BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
POSGRADO EN LITERATURA MEXICANA

“EL LENGUAJE DEL CUERPO Y LA TRANSMISIÓN DE LOS AFECTOS EN INÉS ARREDONDO”

TESIS

PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRIA EN LITERATURA MEXICANA
PRESENTA: ELVIRA VALENZUELA PONCE
DIRECTORA: ALICIA V. RAMIREZ

PUEBLA, PUEBLA DICIEMBRE, 2018

Dedicatoria:

Para mis padres que sin su infinito apoyo y amor, este trabajo no hubiera sido posible, agradezco cada uno de sus regaños, consejos, que estuvieran conmigo en cada paso. El amor y cuidados que le brindaron a mis hijos, tanta pasiencia y amor. Gracias infinitas.

Para mis hijos Rafael y Ricardo que son el motor siempre.

Agradecimientos:

A la Dra. Alicia. V. Ramírez, por todos sus consejos y paciencia, por enseñarme y guíarme en esta aventura, por creer en mi trabajo desde el principio y ayudarme a que fuera una realidad.

A la Dra. Cinthya Tompkins por todo el trabajo apoyo y por creer en mí, por tanta pasiencia, mil gracias

A la dra. Maria Del Carmen García Aguilar, por darme los lentes de género.

A mi gran amiga Diana López que sin ella muchas cosas no hubieran sido posibles, gracias por estar ahí siempre.

A mi hermana Judith por siempre estar presente con todo su infinito amor.

A la familia Tapia Ponce, en especial a Elvira y Gregorio quienes me dieron un hogar por dos años, sin ellos esto no sería una realidad. Gracias.

Indíce

Introducción ……6

Capítulo I……..……10

Datos generales de la autora…….....11

1.2 La generación del medio siglo…….……11

1.3 El papel de las mujeres en la Literatura a principios de siglo XX. …….…13

1.4 El milagro mexicano. ……..17

1.5 Un quiebre entre la vida moderna y vertiginosa. ……21

1.6 Inés Arredondo ante la crítica. ……26

1.7 Otro tipo de escritura. …….31

1.8 El leguaje del cuerpo y la transmisión de los afectos. ……38

1.8.1 Cixous y el lenguaje del cuerpo. ……

1.8.2 Brenan y la transmisión de los afectos.

Capítulo II “Estio” o las palabras del deseo.……..……42

2.1 “Estío” y “El árbol” ante la crítica. ……..……..42

2.2 Hèléne Cixous la escritura del cuerpo.……..……..43

2.3 “Estío”…….……..……...45

2.3.1 La llegada de Julio. Primera revelación del deseo. ……..……...…47

2.3.2 Integración con los otros. ……..……..49

2.3.3 Encuentro con el yo. El deseo en erotismo estéril. ……..……...52

2.3.4 Fusión de cuerpos. Román vs Lucano Armenta. Julio vs Roman. …….55

2.3.5 El deseo del cuerpo. ……..……..58

2.3.6 Consumación. ……..……....60

2.3.7 La partida. ……..……62

2.3.8 Autoexilio. ……..……63

Capitulo III La transmisión de los afectos.……..……..63

3.1 “La Sunamita” ante la crítica literaria…….……..……...65

3.1.2 La transmisión de los afectos, Teresa Brenan. ……..……66

3.1.3 “La identificación proyectiva”. ……..……...68

3.1.4 In articulo mortis. ……..…….....68

3.1.5 El robo de energía; volver de entre los muertos. ……..……..70

3.1.6 Conclusión “dumping” ……..……..74

3.2 Los afectos como motor potenciador en “Sombra entre Sombras”……75

3.2.1 “Sombra entre sombras” ante la crítica literaria.……..……75

3.2.2 “Las emociones de dos no son iguales a las emociones de uno más uno” ……77

3.2.3 Nombrar te libera. ……..……80

Conclusiones.……..……...85

Bibliografía.……..……88

Introducción

Encontrar a Arredondo dentro de la literatura mexicana no es casualidad, ella es parte de la generación de medio siglo, de un grupo de escritoras que se atrevieron a escribir diferente. Su generación rompió con los patrones nacionalistas pero particularmente las mujeres de esta generación: Josefina Vicens, Luisa Josefina Hernández, Amparo Dávila, Nellie Campobello, Elena Garro, Elena Poniatowska, Margo Glantz y Julieta Campos. Gracias a ellas las letras mexicanas se enriquecieron y abrieron los horizontes en la literatura.

