevarla de vuelta a lo sagrado; era expulsada a través de la violencia misma en el sacrificio, de la muerte de la víctima, elegida para saciar la necesidad de quiebre de límites que requería el pueblo para poder funcionar.

La finalidad de la víctima no recaía, por tanto, en complacer la ira de un ser en específico sino que representa la liberación comunal, es decir, se elegía a una persona que podía no representar nada en particular para el pueblo, pero que cumplía con el propósito de morir en representación de los verdaderos objetos iniciadores de la ira. Como ya se expuso, las culturas antiguas podían evitar el peso que tenía la elección de la víctima, tomándolas como un mandato divino y así todo se aceptaba como una orden sagrada:

La víctima no sustituye a tal o cual individuo especialmente amenazado, no es ofrecido a tal o cual individuo especialmente sanguinario, sustituye y se ofrece a un tiempo a todos los miembros de la sociedad por todos los miembros de la sociedad. Es la comunidad entera la que el sacrificio protege de su propia violencia, es la comunidad entera la que es desviada hacia unas víctimas que le son exteriores. El sacrificio polariza sobre la víctima unos gérmenes de disensión esparcidos por doquier y los disipa proponiéndoles una satisfacción parcial. (15)

Como expone Girard, la violencia que se necesita expiar reside en el pueblo mismo, se toma como una fuerza que llega a invadir, pero es realmente la ira del pueblo, aquella que se fue acumulando dentro de cada uno de los individuos, es la violencia contendida por las prohibiciones y la vida limitada, la cual, de no tener un canal de desahogo, se desbordaría dentro de la sociedad misma dañándola inevitablemente. La víctima, por tanto, cumple con su papel en el momento en que muere frente a las miradas de los espectadores, pues la experiencia de esta muerte en ese ambiente alejado de la vida limitada, permite a los individuos expulsar aquello que guardan y mediante esto renueva el orden social.

La relación entre la víctima potencial y la víctima actual no debe ser definida en términos de culpabilidad y de inocencia. No hay nada que “expiar”. La sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima “sacrificable”, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio (12)

Bataille, en *El erotismo*, concuerda con Girard en su idea de violencia y ejemplifica a través de las fiestas religiosas que realizaban los griegos en honor a Baco, esas celebraciones desorbitantes donde se planteaba un rompimiento de la cotidianidad y de las jerarquías establecidas, un festín donde al mismo tiempo se llevaban a cabo sacrificios de animales en favor del Dios de la fecundidad y la vendimia, todo esto para lograr que el pueblo dejara salir aquello había ido acumulando a través de los días de trabajo y sumisión.

Existen muchos casos en distintas culturas que podrían ejemplificar las ideas expuestas; sin embargo, la importancia que tiene este tema para la presente tesis es poder dejar en claro solamente la idea de violencia que hasta ahora se ha intentado delimitar, y marcar la referencia que tiene con lo sagrado, pues, como se ha expuesto en este apartado, la violencia de la que se ha estado hablando no pertenece a lo profano, en cuanto a que no es parte de la cotidianidad, sino todo lo contrario, se desata a través de excesos regidos por lo sagrado, dejan de ser arrebatos sin sentido para canalizarse en un desorden limitado como lo propone Bataille:

En estas condiciones, esa violencia ya no tenía únicamente el sentido animal de la naturaleza; la explosión, precedida por la angustia, asumía, más allá de la satisfacción

inmediata, un sentido *divino*. Esa violencia se había convertido en religiosa. Pero en su mismo impulso, adquirió un sentido *humano*; se integró en el ordenamiento de causas y efectos que, sobre el principio del trabajo, había construido la comunidad de las obras. (122)

La violencia toma un sentido religioso en cuanto se relaciona con lo divino: son los dioses a quienes se les dedican los sacrificios y las fiestas y son ellos quienes permiten el desorden limitado. Todos los elementos funcionan dentro de la esfera de lo sagrado, ya que, del otro lado, se encuentran el trabajo, la cotidianeidad y la vida social, es decir, lo profano, como lo explica Caillois:

[...] el dominio de lo profano se presenta como el del *uso común*, el de los gestos que no necesitan precaución alguna y que se mantienen en el margen, a menudo estrecho, que se le deja al hombre para ejercer sin restricción su actividad. Por el contrario, el mundo de lo sagrado aparece como el de lo peligroso o lo prohibido; el individuo no puede aproximarse sin poner en movimiento fuerzas de las cuales no es dueño y ante las que su debilidad se siente desarmada. (18)

Como ya se explicó anteriormente, estos dos mundos no se pueden unir, deben permanecer separados, para mantener el orden en la sociedad, por eso es que en los días de fiesta, días consagrados a lo divino, se negaba el trabajo, todas las actividades eran dedicadas al disfrute y la devoción. Se creó un tiempo para todo y se mantuvieron lo más separados posibles las cosas sagradas de las actividades del día a día, pues lo sagrado en la sociedad no tenía cabida, rompía con el equilibrio y abría la puerta para el caos.

En el siguiente apartado se ahondará justamente en este tópico, tratando la idea de los límites en relación con lo sagrado y lo profano, ideas que hasta este momento se han tratado de manera general. Es preciso entonces realizar una última reflexión que ayude a concluir este capítulo exponiendo la relación intrínseca que posee lo sagrado con la violencia y el consecuente sacrificio.

Como ya se dijo, la violencia de la que se está hablando en este proyecto no retoma la idea de la animalidad sino que representa la represión de ésta, es decir de todo aquello que se limita en una sociedad con prohibiciones, esa ira interior de los seres que se personificó en

una fuerza que llegaba y contagiaba a la sociedad trayendo el mal y la desgracia, el sacrificio es la forma que encontraron los hombres para comunicarse con aquellas fuerzas que los gobernaban, pues para ellos las fiestas religiosas no eran una celebración de transgresión y liberación, sino que eran eventos dedicados a los dioses, toda la violencia representaba una ofrenda que ayudaría a la comunicación con aquellos que los dominaban:

Mediante el sacrificio, el fiel se ha hecho acreedor, espera que las potencias que venera le paguen, colmando sus votos, la deuda que han contraído con él y que, de este modo, con la contrapartida que exige todo gesto unilateral, restablezcan el equilibrio que su generosidad interesada ha comprometido en provecho de ellos. (22)

Dentro de estas fuerzas que gobernaban al mundo, la violencia se encuentra como un elemento intrínseco a lo sagrado, siempre presente, pero que, al mismo tiempo, esa violencia es negada por los hombres, pues éstos no reconocen su presencia en ellos. En el siguiente capítulo se hablará de la división que existe entre estos dos mundos, lo sagrado y lo profano, y se comenzarán a conectar con los conceptos ya tratados, el erotismo, la continuidad y la discontinuidad, lo que dará como resultado el último capítulo en donde todos los conceptos se unen en la definición de transgresión que constituye el nodo de este trabajo.

### 2.1.3 Lo sacro y lo profano

Como ya se explicó en el apartado anterior, la violencia, a través de las épocas, ha fungido como algo comunicable, algo que se sabe que existe y se intenta dominar a través del sacrificio. Las normas que han regido estos rituales permiten ver que si bien la violencia es el elemento primordial en éstos, también existe un factor a resaltar y es la comprensión con que puede dirigirse el sacrificio a un objeto de remplazo, a una víctima ajena al objeto que la desató, y es justamente ahí donde se puede observar el miedo al contagio, razón fundamental del sacrificio.

La violencia largo tiempo comprimida siempre acaba por esparcirse por los alrededores; [...] las precauciones rituales tienden, por una parte, a prevenir este tipo de difusión y, por otra, a

proteger, en la medida de lo posible, a los que se encuentran repentinamente implicados en una situación de impureza ritual, es decir, de violencia. (37)

La violencia representa una impureza en la vida social porque al hacerse presente en la cotidianeidad se crea una violación del orden establecido; como se dijo anteriormente, los mundos de lo sagrado y lo profano son parte del mismo ciclo pero no se pueden unir, necesita haber una tensión para poder crear los espacios de transgresión.

Para poder entender qué es lo que está fuera del mundo profano, es importante tomar en cuenta que “Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo.” (Girard, 2005:38). En esta definición se toma en cuenta a lo sagrado como todo elemento que está más allá del poder humano, lo que no se puede entender ni asir; como ejemplos de esto, Rene Girard habla de las epidemias, los terremotos, las tempestades, los incendios y más eventos de la naturaleza que sólo podrían controlar o dominar los dioses, pero no los seres humanos. Además de estos elementos ya mencionados, el crítico marca como esencial otro aspecto que es el que se ha estado trabajando en esta tesis: Girard considera la violencia como el verdadero motor que marca las pautas entre lo sagrado y lo profano:

Pero también lo es, y, fundamentalmente, aunque de manera más solapada, la violencia de los propios hombres, la violencia planteada como externa al hombre y confundida, a partir de entonces, con todas las demás fuerzas que pesan sobre el hombre desde fuera. La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado. (38)

Tomando esta cita como definición de lo sagrado es que se entiende en mayor medida el peso que tiene la violencia dentro de la conformación del ser social. El sacrificio y las fiestas religiosas pasaron a ser actividades primordiales en la vida del ser humano, ya que se necesitaban para la liberación de la violencia. Lo importante era escoger una víctima propiciatoria que funcionara para esa misión como lo dice Girard, el acto de elegir a ésta y matarla frente al frenesí del pueblo, creaba un ambiente que permitiría, a todos por igual, expulsar los rencores y todo lo que habían ido acumulando a lo largo de los años.

Estos rituales se llevaban a cabo sin que el ser humano fuera realmente consciente de lo que hacía, se fue creando una forma de liberación de la violencia sin que se tuviera en claro el proceso que realmente se estaba llevando a cabo; a veces, la liberación de la violencia producía simplemente más caos, algunas otras veces creaba algo nuevo, no había una seguridad mayor en esto que lo que siempre vendría al final de los rituales: la paz que llega después de la tormenta, como lo expone Girard:

Descubrir la violencia fundadora equivale a entender que lo sagrado une en sí todos los contrarios, no porque difiera de la violencia sino porque la violencia parece diferir de sí misma: unas veces rehace la unanimidad a su alrededor para salvar los hombres y edificar la cultura, otras, al contrario se empeña en destruir lo que había edificado. Los hombres no adoran la violencia como tal: no practican el “culto de la violencia” en el sentido de la cultura contemporánea, adoran la violencia en tanto que les confiere la única paz de la que gozan jamás. A través de la violencia que les aterroriza es, pues, hacia la no-violencia que tiende siempre la adoración de los fieles. La no-violencia aparece como un don gratuito de la violencia y esta apariencia no carece de motivo puesto que los hombres sólo son capaces de reconciliarse a través de un tercero. Lo mejor que pueden hacer los hombres en el orden de la no-violencia, es la unanimidad salvo *uno* la víctima propiciatoria. (269)

La víctima propiciatoria es aquella que representa los verdaderos detonadores de la violencia, es ella la única que puede provocar que la calma vuelva y que la violencia no llegue a terminar con el orden establecido en las sociedades. La religión ha fungido por tanto como un elemento “civilizatorio” que marca los lineamientos para que la violencia no se desborde, es en ella donde se pueden encontrar respuestas para saber cómo volver a la paz:

Lo religioso dice realmente a los hombres *lo que hay que hacer y no hacer* para evitar el retorno de la violencia destructora cuando los hombres descuidan los ritos y transgreden las prohibiciones, provocan, literalmente, que la violencia trascendente vuelva a bajar sobre ellos, para convertirse en la tentadora demoniaca, la puesta formidable y nula en torno a la cual se disponen a destruirse entre sí, física y espiritualmente, hasta la aniquilación total, a menos que el mecanismo de la víctima propiciatoria, una vez más, acuda a salvarnos, a menos que, en otras palabras, la violencia soberana, considerando a los “culpables” suficientemente “castigados”, no condescienda en recuperar su trascendencia, en alejarse el mínimo para vigilar a los hombres desde fuera e inspirarles la temerosa veneración que les aporta la salvación. (270)

Todo funciona como un ciclo necesario, ni la calma, ni el caos pueden permanecer para siempre, se necesitan para poder existir, es parte de la naturaleza de las dualidades, se necesitan para poder seguir siendo lo que son. Roger Caillois fundamenta en lo cíclico la idea de la necesidad de los ritos pues para él todo es un proceso que se repite, las cosas deben llevarse a un final —el cual posee en sí mismo violencia— si se desea comenzar de nuevo, tal como sucedió la primera vez en que el mundo surgió del caos y, al crearse aquél, la calma comenzó a reinar.

Anualmente la vegetación se renueva, y la vida social, como la naturaleza, inaugura un nuevo ciclo. Entonces todo lo que existe debe rejuvenecerse. Hay que volver a empezar la creación del mundo. Éste se conduce como un *cosmos* regido por un orden universal y funcionando según un ritmo regular. La medida, la norma, lo mantienen. Su ley consiste en que toda cosa se encuentre en *su* sitio, en que todo acontecimiento llegue a *su* tiempo. Así se explica que las únicas manifestaciones de lo sagrado sean prohibiciones, *protecciones*, contra todo lo que podría amenazar la regularidad cósmica, o expiaciones, *reparaciones* de todo lo que ha podido turbarla. Se tiende a la inmovilidad, porque todo cambio, toda innovación pone en peligro la estabilidad del universo cuyo curso se querría detener para destruir las posibilidades de muerte. Pero los gérmenes de su aniquilamiento residen en su funcionamiento mismo, que acumula restos y produce el desgaste del mecanismo. No hay nada que no se halle sometido a esa ley, definida y confirmada por el conjunto de la experiencia. Incluso la salud del cuerpo humano exige que evacúe regularmente sus “*detrit*us”, orina y excrementos, y en la mujer la sangre menstrual. Sin embargo, la vejez acaba por debilitarlo y paralizarlo. La naturaleza, cada año, pasa del mismo modo por un ciclo de crecimiento y de ocaso. Las instituciones sociales no parecen estar tampoco al abrigo de estas alternativas. Deben regenerarse también periódicamente, purificándose de los “*detrit*us” envenenados que representan la parte nefasta dejada por cada acto que se realiza en bien de la comunidad, pero que supone una contaminación para el que asume la responsabilidad. (114)

Se debe derrumbar lo viejo para que algo pueda renacer, el término de un ciclo marca el inicio de otro que comenzará regido por límites que lo mantendrán estable mientras se desgasta y se destruye para dar vida a otro nuevo. Las prohibiciones detienen a los hombres de seguir sus instintos mantienen un orden que a la vez incita a romperlas, es justamente la adrenalina del quiebre de las normas lo que lleva al ser humano a verse más tentado a hacerlo.

Por una parte las prohibiciones protegen el orden del mundo, contienen el exceso, aconsejan una actitud de humildad, un saludable sentimiento de dependencia. Por otra, el reconocimiento del obstáculo crea la energía capaz de derribarlo, la sumisión implica la

posibilidad de la arrogancia y la rebeldía; de la estabilidad nace el movimiento; a la vana conservación de las riquezas y las fuerzas se opone el consumo fecundo, que sin duda las destruye, pero que asegura de ese modo su resurrección. (148)

Los límites eran marcados justamente por aquello que se buscaba reprimir, el mundo de lo sagrado era el que dictaba las normas sociales, la manera de existir y éste, por un lado, evitaba los sobresaltos dentro de la sociedad y mantenía todo en orden, y por otro, daba pauta para la liberación de la violencia contenida mediante las fiestas sagradas.

[...] los que regulan su conducta según la adhesión de todo su ser a algún principio, tienden a reconstituir en torno de éste una especie de *ambiente sagrado*, que suscita emociones violentas de naturaleza específica, capaces de adquirir un aspecto religioso caracterizado, éxtasis, fanatismo o misticismo, y que en el plano social da origen, de manera más o menos clara, a dogmas y ritos, a una mitología y un culto. (154)

El mundo de lo sagrado se contrapone al mundo profano, mantienen un ciclo que permite que la vida siga un curso, cada uno de los lineamientos y celebraciones cumplen con un fin determinado: mostrar la estabilidad y el caos como opuestos de un mismo proceso, al proponer esto Roger Caillois se acerca a la misma idea de Girard acerca de este tópico aceptando que los lineamientos de lo sagrado necesitan de un modo de liberación para permanecer, para poder crear estos círculos de vida y muerte.

Lo sagrado es lo que da la vida y lo que la arrebató, la fuente de donde mana, el estuario donde se pierde. Pero es también lo que en ningún caso podría poseerse plenamente al mismo tiempo que ella. Sólo lo profano puede existir para sí y perseverar en su ser. No hay ninguna consagración que no se realice del todo en la muerte, mediante ese rayo que en los mitos sirve a los dioses para hacer que desaparezca la superficie del mundo aquél a quien llaman junto a ellos o al que precipitan en los infiernos. (159)

Bataille por su parte no difiere de la idea que presentan Girard y Caillois acerca de la división de estos dos mundos, pues plantea que “El trabajo determinó la oposición del mundo sagrado con el mundo profano. El trabajo está en el principio mismo de las prohibiciones con las que el hombre presentaba su rechazo a la naturaleza.” (121) considerando esto el mundo de lo sagrado viene a definirse para el autor, en un sentido, el

mundo natural tal como subsiste en la medida en que no es enteramente reductible al orden instaurado por el trabajo, esto es, al orden profano.

La sociedad por lo tanto va a estar compuesta simultáneamente por el mundo profano y el mundo sagrado, dos formas complementarias. El mundo profano es el de las prohibiciones. El mundo sagrado se abre hacia unas transgresiones limitadas. Es para el autor el mundo de la fiesta de los recuerdos y de los dioses.

Hasta este punto las definiciones que se han brindado han ayudado a que se plantear la idea de lo que son los límites y la manera en que han sido utilizados en la sociedad, sin embargo; falta aún hablar de uno de los puntos bases para la presente tesis el cual viene a ser: la transgresión y la relación que tiene ésta con la continuidad expuesta en el primer apartado, y es este tema el que se tratará a continuación.

#### **2.1.4 La transgresión**

El trabajo trajo a la vida del hombre un nuevo orden social donde se volvieron necesarias las prohibiciones, los límites que ayudaron a regular el no retorno a la animalidad y preservar el orden social; sin embargo, estos límites no fueron hechos como leyes inquebrantables sino todo lo contrario, llamaban a la ruptura, creaban un ambiente de contención que en algún punto debía ser liberado, ya no como un retorno al exceso desordenado sino como un desorden limitado. A esta acción Bataille la denomina transgresión.

En el campo de lo irracional, donde nuestras consideraciones nos encierran, debemos decir: «A veces una prohibición intangible es velada, pero eso no quiere decir que haya dejado de ser tangible». Hasta podríamos llegar a formular una proposición absurda: «La prohibición está ahí para ser violada». Esta proposición no es, como parecería, una forma de desafío, sino el correcto enunciado de una relación inevitable entre emociones de sentido contrario. Bajo el impacto de la emoción negativa, debemos obedecer la prohibición. La violamos si la emoción es positiva. La violación cometida no suprime la posibilidad y el sentido de la emoción de sentido opuesto; es incluso su justificación y su

origen. No nos aterrorizaría la violencia como lo hace si no supiésemos o, al menos, si no tuviésemos oscuramente conciencia de ello, que podría llevarnos a lo peor. (68)

La transgresión no refiere, por tanto, a una violación puramente caótica de los lineamientos sociales, pues representa un rompimiento de límites y no una simple búsqueda de los efectos; se presenta como el resultado planeado de una explosión que provoca la violencia oprimida bajo los engranes del trabajo, como Bataille lo expone “[...] el efecto más constante del impulso al que doy el nombre de transgresión es el de organizar lo que por esencia es desorden. Por el hecho de que comporta el rebasamiento hacia un mundo organizado, la transgresión es el principio de un desorden organizado.” (125)

El equilibrio sucede entonces cuando la transgresión y los límites coexisten, manteniendo la transgresión dentro de una incitación sagrada y en el otro extremo el mundo del trabajo y las prohibiciones. La importancia de este orden recae en la necesidad de que el hombre sienta esos límites y tenga conciencia de que los está violentando, pues sólo así se puede alcanzar una transgresión canalizada. Transgredir no es sinónimo de libertad, no es un rechazo al mundo de las prohibiciones, sino que lo mantiene presente para poder lograr ese ciclo de liberación.

La transgresión organizada forma con lo prohibido un conjunto que define la vida social. Por su parte, la frecuencia –y la regularidad- de las transgresiones no invalida la firmeza intangible de la prohibición, de la cual ellas son siempre un complemento esperado, algo así como un movimiento de diástole que completa uno de sístole, o como una explosión que proviene de la comprensión que la precede. Lejos de obedecer a la explosión, la comprensión la excita. (69)

Los límites son necesarios para que la transgresión se pueda dar, pues los primeros rechazan la violación, pero también llaman a ella, atraen a los hombres hacia aquello que niegan para poder crear el ambiente de rompimiento necesario a la hora de la liberación de la violencia:

La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce. Lo prohibido, el tabú,

sólo se oponen a lo divino en un sentido; pero lo divino es el aspecto fascinante de lo prohibido: es la prohibición transfigurada. (72)

La relación que existe entre la transgresión y la continuidad de la que se habló en el primer apartado tiene su razón de ser en este rompimiento de los límites. Los seres humanos son capaces de vislumbrar la continuidad al abandonar su individualidad para formar parte de esos espacios de quiebre sagrados, los cuales se pueden encontrar primordialmente en las fiestas religiosas o dentro de los sacrificios.