Explorar la literatura particularmente creada por Arredondo es ver a una mujer que rompe los patrones de las mujeres en el México de los cincuentas del siglo pasado. Su literatura va creando espacios centrados en las problemáticas del ser, la exploración de los cuerpos, el amor y las pasiones humanas. La prosa de Arredondo es clara y precisa, no tiene embestiduras y cuentos tan pequeños como "Año nuevo" de apenas dos párrafos logran transmitir una historia completa. Su narrativa engancha desde las primeras páginas y logra capturar la esencia de sus personajes.

Entre las carecterísticas de la literatura de Arredondo esta la utilización del personaje femenino, por ello muchos estudios apuntan en llamarla feminista, aunque Arredondo nunca se definió a sí misma dentro de las feministas.

Descubrí a Inés Arredondo en la licenciatura, en una clase de literatura mexicana que presentaba a los escritores de la generación de medio siglo, casi todos varones con dos excepciones: Inés Arredondo y Elena Garro. En la primera lectura podía ver que Arredondo era diferente, aún no sabía el por qué, sus textos mostraban un universo narrativo diferente a sus contrapartes masculinas, había algo que hacía detenerse en sus textos, leerlos y releerlos, descubrir que Arredondo es un parte aguas en la literatura escrita por mujeres abrió la puerta para

poder hacerla mi objeto de estudio. Había que ver qué era eso que hacía sobresalir sus textos, explorar de dónde provenía su fuerza y ver los mecanismos que Arredondo utilizaba para lograr una diferencia en cuanto al resto de los autores.

Seleccionar el cuerpo de estudio con ella particularmente es tarea difícil cuenta con 34 cuentos todos reunidos en dos ediciones: una Difocur y Siglo XXI y otra del Fondo Mexicano de Cultura. Los 34 cuentos cuentan con particularidades y semejanzas, hay temáticas como la de la mirada que surca toda su narrativa, el entendimiento del otro, el amor.

Elegí "Estío" que es el primer cuento que toca un tema que para literatura patriarcal es vedado, el deseo de la mujer, la pulsión que marca todo el cuento. "El árbol" lo tomo como esa conexión que Arredondo hace entre sus cuentos, con el mismo personaje femenino en ambos, una mujer con las pulsiones a flor de piel. "La Sunamita" texto que incluí después de leer la *teoría de la transmisión del afecto*, pues si bien este cuento ha sido ampliamente estudiado, queda demostrado que aún no se han agotado los caminos para su interpretación. Por último "Sombra entre sombras" cuento que deja atrapado al lector desde sus primeras hojas, uno de los más logrados dentro de su narrativa y que ha sido poco estudiado. Estos cuatro cuentos los empleo para demostrar que la literatura de Arredondo es tan rica que aún no se ha agotado en interpretaciones.

En esta tesis he tenido que dejar fuera 30 cuentos, por diversas razones. Entre ellos "Mariana" cuento que engloba quizás todas las líneas narrativas que Arredondo trabaja y que por su misma amplitud extendía y rebasaba este estudio. "Mariposas Nocturnas" es un cuento que ha sido poco estudiado, pero que sin dudas merece un estudio sólo dedicado a él, por la historia, por abordar el triángulo amoroso, incluyendo una relación homosexual, "Mariposas Nocturnas" merece un estudio aparte. Así el corpus de análisis engloba solo cuatro cuentos de Arredondo.

Los cuentos los abordo desde la *escritura del cuerpo* planteada por Hélène Cixous en su libro *La risa de la medusa*, ella plantea que la escritura femenina debe de partir desde el cuerpo, porque es lo que la escritura patriarcal nos ha dejado para poder escribirnos como seres femeninos. Por otro lado utilizo a Teresa Brennan quien retoma la *teoría de la transmisión de los afectos* con ella planteo cómo las emociones, los afectos y las sensaciones afectan a los personajes que protagonizan estos cuatro cuentos los llevan al desenlace que tienen.

Particularmente este trabajo intenta mostrar el lenguaje que diferencia la literatura de Arredondo de la literatura patriarcal. Un *lenguaje del cuerpo* dónde la escritura vive a través y por el cuerpo, dónde lo conocido es el cuerpo que ayuda a darle a la escritura esa parte que había quedado vedada de la literatura escrita bajo los cánones patriarcales. En concordancia con las emociones que también nacen en el cuerpo.

Brennan dice con respecto a los sentimientos que éstos se comunican con las sensaciones "Pero las sensaciones tienen un rango limitado de autoexpresión cuando no hay un lenguaje para la práctica o un reconocimiento disponible"[1]. Si estas sensaciones no tienen un lenguaje para ser expresadas, aquí el *lenguaje del cuerpo* que es propuesto por Cixous, cobra particular importancia, pues será con este con el que las protagonistas de Arredondo cuentan para expresar las sensaciones, que tendrán correspondencia con el cuerpo.

Brennan sostiene que en la sociedad tenemos códigos civiles y espirituales que regulan nuestros sentimientos. Estos códigos no nos permiten expresarnos libremente, como Cixous apunta, hemos sido colonizadas dentro de nuestros propios cuerpos no se nos ha permitido expresarnos, decirnos a nosotras mismas. Las regulaciones sociales nos han capturado a través

[1] But the sensations have a limited range of self-expression when no language for or practice in their recognition is available. (122)

del otro patriarcal que no permite que la mujer se diga a sí misma. Para expresar nuestros sentimientos, nuestras acciones, nuestra vida tenemos entonces que recurrir al lenguaje del cuerpo que nos permitirá llegar a un completo reconocimiento de nosotras mismas y entonces poder llegar a escribir desde el conocimiento. Reconoce una sensación, un sentimiento que es trasmitido desde los otros seres que me rodean pero que también escapan de mí, poder nombrarlos para entonces poder ponerlos en palabras.

Esta tesis demuestra que la narrativa de Arredondo no se encuentra agota en cuanto a los caminos que se pueden tomar para su estudio. Arredondo escribió diferente a los hombres de su tiempo y aquí se pueden visualizar los motores que Arredondo utiliza dentro de su narrativa. Cómo logra diferenciarse de la literatura patriarcal, sólo un par de caminos por los miles que llevan a la narrativa de Arredondo.

Capítulo I

A Inés Arredondo le tocó vivir en una generación en México donde los cambios políticos y sociales fueron beneficiosos para todos, pero en especial para las mujeres. Vivir en el México de 1950 les dio a muchas mujeres la oportunidad de asistir a la universidad, acceder a lugares dentro de la vida pública que sólo estaba destinada para los hombres. Entender el contexto social, político y económico en el cual se desenvolvió Arredondo nos dará los parámetros para reconocer en primer lugar por qué está generación es tan importante en la literatura mexicana y en segundo lugar por qué particularmente las mujeres de esta generación son un referente y el inicio de una nueva forma de escritura para las letras mexicanas.

En este capítulo realizaré un esbozo de la vida intelectual y política de México en la década de los cincuentas del siglo pasado, para poder entender que la mentalidad de las mujeres no cambió de la nada, es la consecuencia de cambios políticos y culturales, no sólo en México sino en todo el mundo.