Es a través de la transgresión que “Se trata de introducir, en el interior de un mundo fundado sobre la discontinuidad, toda la continuidad de la que este mundo es capaz.” (23), abre un exceso más allá de los límites, manteniéndolos al mismo tiempo siempre presentes, excede sin destruirlo un mundo profano del cual es complemento.

Todos estos conceptos que hasta ahora se han abordado (la continuidad, la discontinuidad, el sacrificio, lo sagrado, lo profano, los límites o prohibiciones y la transgresión) son elementos que Inés Arredondo presenta en sus cuentos; ella pone a sus personajes en cuestionamientos acerca de su visión como seres discontinuos y la manera en que afrontan los límites de su contexto. En cada una de las colecciones la autora va desarrollando estas ideas con mayor o menor profundidad, en diversos cuentos; brindándole al lector un cúmulo de imágenes que le permiten acceder más fácilmente a la idea de transgresión que ella desea presentar y al vislumbramiento de la continuidad.

Bataille propone que la literatura es una de las formas que existen para que el ser se pierda en esa continuidad tan anhelada y abandone su ser discontinuo. Él relaciona justamente a la poesía como una manera de alcanzar a rozar la continuidad tal como sucede con el erotismo, el crítico expone que “La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad. Es el mar, que se fue con el sol.*” (30)

Los cuentos de Inés Arredondo pretenden apoyar la idea de la confusión de los seres expresable por la literatura: la continuidad se presenta como una especie de ritual de palabras dedicado a provocar en el lector esa especie de catarsis liberadora que poseía el sacrificio, es un cuestionamiento de los límites y la manera de liberarse, una víctima que, propiciatoria, se ofrece para que el lector experimente su angustia a través de la palabra en discurso, y esto expresa sus temáticas fundantes.

Bataille teoriza en la literatura este poder que Arredondo pone en práctica, él propone a la literatura como una de las artes que pueden llegar a funcionar como un canal de experiencias liberadoras:

[...] la literatura se sitúa en la continuación de las religiones, de las cuales es heredera. El sacrificio es una novela, es un cuento ilustrado de manera sangrienta. O mejor, es, en estado rudimentario, una representación teatral, un drama reducido al episodio final en que la víctima, animal o humana, desempeña sola su papel, pero lo hace hasta la muerte. El rito es efectivamente la representación, reiterada en fecha fija, de un mito; es decir, esencialmente, de la muerte de un Dios (92)

Los cuentos de Arredondo presentan emblemáticamente personajes problematizados, instalados en la encrucijada entre el rompimiento de límites y la transgresión; la eterna lucha entre el deber ser y el querer ser, y lo hacen dentro de los espacios que la autora dibuja para que puedan contenderse dentro de ellos, los personajes, finalmente, son asimismo espacios con una carga semántica que se va marcando a través de las descripciones de las acciones, y que se presentan ante el lector para hacerlo observador y partícipe del ritual al que se está enfrentando el personaje, lo vuelven cómplice y lo llevan a perderse dentro de las límites y experimentar la transgresión. Cuando el individuo lee, abandona su ser discontinuo y, como expone Caillois, y previamente Bataille, va más allá, roza la eternidad, vislumbra la continuidad del ser:

[...] el sujeto perdido en la presencia indistinta e ilimitada del universo y de sí mismo deja de pertenecer al desarrollo sensible del tiempo. Está absorto en el instante que se eterniza. Aparentemente de forma definitiva, ya sin apego al provenir o al pasado, está en el instante, y sólo en el instante es eternidad. (254)

El trabajo que se debe realizar es entonces analizar justamente cómo es que la autora realiza estas interacciones. Los espacios pueden analizarse allende un mecanismo narratológico. De aquí que podamos privilegiar el mecanismo como el hito temático esencial en su obra. Cada uno de los conceptos (lo sagrado, la transgresión, la continuidad, etc.) expresados retóricamente por los pensadores citados se relacionan y cobran sentido dentro de la narrativa de Arredondo.

Ahora bien, habiendo expuesto desde dónde es que se retomará la idea de transgresión y límite se pasará a la explicación del qué y el cómo de la descripción en el libro homónimo de Isabel Filinich, desde su propuesta se analizará la forma en que Arredondo concibe, inventa y forja su espacio, asimismo se expondrá la manera en que éste es percibido y enunciado en cada texto, para posteriormente instaurarlo como “la poética” de la autora.

## 2.2 La descripción

“La descripción es un procedimiento discursivo  
que hace de su objeto un espectáculo”  
Raúl Dorra

El espacio se presenta en un texto literario a través de un sujeto que, instalado desde una posición definida, da cuenta del conjunto de elementos que formarán una imagen. Hablar de cómo es que este proceso se lleva a cabo, definir a los sujetos que perciben y sobre todo analizar la manera como se relaciona el ser que mira al espacio del que se está dando cuenta, son tareas fundamentales a la hora del análisis del espacio como un elemento literario. En este apartado se hablará de estos mecanismos mencionados, se explicará cómo importa enunciar la descripción: desde dónde y con qué intención.

Para hablar de cómo es que se describe un objeto se debe comenzar por diferenciar lo que se conoce como descripción, distinguiéndolo de la narración. Un lector, cuando se acerca a un texto literario, nota en primera instancia la presencia de un narrador, quien está presentando la historia, ésta se va desarrollando conforme se acumulan las acciones de los

personajes. De repente, en ese continuo fluir del discurso, se produce una pausa, un lugar cobra importancia escénica, o algún elemento se comienza a definir; eso hace que el tiempo narrativo se detenga, las acciones ya no avanzan, el discurso focaliza “algo” en especial y lo que se presenta al lector deja de ser una narración para detenerse en una descripción.

Isabel Filinich en su libro *Descripción* (2003) explica que en el aspecto que da título a su obra se da un proceso de sustracción del objeto a describir del encadenamiento temporal que tiene la narración, planteando un tiempo suspendido, pues los objetos van a compartir una misma temporalidad, es decir, existirán simultáneamente.

Para entender esta simultaneidad se debe tomar en cuenta que en una narración el avance temporal se da de manera cronológica o anacrónica, pendiente del desarrollo de las acciones; sin embargo, la persona que está narrando no cambia de tiempo, se mantiene en un presente continuo desde donde enuncia -es decir se hace presente un yo que apela a un tú.

En la descripción no se inscribe un ordenamiento progresivo de datos, sino que éstos se organizan bajo la forma de coexistencia. Para ejemplificar lo anterior Filinich cita a Lausberg quien hace uso del término *Evidentia*: “La descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles [...]; se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de la simultaneidad” (19). La autora utiliza esta figura para representar la manera en la que la descripción se lleva a cabo, tal como en una pintura, todo se presenta en el mismo plano, aunque el discurso por su naturaleza deba ordenarlo sucesivamente, se va observando todo parte por parte y es, en la unión de cada uno de los segmentos donde se puede obtener la imagen completa.

Volviendo a la idea de la temporalidad simultánea, Filinich explica que ésta se da en dos niveles, los cuales son: el enunciado y la enunciación. Al hablar del enunciado se está tratando la conformación de la descripción. La autora, respecto a esto, expone que “En el nivel del enunciado, la organización descriptiva de la materia verbal articula las

particularidades sensibles del objetos o procesos sobre el eje de su presencia simultánea [...]” (19). Como se había dicho previamente, en este nivel todo se expone en un mismo tiempo. Por otro lado, el nivel de la enunciación va a tener un cambio de voz —que es el elemento al que hace referencia— en cuanto a que ya no será el narrador quien habla, sino que va a ceder su derecho a un descriptor u observador quien dará cuenta al descriptario de las descripciones que realiza; más adelante se ahondará más en este tema de la enunciación, aunque es necesario mencionarlo ahora para que quede como referente de que la voz del narrador cambiará al momento de la descripción.

En la descripción, ya se mencionó, que el lugar del narrador es ocupado por el papel del descriptor, quien es el responsable de dar cuenta de cómo está conformado el espacio. Cuando la mirada empieza a moverse dentro del espacio y el sujeto cambia de posición para poder explicar qué elementos componen a la imagen, el descriptor le cede su lugar a un observador, quien es el encargado de realizar un recorrido del objeto y se pueda situar en un tiempo concomitante con aquello que percibe. Así mismo, hay otros niveles dentro de los sujetos que dan cuenta de la descripción: un tercer nivel es cuando el observador es afectado por lo que ve y brinda sus opiniones sobre aquello que observa, surge una esfera dentro de la cual se desarrollan las emociones y en este punto se considerará otro tipo de sujeto: el pasional.

Como se puede observar, los cambios en la voz van a marcar la intención de la descripción en el texto y la forma en la que se presenta. Es en el nivel de la enunciación donde suceden estos cambios y es ahí donde se puede analizar más a fondo las relaciones que mantienen la voz y la mirada, pues como explica Filinich “[...] el despliegue de la descripción obedece a un giro enunciativo, por efecto del cual el enunciador instala otro centro de referencia en el discurso (ya sea el recorrido que realiza un observador o un sujeto pasional) que produce la imagen de concomitancia entre quien percibe con lo percibido” (23).

Para poder entender estos cambios realizados por el sujeto de enunciación, es menester hablar de las tres dimensiones a las cuales se acaba de hacer referencia con los niveles de

enunciación, lo anterior lo presenta Filinich citando a Fontanille, que es quien argumenta las tres dimensiones referenciales al nivel del enunciado:

- I. La dimensión pragmática: atiende a la acción desplegada por los sujetos en el enunciado (entendida en términos de transformación).
- II. La dimensión cognoscitiva: da cuenta del lugar del saber en el encadenamiento de los sucesos.
- III. La dimensión pasional: designa las pasiones que movilizan a los sujetos implicados en el enunciado.

De esta manera, estos tres niveles se van a encontrar tanto en el nivel del enunciado, como en el de la enunciación. Filinich delimita las funciones de cada uno de los sujetos de enunciación y retomando los niveles los divide en los siguientes:

- I. La dimensión pragmática: la realización material del enunciado (aquí se encuentra al narrador que posee como tarea el verbalizar la historia, en el caso de la descripción aquí podemos instalar al descriptor).
- II. La dimensión cognoscitiva: atendería a la constitución y transmisión del saber, las perspectivas que orientan al enunciado (éste sería el lugar del observador, sujeto encargado de proveer los puntos de vista del discurso)
- III. Dimensión tímica o pasional: comprendería las atracciones o repulsiones, la euforia o la disforia del sujeto pasional.

Los distintos tipos de sujetos enunciativos van a marcar la intención de la descripción. Las tres formas que se presentan responden a una reflexión que hace Filinich acerca de los tres modos que, según Fontanille, pueden coexistir para que un sujeto organice su experiencia sensible. Dichos modos son:

- I. Acción: esta forma es dominada por la lógica de la transformación. El sentido de la acción es siempre retrospectivo (el desenlace es el que orienta las acciones que lo preceden).
- II. Cognición: atiende a la puesta en circulación del saber. Se divide en dos fases: aprensión y descubrimiento de los lazos que pueden aparecer entre conocimientos existentes y otros.
- III. Pasión: se instala un campo de presencia usando la racionalidad del advenir de los efectos y del devenir de las tensiones afectivas.

Estos tres modos de actuar frente al objeto no tienen que actuar separadamente, son tres visiones sobre lo mismo, mas es importante revisarlos pues, como ya se expuso previamente, la descripción se hace notar por el cambio en la posición del enunciador, el cual, para dar lugar al despliegue de una descripción, pone acento sobre ciertas lógicas, la de la aprehensión y el descubrimiento y la del acontecimiento.

### 2.2.1 El enunciado descriptivo

Filinich, al hablar del enunciado descriptivo, se basa a su vez en Hamon, quien propone ver la descripción como un sistema que pone en relación una denominación (una palabra, un nombre) con una expansión, un despliegue de rasgos, obteniendo con esto un sistema descriptivo al cual define como:

Un sistema descriptivo es un juego de equivalencias jerarquizadas: equivalencia entre una denominación (una palabra) y una expansión. La denominación tiene el carácter de un pantónimo, un nombre que es denominador común de un conjunto de sistemas, y, a la vez, la expansión puede realizarse mediante un listado de nombres, una nomenclatura, o bien una suma de cualidades o predicados (31)

El enunciado descriptivo tiene entonces una organización paradigmática, puesto que posee un nombre que se despliega en un sintagma mediante la enumeración de la serie de sus partes y atributos, los cuales están presupuestos, comprendidos por el nombre. El sistema descriptivo, entonces, no sólo aparece para designar las partes de un todo sino que también

puede nombrar al todo, convirtiéndose, en este último caso, un solo término de la nomenclatura en equivalente del pantónimo. Por otra parte, Filinich expresa que los predicados pueden no sólo referirse al pantónimo sino a otros elementos, sean estos partes del todo, términos equivalentes a éste o elementos asociados a él por contigüidad.

De acuerdo con Hamon, lo descriptivo guarda una relación estrecha con lo taxonómico y, al mismo tiempo, al estar frente a una denominación, deben considerarse los recorridos que ya han hecho otros en sus discursos. El ejemplo que brinda de esto es el cuerpo, el cual ya está dividido desde la anatomía.

Posteriormente a este análisis de Hamon, Filinich siente la necesidad de adentrarse más en la composición del enunciado descriptivo, ver cómo es que se compone esta nominación y expansión en su interior y para esto recurre a Jean-Michel Adam y André Petitjean (1989) para dar cuenta de un tipo de análisis más explícito. En primer lugar, se hace una división en dos elementos, tal como lo hace Hamon; en este caso se les llama anclaje y afectación. El anclaje designa el procedimiento de poner el tema-título en lo alto de la estructura arborescente, apela al saber del destinatario. El objeto, en este caso, sólo se presenta completo cuando la descripción ha finalizado; por otro lado, la afectación ocurre de manera contraria al anclaje, pues se produce la espera de un haz de aspectos del objeto del discurso y se asegura la legibilidad de la descripción. La afectación genera efectos de sentido de extrañeza e incertidumbre, ya que, se brinda una numeración de características, abriendo varios itinerarios, uno de los cuales conducirá a la introducción del tema, el objeto del estudio.

Dentro del esquema de Adam y Petit Jean, los conceptos anteriores forman parte de una primera sección que se relaciona con la nominación y la expansión de Hamon. En una segunda parte, aparece la aspectualización.

La aspectualización es una función lingüística por medio de la cual se restringen y designan los aspectos bajo los que se puede presentar el objeto del discurso. Estos pueden ser:

- I. Las propiedades: pueden ser expresadas mediante predicados calificativos (bello, grande) o mediante predicados funcionales (hablar lentamente).
- II. Las partes que componen el todo (del todo a la parte y de la parte al todo).

Cuando se ha dividido el tema en propiedades y partes es posible que en algunas ocasiones se tenga que abrir un subsistema descriptivo, el cual va a surgir de alguna de las partes y propiedades; si se da esto, vuelve a empezar el diagrama, pues la parte o propiedad se tematiza y se empieza a visualizar como un todo y el proceso comienza de nuevo.

Al seccionar los componentes que conforman el objeto descriptivo se recurre a una tercera división: la puesta en relación. Esta función permite relacionar el tema con otros dominios, y es importante hacerlo porque se está tratando con un texto literario. Para poder entender esta división se ha dividido en dos partes:

- III. Asimilación: se refiere a acercar aspectos de dos objetos en principio extraños uno a otro. Esto se puede dar por:
  - a) Comparación: comparando características de dos elementos
  - b) Metáfora: un elemento adopta las características de otro.
  - c) Negación: describir algo que no es por, por sus carencias.
  - d) Reformulación de tema o subtema: a partir de las propiedades negadas concluir con propiedades afirmadas.
- IV. Puesta en situación: es la ubicación del objeto descrito en relación con un espacio o tiempo específicos.

Tomando estos elementos y aplicándolos en las descripciones es como se puede dar cuenta de cómo se compone el espacio, pues partiendo desde la relación de la mirada y la composición del enunciado descriptivo es como se llegará a interpretar lo que significa este elemento en la obra de la autora.

Para poder finalizar con este apartado e iniciar el análisis es importante abordar un último elemento, el cual tiene vital importancia a la hora de dar cuenta del enunciado descriptivo. Se trata de cómo es percibida la descripción y desde dónde.

Como se explicó en párrafos pasados al hablar de los sujetos de enunciación, existen tres niveles a tomar en cuenta: el nivel desde donde se da la enumeración de saberes, un segundo donde se opta por la elección de una perspectiva y, por último, el nivel del sentir y padecer al objeto de descripción. Para el análisis de los cuentos en cuestión, se tomará en cuenta cada uno de estos niveles; así mismo, si se afirma que los personajes de Arredondo desarrollan tensiones respecto a los espacios que habitaban, se vuelve necesario ahondar más en las características que delinean este último sujeto enunciativo: el pasional.

### 2.2.2 El sujeto pasional

Una descripción se puede presentar bajo distintos tipos de sujetos enunciativos, ya que no son excluyentes, sino todo lo contrario, se pueden unir para hacer la descripción más prolifera y explicativa. En este orden de ideas, el sujeto pasional va a ser importante porque va a dar cuenta de un acercamiento al sujeto, no sólo como el lugar que tiene delante, sino que reacciona ante él y le brinda un peso mayor dentro de la historia, como Filinich lo explica:

Esta dimensión reúne aquellos elementos discursivos que dan cuenta de otra esfera de la experiencia del sujeto, la experiencia sensible, la cual se articula alrededor del propio cuerpo, centro de las percepciones que le llegan del exterior y de los afectos, sentimientos y emociones que se desencadenan en su interior. (85)

El sujeto pasional pertenece a esta dimensión del discurso, se ve instalado desde un punto definido y presenta emociones acerca del espacio que está frente a él, pues “La manifestación textual de la experiencia sensible adopta preferentemente la forma descriptiva: se trata de la descripción del proceso perceptivo, proceso que está en la base de la articulación de la significación y que puede ser analizado él mismo como un acto

enunciativo” (85). Así, lo que se pretende es dar cuenta de cómo reacciona el sujeto, por medio de la enunciación ante el espacio que describe.

Un texto narrativo ficcional siempre alude a las pasiones del sujeto, se podría aseverar que los conflictos y las intrigas giran en torno a ellas, de aquí la importancia de analizar esta dimensión y al sujeto que la experimenta. Filinich sugiere que “[...] dentro de la dimensión pasional se incluyen no sólo las pasiones propiamente dichas sino también los afectos, emociones, sentimientos, pulsiones, deseos, es decir, aquella zona de la vida psíquica del sujeto no sometida a una lógica de la acción pragmática sino guiada por los principios de la pasión.” (86) Es entonces que por medio del análisis del sujeto pasional se puede hablar de la constitución de un mundo significativo donde se presenta una vivencia primordial que puede ser concebida como un acto enunciativo en la medida en que se asiste a una escena en la que entran en juego ciertos componentes que evocan la enunciación.

Al hablar del sujeto se debe exponer la referencia a un ser que tiene como punto de partida el propio cuerpo: el cuerpo ya no tiene el sentido físico o biológico, no se ve como un objeto en el mundo sino que se toma en cuenta la comunicación de la persona con él, no se ve como una suma de objetos, sino como un horizonte de la experiencia.

El cuerpo se considera, por tanto, un centro de referencia y el horizonte es el campo latente de experiencia sensible. Entre estos dos existe una distancia, la cual se nomina profundidad. Para que algo sea sentido es necesario que se haga presente, esto es, que afecte con cierta intensidad el centro de referencia y que posea una cierta extensión que permita su captación.

Filinich presenta a través de Fontanille diversos conceptos que ayudan al análisis de esta relación entre el cuerpo y al espacio, estableciendo desde dónde es que se puede hablar de un campo de presencia:

- I. El centro de referencia. Es donde está localizado el ser.

- II. Los horizontes del campo. Lo que rodea al cuerpo que observa
- III. La profundidad del campo: pone en relación el centro con los horizontes. Puede ser de diversos órdenes (espacial, temporal, cognoscitiva, emocional) y debe ser vista como en constante desplazamiento, pues se expande y se contrae en función del centro de referencia que es también un lugar móvil.
- IV. Los grados de intensidad: cómo aumenta la intensidad dependiendo de la cercanía.
- V. Grados de cantidad: propios de la profundidad.

A través del seguimiento de estos elementos se puede hablar de una profundidad desde donde se mira y el lugar que es mirado, pues, como expone Filinich:

El campo de presencia se constituye porque algo se acerca o se aleja del centro de referencia. La orientación es la adopción de un punto de vista en la dimensión cognoscitiva: la experiencia sensible también pone en juego la *orientación* del cuerpo que implica entre otras cosas, una selección y jerarquización de los sentidos que intervienen en la captación. [...] Para que una presencia advenga al campo de la experiencia del cuerpo propio es necesario que un *sistema de valores* sea proyectado sobre esta presencia esto es, que se establezca una relación entre una variación de intensidad y otra variación en extensión [...] algo se percibe como distinto porque se percibe diferencia con lo que lo rodea, adquiere entonces valor (88)

Por medio de la conformación del campo de presencia y del cómo es que tal se establece en las descripciones de la autora, es que la aproximación semiótica tiene razón de ser; de otra manera nos quedaríamos en el nivel de la abstracción sin posibilidades de mostrarlo al nivel del discurso literario.