Se detallaran también los objetivos particulares y generales de este trabajo de investigación y la metodología que estaré utilizando, para demostrar que el mundo ficcional de Arredondo aún no ha quedado agotado en cuanto a las interpretaciones y que su narrativa es tan rica que se puede abordar desde distintas perspectivas de estudio.

1.1 Arredondo

Inés Arredondo (1928-1989) narradora mexicana perteneciente a la denominada generación de medio siglo o como lo señala Claudia Albarrán en su artículo “La generación de Inés Arredondo” “específicamente a lo que se ha denominado el Grupo de la Revista Mexicana de Literatura” (56) integrada por: Tomas Segovia, Humberto Batís, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo y José de la Colina, considerada una de las más importantes

autoras de la narrativa mexicana contemporánea, sus relatos se sitúan en escenarios provincianos particularmente en Eldorado Sinaloa, un mundo idílico que ella vivió y eternizó en su narrativa.

Los escenarios presentados en sus narraciones serán provincianos, pero las temáticas planteadas en ella son de carácter occidental. Mismas preocupaciones y temáticas que tratara toda la generación mexicana a la cual Inés pertenece: el cosmopolitismo occidental. Es importante hacer mención a la generación a la cual pertenece, presentar sus integrantes, así como del mismo modo, vislumbrar las inquietudes que movían a todos ellos, porque de ésta manera podremos entender un poco por qué Arredondo escribe como escribe, por qué a pesar de presentar sus cuentos en un universo narrativo tan pequeño representado en Eldorado su temática es tan universal.

1.2 La generación del medio siglo

Según Agustín Cadena en su texto *Medio siglo y los sesenta*, los integrantes de esta generación serán los nacidos entre 1920 y 1935, "Es la generación que Wigberto Jiménez Moreno, en uno de los momentos más importantes de la crítica moderna, bautizó con el nombre de Medio Siglo" (1). Una generación que compartía una ideología y que cambiaría el enfoque narrativo en la literatura mexicana, esta generación pasó de presentar los problemas rurales, en particular aquellos que se centraban en los problemas sociales en relación con el indígena, heredada directamente de la revolución mexicana y que abundaba dentro de la producción literaria mexicana.

Este tipo de literatura floreció durante la revolución, pero posteriormente, más cercano a la década de los cuarentas, se fueron difuminando hasta dar paso a una narrativa centrada en lo urbano en los problemas individuales de sus protagonistas, con un marcado enfoque cosmopolita.

Como dice Graciela Martínez-Zalce en su ensayo "Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo"

> Así pues, intentan colocarse en un ámbito cosmopolita (hablando de la generación de medio siglo)[2]: lo intentan leyendo y escribiendo. Leen autores fundamentales para la cultura del siglo XX, desde los estadounidenses hasta los japoneses, pasando por los franceses y los de lengua alemana. Los traducen. Muestran que están al día (89)

Así los temas tratados en las narraciones de la época fueron más las preocupaciones de un ser individual, pero también conscientes de pertenecer a un mundo colectivo. Entonces los universos narrativos de la generación de medio siglo fueron planteándose universalmente. Ya no era el impuesto nacionalismo, se dio paso a la universalidad los autores de esta generación fueron traductores de otras literaturas, sus obras se alimentaron de ellas, existió un diálogo con el mundo más allá de las fronteras del país y se abrió la puerta a nuevas historias, alejadas del bombo y platillo de la revolución mexicana, llevándonos a cuentos y novelas más cercanas con el individuo en singular.

Armando Pereira dice en su libro *La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana:*

> Entre 1950 y 1955 el ámbito cultural del país se vería enriquecido por una serie de libros que, por una parte, clausuraban una gama de preocupaciones que desde la novela de la Revolución habían marcado a la literatura mexicana y, por otra, abrían el abanico de intereses hacia preocupaciones distintas, esencialmente urbanas y cosmopolitas (200).

Eso plantea la narrativa de Inés Arredondo, temas universales preocupaciones del ser humano; líneas narrativas que van de la locura, la irracionalidad, el poder de la mirada, la

[2] El paréntesis es mío.

comprensión del ser humano, todo esto relacionado con ese mundo cosmopolita al cual pertenecía ya no estamos hablando de las historias abordadas por una generación anterior donde la obra planteaba problemáticas rurales y nacionales apegadas a un pasado nacionalista.

Es una generación donde también aparecen las narradoras, el mundo literario mexicano como el mundial estuvo liderado por los escritores, eran ellos quienes dominaban las letras y las publicaciones. Esta generación destaca por un "boom de las mujeres" (257), según Luzelena Gutiérrez de Velazco en su ensayo "La narrativa escrita por mujeres. Treinta años (1980-2010)", todas las mujeres que van apareciendo y perdurando en la literatura mexicana comparten un mismo ideal, presentar al personaje femenino desde escenarios diferentes a los planteados por las instituciones patriarcales. Para el colectivo masculino que nos muestra a mujeres a través de dos matices: el de la pureza asociada a la inocencia y el de la perversión asociada principalmente a la prostitución.

No es mi intención aquí realizar un amplio estudio sobre la generación de medio siglo, sino presentar cómo esta generación vino a enriquecer el campo literario y artístico en amplitud. Fueron a otras literaturas y se enriquecieron de ellas, hubo una difusión de la cultura a través de las numerosas revistas que aparecieron por la época como la Revista Mexicana de Literatura de la que Arredondo formó parte.

1.3 Del paternalismo en la literatura a la apertura de las escritoras

Debemos recordar que México está plagado en su pasado de una tradición paternalista. Sor Juana Inés de la Cruz está presente en el siglo XVII en la literatura mexicana y luego nos encontramos en la ausencia de mujeres escritoras, en la historia oficial. México tiene movimientos políticos y sociales, como la revolución mexicana, dónde el personaje principal es el masculino.

Son ellos los protagonistas en la historia nacional, como de casi toda la historia oficial. Las mujeres tomarán partido de la revolución pero como "soldaderas" o "adelitas" tienen un papel secundario tanto en el cine como en la literatura; el personaje de la "soldadera" es romantizado para agradar al colectivo; "excepción de contadas narraciones como *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello y *Yo también, Adelita* (1936) de Consuelo Delgado" (Martínez-Ortiz 4). Pero hay que enfatizar aquí que estas excepciones como lo apunta Martínez Ortiz son escritas por mujeres.

El personaje femenino dentro de la literatura patriarcal es visto e interpretado desde una visión paternalista. Por una parte, el personaje de la prostituta nacía de la idea de que había mujeres que seguían a la tropa, sin embargo no era sólo para servirles sexualmente. Además desempeñaban un amplio número de labores como: cocinar, curaban heridos, buscaban víveres, también había quienes luchaban por sus ideales codo a codo con los hombres. Por ejemplo, el coronel Amelio/a Robles Ávila única veterana reconocida como hombre sin portar uniforme militar; Carmen Serdán heroína de Puebla; la coronela María Teresa Rodríguez quien reclutó soldados para los carrancistas en Chiapas, los cuerpos de mujeres de la cruz blanca, enfermeras que estuvieron al servicio de la revolución, una lista más detallada la podemos encontrar en el libro *Los rostros de la rebeldía veteranas de la revolución mexicana, 1910-1939* de Martha Eva Rocha.

La mujer está para servir al otro como se ha planteado a lo largo de la historia, es decir servir, complacer y ser instrumento para el "otro". Para que el hombre pueda llevar a cabo su papel protagónico. En el cine mexicano y en la literatura "soldadera" se inmortaliza como un personaje servil o romántico como lo apunta María Teresa Martínez-Ortiz en su ensayo "Mitos femeninos del cine: la soldadera en la pantalla mexicana":

> La imagen romántica de la soldadera fílmica se convierte en un tema popular y recurrente desde el estreno de *La Adelita* (1937) dirigida por Guillermo Hernández. Pero es durante la época dorada del cine mexicano cuando *Enamorada* (1946) dirigida por Emilio Fernández, y protagonizada por María Félix y Pedro Armendáriz, alcanza un éxito taquillero sin precedente no solamente en México sino también en Europa (2).