Ahora bien, importa, a la hora de dar cuenta del espacio y del sujeto pasional calificar como referencia ciertos términos, palabras, frases, que ayudarán a establecer la relación entre la percepción del cuerpo y aquello que lo rodea. Para establecer lo anterior, Filinich vuelve a recurrir a Fontanille quien se dio a la tarea de mostrar las diversas formas mediante las cuales el discurso produce efectos pasionales o afectivos, los cuales pueden condensarse de la siguiente manera:

- I. Modalización: las modalidades son predicados que modifican otros predicados, así los verbos querer, poder, deber puestos juntos alteran el significado de la frase. Un discurso modalizado centra su atención en la puesta en escena de una subjetividad y deja en un segundo plano la realización de la acción. A los verbos anteriores también puede añadirse los verbos saber y creer, además de formas perifrásticas, adverbios, expresiones nominales, más allá o más acá de la realización de acciones, el discurso puede orientarse hacia la esfera de las pasiones que atraviesan al sujeto al margen de que lleve o no a cabo tal o cual acción.

Para que un sujeto sea afectado por la tensión de fuerzas que implica una pasión, es necesario que, al menos, dos modalidades entren en juego. Así, el querer unido al no poder hace generar la inhibición, o bien el deber ser más el no querer ser dará lugar a la sumisión. Un conjunto de fuerzas contrapuestas atraviesan al sujeto pasional de aquí que la modalización haya sido tratada como una dinámica de fuerzas que enfrenta a un protagonista y a un antagonista. O bien puede ser vista como un actante de control que se comporta como un obstáculo para la realización de la acción.

Es imprescindible que las modalidades afecten con cierta intensidad al sujeto, intensidad que dependerá del valor, de la evaluación que el sujeto realice con respecto al grado de presencia de la modalidad.

- II. El aspecto y el ritmo: se les llama modulaciones son variaciones que se producen sobre lo continuo: aceleración o disminución de movimiento, repetición, incoatividad, duratividad o terminatividad.
- III. La perspectiva: es lo que permite transformar una acción en una pasión; el paso de la rivalidad a la emulación implica que el discurso instala como centro de

referencia, fuente de la orientación, a uno de los sujetos, el cual toma posición y, al hacerlo, proyecta y distribuye los valores.

- IV. Las expresiones somáticas en tanto manifestantes de transformaciones afectivas, constituyen verdaderos actos enunciativos pues toman el nivel del enunciador para comunicar estados de ánimo. El cuerpo puede ser la fuente del discurso (llorar, ruborizarse, disimular, dejar ver, etc.), así como también da lugar a estrategias de producción e interpretación de la significación, de parte de quien se expresa, y a estrategias de adivinación —calcular, deducir—, de parte de quien observa.
- V. Las escenas típicas: de estas escenas el discurso toma a menudo algunos elementos sobre los cuales deposita la carga afectiva, de manera tal que basta la presencia de una parte para elaborar con ella una realización específica de la escena prototípica. Además, por ser el cuerpo el asiento de las pasiones, éstas se alimentan de las sensaciones provocadas por el mundo natural, y así es frecuente que figuras como el agua, el aire, el viento, sean depositarias de valores que el ser trasvasa a su entorno.

Filinich explica que todos los aspectos que conforman la dimensión pasional, van a dar lugar a la aparición en el campo de la presencia del sujeto, del imaginario que se va a desplegar ante él, ofreciendo múltiples escenarios para la realización de las posibles acciones. Este espacio imaginario del sujeto explota las posibilidades del discurso descriptivo para moldearse y lograr pasar de la esfera de lo sensible a lo inteligible.

En el *corpus* elegido para este trabajo, se prevé que el enunciado descriptivo y el sujeto de enunciación, son las referencias primordiales al sujeto pasional. Los sujetos son los personajes ficcionales que reaccionan ante el espacio descrito, de tal manera que los va transformando y llevando hasta los límites provocando, en la mayoría de ellos, que las respuestas o reacciones transgresivas se hagan presentes en sus vidas.

Ahora se ejemplificarán y analizarán las descripciones de los cinco cuentos elegidos, poniendo en práctica las dos propuestas del marco teórico. De la descripción a la significación, se buscará explicar cómo es que se relacionan los personajes con el espacio y cómo a través de esta relación los textos de Arredondo plantean una postura ante los límites y lo prohibido, la transgresión, lo sagrado y por consecuencia la continuidad.

### **3 El espacio limitado y transgredido**

El análisis de los espacios en los cuentos de Arredondo se dividirá en tres secciones en las cuales se aborda, de manera cronológica, cuentos de las diversas colecciones de la autora. En cada uno de los apartados se irá revisando cómo es que se configura y transforma la concepción de límite y transgresión, y qué relación presenta con el espacio expuesto en los textos. El análisis se irá construyendo, por tanto, con base en los motivos que tienen en común cada uno de los cuentos para poder presentar al final una interpretación de cómo es que representan espacialmente los conceptos a tratar.

Siguiendo este orden de ideas se presentará en el primer apartado el análisis de los cuentos “Olga”, “Estío” y “El árbol” de la primera colección *La señal*, teniendo en claro la visión que rige el espacio en estos cuentos con las relaciones antes aludidas (límite/transgresión) En el segundo momento, se presenta el análisis del cuento “Río subterráneo” de la colección homónima y por último se realizará la unión de todos los conceptos con el cuento “Wanda” perteneciente a la última colección *Los espejos*.

#### **3.1 La naturaleza medida**

##### **3.1.1 Las huertas**

“Olga” pertenece a la primera colección de la escritora, *La señal*. En este cuento se trata la anécdota de una pareja que se conoce en la infancia y que conforme el tiempo pasa van

siendo cómplices de los cambios que sus cuerpos presentan y de la transformación que su relación tiene a través de los años.

El cuento inicia con un enunciador quien instalado in media res, narra la situación de desolación que sufre el protagonista, al enfrentarse a la desilusión amorosa y es desde este sitio que se plantean las meditaciones que ha tenido el joven, los cuestionamientos y reflexiones que surgen de la imposibilidad que siente al no poder comprender cómo fue que arrebataron su mundo y lo lanzaron a la soledad absoluta:

Y que esto tan ajeno tuviera algo que ver con él, tanto como para obligarlo a salir de golpe y para siempre del universo que le era propio y lanzarlo a estos sentimientos extraños, a estos días y noches inhóspitos en los que no podía moverse, eso no lo podía comprender. A todos les parecía explicable, pero él no comprendía. (25)

Ese universo propio que le es arrebatado y lo mantiene detenido porque no se atreve a avanzar, es aquel que creó en algún momento con Olga, un espacio donde los personajes pudieron descubrirse, alejados del pueblo, y de la vida social, en un entorno idílico donde ellos podían ser, fuera de todo juicio. Es justamente este espacio el que se vuelve importante analizar en el presente apartado, ya que; desde el inicio se va creando una tensión hacia él, pues se menciona como el lugar que propició que esa relación se pudiera dar y posteriormente es a ese lugar al que tiene que volver para poder enfrentarse con los sentimientos de la pérdida.

La búsqueda de este espacio de libertad es presentada por el enunciador quien retorna la mirada al inicio de la historia y expone, como si fuera un recuerdo del mismo protagonista, como fue que comenzó la anécdota. Lo anterior responde a la necesidad que presenta el personaje por poder explicarse cómo fue que llegó a ese punto de desamparo. El enunciador entonces brinda una explicación de cómo es que se fue desarrollando la relación de infancia–adolescencia y es aquí donde se va delineando el espacio anhelado, ese que se fue creando cuando la relación de los personajes comenzó a cambiar, cuando el deseo aparece en su vida y los transforma.

Habían crecido juntos libremente, casi como hermanos. Jugaron a la rabia en la calle, comieron guayabas trepados en los árboles y Olga aprendió a tirar con rifle apoyando el cañón en su hombro. Después hubo un día en que ella se puso un traje de baño azul cuando fueron al mar, entonces todo cambio; a él le dio vergüenza mirarla y ella se dio cuenta. Durante meses siguieron aparentando que reían y jugaban igual que siempre, pero por dentro estaban quietos, frente a frente, sin atreverse a avanzar, valorando cada gesto, el más pequeño cambio en la voz espiándose con desconfianza y deleite, enemigos y cómplices en su juego secreto. (25)

El enunciador brinda a través de la descripción de la relación que tenían los protagonistas el inicio de la tensión entre ambos. La mirada que se posiciona en perspectiva para hablar de lo que sucedió es la de un observador quien muestra cómo el ver sus cuerpos semidesnudos produce un cambio en ellos, abre una profundidad y crea una tensión en torno a la cual giran, cuidando cada movimiento, siendo parte de un juego desconocido y excitante.

El mar es el lugar donde los protagonistas comenzaron a notar el cuerpo del otro como un elemento de tensión, ya no como una mera presencia sino como un objeto de deseo, y con ello llegó la pena por esas emociones nuevas que se estaban gestando en sus vidas y esto provocó el paso de una relación de inocencia y amistad a un juego de pareja.

En este punto es importante notar que esta tensión que surge y que marca el inicio de una nueva relación entre la pareja se da, no en el ámbito social, sino por el contrario, en el espacio de la naturaleza y eso crea en ellos la necesidad de seguir en ese ambiente para poder encontrarse, crean en esos espacios abiertos un universo único donde pueden transformar su manera de existir alejados de los demás:

Era curioso platicar así sobre los padres, los amigos y todas las cosas, verlas y juzgarlas como si estuvieran lejos, dejándose llevar con complacencias hacia nuevos gestos, actitudes y formas de hablar diferentes y ligeramente afectadas. Descubrieron la intimidad y no temían al ridículo. Se gustaban a sí mismos y cada uno al otro y toda su vida era eso. (27)

La pareja crea un universo íntimo en las huertas, pues siente la necesidad de conocerse sin el peso de lo social, delinean un espacio propio en donde pueden estar a solas y van significando estos espacios como parte de su idilio oculto, marcando una línea entre el

mundo íntimo, que se encuentra en esa naturaleza, y el mundo exterior que lo componen la sociedad, los otros. Los límites los encuentran en ese lado donde habitan los padres y una cotidianidad a la cual rehuyen, desean la libertad que encuentran más allá y sólo la pueden hallar a través del contacto con el mundo natural.

El espacio que habitan los protagonistas se presenta en el cuento por medio de breves descripciones, las cuales permiten además formar una imagen al lector de cómo era el pueblo en el que vivían. Los protagonistas habitan esos espacios naturales y se mueven a través de ellos como si fuera una especie de ritual, aceptado por los dos, y los viven con un orden que aún en la libertad debían de mantener.

Podían caminar durante horas tocando apenas los límites del mundo exterior, porque las huertas bordean el río, engloban la Casa Hacienda, circundan totalmente el pueblo y llegan a la puerta misma de la fábrica de azúcar y la alcoholería. El pueblo y el Ingenio están en realidad separados por una gran extensión de árboles, y para ir de uno a otro hay que atravesarla por el callejón viejo; allí han hendido las huertas y las contienen con una espesa muralla de bambús enormes, gruesos y flexibles que cruzan sus ramas vivas muchos metros por encima de la cabeza de las personas. El callejón viejo es un túnel verde, fresco y cambiante, lleno de extraños ecos, y ellos se sentían atraídos hacia él, pero en esos paseos de la siesta lo evitaban preferían la plenitud en que la huerta los ceñía. Era fácil vagabundear por las huertas, abandonarse a ellas sin pensar nunca en que habían sido trabajosamente creadas. Pero cumplían un destino más amplio, un anhelo antiguo, al tomarlas y vivirlas libremente como el mar, creyendo que eran totalmente naturaleza. (28)

Al hablar del pueblo el descriptor cede la mirada a un observador, quien presenta una serie de lugares que conforman ese mundo exterior a las huertas que es donde habitaban los protagonistas. En esta descripción se retoma como un anclaje la denominación de “mundo exterior” para hablar de todo aquello que rodea al espacio íntimo, el cual está localizado entre el río y el pueblo. Las huertas están separadas del pueblo por una hilera de bambús, es decir una pared imponente de naturaleza que separa los dos mundos y para unirlos existe sólo un pasadizo por donde se podía acceder, un callejón viejo el cual es calificado como un túnel cambiante lleno de extraños ecos, éste marca el camino entre la naturaleza y la sociedad, es ahí donde existe el canal que las personas del pueblo utilizan para ir de un lugar a otro, pero los protagonistas no lo quieren, ellos desean dejarse regir por las huertas y ceñirse a lo que ellas les dan.

La imagen de las huertas es presentada por el observador, entonces, como ese espacio que separa al río del pueblo, un elemento que aparenta ser naturaleza y, sin embargo, no lo es del todo, es el hombre quien las controla, quien las crea con un fin específico. Cuando al final de la anterior descripción se enuncia que eran justamente ellas las que cumplían con un destino más amplio, un anhelo antiguo, se hace referencia a esa búsqueda del ser por una libertad plena, fuera de los límites que se encuentran en la sociedad. Los protagonistas deseaban tomar y vivir esas huertas libremente como si fueran mar, ese espacio que hasta este momento se presenta como una referencia prototípica del tipo de naturaleza al que se está refiriendo, una naturaleza plena y desbordada.

Más adelante se tratará la idea de lo que el mar representa para Arredondo, pero hasta el momento se debe remarcar que representa la naturaleza en plenitud, la libertad y el opuesto del mundo social. Las huertas entonces serán un punto intermedio, aparentan ser un espacio de naturaleza, de libertad pero son espacios artificiales, cuidados y vigilados por el hombre con un fin productivo, pero eso no logra detener la exploración de los protagonistas, ellos viven ahí su libertad como si realmente fuera un espacio sin normas, siguen una transgresión de sus límites dentro de ese espacio que, aunque no lo aparenta, está limitado por las reglas sociales.

Manuel entraba en la huerta y seguía el curso del canal hacia aquel ensanchamiento de mármol rodeado de columnas blancas cubiertas de madreSelva. Estaba impaciente y hubiera querido correr al encuentro de Olga, pero se imponía el caminar despacio, fingiendo ante sí mismo un paseo solitario en el que bordearía la huerta y continuaría más allá, a lo largo del canal, adentrándose con el agua en el letargo gozoso de la huerta. Si encontraba a Olga apoyada contra una columna él se demoraba allí mirando el agua y ella llegaba y le hablaba, era siempre casualidad, no total, no huidiza, una casualidad tan natural como que la alberca y los cisnes estuvieran allí. Todo era perfecto y gratuito, le gustaba mucho sentirlo así (28)

El encuentro de la pareja en la presente descripción tiene una relación de asimilación con el espacio donde se desarrolla ya que se va formulando una comparación implícita entre las huertas y la forma en que los jóvenes realizan sus citas. Este proceso se puede notar en que el encuentro descrito es referido como reuniones casuales y sin embargo eran realmente

planeadas, como las huertas que parecen parte de la naturaleza pero fueron cuidadosamente diseñadas por el hombre, nada de lo que podían ver ahí era casualidad, pero ellos se esforzaban para que pareciera un evento sin regla alguna. Cada vez que se veían actuaban como si fueran coincidencias, como si formaran parte de un destino de algo que debía de suceder, que ellos no buscaban voluntariamente; cada uno sabía el rol que tenía que desempeñar, era sentir el espacio como parte de una normalidad que sólo ellos entendían. Manuel, protagonista del cuento, se adentra en la huerta, camina y al hacerlo el observador va mostrando las partes que la conforman, el canal es el elemento que guía el caminar del personaje, él anda como el agua a través de todo el espacio y mientras más camina presenta esa impaciencia ante la llegada de Olga, es a través de ese ritual creado entre ellos que se guarda la ansiedad del encuentro, es en cada paso que él va dando que se crea el grado de intensidad hacia ella, vista como su destino a alcanzar y toda la distancia que hay entre ellos se presenta como un espacio de profundidad que el protagonista debe de vencer. Las anécdotas que se dan en el cuento acerca de los cambios se sufre en su relación, de amigos a pareja, se presentan como escenas rápidas donde ellos logran acercarse, donde se vence la tensión que existe entre ellos y se unen en algún punto.

La búsqueda de los personajes en todos los espacios o al intentar estar juntos tiene relación con la idea del erotismo de los corazones, de la cual habla Bataille, hay una búsqueda por un rompimiento de límites que sólo se puede lograr a través del ser amado, es un juego de pareja que se va creando a partir de la ruptura de la inocencia, los personajes se van reconociendo en los espacios y los van disfrutando fuera de límites pues aún no cuentan con la rigidez del peso social, no han adoptado del todo el rol que la sociedad les impondrá y siempre en esa edad se puede explorar y vivir con mayor libertad como también lo expone Caillois:

[...] el recuerdo de los primeros años, que le parecen de pronto consagrados al juego, horros de preocupaciones, y a los que considera, fuera de toda verosimilitud, como una época de eterna fiesta en el jardín del Edén. Es indudable, sin embargo, que los dos conceptos de la primera edad del mundo y del *verde paraíso de los amores infantiles*, han influido el uno sobre el otro. Además, es un hecho que antes de las ceremonias de iniciación que lo introducen en los marcos sociales, la actividad del joven ser no se halla sometida a las prohibiciones que limitan la del adulto: igualmente, antes del matrimonio,

la sexualidad del adolescente es en general la más libre que puede imaginarse. Parece que entonces el individuo no está aún incluido en el orden del mundo y que, por lo tanto, no corre el riesgo de atacarlo infringiendo leyes que no le conciernen. Vive, por decirlo así, al margen del universo reglamentado y de la sociedad organizada. Sólo pertenece a medias al cosmos, todavía no ha roto todos sus lazos con el universo fabuloso, el más allá, de donde los antepasados sacaron su alma para depositarla y hacerla renacer en el seno de una mujer, su madre. (121)

La pareja disfruta su libertad dentro de esa ausencia de límites que les permiten sus espacios predilectos, sin embargo; es cuando la sociedad los llama que se tienen que enfrentar con ese otro mundo, chocan y se crea una nueva realidad que rompe este idilio de infancia. Los padres de Olga eligen un esposo para ella y dentro de este matrimonio arreglado su opinión no cuenta y sabe que se tiene que casar con Flavio, un joven doctor que llega al pueblo después de terminar la carrera. El protagonista vive en depresión estas escenas se encuentra en desamparado, vive la angustia de tener que aceptar su destino y ni sus planes de fuga con Olga, ni sus súplicas, salvan la situación, lo dejan en la soledad, sin un lugar a dónde ir, pues su espacio es arrebatado y la mujer, a quien con el tiempo fue considerando sagrada, se ha ido de su lado.

Al hablar de lo sagrado en este contexto tiene que ver con una concepción ajena a lo religioso, se refiere más bien a todas aquellas cualidades, y veneraciones que el ser amado agrega a su objeto amoroso, la importancia que le da dentro de su vida, como bien dice Caillois:

Entonces es sagrado el ser, la cosa o la noción por la cual el hombre interrumpe toda su conducta, lo que no consiente en discutir, ni permite que sea objeto de burlas ni bromas, lo que no renegaría ni traicionaría a ningún precio: para el apasionado es la mujer a quien ama; para el artista o el sabio, la obra que persiguen; para el avaro, el oro que acumula; para el patriota, el bien del estado, la salvación del país, la defensa del territorio; para el revolucionario, la victoria de la causa. (153)

La mujer que Manuel ama es sagrada para él en cuanto representa ese ser al que puede entregarse y vivir para él. Esa devoción hacia el otro para Bataille tiene que ver con la

posibilidad de encontrar a través del ser amado un abandono de la discontinuidad, dejar su individualidad para sentirse parte de alguien más.

Le parece al amante que sólo el ser amado [...] puede, en este mundo, realizar lo que nuestros límites prohíben: la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos. La pasión nos adentra así en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible; y es también superficialmente, siempre la búsqueda de un acuerdo que depende de condiciones aleatorias. (26)

Cuando los personajes lograban romper la distancia y estar juntos se sentían parte del otro, tenían sus rutinas alejadas del mundo, una forma de comunicarse ajena los demás, pero al mismo tiempo vivían en la lucha constante entre el estar juntos y tener que separarse al llegar la noche y esto provocaba el sufrimiento y la angustia que se ve llevada al extremo en ese adiós final. Al perder a su amante, al protagonista le toca aceptar todo el peso de la discontinuidad que se le hace presente con esa separación. El abandono de Olga deja en Manuel un sentimiento de individualidad con el que no puede lidiar, le hace presente su discontinuidad y lo lleva a la desesperación que implica el saber que ha perdido aquello que para él era sagrado.

En este tiempo de aceptar el cambio que tiene que darle a su realidad es donde comienza el relato, desde ahí es que se narra lo que antecede a la trama y cuando esto termina el narrador regresa la mirada a ese punto de tensión para dar cuenta de cómo es que el protagonista va a enfrentar todos estos cambios.