Martínez-Ortiz hace un recorrido de la imagen de "la soldadera" concluyendo que, dentro de la filmografía, la literatura mexicana y del imaginario colectivo la también llamada Adelita, sigue siendo un arquetipo creado por historiadores conservadores, los cuales no logran ver el verdadero papel de la mujer en la revolución mexicana; trabajos como el de Rocha Islas nos dejan ver otro rostro de la revolución mexicana que se ha negado en la historia oficial.

Tenemos la tarea de recuperar libros tan valiosos como *La rebelde* de Leonor Villegas Magnón en donde a través de la voz autobiográfica de Villegas podemos ver que el papel de las mujeres en la revolución mexicana fue más allá del simple papel de la Adelita. Esto deja claro que por un lado tenemos la historia oficial, donde el papel de la mujer está condenado por la heteronormatividad. Estas recuperaciones que estamos obligadas a hacer y que se están haciendo como el trabajo de Rocha Islas, demuestran que tanto en la vida, la política como en la literatura, el papel de la mujer está silenciado.

Luego aparecerán en escena escritoras que vendrán a presentar el papel de la mujer desde otro punto de vista y será entonces Rosario Castellanos, como lo apunta Zulema Gutiérrez, inaugure un nuevo panorama en las letras mexicanas:

> Castellanos representa la vertiente que inaugura a mediados del siglo XX un camino de emancipación para las mujeres, y la emancipación misma en el campo cultural. Su obra narrativa y poética aborda temas cruciales para comprender las consecuencias del poder

> patriarcal en la vida de las mujeres mexicanas, tanto en el ámbito indígena como en el mestizo y urbano. Rosario Castellanos se convierte entonces en la escritora que da paso en su narrativa a una reflexión profunda en torno a las mujeres y sus encrucijadas vitales, podemos afirmar que es la guía de una nueva generación de autoras empeñadas en la necesidad de representación de esos mundos, de esos problemas (253)

Tenemos entonces en escena autoras como Nellie Campobello, Elena Garro, Elena Poniatowska, Margo Glantz, Josefina Vicens, Luisa Josefina Hernández, Amparo Dávila, Inés Arredondo, María Luisa Mendoza. La narrativa de estas autoras va teniendo un nuevo matiz, muy diferente de lo que se había estado leyendo y publicando hasta entonces.

María-Milagros Rivera Garretas en su libro *Nombrar el mundo en femenino, pensamientos de las mujeres y teoría feminista* dice: "Se entiende que la experiencia femenina individual está determinada por condicionamientos económicos y políticos de carácter general propios del modo de producción en el que esa o esas experiencias estén históricamente situadas" (92), pero esto quiere decir que situar a la autora en un contexto determinado explique por completo su producción literaria o que de alguna manera el contexto nos vaya a dar el camino a seguir para dilucidar una obra. Aun que nos será de gran ayuda para comprender por qué las autoras de la generación de medio siglo vienen a romper con los patrones establecidos e imponer conceptos, visiones y actitudes que no se habían presentado hasta entonces.

Arredondo como parte de esta generación de mujeres toman su lugar dentro de la literatura mexicana, se atreve a hablar de relaciones homosexuales, de la pasión y el deseo de las mujeres, contrapone la figura de la madre que es planteada en la literatura patriarcal. Arredondo escribe desde el cuerpo, a través de las emociones, llevando el papel de la mujer como personaje en una dirección completamente nueva en México.

1.4 El milagro mexicano (1954-1968)

Ya hemos planteado anteriormente como en la tradición literaria exactamente anterior a la aparición de nuestras narradoras había un marcado patriarcalismo; tanto el medio artístico como político estaba mayormente dominado por lo masculino. Es entonces que el imaginario colectivo tiene una representación de la mujer planteada desde ellos. Son los autores en masculino, presentando a una Santa por ejemplo o como ya se mencionó a "las soldaderas" siempre desde esa dualidad asociada a la femineidad.

Y entonces aparece este grupo de mujeres que se beneficiaron de los cambios sociales, políticos y económicos por los cuales atravesaba el país. México tenía una estabilidad económica durante la administración de Miguel Alemán, caracterizada por darle al país una aceleración a la industrialización apoyándose en la empresa privada y el capital extranjero. Las mujeres de esta generación comienzan a plantear una nueva imagen femenina, para iniciar la búsqueda de ¿qué es ser mujer? ¿Cuál es la visión femenina que ellas tienen del mundo? "estas mujeres nacieron en los tiempos en que la Revolución se enfriaba, pero aún ardía en el imaginario colectivo y en las encendidas discusiones o en los quemantes silencios. Nacieron y crecieron a la sombra del Maximato y del Cardenismo, crecieron y maduraron en el "milagro mexicano", algunas florecieron y otras murieron en el México post68" (Tuñón 7). Estos cambios políticos, económicos y sociales, asociados a los movimientos feministas que iniciaban nuevamente alrededor del mundo, el feminismo de la segunda ola, sin duda influyeron en las mujeres mexicanas.

Se puede entender entonces cómo por una parte la modernidad del "milagro mexicano" daba paso a un contexto donde las mujeres pudieran ejercer el oficio de escribir de igual forma como lo hacían los hombres; se beneficiaron de los programas de impulso al arte desarrollados

por el gobierno y muchas de ellas fueron auspiciadas por una beca permitiéndoles así ejercer su profesión creadora tanto como a su contraparte masculina. Recordemos que la estabilidad económica de la mitad del siglo XX, trajo consigo el desarrollo de la vida cultural, tanto escritores y escritoras se vieron beneficiados. Sin embargo, son ellas las que ahora pudieron ejercer el oficio de escribir como una forma de ganarse la vida.

Hay un creciente impulso de la literatura, nacen editoriales y aumentan las publicaciones. Una importante multiplicidad de revistas son publicadas por esa época ya sea como suplementos de periódicos o como ediciones independientes, en las que muchas de estas autoras colaboraban. Es de particular importancia aquí mencionar la revista *Rueca* (1941-1952) por ser un trabajo dirigido por mujeres de la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM "Que a lo largo de once años, salvo dos períodos de interrupción de dos y tres años respectivamente, lograron sacar 20 números con una periodicidad trimestral" (Urrutia, 368).

Del mismo modo en que el mundo literario se beneficiaba por la llegada de la modernidad, la modernidad misma inundaba la vida cotidiana, el radio y el cine en su llamada "época de oro" aparecieron como formas de diversión, pero también como medios de educación para las masas, para mostrar a México como una veta de posibilidades y propiciando la entrada de películas extranjeras modificando los valores, dando nuevos conceptos a la vida citadina.

La ciudad de México durante la década de los cincuentas fue creciendo, dando paso a la modernización, la estabilidad social y política con una tendencia de cambiar lo rural por lo urbano. Permitió su crecimiento de manera exponencial y en ella se abrieron nuevas posibilidades para una vida mejor, esa radiante modernidad de la ciudad de México donde se abrían las puertas de los nuevos bares, restaurantes, teatros, cafés, cines, librerías, haciendo que miles voltearan sus ojos a la creciente metrópoli, como lo apunta Pereira (187)

Muchos escritores provenían de provincia "-Huberto Batis y Carlos Valdés de Guadalajara, Inés Arredondo de Sinaloa, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol de Veracruz, Jorge Ibargüengoitia de Guanajuato, Juan García Ponce de Yucatán-, buscando tal vez, en la Ciudad de México, un horizonte más amplio para desplegar sus inquietudes literarias" (Pereira, 200) también tenemos a Beatriz Espejo que venía de Veracruz y Josefina Vicens de Tabasco. Todos ellos buscando en la ciudad de México el impulso y las oportunidades que no tenían en provincia.