Bataille explica, al hablar del erotismo de los cuerpos, que el ser amado se convierte en un canal que permite al individuo escapar de la angustia que lleva la continuidad, pero no funciona como una paz que llega al ser al saberse acompañado, sino que se presenta como una nueva angustia por el miedo a perder a aquel que lo complementa, la idea de la separación mantiene el amante en una tensión constante la cual lo arroja a la desesperación por la posesión del otro:

Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado. La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. En otros casos desea su propia muerte. (25)

Manuel, por tanto, vive en ese estado al saberse lejos de Olga, la distancia ha crecido entre ellos y ha creado una profundidad que parece inabarcable. Para poder dejar de sentirse así decide ir a buscar a la única que puede completarlo, va en busca de su amada, y lo que lo anima de valor es que escucha que el matrimonio no va bien porque Flavio no ha logrado que Olga se entregue a él.

Manuel se dirige al nuevo hogar donde ahora habita ella, el cual se encuentra instalado del otro lado del pueblo, entré los bambús y las huertas, sin saber realmente qué es lo que desea hacer cuando la encuentre; atraviesa el callejón al que en la etapa de pareja rehuían, camina por los lugares que ellos recorrieron juntos y es ahí donde se encuentra con la presencia de una tumba que llevaba ya años pero que en este momento funge como un objeto revelador dentro de sus acciones:

Cuando uno anda media avenida se encuentra 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, nadie recordaba cuando, ni porqué era objeto de aquel culto misterioso. Él nunca había visto a ninguno detenerse a rezar o a poner las ceras, y sin embargo siempre había lo menos treinta lucecillas encendidas sobre el pequeño túmulo. Bueno pero ya no era un niño... (36)

Esa tumba es un símbolo que representa una muerte, un cadáver que nadie sabía por qué o a mano de quién murió y, sin embargo, parecía ser un objeto de culto. La presencia de esa tumba pareciera ser un elemento más dentro de la narración de su andar a casa de Olga, pero no es así, al notar la tumba algo se despierta dentro de él, desde el inicio del viaje se lanzaban los cuestionamientos de qué era lo que pretendía con esa búsqueda, qué haría cuando viera a Olga, pero es hasta después de encontrarse con la tumba que los cuestionamientos crecen y siente una presencia ajena a él que lo sigue, alguien que no se ha

dado cuenta que es él mismo y al pasar justo en un espacio paralelo a la tumba se le revela la realidad que había estado conteniendo, se percata de la violencia que lleva reprimida y la cual quería liberar, se hace presente como si fuera ajena a él, como otro ser que lo empujaba a seguir ese camino y a actuar de una manera impulsiva.

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? (36)

Manuel siente la presencia de una otredad dentro de él que se hace presente para mostrarle que lo que desea es matarla, desea liberarse a través de la muerte de ella, respondiendo a la necesidad que representaba Olga en su vida. Como se vio anteriormente Bataille muestra que la unión entre pareja puede llevar a fungir como un escape de la individualidad hasta el grado que cuando una relación termina se piensa en la muerte como la única forma de liberarse de la discontinuidad que se les hace presente, la muerte como única forma de lidiar con la separación definitiva.

Cuando a Manuel se le revelan sus intenciones que escondía de él mismo, esas que sólo se liberaron a través del vislumbramiento del cadáver desconocido, de la violencia enterrada, se aterroriza de sus pensamientos, pues el espacio que antes le sirvió para conocer y disfrutar un amor en libertad, era el mismo que ahora le permitía observar sus deseos de terminar con aquello que tanto había amado.

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 la parte de atrás y había simulado inocencia, algo, ante el guardián, ese que rehuía ante los otros la mirada de los otros, era el mismo que sentía miedo, él, Manuel. (37)

Al ser consciente de aquello que llevaba en su interior se libera y sigue su camino hacia la casa de Olga pero ahora con una conciencia nueva de lo que deseaba hacer, no puede dejar de ir a verla “[...] irían él y el otro, juntos, sometidos, a saber por qué habían luchado” (37).

Sabe que el camino lo llevará a la parte de atrás de la casa, pero ahora sabe que no será capaz de entrar a la fuerza, va a la parte de adelante y ahí mira a Olga mira, con la misma belleza y mirada impenetrable que la última vez que la vio, ella le sonrío y él sabe que la ha perdido, que la única forma de serle fiel y no violar la intimidad de aquella que ahora es ajena es dejándola ir, y regresa caminando por los lugares que compartieron juntos, los cuales han perdido todo el significado que antes tenían para él, la tensión y la profundidad que existía entre Olga y él se diluye y el espacio con cada paso se va a transformar en algo nuevamente ajeno a él.

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 nombrándolo por su nombre al que antes era sencillamente el río, su río; también él se había alejado esta noche. (38)

Por medio del alejamiento de esos espacios que antes consideraba suyos Manuel acepta la pérdida de Olga, a través de este llamar al río por su nombre lo aleja de su mundo, pierde con esta nominación todo sentido de intimidad que tuvo con él y con tal gesto da por terminada su relación de infancia, deja ir ese amor con un alejamiento real y simbólico del mundo idílico que la pareja había creado.

A través de este texto se puede ver la relevancia del espacio que desde el inicio se presenta como un elemento catalizador de la relación de los jóvenes; posteriormente se hace una división y distinción entre los dos tipos de espacios que se manejarán a lo largo del relato. Las huertas y el río son sitios de la naturaleza, son los que pertenecen a los protagonistas, es el mundo íntimo; lo exterior es donde se encuentra la vida social, el pueblo lleno de sus limitaciones. Las huertas se presentan entonces como imágenes de ese jardín edénico, ese lugar de libertad, dónde sólo existía la pareja, dónde se podía explorar sin el peso de las prohibiciones. Ese espacio, es una imagen de libertad, el regreso a la naturaleza, pero no a la animalidad, como lo presenta Bataille, son espacios que permiten experimentar la ausencia de límites pero siempre con la angustia que representa el retorno a ese otro mundo limitado que al final logra separarlos.

La pareja, en este cuento, fluye en espacios como el mar, el cual simboliza la naturaleza que el hombre no ha podido controlar, y es esa fuerza la que le es transferida a las huertas que fueron elaboradas y dirigidas por el hombre, creadas trabajosamente en las descripciones para poder representar el deseo de esos personajes, el cual no podría existir en otro espacio.

La naturaleza para Arredondo es hasta este punto un espacio de encuentro, un sitio dónde se dejan fluir las emociones y los sentidos, en la naturaleza se puede crear una manera de existir que compete sólo a la pareja, un espacio elaborado cuidadosamente para que se pueda realizar el disfrute de las pasiones. Sin embargo; hay en la naturaleza otro aspecto que preocupa a la autora, es dentro de esta elaboración de espacios que se marca el alejamiento del mundo social para un disfrute que dentro de la sociedad no cabe, que ha sido arrastrado afuera, como parte de la prohibición y es ahí donde se puede encontrar la respuesta al porqué la imagen de la naturaleza es vital a lo largo de su obra, es aquello que va más allá de la huerta, elemento aún dominado por el hombre, eso que fluye bajo su propio ritmo, y no se puede asir, ni controlar, pues siempre algo termina por liberarse e ir más allá, es momento de hablar de la concepción que Arredondo maneja del río, elemento que devela aquello que no se dice pero se piensa.

### **3.1.2 El vislumbramiento del río.**

En el cuento “Olga” se trataron brevemente los conceptos relacionados con el agua. En una visión general se puede decir que en este texto se relacionó ese elemento con la pérdida de la inocencia, pues es mientras juegan en el mar cuando se dan cuenta del cambio de sus cuerpos y a la vez sus reuniones giran alrededor de la alberca de la Casa Hacienda, por lo que se puede posicionar a los elementos relacionados con el agua como figuras que permiten acceder a un estado distinto y sacar a la luz lo que permanecía oculto.

En “Estío”, cuento de la primera colección de la autora, *La señal*, se presenta una relación similar alrededor de estos espacios. Dentro de este relato, una mujer recibe la visita de su hijo y un amigo, y a través de los días va experimentando un deseo oculto que llevaba guardado y que sólo logra salir a través del contacto con la posibilidad de la transgresión.

La anécdota comienza con una descriptora, protagonista de la historia, quien da cuenta de la imagen que se encuentra frente a ella “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.” (11) En esta descripción de la primera escena se maneja una distancia siempre presente entre ella y estos adolescentes quienes son presentados como el hijo y un amigo de ella, ellos se quedarán a pasar las vacaciones en la casa de la mujer y ella se dedica a mirarlos actuar. Desde el inicio la relación entre los jóvenes se presenta como una situación en desventaja para Julio, ya que Román el hijo de la protagonista parece tener una especie de control sobre él que lo mantienen reprimido, como se plantea a continuación.

El cuento, como ya se mencionó, está situado en un verano abrazador, tiempo de vacaciones donde el hijo de la narradora ha llegado de visita trayendo como compañía a Julio. La madre desea compartir con su hijo el mayor tiempo posible pues lo ve poco y es debido a esto que los acompaña en su estadía y comparte sus sitios de diversión incluso incursionando por lugares que bajo otras circunstancias no visitaría: “Nunca se me hubiera ocurrido bajar a bañarme al río, aunque mi propia huerta era un pedazo del margen” (12). El margen representa para la mujer una frontera que ella misma se ha impuesto y que al mismo tiempo ha decidido cruzar en compañía de los jóvenes, siente ante él una especie de tensión que se va diluyendo mientras se deja fluir con ellos. Se adentra a las orillas de esa agua que corren y se deja ir, cierra los ojos y descansa, a la par de esta experiencia que ella está viviendo se encuentra el reproche de Julio quien por alguna razón que se desconoce no desea estar en la casa, él intenta acercarse a la madre para explicarle pero le teme a Román y se limita a expresar su descontento a través de miradas que la protagonista no sabe deducir. Existe entonces una relación de tensión entre los dos jóvenes la cual sólo se deja

entrever pero no se alcanza a develar y la protagonista nunca intenta dilucidarla se dedica a verlos actuar y a mostrar sus propios sentimientos pasionales que se exponen conforma avanza el relato.

Una tarde los tres personajes van al mar la protagonista acepta ir pese a su temor de ser vista en público junto a ellos. Es en estas acciones que rompen con su rutina donde esos deseos que ella mantenía ocultos comienzan a fluir. Román y Julio juegan en la arena, ella está recostada y los ve, en eso Román se lanza y ella describe la figura que logra percibir:

Lo vi contraerse y lanzarse al aire vibrante, con las manos extendidas hacia delante y la cara oculta entre los brazos. Su cuerpo se estiró infinitamente y 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 plenitud, eso era todo. (13)

En esta descripción la protagonista abandona su papel de narradora para posicionarse como un sujeto pasional quien, como explica Filinich, por medio de la descripción permite ver cómo afecta el objeto al que enuncia, y en este caso este cambio permite dar cuenta de cómo es que la madre percibe al hijo.

Ella está instalada en la playa, en una toalla alejada de los muchachos, y parte desde ese centro de referencia que es su cuerpo para enunciar cómo es que ve a su hijo cuando se lanza junto a ella, él se deja ir hacia donde su madre se encuentra y ella como sujeto pasional lo observa y lo describe como una figura inmóvil, como si el tiempo se hubiera detenido dejándolo suspendido en el aire fluyendo, físicamente la profundidad entre la que enuncia y el objeto observado es prácticamente nula viéndola desde el punto de punto espacial y sin embargo; en la descripción ella presenta un grado de tensión y separación entre los dos “El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo.” Esta frase remite a que esta distancia a la que refiere corresponde al ámbito emocional, hay algo que los separa y la mantiene al margen de su hijo, al cual se refiere como si fuera un objeto de deseo al que ella desea tocar pero no puede..

En este orden de ideas la narradora se enfrenta a una modulización que corresponde al a la inhibición de querer tocar al hijo y no poder hacerlo e instalada en su papel de sujeto pasional presenta un símil entre Román y el río, ese espacio que fluye y al cual ella no se atrevía a ir, pues como se mencionó anteriormente, existe un margen que ella misma se impuso para mantenerse alejada, existe el deseo de transgredirlo pero hasta este punto ha sido efectivo el límite y se mantiene dentro de él. Román, por otro lado, es un ser que fluye dentro de los espacios, es un ser libre que disfruta sin límites ni trabas establecidas, con la juventud y la libertad que ésta provee, no posee aún el peso que la sociedad le dará en algún punto.

Si se relaciona la figura de la naturaleza con la imagen del hijo, se pueden vislumbrar que la protagonista posee una atracción hacia su hijo, la cual sólo aflora en estos espacio que fluyen, es en ella donde se le permite sentir lo que guarda en su interior. El hijo se presenta, por tanto, como esa imagen a la que no puede tocar, ese río en el que nunca se atrevió a entrar pues hay un margen que los separa, una profundidad. La naturaleza vuelve a funcionar por tanto como el elemento que esclarece los impulsos de los personajes, los deja salir, mostrarse, lo cual no sería de la misma manera en el mundo social, pues está regulado por la prohibición.

Otra escena que es importante observar, para seguir con esta idea, sucede cuando la narradora, al salir a dar un paseo por un baldío vecino, se entrega a las huertas, a sentir el contacto con la tierra y los sonidos y olores que la rodean, se deja llevar por el fluir de ese río, esas aguas que ella puede escucharla, ver, mas no puede poseer:

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. Caminamos todos de la sangre ajena y mía, común y agolpada, aquí, en esta hora, en esta margen oscura. (16)

El sujeto pasional en este caso se coloca frente al río teniendo como horizontes de campo tierra que siente bajo sus pies, los sonidos de los animales que la rodeaban y la noche bajo la cual se encuentra. ella como centro de referencia se dirige al árbol para sentirlo a través de su cuerpo percibe las sensaciones del mundo natural y busca sentir a ese objeto de deseo que suena a lo lejos, el río, y lo siente vibrar al tocar ese cuerpo vivo, ese árbol que tiene cerca, a través de él percibe el río y lo acaricia para sentir como el agua fluye dentro de él, simulando la sangre de la tierra y la suya propia que la recorre en ese instante de seducción, dentro aún del margen al que denomina oscuro por lo que esconde detrás.

En esta escena el río se perfila como un elemento conectado directamente a todos los organismos de la naturaleza, es el agua, el impulso de la tierra, una especie de sangre que nutre y da vida a todo, es esto lo que ella desea tocar al acercarse al árbol, sentir el agua del río dentro de algo concreto, hay en esta descripción un deseo que la embarga por sentir el fluir del agua en ella, ese elemento que previamente representó a su hijo, y que aparenta ser el río ya una personificación de él, permitiendo ver la idea de ese deseo escondido que se va develando con cada imagen.

Hay en esta descripción, igualmente, otro elemento que es importante rescatar para poder comprender por qué es en este espacio es donde la protagonista muestra su deseo contenido, este elemento viene a ser aquel que nomina otro cuento de cuentos de la misma colección: “El árbol”. Para poder explicar en qué consiste esta relación intrínseca se explicará brevemente los elementos que posee el cuento “El árbol” pues esto ayudará a la explicación final del cuento “Estío”.

Para comenzar es importante exponer que “El árbol” está narrado en 3 temporalidades divididas en secciones y marcadas con un cambio en el tipo de letra a cursiva. En un primer momento se presenta la voz de una observadora, quien está mirando un árbol el cual sabe que vendrán a cortar, y mantiene la vista ahí, y es justamente de esa mirada de dónde surge el recuerdo como una segunda temporalidad y esta misma voz narra el día en que Lucano Armenta sembró un amate mientras su mujer lo observaba. En este cuento, donde se

presenta ésta microhistoria contada en cursivas, como introducción, se habla del deseo de la pareja relacionándolo con la acción de plantar el árbol para su pequeño recién nacido. El protagonista se sabe mirado por su mujer y esto deja ver la idea de la pasión que poseían estos personajes, pues la esposa está focalizando la mirada en “el juego de los músculos [...] y las gotas de sudor” (43) que corren por la piel del hombre.

El árbol es plantado en la casa como símbolo del nacimiento del niño, por lo que representará su edad y su vida; sin embargo, al estarlo plantando se expone que no sólo es el amor paterno lo que se representa sino que también se vislumbra el deseo sexual de los padres pues “El árbol era para el niño, pero la que lo tenía en brazos miraba al padre de una manera que borraba esa intención.” (43)

El deseo de la mujer hacia su marido es lo que permea ese recuerdo, el árbol no sólo es un referente al hijo sino que se convierte en un elemento que revive el movimiento y el juego de seducción de su esposo al estar excavando para sembrarlo. Una vez que finaliza esta microrelato que funciona como apertura, se presenta un tercer cambio visual: desaparecen las cursivas y la narradora da paso a una descripción desde un portal:

El corredor da hacia el norte; detrás están el jardín con el amate joven y luego se entra en la huerta umbrosa que llega en declive hasta el río. De las columnas y los arcos que separan el portal del jardín cuelgan las enredaderas de trompeta y veracruzana que defienden del sol que ciega. En ese portal, hace muchos años, cuando Román tenía cuatro años, velamos el cuerpo de Lucano Armenta. (43)

El amate funge entonces como la figura que permite la unión entre todo el cuento, pues al inicio de este cuento la narradora se presenta como una observadora que planea cortar ese árbol, posteriormente recuerda el pasado remoto contando la relación con el amate y finaliza en un momento en que el árbol ya ha crecido y el esposo ha muerto. Se puede ver entonces que el árbol de amate marca tres épocas: el nacimiento del hijo –Román-, la muerte de Lucano y el presente desde el cual se narra.

En el final de la historia se cuenta el dolor de la protagonista, la cual deja su papel de observadora para volverse el sujeto pasional y poder dar cuenta de la muerte de su esposo.

La escena se muestra como algo incomprensible para la mujer, el sufrimiento que le provoca el saber que el cuerpo de su marido dejará de existir junto a ella es lo que hace que en esa noche decida aferrarse al hijo por el dolor de perder a su amado: “Tiempo después volví en mí, en lo que quedaba de mí, y no pude hacer otra cosa que aferrarme a Román y llorar asida a él. Jamás lloré a solas, porque temí olvidar al niño un instante, el preciso para caer en la tentación de abandonarlo yo también.” (44)

El cuento “Estío” sucede en un punto intermedio entre las tres temporalidades que se presentan en “El árbol”, se desarrolla años después de la muerte de Lucano, y antes del corte del árbol. En “Estío”, el amate se presenta como un árbol ya crecido y es justamente ahí donde ella se sienta a tomar el sol y ve a su hijo jugar, ese niño al que se fue aferrando por la ausencia del padre. Estos cuentos se relacionan, entonces, a través de la presencia del amate y el nombre del niño, son los dos puntos de vinculación y, sin embargo, poseen una unión más profunda, forman parte de una misma historia y ayudan a crear una mejor interpretación de las acciones de la protagonista, como se presenta a continuación.

Tomando de “El árbol” la imagen del padre plantando el amate y la significación que en el cuento se le da como un momento de seducción y entrega de los padres es que se puede regresar a la descripción de la protagonista de “Estío” sintiendo este árbol, que si bien no es el amate sino el árbol de la huerta vecina, se puede mostrar la unión de todos los elementos que tienen referencia a esa imagen; el deseo que ella emanaba mientras veía a Lucano plantar el árbol va a tener entonces una relación directa con el hijo, pues para él fue para quien se plantó el amate, era la figura con la que se representaban los años de vida que él tenía y al mismo tiempo el amor de sus padres.

Ella siente el árbol mientras escucha el río, es a aquél a quien desea tocar, ese símbolo de la naturaleza que permite liberar su deseo, esa figura que fluye y que comparó con su hijo en descripciones previas, es el deseo de transgredir un límite que existe dentro de ella y que no le permite vivir en plenitud, hay un deseo guardado que se revela al final del relato, el

cual se puede deducir a través de los elementos que hasta el momento se han tratado y, sin embargo, se debe de presentar para que el quiebre de límites ocurra.

Esa profundidad que existe entre el hijo y la mujer alcanza su mayor grado de intensidad en una noche de ese verano, cuando la mujer se encuentra instalada en su cama, entre el estar despierta y el ensueño, en el intermedio de lo que está pasando y lo que imagina. La protagonista se encuentra tendida en su habitación, desnuda. La desnudez abre la puerta al abandono del cuerpo, hasta entonces limitado a dejarse ir más allá, hacia ese sentimiento de plenitud:

No tuve fuerza para salir a pasear, ni siquiera para ponerme el camisón; me quedé desnuda sobre la cama, mirando por la ventana un punto fijo del cielo, tal vez una estrella entre las ramas. No me quejaba, únicamente estaba echada ahí, igual que un animal enfermo que se abandona a la naturaleza. No pensaba, y casi podría decir que no sentía. La única realidad era que mi cuerpo pesaba de una manera terrible; no, lo que sucedía era nada más que no podía moverme, aunque no sé por qué. Y sin embargo eso era todo: estuve inmóvil durante horas, sin ningún pensamiento, exactamente como si flotara en el mar bajo ese cielo tan claro (17)

Para Bataille, el ser discontinuo es el ser cerrado, atado a su cuerpo y a la cotidianeidad; esto lleva en sí mismo una ansiedad por el rompimiento de los límites, el ser se abre cuando desea liberarse, dejar de sentir el peso de su individualidad y se instala en la plenitud. Para lo lograr esto “La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua” (22). La protagonista se desnuda y siente el peso de su cuerpo como ser cerrado, lo siente y al recostarse se deja ir y para esto recurre a la imagen del mar como un elemento que facilita la transgresión, ahí se puede estar sin sentir el peso del cuerpo discontinuo, sintiendo que se es parte de esa inmensidad y entregándose a ella. Es en este punto que ella escucha la respiración de alguien más fuera de la puerta, siente la presencia de un cuerpo que la busca, y ella va hacia él como si se moviera en una escena de ensueño, ella sabe que las cosas suceden pero siente como si ella no estuviera actuando, como si ella no controlara su cuerpo, sólo se deja fluir, como el mar. Sale del cuarto y termina con toda la profundidad que la separaba de ese cuerpo que deseaba y que le era prohibido, se entrega al cuerpo que la espera y se deja tocar, se entrega

a él: “mis dedos tocaron el torso como árbol, y aquel cuerpo joven me pareció un río fluyendo igualmente secreto bajo el sol dorado y en la ceguera de la noche. Y pronuncié el nombre sagrado” (18).

En este instante se unen todos los indicios, se muestra de manera explícita el deseo de la madre hacia el hijo, se concretizan todas las indeterminaciones mediante ese nombre que ni ella se atreve a pronunciar de nuevo, pero que llama sagrado por la transgresión que representa. Todos los elementos que ya se habían dado predisponían que el nombre que ella diría sería el del hijo, a quien vuelve a relacionar con ese río que fluía bajo el sol dorado de aquella tarde donde lo vio delante de ella. Al mismo tiempo, se une a la descripción la imagen de ella acariciando al árbol —como ya se revisó exponiendo el deseo de la mujer por su esposo y que pareciera desembocar igualmente en el hijo que es lo único que le queda del padre. El nombre sagrado, por tanto, se sabe que es el de Román y aunque, no es dicho explícitamente, es fácil deducirlo, pues Julio era el muchacho a quien ella besaba y él sería quien cargaría con el secreto de su deseo incestuoso.

Tomando estos ejemplos se puede argumentar que la relación entre los lugares que se encuentran dentro del hábitat natural y los deseos a los que se enfrenta el sujeto pasional al instalarse frente a ellos va a estar sujeta a la imagen de la naturaleza; sin embargo ¿Cuál sería la relación existente entre esto y lo sagrado? O ¿A qué se refiere con **nombre sagrado** la autora al mencionar el incesto?

Bataille expone que el incesto es considerado como el elemento que funda el paso entre la naturaleza y la cultura. En el horror que se siente por esta acción está presente la negación hacia una actividad que se desarrolló en tiempos pasados. Para entender lo anterior se puede hablar de cómo es que ha cambiado el incesto a través de las épocas; en un principio se debe tomar en cuenta que este elemento fue visto en el pasado como una acción que llevaban a cabo los reyes o dioses, aquellos que pertenecían a un estrato más alto, aquellos que el hombre común veneraba y consideraba sagrados, era una actividad exclusiva de ellos y las personas comunes tenían prohibido realizarla. La razón del porqué se limitó esta

acción al mundo de lo sagrado no se puede conocer del todo pero Bataille expone que existen interpretaciones que van desde una necesidad de intercambiar mujeres entre familias para crear lazos, hasta la de que era necesario limitarlo a las familias reales, pues ellas necesitaban compartir una sangre que era distinta a la del pueblo, y no se podía mezclar porque los mundos de lo sagrado y lo profano debían permanecer separados.

No es aspiración de este proyecto adentrarse a los recovecos de un tema tan extenso como es el incesto pero sí es menester hacer énfasis en éste como una acción exclusiva del mundo sagrado, de acuerdo con la prohibición que representa. El incesto está presente —al menos como deseo reprimido— en lo que se esconde tras ese nombre que pronuncia la protagonista de “Estío”, es ese dejarse fluir con la naturaleza, que es lo que reprime el sistema social, el cual, como Bataille lo expone, “niega su principio natural, rechaza lo dado y sólo admite el espacio de una casa ordenada, arreglada a través de la cual se desplazan respetables personas, al mismo tiempo ingenuas e inviolables, tiernas e inaccesibles” (224).

Se puede concluir que la narradora, al atreverse a expresar su deseo prohibido, provoca una transgresión, deja el ser cerrado por un momento y se entrega más allá de sus límites, violentando así su hogar y su vida y es ahí donde radica la justificación del porqué, en el principio de “El árbol”, la mujer que observa el amate menciona que mandará cortarlo. Esa mujer es ella misma, quien se ha quedado sola y terminará la historia deshaciéndose del símbolo que representa su transgresión.

Las figuras de los ríos y las huertas funcionan en Arredondo como los espacios frente a los cuales los personajes reaccionan y ayudan al desarrollo de las transgresiones, seguir aquellos deseos que van más allá del control social, y al mismo tiempo brindar al lector una imagen que facilita la representación de la transgresión a través de los espacios.

Los cuentos hasta ahora tratados pertenecen a la primera colección de cuentos de la autora, y buscando hacer un seguimiento cronológico del manejo de la especialidad en razón con el

manejo de la transgresión y los límites, se analizará un cuento del segundo cuentario, el cual reúne todos los elementos a tratar y profundiza en ellos para formar una idea más clara de la significación que Arredondo desea dar a esos espacios. Se trata de “Río subterráneo”.

### **3.2 Los ríos interiores.**

“Río subterráneo” es un cuento que a lo largo de años ha sido considerado como uno de los textos más logrados de la autora y es justamente por esto que ha sido estudiado desde diversas perspectivas; sin embargo, como ya se mencionó, aún no existe un trabajo que se haya dedicado a ver la significación del espacio en Arredondo, dejando un hueco importante en la interpretación de la obra, pues como se mostrará a lo largo de este análisis el texto es, en gran medida, una construcción espacial, la cual reúne preocupaciones fundamentales de la autora y las muestra en relación con espacios como son el cuerpo y la naturaleza, elemento que ya se ha revisado en la colección anterior, pero que toma una mayor profundidad en este texto.

La trama de “Río subterráneo” aparenta ser, en un primer momento, la narración de la decadencia de una familia, sin embargo, conforme avanza el texto el lector puede ser testigo de que esa anécdota es sólo una excusa para hablar de algo que va más allá de lo evidente, lo que interesa no es qué le pasó a los personajes del cuento si no qué es lo que los llevó por ese camino, qué búsqueda emprendieron para posicionarse en ese final ineludible.

Este relato posee como narrador a un personaje femenino quien se dirige a un narratario específico de quien, en un primer momento, se desconoce su identidad. La protagonista comienza hablando en un pretérito perfecto compuesto desde donde puede mirar al pasado y contar una historia que ha vivido y sigue viviendo, hablar de aquello que la ha transformado en lo que es ahora:

He vivido muchos años sola, en esta inmensa casa, una vida cruel y exquisita. Es eso lo que quiero contar: la crueldad y la exquisitez de una vida de provincia. 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).

Desde el inicio de la historia, la narradora comienza a utilizar las dualidades, para calificar ese tipo de vida que le tocó vivir llamándola cruel y exquisita desde ese momento se instala con una perspectiva hacia el espacio del que va a dar cuenta y vuelve su mismo cuerpo como una fuente de discurso del cual dará cuenta. Esto en primera instancia llama la atención y causa extrañeza hacia aquello de lo que se desea hablar. Lo cruel y lo exquisito son términos que no se pensarían juntos debido a la naturaleza tan diferente que representan, pero al ponerlos uno al lado de otro y relacionarlos con la clase de vida que tuvo la mujer, se puede intuir que se pretende tratar un tema donde existe dolor e injusticia y que, sin embargo, es un dolor que atrae y que fascina.

Utilizando como referencia esta unión de contrarios es que se puede entender la idea que se expone después en el mismo párrafo: la narradora menciona que hablará de lo que se calla, es decir aquello que se mantiene en secreto, y de lo que se siente cuando no se piensa, afirmaciones con las que se puede concluir que en el cuento se abordará aquello que fluye mientras el pensamiento no lo detenga, eso que está adentro de cada ser aunque racionalmente se niegue, y la narradora dará cuenta de ello porque lo ha vivido en esa vida de provincia cruel y exquisita.

Otro punto dentro de este párrafo que ayuda a posicionar al lector en el texto, es la referencia que hace la narradora respecto al espacio que habita, pues al mencionar que vive en provincia posiciona a la historia dentro de un ámbito que tiene como referencia todo aquello que está alejado del centro, estar en la periferia se considera un vivir en los límites geográficos donde hay un cierto alejamiento de la ciudad, entendiéndose por esto que se está más alejado del ajetreo urbano y se tiene un mayor contacto con la naturaleza, un elemento que como se verá a continuación será vital para la comprensión del relato, pero es

importante dejar que cada palabra se vaya significando a su tiempo, por lo que este concepto se dejará al aire para posteriormente volver a él.

Para poder presentar la historia la narradora se da a la tarea de utilizar diversos conceptos que parecen muy alejados entre sí, pero que si se les da un seguimiento conforme avanza el relato, van tomando sentido, un ejemplo de esto sucede cuando para hablar de la trama que desea contar utiliza una numeración de frases que para ella la ayudan a definirla:

Tú podrías 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 y 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. Yo tengo destino, pero no es el mío. Tengo que vivir la vida conforme a los destinos de los demás. (173)

La historia que desea contar la narradora es la vida que ha tenido ella y su familia en esa casa, sin embargo como ya se expuso, ella puntualiza que la fábula es sólo la parte superficial del relato y que lo que verdaderamente importa es aquello que se desconoce, muchos pueden saber lo que les pasó, entre ellos el narratario pero lo que importa es aquello que está detrás. Para comenzar a hablar de lo que sustenta a la trama, la narradora menciona los conceptos del río, las avenidas, el sonar de las campanas y los gritos, elementos que se convierten en indeterminaciones a concretar en el texto, creando con esto la tensión en el lector que espera que se muestre a qué se refiere con estos términos.

Por otro lado, la idea de las dualidades se vuelve a presentar en esta cita, ahora haciendo referencia a la búsqueda que tenía la familia, pues ellos deseaban saber “qué significan, juntas en el mundo, las cosas inexplicables, las cosas terribles, las cosas dulces” (125). La narradora sigue exponiendo opuestos como una forma de ir significando aquello de lo que va a hablar, eso que tiene que ver con lo cruel, lo exquisito, lo terrible y lo dulce, extremos que pareciera no tienen un punto de unión y que, sin embargo, existen juntos en el mundo. El objetivo de la lucha que experimenta la familia hasta este punto se desconoce, pero se

puede suponer que aquello que se desea tratar es algo que va más allá de los determinismos del mundo, desean encontrar significados nuevos en para aquello que pareciera ya definido y delimitado. Por esta búsqueda que va más allá de lo establecido es que la narradora tiene que abandonar lo que es una vida normal, refiriéndose a una forma de vida tradicional de la época, para seguir el camino de lo que no se comprende, para serle fiel, manejando la idea de la fidelidad como parte de un destino, que en su caso consiste en vivir la vida conforme a los destinos de los demás.

Tomando la idea del destino como referente es que se puede notar que conforme avanza el relato la narradora presenta su inconformidad por esa vida que los toco vivir, cuestiona su papel dentro de esta lucha, el cual acepta pero la siente externa a ella, como algo que le fue impuesto pero ella no hubiera elegido nunca.

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).

En esta cita la narradora vuelve a situarse geográficamente en el límite, como ya se había dicho previamente la casa que ellos habitan se encuentra en provincia, en la periferia, y en esta cita ella se posiciona en un espacio más allá del borde, ya no sólo en una posición física, sino que el límite se puede entender como un más allá de la lógica o de los lineamientos morales. Esto se puede ver cuando posteriormente se maneja la idea de la locura como elemento central. La locura es una enfermedad que pareciera va más allá de la naturaleza del hombre, un loco no tiene una vida normal, ni entiende de los lineamientos sociales, vive más allá de ellos.

Las ideas que no quedan claras de esta cita, debido a los pocos referentes que hasta este punto se tienen, son las aseveraciones que hace la narradora respecto a la necesidad que posee por cooperar a que sobreviva la locura, mencionando que si dejara de hacerlo estaría cometiendo un atentado contra la naturaleza. Si se retoma la actitud que desde el inicio la

narradora expuso ante la vida que le tocó vivir se podrían deducir que estas afirmaciones tienen relación directa con una noción del sacrificio. Ella quiere huir de esa vida que lleva pero no puede, se debe sacrificar para que la locura siga existiendo y no se dé ningún crimen. El sacrificio es una idea que posteriormente se trabajará, cuando se hable de cómo sus hermanos ayudaron a mantener esa locura, pero es preciso ir dando cuenta desde dónde es que se maneja esta idea la cual posteriormente va a tomar realmente forma. Para poder pasar a explicar estos temas que hasta este punto se han ido acumulando es importante comenzar a armar la historia de la lucha pues esto permitirá unir cada uno de los conceptos que se han ido numerando, y para lograr lo anterior es vital partir del análisis de la descripción de la casa, ese espacio ya tan mencionado y que hasta este momento se delinearé para permitir la entrada al lector hacia aquello que se desconoce.

“Para que no tengas que venir a verlo tataré de explicarte lo que Sofía hizo con esta casa que antes fue igual a las otras” (173) Así comienza la descripción de ese espacio familiar, en donde se puede notar en primer momento que la narradora se dirige de manera muy familiar hacia el narratario, ya que a esta altura del cuento se conoce que es su sobrino a quien le está escribiendo, un hijo de Pablo, su hermano mayor, a quien ella le escribe para que conozca la historia que terminó con la familia, para que sepa lo que verdaderamente pasó con ellos y no vaya a averiguarlo.

Es fácil reconocerla porque está aislada, no tiene continuidad con el resto: por un lado la flanquea el gran baldío en el que Sergio no edificó, y por el otro las ruinas, negras, de la casa de tu padre. Fuera de eso se ve una fachada como tantas otras: un zaguán con tres ventanas enrejadas a la derecha y tres a la izquierda. Pero dentro está la diferencia. (125)

Al comenzar la descripción de la casa, la narradora le cede su rol a un descriptor quien será el encargado de presentar las partes de ésta al descriptario, como expone Filinich, pues quien describe representa una mirada que se posiciona desde una perspectiva definida, para dar cuenta de la imagen en su totalidad. En este caso el descriptor toma un posicionamiento exterior para poder hablar del espacio en completud. Instalado frente al espacio en cuestión,

comienza por plantear el término “casa” como un anclaje, una denominación que guiará el desglose de los elementos que vendrán a presentar el espacio en su totalidad.

Desde el principio de la descripción, la casa es presentada como un espacio aislado, lo que ayuda a fundamentar la idea de la existencia de la familia más allá de los límites sociales. El descriptor hace esto al mencionar la falta de continuidad que ésta posee con el resto del pueblo, abriendo una brecha que separa tal espacio del resto del mundo. Posteriormente, comienza a acercar la mirada al espacio creando un grado de tensión por conocer el espacio total. Menciona entonces los dos espacios que se encuentran a los lados de la casa y expone a quién pertenece cada uno. En primer lugar, está el espacio vacío de Sergio, una ausencia que representa los planes frustrados de construcción que quizás algún día existieron; del otro lado existen unas ruinas negras, las cuales pertenecen al padre del narratario, Pablo; no se menciona el porqué de la negrura de ese espacio y queda la interrogante abierta, como una duda para el descriptario. Ahí sí existió una construcción, pero ahora no hay nada más que ruinas de lo que fue.

El espacio de descripción se presenta como la casa paterna, construida con la finalidad de que, en alguna época de su vida, los hijos varones crearan sus propias casas contiguamente y mantuvieran, así, la unidad familiar; sin embargo, el descriptor da cuenta de esas intenciones presentándolas como un plan frustrado, lo cual fundamenta la idea de la elección de una vida fuera de la normalidad, pues quién llegó a construir fue Pablo, pero las ruinas indican que decidió destruir esa idea de vida al elegir una distinta.

Al tener una visión de este espacio circundante, el descriptor da paso, ahora sí, a la presentación de la fachada de la casa, e inicia estableciendo una semejanza entre lo que se describe y un paradigma general de la nominación “casa”; subraya la no existencia de algún elemento que vaya más allá de otros espacios pertenecientes al mismo género, enfatizando con esto que la diferencia entre este hogar y otros no está en el exterior, sino en el interior.

Las partes que se presentan en esta fachada se muestran mediante un proceso de aspectualización, el cual tiene como función presentar los elementos que conforman el espacio para así crear una imagen total frente al lector. Este proceso de aspectualización se da por medio de una enumeración de las partes que conforman la fachada: hay un zaguán en el centro con tres ventanas a la derecha y tres a la izquierda; la única precisión de estos elementos son las rejas que llevan las ventanas. Se trata de un exterior que se presenta en equilibrio, una puerta con el mismo número de ventanas a un lado y al otro, es una imagen que representa una simetría. La fachada de la casa, que es lo que se ve en lo exterior, posee una estructura que parece común, “normal” para aquellos que la miran. Y es que así debe de ser, está hecho para ser de esa manera pues como lo menciona el descriptor: la diferencia se encuentra en el interior.

Es una casa como hay muchas, de tres corredores que forman una U, pero en el centro, en lugar de patios, está tiene un espléndida escalinata, de peldaños tan largos como es largo el portal central con sus cinco arcos de medio punto. Baja lentamente, escalón por escalón, hace una explanada y luego sigue bajando hasta lo que en otro tiempo fue el margen del río cuando venía crecido. No te puedes figura lo hermosa que es. (126)

El descriptor mueve su posición del exterior hacia el interior, entra en la casa para poder delinear esa diferencia de la que tanto se ha hablado, esa construcción que hace distinto a dicho espacio. De la misma manera que pasó en el exterior, comienza la descripción relacionando la casa con otras del mismo tipo, casas con corredores en forma de u, que por lo que menciona debieron ser casas comunes en esa época. En el centro es donde el descriptor enfatiza esa diferencia, hay una escalinata donde debió existir un patio, un patio lleno de naturaleza bellamente controlada y delineada para formar parte de una imagen estética; sin embargo, esa naturaleza armoniosa fue quitada y suplantada por una escalinata que pasó a ser el punto nodal de la casa, un centro de tensión para quien se atreve a cruzar el umbral de ese espacio. La escalinata tiene peldaños largos que bajan hasta lo que antes fue el margen de un río; hay que señalar que el descenso se divide en dos secciones, pues no es una escalera corrida, tiene una explanada que permite colocarse a la mitad del viaje; la casa y la civilización se sitúan en la parte superior; debajo se encuentra el cauce del río como un límite natural, el cual ya no existe, pero la sola nominación posee un peso

fundamental dentro del relato —basta ver el título del cuento— y, al mismo tiempo, se puede ver la tensión que se ha ido formando a través de la descripción hasta este momento. Se ha ido preparando al lector para que tenga en cuenta que en la historia se irá delineando y exponiendo la significación que posee ese río subterráneo.

Para llegar al significado del río se debe primero entender la estructura de la escalera y ver cómo está construida para posteriormente interpretar cuál era su función en la casa y sobre todo en la vida de la familia:

A la altura de la explanada fueron socavadas cuatro habitaciones dos de cada lado de la escalinata, así que quedaron debajo de los corredores laterales y parece que siempre estuvieron allí, que soportan la parte de arriba de la casa. Quizá sea verdad. Estas cuatro habitaciones están ricamente artesonadas. Sofía pensó que ya que no podía tener comodidades tu padre, ni siquiera muebles, debía de disfrutar de algún lujo extraordinario. Son cuatro habitaciones, pero en realidad se ha usado únicamente una, la primera a la izquierda, según se baja al río. No he dejado de pensar en la razón que movió a Sofía para hacer que construyeran cuatro, una para cada uno de nosotros, o si simplemente las necesidades de proporción de la escalinata y la explanada en la que están colocadas necesitan ser de este número. (126)

Hasta este punto el descriptor se ha limitado a mostrar las características que componen la casa mediante un proceso de aspectualización, y es justo en este describir que se da paso ahora a un observador con una mirada hacia el recuerdo, quien pretende dar cuenta de la construcción que posee la escalera, es decir, la descripción de la casa en su totalidad, se reduce a una de sus partes, convocando con esto a un subsistema, un proceso de tematización que tendrá como propósito volver a abrir un proceso de aspectualización que ayude a dar cuenta de cómo es que está estructurada esa escalera.

El observador instalado como el centro de referencia baja la escalera, esos peldaños largos, tan largos como el portal central con sus cinco arcos, y se posiciona en la explanada que está a la mitad. Desde ahí mira a su alrededor para observar cuatro habitaciones, dos de cada lado de la escalinata, y menciona que parece que siempre estuvieron ahí para sostener la parte de arriba de la casa. Son cuatro cuartos ricamente artesonados —iguales en número a los hermanos—, todos a la mitad del camino hacia la profundidad. El observador se

cuestiona entonces la existencia de esos cuartos, los cuales se plantea fueron creados para darle un lujo a Pablo cuando ya estaba loco, un lujo extraordinario como es la escalera en sí misma. Un hermano para cada cuarto y solamente se ha utilizado uno, el primero a la de la izquierda según se baja al río. Al no ser utilizados por los integrantes de la familia, es fácil pensar que los cuartos representan una similitud con los hermanos, pues cada cuarto mantiene la casa en pie, tal como los hermanos lo han ido haciendo pues cada uno ha tenido su función, y esa opción es la que deja abierta la narradora, quien vuelve a tomar su papel cuando se finaliza la descripción de la escalera, mientras cuestiona el porqué de las cuatro habitaciones.

Se vuelve necesario hacer una pausa en este punto para poder ahondar un poco más en el significado que tiene la escalera a lo largo del cuento, pues si bien funciona como elemento de tensión desde donde gira toda la historia, es necesario develar cómo funciona esta imagen en el escrito y qué referencias provee al lector que se acerca hacía lo profundo, a observarla. Previamente, mencionamos a Roger Caillois, quien al hablar de la visión de lo sagrado en el mundo presenta al espacio como una forma que ha tenido el hombre para poder relacionarse con aquellos que lo dominan. El crítico explica que “Lo alto y lo bajo se encuentran a la vez calificados, así como el cielo, que pasa por ser residencia de los dioses donde la muerte no entra, en el mundo subterráneo, que se considera como la oscura morada donde su imperio es absoluto” (41). El mundo se rige a través de los contrarios y, dentro de lo sagrado, lo puro se encuentra en el espacio superior, mientras lo impuro forma parte del mundo profundo, de aquello que no está a la luz.

Esos términos espaciales, lejos de ser adventicios, se encuentran en todos los grados de la civilización. R. Hertz ha observado con razón que la oposición entre la izquierda y la derecha se articula con la que existe entre lo de *dentro* y lo de *fuera*. La comunidad se ve como encerrada dentro de un recinto imaginario. En el interior del círculo todo es luz, legalidad y armonía, espacio despejado, reglamentado, distribuido: en medio, el arca de la alianza o el altar representan el foco material y activo de la santidad que irradia hasta la circunferencia. Más allá, se extienden las tinieblas exteriores, el mundo de las emboscadas y de las trampas, que no reconoce ley ni autoridad, y de donde sopla una continua amenaza de contaminación, de enfermedad y de perdición. (53)

Tomando como referencia estas definiciones, es posible hacer tres inferencias que ayuden a entender la posición de la escalera y qué representa. En un primer lugar se debe retomar la idea de que la casa se encuentra en la periferia, lo que ya la coloca en este círculo de tinieblas que menciona Caillois; sin embargo, el peligro no se encuentra afuera, en ese ambiente que rodea la casa, sino adentro de la casa, en el centro, en ese espacio donde debiera haber luz y unión se construyó una escalera que iba hacia lo profundo hacia la oscuridad, es por tanto el centro de la casa una escalera que permite bajar hacia aquello que se desconoce, es el punto central que define el tipo de vida que tenía la familia y el disfrute por esta indagación en lo que había más allá de la vida normal. Los protagonistas de la historia retan al orden del mundo y a la lógica al romper con el paradigma de lo que explica Caillois es lo comprensible:

Así, la oposición de lo puro y lo impuro, pasando del terreno religioso al terreno laico y convertida en la ley y el crimen, de la vida honrada y la existencia crapulosa, ha conservado la misma topografía de los principios místicos: en bien en el centro el mal en la periferia. (53)

Ellos viven en la periferia, más cerca del mal, pero al mismo tiempo en el orden de la casa vuelven a convocar esa búsqueda del mundo subterráneo, al invitar al abismo al centro de la casa: crean una escalera para que ellos puedan incursionar en esa profundidad que los llama y a la cual desean escuchar, una profundidad que no corresponde a la impureza y maldad del mundo en general, sino que, en este caso, se trata de una profundidad dentro de ellos mismos.

Siguiendo este orden de ideas se puede concluir que la construcción de Sofía no es un elemento casual en la casa, la escalera representa un ahondar en la profundidad del ser, el construirla responde a una necesidad que tenían por entender aquello que estaba más allá de su comprensión, la locura de su hermano. La hermana mayor deseaba poder llegar a ese espacio donde habitaban los miedos, adentrarse en lo profundo de la casa, como si fueran un ahondar en ellos para encontrar la raíz de lo que no se entiende.

La escalera representa, por tanto, este punto de tensión que se expande y contrae y por esto llama a la experiencia del abismo, es un elemento que se encuentra ahí para facilitar la entrada y salida hacia lo subterráneo, y es justamente ahí donde se encuentra el significado de los cuartos, pues ellos son medidores entre lo que está arriba y abajo. Las habitaciones —como ya se dijo— fueron construidas como un intermedio, un lugar que mediara los extremos, una especie de equilibrio entre la liberación de lo oculto y la lógica de la razón.

Los cuartos se encuentran entre el límite del río y la entrada del mundo de la razón, la puerta principal, los habitantes de las habitaciones viven entonces entre esos dos mundos en ese vértigo incontrolable que los arrastra. Pablo, el padre del sobrino, fue el primero en habitar el cuarto artesonado sin muebles, y estaba así pues creían que tenían que crear un lugar dónde pudiera estar bien. Por lo que este lugar se acondiciona para que él viva, pues fue desde el inicio su casa de infancia, y por tanto representa un espacio seguro donde puede sentirse libre y es justamente ahí donde se libera, se deja fluir y se extingue.

La escalera permite adentrarse en la locura, en esa enfermedad de Pablo que ellos no alcanzan a entender y que pareciera venir del exterior a contaminar su hogar. Cuando Pablo llega, Sergio y Sofía centran su atención en cuidarlo y sobre todo se centran en los gritos que él daba; ellos lo escuchaban e intentaban comprenderlo: los gritos de Pablo son parte esencial de la búsqueda de la familia por intentar comprender lo inextricable.

Para poder ahondar un poco más en la locura de Pablo y el desenlace y consecuencias que tuvo, se vuelve necesario tomar en cuenta el posicionamiento que hace la narradora acerca de su papel en la historia. Ella busca explicar cómo fue que pasaron las cosas, no desde el tiempo, ni desde los razonamientos sino por medio de los recuerdos y es desde ahí que ella presenta a los hermanos como seres muy parecidos, instalados en una misma órbita, buscando entender el mundo de una manera similar que ella no entiende, siempre es una observadora exterior, y es por esto que al describir a sus hermanos ella siempre los maneja como seres iguales, a pesar de no parecerse en nada y es que lo que tenían en común era su manera de buscar aquello que no era visible fácilmente. Por eso cuando ella menciona que

los hermanos cuidaban a Pablo en su locura lo importante es poder entender lo qué esto provoca en ellos, ver a qué tipo de locura se refiere la narradora, cómo es ésta y si realmente llega del exterior con la llegada de Pablo.

La narradora no da cuenta de la historia en orden cronológico: la secuencia lineal no importa en la historia, sino que ésta se va armando a través de la descripción y por medio del recuerdo; aún con eso, la anécdota tiene una continuidad que busca responder los cuestionamientos previamente expuestos. Es posible encontrar fragmentos de lo ocurrido antes de que la locura se iniciara. Ella no logra recordar a Pablo, pues dice que era muy niña; a pesar de ello, logra describirlo con el recuerdo de los otros, lo reconstruye como un ser lleno de alegría y fuerza que no coincide con el loco que llegará posteriormente a la casa.

Lo que ella sí recuerda es como recibía clases en su casa. Sergio era su tutor y disfrutaban de la lectura, y era él quien intentaba comprender el mundo a través de los cuestionamientos que se hacía, no se conformaba con lo que le decían, con la manera de vivir ordinaria. Sofía, quien era la mayor, entendía a Sergio y le daba la razón en su pensamiento. Instalados en este tiempo es que, a través de algunas misivas, se enteran de la enfermedad de Pablo y del sobrino que tienen, provocando un desconcierto en la familia pues ellos tenían una imagen del hermano mayor muy diferente a eso que les dicen en esas cartas:

Pero ahora dicen que se ha tornado violento, que hay momentos en que destruye todo lo que encuentra y que quiere matar. La fuerza y la alegría juntas, más una exasperación que corrompa y desvirtúe la alegría, pueden transformarse en violencia ¿o es la cólera sola la que se apodera y engeguece toda la vitalidad de un hombre? ¿De dónde viene esa cólera y por dónde se filtra, desde qué lugar acecha? Cae sobre él como un rayo lo posee como un demonio y él no es más que él mismo, y hay que encerrarlo en lugar seguro, en un manicomio, donde hay gente que conoce ese deseo de destrucción y que no le teme. (177)

En este fragmento existe un cuestionamiento que permite visualizar el tipo de locura al que la autora enuncia más que de una demencia, se da cuenta de una violencia que domina al ser y que lo lleva a actuar sin pensar en las consecuencias, tiene un deseo de destrucción

que necesita saciar y que sólo lo puede hacer si logra expulsarlo. Un elemento muy interesante que posee el párrafo es cuestionamiento sobre el origen de la furia, si proviene de algún demonio o de un rayo, y es importante el tomar en cuenta esos conceptos, pues por medio de ellos es fácil comprender la idea de violencia que desea manejar la autora.

El demonio y el rayo poseen una relación que pareciera no muy evidente, pero que es realmente muy estrecha. Como expone Roger Callois en su libro *El hombre y lo Sagrado*, la religión, desde su inicio, surgió como una respuesta a la necesidad del hombre de explicarse aquello que lo dominaba e iba más allá de su control.

Por muy perfecta o primitiva que se la imagine, la religión implica siempre el reconocimiento de esta fuerza con la que el hombre debe contar. Todo lo que él juzga puede ser su receptáculo, le parece sagrado, temible y precioso. Y todo lo que no lo es, se le antoja, por el contrario, inofensivo, pero también impotente y desprovisto de atracción. Sólo se puede desdeñar lo profano, mientras que lo sagrado dispone para atraer de una especie de fascinación. Constituye a la vez tentación suprema y el más grande de los peligros. Terrible, impone la prudencia; deseable, invita al mismo tiempo a la audacia.  
(15)

En este punto es justamente donde se unen estos dos elementos: el rayo como una fuerza sobrenatural que domina al hombre y el demonio como una deidad a quien se le adjudica todo aquello que hace daño y que no se comprende. Tomando esto como referencia es que se puede decir que esa violencia que tiene en su ser el personaje va a tener una relación con lo sagrado. La idea que ya se explicó en el marco teórico, perteneciente a la obra de Girard, quien denomina a lo sagrado como todo aquello que se contrapone a la vida profana, o sea lo que no corresponde con una vida civilizada y ordenada. Para poder ampliar la explicación de este concepto se puede tomar la escena donde se presenta la razón por la cual la parte de casa que le toca a Pablo está en ruinas, es decir, se hará referencia a la narración de su muerte.

El deceso de Pablo no se narra explícitamente, como muchas otras cosas en el relato. Muere cuando sale del cuarto, se libera y desata aquello que lleva contenido, eso que intenta controlar y que lo supera en un momento, lo que hasta ahora se ha llamado locura pero que

tiene relación con algo más allá, con la violencia que lo llama a la transgresión de los límites.

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 como 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 quizás pueda volver a empezar. (174)

La narradora explica al sobrino la muerte de su padre relacionando la furia que lo invadía con el río. El río es una metáfora de la enfermedad de Pablo, es mediante este proceso de asimilación que se unen elementos que parecen no tener un sentido semejante. La fuerza y la imposibilidad de detener al río, se convierten en descripciones que permiten crear una imagen de la muerte del personaje sin exponer lo que realmente pasó. Mediante esto se resignifica el río y, ahora, deja de ser un elemento de la naturaleza que facilita el rompimiento de los límites para pasar a representar —como se mencionó cuando se habló de la escalera— toda aquella violencia que lleva en el interior el personaje y que debe ser liberada.

El río entonces toma fuerza, destruye lo que encuentra a su paso, lo arrastra todo y de esa manera Pablo se llevó a sí mismo a la muerte. En realidad, esta relación tiene aún mayor profundidad de lo que se ha dicho hasta este punto y es fácil verlo si se pone atención en la última frase del párrafo: “destruirse para que la vida otra, ajena y la misma, tu vida quizás pueda volver a empezar”. Aquí se presenta nuevamente la idea del sacrificio, la liberación y violencia del río es necesario que se presente para que otra vida, otro ciclo vuelva a comenzar. Es preciso ahondar en lo anterior y relacionarlo con todos los elementos analizados hasta ahora. René Girard —en *La violencia y lo sagrado*— habla de la importancia del sacrificio dentro de la sociedad y las consecuencias que existían al no tener ese espacio de liberación.

El sacrificio —para Girard— es una violencia que, no por ser parte de un ritual, deja de ser un asesinato. Esto pareciera no tener mucha relación con la violencia que maneja Arredondo, pero es justamente en esta idea donde subyace la importancia del texto. Pablo representa una violencia que debía ser liberada para que una nueva vida pudiera comenzar, es decir tenía que morir para que un nuevo ciclo de vida se iniciara, esta es la idea fundamental del sacrificio.

Los sacrificios se convirtieron en una forma de liberación de la violencia que el ser tenía contenida. Si bien esta violencia ritual era entendida en el origen de las religiones como una transgresión sacra, en nuestra época esta misma acción la concebimos como parte de algo impuro que en nada se relaciona con lo religioso. Eso que no se sabía nombrar, pero que se sabía que llegaba posee una relación igualmente con lo divino, pues los sacrificios iban dedicados a las deidades, a esos seres que representaban todo aquello que no se podía controlar dentro de las tribus.

La víctima puede ser cualquiera, no importa a quien se sacrifique, sino lo que se logra con el ritual. El sacrificio tiene una función catártica y esto se debe a que, cuando se lleva a cabo, se recrea un espacio de liberación de las normas que recuerda al caos inicial del mundo. En su origen, el mundo es un desorden que tomó una forma al establecerse las prohibiciones y normas sociales; sin embargo, esa violencia que venía del caos primitivo debía tener su manera de ser liberada, los sacrificios tenían, como se dijo, ese fin. La víctima, entonces, va a representar siempre el papel de una víctima propiciatoria, la víctima inicial y es por esto que pierde identidad y sólo es utilizada con el fin de lograr el caos y desorden que llevará a la sociedad a poder liberarse y comenzar el ciclo de nuevo, un ciclo donde se vuelva a la paz y tranquilidad.

Como se vio en el apartado anterior, Inés Arredondo representa la transgresión por medio de la figura de la naturaleza y, en este cuento, se maneja de la misma manera. El río, pues, representa aquello que pareciera invadir al ser, pero que realmente está dentro del mismo

personaje, y al expulsarlo se transforma en una víctima. El lector es testigo del sacrificio, experimenta la violencia y la liberación representadas.

Retomando la narración se puede ver que hasta este punto pareciera que Pablo es quien posee esta violencia, sin embargo; si fuera esta la idea que desea exponer la autora entrarían los cuestionamientos de qué es lo que continúa manteniendo en la casa la protagonista después de la muerte de Pablo, qué es lo que buscaban Sergio y Sofía y por qué ellos tampoco pudieron tener una vida normal. Estas interrogantes obtienen una respuesta si retomando todo lo que se ha analizado se continúa ahondando en el cuento para llegar a develar el tipo de vida que mantuvieron los otros dos hermanos y así poder terminar de delimitar cuál era la búsqueda a la que se refería la narradora.

La vida de esta familia como se mencionó anteriormente giraba en torno a la casa, ahí las hermanas eran testigos de las lecturas de Sergio y de su forma de ver el mundo. La falta de linealidad temporal está en todo el cuento, sin embargo; hay un pasaje donde se puede deducir la época en la que se instala el texto, esto sucede cuando llega la revolución al pueblo y ellos son testigos de uno de los asaltos. La narradora habla de la noche del saqueo instalando la mirada en el recuerdo, ellos no actuaron como las demás personas, pareciera que Sergio había estado esperando ese momento pues se preparó para ello y se dedicaron a observar lo que pasaba:

(...) nos quedamos ante la ventana de par en par, mirando hacia afuera, y nuestro zaguán fue el único que nadie golpeó porque Sergio, en cuanto oyó los gritos que venían por el camino de la Bebelama, fue, caminando despacio, y lo abrió, encendió las luces por toda la casa, revisó su corbata ante el espejo del corredor y se colocó, con la espalda negligentemente pegada al marco de la ventana, a esperar; Sofía fue a sentarse en el apoyo y no cruzaron palabra. (175)

La casa se abre como si se esperara una gran fiesta, todo estaba listo y preparado para recibir a los invitados, el gesto de Sergio de arreglarse la corbata tiene que ver con la idea de recepción de aquellos que llegarán a infringir su hogar; no pondrán resistencia porque pareciera que los esperan, se quedarán estáticos observando como la violencia afuera y adentro llena el ambiente. La narradora describe cómo en esa noche son testigos de los

gritos de las mujeres y del cura cuando queman la iglesia y a pesar de eso no se inmutan, pareciera que nada los toca como bien describe la protagonista “Ahora me imagino que debimos de parecer un retrato de familia, los tres en el marco de la ventana, pero en ese momento fue la primera vez que sentí que estábamos, yo también, aparte, y que no podían tocarnos.” (176) Ellos tienen una forma de vivir que no corresponde a la del pueblo y es por eso que la narradora expresa que se siente fuera, no entiende mucho de la búsqueda que ya existe en sus hermanos pero los acompaña como una observadora de lo que pasa a su alrededor.

Los revolucionarios llegan roban, rompen y se van, Sergio los mira y cierra la puerta, sin embargo lo que le llama la atención en este pasaje es la decepción que se delinea en su cara, la cual viene de el actuar de los guerrilleros. El esperaba otra cosa, el en ese punto deseaba poder ser testigo de una violencia distinta porque para él eso “(...) era lo más parecido a una fiesta.” Y era de verdad que estaba triste por aquellos hombres.” (177) la tristeza respondía al poco disfrute y satisfacción que encontró en ellos, era algo mecánico y simple no el quebranto de los límites que él deseaba observar.

La búsqueda de Sergio en ese tiempo ya tenía que ver con ese disfrute del exceso, ese averiguar qué había más allá del límite y cómo se podía acceder, lo leía en los libros y se los narraba a sus hermanas quienes sólo escuchaban, la narradora era la más chica y es por eso que expone se desapego ante todo aquello que Sergio buscaba y le comunicaba a Sofía:

Sergio le explicaba a Sofía las diferentes fiestas de los diferentes dioses. “El desorden sagrado”, recuerdo que dijo, y cosas así. Podría citarte más frases, pero las frases no importan. 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. (128)

Comprender a qué se refiere Sergio al mencionar el término de “desorden sagrado” nos regresa a hablar de los sacrificios en la antigüedad. El sacrificio, como ya se expuso, era una actividad que se hacía tomando en consideración a todo el pueblo, era el evento donde el pueblo podía expulsar todo aquello que lo dañaba. Sin embargo; este no era el único

lugar donde se podían liberar las tensiones, las fiestas formaban parte de este espacio de liberación que celebraba en honor a los dioses y que con la bendición de ellos que se rompían los límites para poder transgredir las reglas. René Girard plantea la relación entre la fiesta y el sacrificio de la siguiente manera.

Es imposible poner en duda que la fiesta constituye una conmemoración de la crisis sacrificial. Puede parecer extraño que los hombres recuerden en la alegría una experiencia espantosa, pero este misterio es fácil de interpretar. Los elementos propiamente festivos, los que más nos sorprenden y que acaban, por otra parte, por dominar la fiesta y, al término de su evolución, son los únicos en subsistir, no es la razón del ser. La fiesta propiamente dicha no es más que una preparación al sacrificio que señala a un tiempo su paroxismo y su conclusión. (128)

La fiesta tomada como esta conmemoración del sacrificio es lo que Sergio espera ver al estar como espectador del allanamiento de su hogar, la alegría que se supone debe traer el quebrantamiento de los límites, la liberación de las barreras y prohibiciones, por eso su decepción al encontrar monotonía cuando debería existir entusiasmo y pasión. Las fiestas en este sentido poseen una importancia en el relato pues Sergio había estado estudiando las culturas antiguas y estaba interesado en todo aquello oculto que había detrás de las guerras, de las fiestas, de lo sagrado.

Tomando en cuenta lo anterior es que se puede decir que Sergio estaba en búsqueda de respuestas, a él le interesaba entender aquello que se escondía atrás de la violencia, lo que estaba detrás del horror, él no quería entender las cosas como el resto del mundo sino deseaba comprender aquello que estaba más allá de lo evidente y en este querer encontrar fue que entendió lo que menciona Girard que “La fiesta se basa en una interpretación del juego de la violencia que supone la continuidad entre la crisis sacrificial y su resolución.” (129)

Este evento y las reflexiones de Sergio acerca de la fiesta sagrada no se pueden instalar cronológicamente en la historia como algo que vino antes o después de Pablo, lo que sí se puede colocar es lo que narra a continuación la protagonista instalada en un tiempo donde la escalera todavía no se ha construido pero la desgracia de Pablo ha pasado ya. El tiempo

sin orden que presenta la autora expone un aparente problema en este punto, ya que; la escalera no existe y por tanto los cuartos laterales tampoco y, sin embargo, Pablo ya ha muerto. Esta incongruencia tan evidente parece incluso tener un propósito en el texto como se verá a continuación.

Sergio viaja a Europa y le escribe cartas a Sofía esa hermana suya tan parecida a él, el cuento en este punto comienza a llenarse de voces, la voz de Sergio narrando lo que le pasa en aquellos lugares donde su cabeza comienza a llenarse de ideas y la angustia comienza a sembrarse, la voz de Sofía intentando crear una forma de ayudar a su hermano, la voz de la narradora queda incluso por segmentos al lado pues ella sólo vigila la historia y son realmente ellos los que la vivieron y saben contarla.

En este intercambio de voces se plantea una enfermedad que aqueja a Sergio y que altera su forma de entender el mundo, algo nuevo pasa en él y es justamente en ese continente dónde él lo empieza a sentir, su búsqueda ha tenido como resultado esto que ahora él no entiende, o quizás fue al revés por esto que le pasaba era que él buscaba entender lo incomprendible, no importa el orden, lo que interesa es ese mal que ahora aqueja al segundo hermano. Para explicar esto la voz de Sofía se hace presente en el relato, para contar el inicio de la enfermedad como un recuerdo antiguo que debe dejar impreso, narrar ese malestar ya se había llevado al hermano mayor y parecía haberse propagado en el segundo:

- hay que contenerse. Ser conscientes, perfectamente lúcidos, dar a los hechos, los sentimientos y los pensamientos de forma adecuada, no dejarse arrastrar por ellos, como se hace comúnmente. 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, 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 desacompañada, porque el primer grito dejaría en libertad a la fiera. (178)

Como se puede ver la búsqueda de Sergio en Europa seguía ahora por el lado de la contención, reconociendo su inclinación hacia aquello que iba más allá de su entendimiento es que se dispuso a permanecer en la medida pues el asomarse al quiebre de los límites podía cambiar la perspectiva que tenía del mundo, contenerse en todos los sentidos, seguir las reglas marcadas por los seres humanos, alejarse de la naturaleza para no pensar en ella. Él sabía lo que iba a pasar si se atrevía a ir más allá hacia el otro lado y por eso se mantenían siempre alerta y, sin embargo, no logró superarlo y se encontró con aquello que tanto temía pero que al mismo tiempo deseaba conocer, se dejó ir y cayó en un vacío que no supo manejar.

Esa angustia se presenta en Sergio como algo que invade su cuerpo y no como algo que está dentro de él, es una fuerza que lo lleva a caer una y otra vez, y la única manera que encuentra para mantenerse en pie es a través del equilibrio que le da la búsqueda del término medio en cada acción y en cada palabra, no salir de los lineamientos porque de hacerlo quizás algún día caería tan hondo que no se podría levantar. Esta angustia a la que hace referencia la autora tiene que ver con esa necesidad de experimentar, de sentir aquello que va más allá de la vida normal, del mundo profano, Sergio lo ha buscado en su vida, porque siempre sintió curiosidad por lo otro, lo que se calla y se esconde, lo que está más allá del límite.

Cuando Sergio vuelve a casa Sofía se encarga de cuidarlo y de mantenerlo en equilibrio, lo más cerca de la cotidianidad que puede, trata de que no se deje caer, mantiene un orden en el actuar pero cada vez le es más difícil reprimir aquello que su hermano está sintiendo y que ninguno de los dos puede comprender. El hermano se posiciona como un ser débil ante aquello poderoso que lo abrumba, está indefenso hacia sí mismo, hay algo que lo tira desde dentro y que no puede vencer:

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, no sé y siento que me acuchillan, con un cuchillo verdadero, aquí. Lo llevo clavado, y caigo y

quedo inmóvil, cayendo a ningún lugar, a nada. Lo peor es que no sé por qué sufro, por quién, qué hice para tener este gran remordimiento, que no es de 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 angustia, estoy seguro. (179)

Cuando Pablo se enferma, la narradora es demasiado chica para recordar lo que sucedió y nunca se ve el tipo de locura que experimenta, qué es lo que siente o lo que pasa dentro de él, en el caso de Sergio, él mismo logra posicionarse frente a su malestar, sabe que lo que tiene va más allá de su entendimiento y aun así intenta comprenderlo. Sofía es la que está para observarlo todo y no desea que le pase lo mismo que a Pablo y es por eso que siempre está alerta, lo vigila y desea conocer el verdadero nombre de lo que le pasa:

Si la angustia y el remordimiento gratuito son la locura, todo es demasiado fácil y resulta monstruosamente injusto que Sergio sufra tanto por nada. La locura sería entonces no más que un desajuste, una tontería, una pequeña desviación del camino, apenas perceptible, porque no conduce a ninguna parte; algo así como una rápida mirada de soslayo. No puede ser. (179)

La idea de la enfermedad de Sergio es cuestionada por Sofía, ya que la palabra locura puede llegar a ocupar el lugar de enfermedades que nada tienen que ver con lo que le pasa a su hermano, es necesario que quede claro que en este caso la locura a la que se refieren es el resultado de la búsqueda que los hermanos emprendieron, por eso Sofía no acepta que se le llame simplemente loco, pues lo que está viviendo no es un problema cualquiera, lo que experimentan va más allá de lo que un médico puede diagnosticar.

Sofía al entender esto debe cuidar que no le pase lo mismo que a Pablo debe seguir los consejos que su hermano algún día le dio y crearle un espacio de contención, algo que lo mantenga atado al mundo como ella misma lo dice: “Le hace falta apoyo. Algo real, material, a lo que pueda agarrarse.” (p. 179) entonces se decide a crear la escalera aquí ya no se plantea la escalera como una estructura hecha para Pablo sino que es una construcción que ayuda a Sergio a mantenerse en pie, a no caer, él es el que la crea mientras Sofía lo espía, la escalera representa algo concreto que Sergio puede mirar, un elemento

que le permite crear una relación con el mundo, pues es la construcción que representa su búsqueda y su angustia que no sabe manejar.

Los hermanos deseaban que la escalera y la casa fueran la misma cosa y se pudieran vivir de la misma manera. Construir en un espacio cotidiano algo extraordinario, una escalera sin el menor sentido lógico, pero tan necesaria para ellos como su mismo ser. La casa representa a los hermanos pues es su espacio, es su contenedora, el elemento donde pueden ser, su espacio en el mundo. Por eso es necesario crear ese elemento que represente la lucha que los hermanos están viviendo, una escalera para bajar poco a poco a lo subterráneo y al mismo tiempo poder subir al mundo civilizado si así lo desean. La escalera es su forma de hacer tangible una búsqueda que por su naturaleza es interna y de la cual nadie habla aunque se experimente.

Ellos lograron parte del propósito. Es verdad que cuando entras a la casa y atraviesas por primera vez el pasillo y el portal, te detienes al borde de la escalinata como al borde de un abismo, con el pequeño terror de haber podido dar un paso en falso. Pero al ahogar el pequeño grito que nunca se ha escuchado y que sólo parece el ruido del corte brusco de la respiración, todos los visitantes han tratado de expresar asombro y no miedo. (179)

El leer la palabra abismo remite a la idea del hombre frente a la inmensidad del mundo, frente a una naturaleza que lo deja indefenso. Crear esta imagen es importante para los hermanos pues por un segundo invita a los que la ven a experimentar la angustia de caer, el miedo de enfrentarse a lo que está en la profundidad de su ser, recrear, en aquellos que llevan una vida “normal” lo que está viviendo Sergio, el sentir la angustia frente al vacío.

La palabra abismo igualmente se puede relacionar con la discontinuidad que separa a los seres humanos según Bataille, pues es ésta la imagen que utiliza el autor para referirse a la distancia que hay entre un individuo y otro: “Este abismo es profundo; no veo qué medio existiría para suprimirlo. Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante.” (17) tomando como referencia que cuando el individuo se cuestiona su individualidad es justamente cuando se atreve a asomarse a ese espacio, a ese

vacío, es que se puede conectar la figura de Bataille con esta escalera, la cual representa un camino para quebrantar los límites del ser y acercarlo a la continuidad.

Tomando como referencia lo anterior se puede decir que la locura que se maneja en este texto, es más compleja que una enfermedad mental, cumple una finalidad que la misma escalera representa, rompe con la normalidad de un espacio para poder adentrar al ser a aquello que posee en su interior, pero que niega porque está vedado por las prohibiciones que la sociedad ha impuesto.

La violencia que existe dentro de estos hermanos es una violencia que remite a la violencia sagrada, esa que se “contagia” y que puede exterminar a una sociedad. Del mismo modo en el cuento se maneja que Pablo fue el detonante de todo, fue el quién contagió a Sergio con su locura “Quizás él sí era un loco de médicos, pero ellos sabían tan poco de su mal que le permitieron venir y contagiar a los hermanos que no se parecían a él, que eran hermanos entre sí. Sergio enloqueció como él cuando lo vio, cuando quiso entenderlo.” (181)

La locura de Pablo es contagiosa porque Sergio ya estaba en busca de entender aquello que estaba fuera del límite, realmente la suya fue una locura poética en el sentido en que su existencia y su dolor tenían como finalidad misma explicar aquello que en el mundo no tenía cabida, experimentar ese rompimiento de límites que Arredondo siempre buscaba recrear, tener una crisis constante para ver hasta dónde se puede llegar viviendo al límite en todos los sentidos.

La búsqueda de los hermanos por tanto se puede comprender tomando como referencia la siguiente cita de Bataille:

Desde siempre, un principio de divinidad ha fascinado y atormentado a los hombres: reconocen tras los nombres de *divino*, de *sagrado* una especie de animación interna, secreta, un frenesí esencial una violencia que se apodera de un objeto, consumándolo como el fuego y llevándolo sin demora a la ruina. Aquella animación se considera contagiosa y, al pasar de un objeto a otro, traía al que la acogía una miasma de muerte: no hay peligro más grave, y si la víctima es objeto de un culto, que tiene como fin ofrecerla a la veneración hay que decir en seguida que este culto es ambiguo. (186)

Ellos cedieron ante esa fascinación que a la vez atormente, optaron por tener esa vida cruel y exquisita en el momento en que decidieron habitar más allá del límite, experimentar lo sagrado y al vivirlo desatar esa furia que tenía que concretarse y sólo lo lograron mediante la muerte:

En la violencia de este movimiento, el goce personal ya no cuenta, sólo cuenta el crimen y no importa ser su víctima, sólo importa que el crimen alcance la cima del crimen. Esta exigencia es exterior al individuo o al menos coloca por encima del individuo el movimiento que él mismo desencadenó, que se separa de él y lo supera. (180)

El destino de la familia es alimentar esa angustia, su casa está construida para ser contenedora de la violencia, esa que en la sociedad se expulsa para poder habitar en tranquilidad, en el hogar de los hermanos es al contrario, se intenta mantenerla viva en el seno familiar para que siga existiendo dentro de la casa y se conviertan ellos en elegidos, víctimas propiciatorias de un ritual que permite mantener un orden en el mundo.

Pero es seguramente ése el camino justo que la locura misma ha trazado para sus verdaderos elegidos. Es necesario oír los gritos, los alaridos, sin pestañear, como hacía Sergio sin cansancio durante el día y la noche. Habría que haber pensado en otra cosa. En cambio Sergio se quedaba fijo en el alarido bestial que recorría el silencio, que se extendía por la superficie de la noche. Sí, eso sí lo sé: no la penetraba; la locura de tu padre gritaba para sí misma no le gritaba a nada. (181)

Ellos fueron los elegidos para mantener la locura existiendo, fueron “contagiándose” uno a otro y dejaron la vida normal, por dedicarse a ser guardianes de una locura que después les tocaba experimentar, ellos fueron elegidos para cuidar aquello que venía de afuera pero que al mismo tiempo siempre estuvo en ellos. La narradora es la única que jamás sintió el llamado de esa violencia y no deja de cuestionarse lo que hubiera pasado de no haber intentado entender lo que no se debe saber lo que escondía Pablo y les reveló a sus hermanos “Si no lo hubieran hecho traer... Por lo menos Sergio no habría aprendido ese grito. El que lo perdió. El grito, el aullido, el alarido que está oculto en todos sin que lo sepamos.” (181) Aquello que se entiende a través de los gritos, eso que aparentemente se contagia es justamente esa violencia que vive en todos los seres, esa que se acumula en un

mundo limitado y lleno de prohibiciones, aquello que se expulsaba en las fiestas sagradas a través del sacrificio, es eso lo que ellos logran entender y al adentrarse en ello rompen con sus límites y se entregan al desenfreno para intentar liberarlo.

Al final del relato la narradora se vuelve a posicionar en el presente, abandona el recuerdo y se vuelve a encontrar instalada como aquella que cuida la locura, que ahora ya ha tomado a Sofía, la muerte de Sergio no se menciona pero es deducible, ahora es su hermana mayor la que vive en la habitación atesorada de la escalera, es ella quien existe en el límite y quien sufre la angustia de caer y caer, después de Sofía sólo quedará la narradora, ella no quiere entender aquello que sus hermanos buscaban y sin embargo; sabe que el destino la acecha por eso escribe la carta, las letras que preservan la historia, aunque ella mantenga en su intención lo contrario:

Aun cuando te digan que yo dejé de guardar, de estar atenta sin entregarme, aun entonces no vengas. No quieras comprender. Sólo a ti te diré que quizás 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)

Su destino no tiene una explicación lógica para la narradora, y sin embargo, Sergio la encontró a través de sus lecturas, es necesario que el sacrificio exista para que la sociedad tenga una forma de liberación del ser para que el orden se dé de nuevo y todo comience en un ciclo de paz y armonía. Ella lo ha aceptado con el tiempo porque ha estado ahí presenciándolo, sabe lo que ha pasado con sus hermanos y seguramente pasará con ella conoce su destino porque ha estado marcado desde el inicio, no lo explica explícitamente porque es algo que no se puede entender si no se baja a lo subterráneo, al encuentro de aquello a lo que tememos:

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)

Los ríos existen dentro de los personajes, poseen en su interior la fuerza de esos espacios que en la primera colección de cuentos existían aparte, aquella que es capaz de lanzar al ser a la transgresión de sus límites. Los ríos en este cuento se plantean como un símil de todo aquello que se guarda, esa violencia que se va acumulando dentro del ser cerrado y que necesita ser liberada para poder comenzar un nuevo ciclo. En este cuento Arredondo rompe todo atamamiento con el mundo limitado deja a sus personajes experimentando todo el tiempo ese sentimiento de transgresión, ese estar más allá del mundo organizado y los posiciona ahí para que vivan todo aquello que sólo la víctima debe de sufrir para poder encontrar la paz al llegar al mar, es decir al alcanzar el desahogo final y con ello la muerte.

La paz de un santuario, de un majestuoso transcurrir hacia la profundidad estática. 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)

Sólo con la liberación total de la violencia podrán las víctimas descansar, llegar a ese mar que representa la continuidad de Bataille, sentir el rompimiento de la individualidad y lograr con esto la liberación. El mar como idea de un espacio externo, donde no se puede caer más porque ahí no existen las barreras, los límites se terminan al llegar a ese fin último, que al mismo tiempo es la muerte pues “La muerte es siempre, humanamente, el símbolo de la retirada de las aguas posterior a la violencia de la agitación.” (Bataille, 1997:106)

Desconfiado ceñudo consigo mismo, enemigo de todo, se entrega al fin, en paz y pequeño, reducido a su propia dimensión, a la muerte. Apenas aprendió a morir matando, sin razón para alcanzar consciencia de sí mismo, en instantes apenas anteriores al desprenderse de su origen, de la historia que no recuerda, apaciblemente poderoso antes de entregarse, tranquilo y enorme, ensanchando, imponente ante el mar que no lo espera que indiferente murmura y lo engulle sin piedad. (182)

El ser individual se vuelve pequeño ante la inmensidad de la continuidad, ese abandonar el cuerpo y poder fluir, liberarse de toda violencia para poder encontrar en el mar un refugio a

dónde llegar, es el fin último el mar, ese río subterráneo que no se detiene y siempre está fluyendo tiene su destino final en el último desahogo, antes de abandonarse a la muerte del ser discontinuo.

Sean cuales fueren las causas y las circunstancias de su muerte, el que muere se encuentra siempre, respecto al conjunto de la comunidad, en relación análoga a la víctima propiciatoria. A la tristeza de los supervivientes se une una curiosa mezcla de espanto y de alivio propicia a los propósitos de enmienda. La muerte del aislado aparece vagamente como un tributo que se debe pagar para que la vida colectiva pueda proseguir. Muere un solo ser y la solidaridad de todos los vivos se ve reforzada. (265)

Los protagonistas de río subterráneo se presentan como esas víctimas propiciatorias que viven repitiendo sus muertes violentas, experimentan toda la angustia y la llevan hasta el final y es mediante su muerte que renuevan el ciclo de calma para que una nueva época comience. Ellos crearon un espacio dentro de la casa para contenerlo todo y así mismo el cuento se vuelve un contenedor de la historia, cada palabra es elegida cuidadosamente para que la historia permanezca en un equilibrio perfecto el cual permite a los lectores ser testigos de la anécdota y asomarse a ese abismo donde saben que no caerán pero que ahogarán ese grito de asombro que deja la experiencia de aproximarse al abismo.

Para concluir con el análisis del texto se puede hacer una reflexión acerca del por qué las acciones de ellos se manejan como vitales dentro de un orden ancestral. Lo anterior se relaciona con lo que explica René Girard en su libro *La violencia y lo sagrado* expone que estos sacrificios debían existir pues de lo contrario toda la violencia que se va guardando en el ser limitado se acumula y se queda en la sociedad, y es ahí donde se va a propagar como un “contagio” que dañará el orden social:

Lo religioso dice realmente a los hombres *lo que hay que hacer y no hacer* para evitar el retorno de la violencia destructora cuando los hombres descuidan los ritos y transgreden las prohibiciones, provocan, literalmente, que la violencia trascendente vuelva a bajar sobre ellos, para convertirse en la tentadora demoníaca, la puesta formidable y nula en torno a la cual se disponen a destruirse entre sí, física y espiritualmente, hasta la aniquilación total, a menos que el mecanismo de la víctima propiciatoria, una vez más, acuda a salvarnos, a menos que, en otras palabras, la violencia soberana, considerando a los “culpables” suficientemente “castigados”, no condescienda en recuperar su trascendencia, en alejarse el mínimo para vigilar a los hombres desde fuera e inspirarles la temerosa veneración que les aporta la salvación. (270)

Ellos fueron llamados a asomarse dentro de aquello que habita en las profundidades de su ser y sin embargo; están ahí porque ya han tocado aquello que pertenece al mundo de lo sagrado y han pasado de un estado de indiferencia a fungir como seres impuros, conocen lo subterráneo y no le temen, les atrae y como expone Rene Girard “Sólo hay un medio seguro de evitar la impureza, es decir, el contacto con la violencia, el contagio de esta con la violencia, y es alejarse de ella. [...] La contaminación es un peligro terrible al que, a decir verdad, sólo los seres ya impregnados de pureza, ya contaminados no dudan en exponerse.” (35) ellos han vivido con ella y ya saben lo que les espera, se han “contagiado” de ella y no hay nadie que pueda cambiar su destino.

Ellos se han adentrado en ese río subterráneo que habita dentro de su ser, han visto como “La violencia se ha transfigurado en una especie de fluido que impregna los objetos [...]” (33) y los ha ido impregnando a ellos como si fuera algo que llega de fuera, pero que en realidad va creciendo dentro de cada persona, esa angustia que se encuentra viviendo dentro de las prohibiciones, esa inconformidad que llega en un mundo limitado y que necesita encontrar alguna salida.

Uniendo los elementos que hasta ahora se han abordado se puede hablar de que la imagen del río funciona como una representación de aquello que está guardado dentro del ser, eso que fluye y que se mantiene guardado porque forma parte de las prohibiciones que la sociedad ha impuesto para mantener un orden, ese río que corre y que nunca descansa porque tiene un fin al cual llegar, un lugar donde por fin podrá descansar y es justamente la imagen del mar la que se abordará en la última colección.

### 3.3 La continuidad y el mar

“Wanda” pertenece a la última colección de la autora *La casa de los espejos* y es este cuento el único de todas las colecciones que toma el tema del mar como elemento central, es debido a esto que se ha elegido para tratar el tópico pues si bien la mención de esta

figura está presente en las otras dos colecciones es aquí donde se trabaja de manera más concisa el significado que la autora le desea dar.

El cuento “Wanda” narra la historia de una familia que va a pasar las vacaciones de verano en la playa, comienza el texto presentando a la familia en el coche, los padres un hijo adolescente y una hija pequeña. Raúl es el protagonista de la historia un joven que desea vivir la experiencia en el mar alejado de las comodidades que la casa en la playa le puede dar, al llegar a su casa de verano él se aleja de ella para irse a dormir a un cubil que está en el patio, razón por la cual se puede deducir que no es la primera vez que lo hace, el narrador se refiere a este espacio como una cueva pues no posee puerta y está construido como una ermita. Dentro de él se encuentra solamente un camastro, un librero y un radio tocadiscos de alta potencia, el cual disfruta prender a todo volumen pues en ese espacio alejado de todos él puede escoger la música que él quiere escuchar “le gustaba jugar con los pianos y fortísimos haciendo el contrapunto y competencias con el susurro o bramido del mar.” (212) En ese ambiente alejado de la sociedad y escuchando los sonidos del mar junto con la música es que se presenta Wanda la esencia de una mujer que no se describe en el texto, es un ser que ha llegado para entregarse a él en esas noches de soledad:

Entonces apareció. No llegó. Nada más estuvo allí. Desnuda, tendida con su cuerpo núbil junto con el cuerpo sudoroso de Raúl. Lo primero que él sintió fue la sorpresa de aquel cuerpo fresco en medio del calor. Frescura de mar bajo un sol esplendente que lo hace sentir como un delfín que jugara entre el mar y el aire con una inmensa alegría; luego, gozoso, se hunde, y navega por las aguas verdes. Va cada vez más al fondo, respira con deleite el agua salada que abraza a los mortales. Mira los peces inmóviles y siente el silencio absoluto de lo profundo. Todo es lento apenas se mueve. La corriente, casi quieta, lo sostiene y no hay que hacer algún movimiento para deslizarse y mirar los paisajes maravillosos de flores y faunas desconocidas y calmas. (213)

Desde el inicio la mujer es descrita a través de todo un paradigma que remite al mar, se presenta ante él y el acercamiento le brinda esa plenitud y totalidad que representa el mar para él. Ella representa el agua que lo refresca, es paz y plenitud.

Sin ruido, en el oído, aguas profundas circulan dentro del caracol, como espesos moluscos adheridos que estuvieran ahí desde edades antiguas comunicándote secretos que no escucharás porque no hay palabras para confiarlos ni nadie que los entienda. Vibrar en el

silencio que desconoce lo que no es silencio, sentir el latido de las sienes, la sangre caliente en el helado camino sin término del agua que te desconoce pero que te lame pacientemente mientras te deslizas sin esfuerzo, sin hacer nada, solamente siendo. (213)

Hay en la relación ente Raúl y Wanda un proceso de seducción que se va gestando desde el primer momento, él se desliza a través de ella, quien representa, esos espacios de libertad, de plenitud donde no se enfrenta con límites si no todo lo contrario, pierde el peso de su cuerpo a través de ella y se dedica a fluir, en esas aguas que han existido desde siempre, un dejarse ir en la plenitud total. Raúl vive a Wanda y a través de ella va conociendo ese disfrute de la continuidad con un erotismo que está más allá de los cuerpos cerrados.

A la par de las apariciones de Wanda en las noches, Raúl se dedica a disfrutar sus días con su familia, dentro de estos paseos y juegos se devela la relación entre los hermanos y los pensamientos que Raúl guarda ante su hermana pequeña Anita, los cuales se presentan cuando están jugando en la arena junto al mar, es ahí justamente donde él se cuestiona cómo sería si ella no fuera sólo una niña: “Ana... Si fuera un poco mayor la podría llamar así. Le hubiera gustado: Ana, y rodaba la palabra en la boca. Ana. Ana. Se tiró en la arena para saborear el placer de la palabra. Si fuera mayor... si fuera mayor ¿qué?” (214)

El deseo de Raúl por ver a su hermana como una mujer y no como una niña persiste, el imaginar que Anita fuera Ana, pensar cómo sería el verano con ella de grande, pero frustra la idea, no la desarrolla, queda como un deseo enterrado porque no debe ir más allá, se limita a ahondar en él.

El protagonista está experimentando el inicio de la adolescencia y con ella todos los cambios que en su cuerpo y mente se van gestando, el despertar sexual que comienza a vivir y que está desarrollando a través de Wanda, y que al mismo tiempo la relación con la imagen de su hermana, pero no como una niña si no la idea de ella como mujer lo atrae y que lo llaman a un deseo que se queda en su mente como un anhelo que sabe jamás tendrá una realización.

Raúl pasas sus días en la playa, pero no se limita a experimentar los cambios de su cuerpo y su sexualidad, si no que conforma avanza la narración se presenta que su interés realmente es la creación poética, él es llamado por sus amigos poeta, debido a que en recientes fechas ganó el premio nacional de poesía juvenil, y es por esto que todos dicen comprender que él tenga una personalidad reservada, y aceptan su silencio como parte de él, como la figura del escritor introspectivo. Con esta afirmación se van creando nuevas relaciones entre la visión que el joven tiene de Wanda y cómo esto va a significar el final del cuento.

Raúl experimenta su búsqueda escritural, su necesidad de encontrar el ritmo, la musicalidad perfecta y la búsqueda por las figuras ideales, a través de Wanda, es ella quien le permite navegar y adentrarse en una libertad que en el mundo limitado no encuentra:

La mujer murmura como el mar, sube y baja, hace serpentear las olas sobre la playa, una onda destruye a la otra. Le acaricia con su mano larga y sedosa. Luego cayó en un abandono sin peso, pero una fuerza muy poderosa emanaba de aquella distensión completa. La superficie olorosa a algas se le untó como si quisiera adherirlo a ella, él la penetra y cuando ella grita su nombre, el placer llena el mundo. La espina dorsal de él está a punto de romperse hasta que los cuerpos se estremecen de pies a cabeza y se distienden en un espasmo. (214)

Los encuentros entre el protagonista y Wanda son cada vez más intensos, él fluye en ella y se entrega a ese mar, la unión que representa esta relación erótica permite a Raúl experimentar como abandona su ser cerrado y se une a ella en esa continuidad sin límites. Al terminar Wanda le canta bellas canciones en un idioma viejísimo como el mar, un idioma que va más allá de las fronteras, que da la plenitud, una musicalidad que remite a la poesía, él a través de ella busca el sonido y las palabras, experimenta la libertad que la poesía le brinda.

Terminan las vacaciones y la familia regresa a la ciudad pero él no se siente capaz de renunciar aún a Wanda, no ha terminado de escribir y necesita ese contacto con el mar para poder completar su obra, necesita seguir en ese mundo de música y libertad, abandonarse en él para poder dejarse fluir y entregarse a la poesía.

La familia deja a Raúl al cuidado de Rodolfo, un hombre que se dedica a vigilar la casa mientras ellos no están, él es quien se encargará de cuidarlo y apoyarlo en lo que necesite. Raúl sigue viviendo su experimentación con Wanda y Rodolfo se da cuenta de ello al intentar lavar las sábanas, no le habla del tema pero le dice que irán al pueblo y que lo llevará a un lugar donde podrá liberarse. Todas las descripciones que se expusieron de las experiencias con Wanda van a tener como finalidad el contrastar con esa nueva vivencia a la que se va a enfrentar al estar con la mujer que Rodolfo le brindará.

El frío ha llegado a la playa, es de noche y el clima está cambiando. Rodolfo lleva al chico al pueblo, lo mete a una casa y le presenta a una mujer de cintura pequeña y pelo opulento que lo está esperando. El encuentro sexual entre Raúl y la mujer se presenta utilizando igualmente un paradigma que tiene que ver con el mar y el sol, el sol representando el calor que comienza a crecer entre ellos: “Sol fijo de un extraño verano que se desborda en las manos llenas de grasa. Y el calor que viene desde adentro hacia afuera y termina en un erizarse de la piel indefensa. Respirar, respirar, hace falta respirar.” (217)

El cuerpo que se presenta de esa mujer es limitado a diferencia del de Wanda, donde todo era un nadar interminable, donde nada parece violentarse si no que todo fluye con naturalidad “Dedos duros que estrujan su cuerpo, sin motivo, errantes siempre en el limitado espacio que es él mismo. Manos que conducen sus inexpertas manos por espacios también limitados y que se estremecen.”. (217) Es una lucha por llegar a algún punto, la espera de ese final, de ese desenlace vivido, momentos compartidos, mas no del todo porque siempre está la soledad en el intermedio, la individualidad del ser, no logra alcanzar ese punto de unión que con Wanda se da desde el principio “Están luchando sobre la arena, en mitad del verano, y el mar retumba en sus sienes. Y el mar se encrespa y los cuerpos se encrespan, y es difícil, imposible respirar; sudan por todos los poros, se distorsionan, se contorsionan, llegan a la convulsión, y el tiempo estalla, al fin, en un segundo, y el mar y el sol desaparecen.” Las referencias con el mar, tienen relación con esa búsqueda por la fusión de los cuerpos, los fluidos que liberan con ese calor que producen los cuerpos, el sol que

parece invadirlos al momento del final donde la imagen de ese mar regresa pero sólo por un segundo mientras todo termina, mientras los cuerpos se vierten y todo desaparece dejando simplemente la soledad y el vacío.

Después de la experiencia con esa mujer, que pareciera fue la primera en su vida, Raúl nota la diferencia entre el encuentro con un cuerpo real y la libertad que obtiene al estar con Wanda, esa mujer que representa al mar, la música que inunda su mente, la poesía en la que él podía experimentarlo todo, abandona ese lugar y el cuerpo de esa mujer y regresa a su espacio en busca de aquella con la que puede realmente estar, pero no la encuentra y teme no volver a verla nunca más.

Es necesario buscarla, encontrarla, no perderla nunca. En el mar. A pesar del frío. Desnudo sale Raúl de su hornacina y se va a la playa a buscar a Wanda. Ya al meter los pies en el agua sus pulmones se contraen y cree que no va a poder hacerlo. Pero lo hace. Se tira al mar y lucha por alcanzar aire, pero parece que tiene los pulmones petrificados. Bracea desesperadamente, y al fin puede respirar. (218)

Él sabe que la ha perdido al haberse entregado un cuerpo limitado, busca entonces volver al aire, ese que le hacía falta mientras estaba con la otra mujer, busca esa libertad que le daba el mar, busca a Wanda adentrándose en ese mar “Bucea hasta donde le dan sus fuerzas, el mar está negro como tinta china. Regresa a la superficie y vuelve a sumirse. Abajo las aguas siguen quietas, oscuras, impenetrables, y él es un hombre que nada entre ellas.” (218) entra y sale mas el mar se cierra sobre su cuerpo, se queda tendido sobre él buscando la levedad que le proporcionaba al estar con Wanda pero la fiebre lo atrapa, el dolor en los costados, los pulmones que ya no funcionan, y sin embargo; la sigue buscando, sabe que sólo ella lo puede salvar, pero ella ya no volverá, él ha dejado esa inocencia y libertad que poseía dentro de su juventud y ha cambiado al estar en contacto con una mujer real, no puede regresar a ese estado de plenitud y es por esto prefiere enfermarse buscándola, el frío lo consume y la fiebre lo ahoga mientras la llama, sale del agua ayudado por Rodolfo quien se encarga de revisar que la fiebre baje pero no lo logra por mucho tiempo, el muchacho sigue pronunciando ese nombre: Wanda, y cuando el hombre se distrae para buscar ayuda regresa a la playa para continuar su búsqueda:

Atravesado de costado a costado por el dolor, flaco, desnudo; los labios morados; hechos jirones por las grietas que se ahondan, distendidos hasta sangrar en la boca inmensamente abierta; los ojos fuera de las cuencas violáceas, avanza bamboleante, desmembrado. Con el puño agarrotado sobre su talismán, cree correr por la playa contra el viento. Busca. Busca y llama. ¡Aaaa! ¡Aaaa! Los labios no pueden cerrarse, quisieran recobrar, en un esfuerzo cruel, el aliento exhalado. La nariz se distiende, inútilmente, al máximo, y el estertor de los pulmones lo domina. Cae de bruces. Repta sobre el abdomen contraído, hasta donde lo mojan las olas. Quiere seguir llamando. Clamando. La boca se le queda abierta, y los ojos, desorbitados, se inundan de un agua espesa. (220)

En esta descripción el descriptor presenta la imagen del muchacho en la máxima desesperación, dominado por la enfermedad se abalanza hacia el mar pero no logra llegar a él, conforma va caminando se va delineando su muerte la cual simula la de un pez que al ser sacado del agua desfallece intentando respirar, el protagonista de la misma manera se queda sin oxígeno, pues perder a Wanda se le posiciona en una individualidad que no soporta y la única forma de abandonarla es a través de la muerte.

Wanda es por tanto aquella mujer que vive en el mar, ese mar de tinta china que representa la poesía. El cuerpo de ella existe a través de la poesía, él la necesita para a través de ella poder verse. Wanda son las letras que él escribe, la música que escucha a través de la rima, del ritmo, aquella que guía la marea y el mar. Su búsqueda está en la creación de la musa y las letras, las cuales al verse corrompidas por el límite de otro cuerpo se bloquean en su mente y pierde esa inspiración primera.

Siguiendo esta idea se puede deducir que el deseo reprimido que tenía el protagonista por su hermana Ana, es un anhelo que representa igualmente una búsqueda por la transgresión, el quiebre de sus límites, experimentar aquello que no se dice pero se piensa en la soledad del cuarto. La forma que él encuentra para vivir la transgresión de esos deseos ocultos es a través de Wanda, es decir de su poesía.

Él aspira a la creación y se pierde en la búsqueda, la pérdida de la inocencia lo sacó de su habitación para exponerlo a un conocimiento de mundo donde él no pudo estar, lo sacó de sus vislumbamientos de continuidad para enfrentarlo a la individualidad total, y al

experimentarlo le faltó el aire y la fuerza para continuar, le faltó Wanda ese ritual de creación, ese espacio de lenguaje ilimitado al cual sólo pudo volver a través de la muerte.

#### 4 Consideraciones finales

Como se ha expuesto a través del análisis presentado el espacio es un elemento que posee un papel fundamental dentro de los cuentos de Arredondo. Los personajes giran en torno a éste respondiendo a la tensión que se va creando en el relato, la cual surge entre quien mira y aquello que es mirado. La sinaloense no se limita a crear lugares a transitar sino que el enunciador los presenta siempre tomando en cuenta la profundidad que existe entre ellos y los personajes quienes reaccionan ante él. El espacio en estos cuentos se llega incluso a personificar para crear un cambio en la perspectiva del enunciador, es un elemento que produce el desenvolvimiento de las pasiones y con ellas se va profundizando las temáticas fundantes que le preocupaban a la autora.

Los personajes de Inés Arredondo, dentro de cada espacio textual analizado, sufren momentos de cambio. Desde la primera colección *La señal* se puede ver el interés de la autora por explotar estos procesos a través de la espacialidad, utilizando imágenes de los tres espacios tratados, pero dejándolos como parte de una exploración superficial. Los personajes viven con un secreto contenido, se muestran alejados de la sociedad, van cargando un deseo que les es develado al final del relato. La intención de matar a Olga, o el deseo incestuoso de la protagonista en “Estío”, son pasiones que mantienen a los personajes en conflicto, y es hasta que son conscientes de eso que habita dentro de ellos que se liberan. Los espacios estudiados se presentan en esta colección como lugares que, al habitar los personajes o vivirlos, ayudan a que ellos sean capaces de reconocer lo que habita en su interior. Las huertas representan esa naturaleza regulada por el hombre, esos espacios creados con un fin específico pero donde se permiten los personajes sentir la libertad, lejos del peso de las prohibiciones sociales. El río por otra parte es un catalizador de las revelaciones, en él se refleja aquello que se esconde de la conciencia.

En “Río subterráneo” no hay huertas, pero los ríos ya no funcionan simplemente como un espacio donde se revela el deseo, ellos mismos se presentan como aquello que está guardado en el ser, esa violencia que se necesita para que los límites sean franqueados y se abra la puerta a la transgresión. La actitud de los personajes es igualmente distinta en este texto, pues ya no viven negando sus impulsos, ya no se asoman con miedo hacia la profundidad de su ser sino que crean una escalera que los mantiene experimentando el fluir de esa violencia y la llevan hasta sus últimas consecuencias. Hay sin embargo; en este cuento una barrera que todavía muestra un cuestionamiento hacia ese ir más allá de la prohibición, la narradora en el cuento siempre se maneja como un elemento que no está de acuerdo con lo que los hermanos hacen, ella lo vive pero como un destino ajeno, lo que experimenta no es algo que ella entienda, ni que quiera entender.

En Wanda perteneciente a la última colección *Los espejos*, es donde se percibe una mayor apertura a la experimentación y al dejarse fluir, el mar que en las dos colecciones anteriores había sido tratado como una mención nada más, en éste cuento es vivido por el personaje, lo habita y lo posee, en el sentido que se deja ir en el rompimiento de límites y explora por medio de la creación poética y el erotismo. En este escrito es fácil ver el cambio en la actitud del personaje quien ya no mide ni cuestiona la transgresión, simplemente la experimenta. Con lo anterior no se plantea que en este cuento ya no exista el miedo al rompimiento, si no que como expone Bataille éste se presenta como un movimiento de diástole que completa uno de sístole, o como una explosión que proviene de la comprensión que la precede. Lejos de obedecer a la explosión, la comprensión la excita.

Todos los espacios trabajados presentan una unión intrínseca si se les relaciona con la finalidad que presentan en cada cuento, en la primera colección era el hablar del objeto de deseo de los protagonistas, en la segunda, tomando como referencia el cuento homónimo, el río marca la búsqueda de lo sagrado que poseen los protagonistas y en Wanda su búsqueda tiene que ver con la liberación por medio del arte. Cada uno de estos sucesos

tiene relación directa con los tipos de erotismo de los que habla Bataille: el de los cuerpos, el sagrado y el de los corazones. Existe en los protagonistas una necesidad de vislumbrar la continuidad, si bien en distintos grados, a todos los lleva a violentar su individualidad y a cuestionarse su vida como la conocen.

Con estas referencias se pueden lanzar dos premisas que sintetizan las ideas que se han propuesto o comprobado, a lo largo de este proyecto:

1. El mar es la imagen de la continuidad, es el fin último que pretenden alcanzar los seres y que dentro del mundo se puede lograr a través del erotismo. Llegar a ese punto de rompimiento de límites de la mano del ser amado es lo que sucede en el erotismo de los corazones y los cuerpos, como se puede ver en la primera colección de cuentos, o por medio de una búsqueda de lo sagrado —como se analizó en “Río subterráneo” o bien adentrándose en esa confusión de los objetos a donde lleva el arte como se trabajó en Wanda.
2. La búsqueda por el rompimiento del ser cerrado permanece como una constante a lo largo de todos los escritos de la sinaloense y lo representa a través de estos espacios que remiten a la naturaleza, a la libertad primaria, pero que al mismo tiempo deben estar regidos por la angustia del mundo social donde deben existir, de otra manera la transgresión no existiría.

Inés Arredondo vivía sus temáticas de manera cíclica, volvía siempre a ellas en cada cuento de una manera distinta pero con la misma intención de experimentar a través de ellas aquello que vivía en su interior, y es por esto que al hacerlo se dedica a crear esta espacialidad donde ella se siente más cómoda habitando. Es por medio del delineamiento que les fue brindando a cada uno de sus espacios que se puede llegar a tener un mayor entendimiento de estas preocupaciones fundantes y de cómo las fue trabajando a través de cada colección.

Es la espacialidad en Arredondo, por tanto, una escalera, un medio por el cual ella logra deslizarse hacia lo más profundo, es el elemento que le permite experimentar todo aquello que la mantuvo con la vista en el abismo. Es a través de los espacios que la autora logra

posicionar de la misma manera a sus personajes dentro del rompimiento de límites y los lleva a vivir una y otra vez ese vislumbramiento de la continuidad a través del erotismo.

## 5 Bibliografía

Albarrán, C. (1996) Sergio Galindo y su generación. *La palabra y el hombre*. Extraído en abril del 2009 desde <http://www.uv.mx/dgbuv/bd/pyh/1996/2/html/pag/index.htm>

Albarrán, C. (2009, Marzo) El arte de decir y saber callar. *Destiempos.com*. Extraído en mayo del 2009 del <http://www.destiempos.com/n19/albarran.pdf>

Albarrán, C. (2000) *Luna menguante: vida y obra de Inés Arredondo*, México: Juan Pablos.

Arredondo, I. (2006) *Obras completas: Inés Arredondo*. México: Siglo XXI editores.

Bataille, G. (2003) *El erotismo*. Trad. Sarazin M. México: Ensayo Tusquets.

Caillois, R (1942) *El hombre y lo sagrado*. Trad. Domenchina, J. México: FCE.

Coordina Martínez, J. L. (1998) *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*. México: Universidad Veracruzana.

Coordina Zamudio, L. (2005) *Lo monstruoso es habitar en otro*. México: UAM

Krauze, E. *Cuatro estaciones de la cultura mexicana*. Extraído en enero del 2011 de <http://mx.oocities.com/porfirevolucion/krauzecuatroests.pdf>

Mejía, M. (2009, marzo) El trastrocamiento feminista de Inés Arredondo. *Destiempos.com*.  
Extraído el 5 de octubre del 2010 desde <http://www.destiempos.com/n19/mejia.pdf>

Melo, J. V. (1989) Mirar con los ojos. *La palabra y el hombre*. Extraído en abril del 2009  
desde <http://www.uv.mx/dgbuv/bd/pyh/1989/1/html/pag/index.htm>

Pellicer, A. (2009, enero 23) Inés Arredondo: una poética transgresora, subterránea y  
necesaria. *Rinconete, centro virtual Cervantes*. Extraído el 5 de octubre del 2010 desde  
[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/enero\\_09/23012009\\_01.asp](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_09/23012009_01.asp)

Seymore, M. (1990, mayo) Las cuentistas mexicanas en la época feminista 1970-1988.  
*Hispania*. Extraído el 20 octubre del 2010 del  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02585171111536351932268/p0000003.htm#I10>

Tornero, A. (2008) *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: UAEM.

Filinich, Ma. I. (2003) *Descripción*. Argentina: Eudeba.

Girard, R. (2005) *La violencia y lo sagrado*. Trad. Jordá, J. España: Anagrama.

Dorra, R. (2002) *La poética de la mirada*. México: BUAP y Plaza y Valdés.

Gilbert y Gubar. (1998) *La loca en el desván: la escritura y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Plaza.

Gómez F. (2006) *El lenguaje literario teoría y práctica*. España: EDAF.

Matínez M. (1998) *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*. México: Colección cuadernos, Universidad Veracruzana.