Con esta oleada de escritores trasladados al centro del país se enriquece la vida literaria. Albarrán explica en su ensayo "Inés Arredondo y el México de los años sesenta", la importancia que tuvo el Centro Mexicano de Escritores, pues de él se beneficiaron muchos creadores entre ellos Luisa Josefina Hernández quien fue becaria en dos ocasiones 1952 y 1954, siendo la primera mujer becada por el centro y Arredondo que tuvo una beca por un año (1961-1962). Distintas dependencias de la Universidad Autónoma de México, también se beneficiaron, como lo señala Julia Tuñón en el libro: *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista* "En particular, merece una mención la importancia notable de la UNAM, en la que todas nuestras escritoras participaron en algún momento y de alguna manera, al grado de que las autoras de Rueca se ostentaban, según nos dice Elena Urrutia, como parte de ella (UNAM)[3]" (9). Así los impulsos culturales y los distintos medios para pertenecer a instituciones públicas o privadas les dio a estos escritores la oportunidad de centrarse en sus trabajos para poder dedicarse exclusivamente a la escritura.

El artículo antes mencionado de Albarrán señala la actitud crítica de los miembros de la generación de medio siglo ante la cultura en general y ejercida en distintas revistas del país.

[3] El paréntesis es mío.

Albarrán nos presenta un listado de estas revistas "como *Universidad de México, Revista Mexicana de Literatura, Cuadernos del Viento, S. Nob y La Palabra y el Hombre*, entre otras– Así como en los suplementos "México en la Cultura" (del periódico *Novedades*) y "La Cultura en México" de la revista *Siempre!*"(10) y por supuesto la revista *Rueca* como ya lo mencione anteriormente "cuya singularidad radicaba nada menos que en el hecho de haber sido ideada y dirigida por mujeres" (Urrutia 379). Con este panorama del quehacer crítico de la generación de medio siglo queda al descubierto. En este sentido Pereira cita a Juan Vicente Melo:

> Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación ... ha alcanzado ... responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México (204).

Pereira destaca este comportamiento intelectual en compromiso con la cultura y los cambios políticos, sociales y económicos, como aquel que les dio la libertad más que a otras generaciones de escribir y decir "fuera de los causes convencionales de y ajenos a las normas de cultura establecidas" (202).

Será ese encauzamiento crítico el que les da a las narradoras de esta generación mayor libertad de escribir y mostrar narraciones fuera de los patrones patriarcales establecidos. Es indudable que el contexto en el que se movieron las autoras de la generación de medio siglo influyó en su particular forma de escritura, en presentarse como las mujeres que abrirían las vetas para las nuevas narradoras que hoy en día tienen una mayor definición de lo que es escribir desde lo femenino.

Otra de las ventajas obtenidas por las autoras de la generación de medio siglo es la feminización, esto en la entrada de mujeres a facultad de Filosofía y letras de la Universidad Nacional "Si en 1910 el 15% de sus estudiantes era femenino, para 1926 lo fue el 78%, aunque la planta docente se mantenía básicamente masculina" (Urrutia 14). El acceso a la vida universitaria y posteriormente a un título, les abrió las puertas y de esta manera pudieron ingresar al terreno profesional; Tuñón señala que muchas de ellas escribieron libros de texto y de alguna manera influyeron a sus alumnos "abriendo el camino para otras intelectuales" (16).

Viene entonces un planteamiento importante, si la apertura a más y mejor educación les permitió también desarrollarse de otra manera en la sociedad. Por estos años los modelos feministas comenzaron a popularizarse. Ya Tuñón en su ensayo "Nueve escritoras, una revista y un escenario" contenido en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*, nos hace una descripción de cómo era el ambiente en el cual vivían las narradoras particularmente las de la primera mitad del siglo XX. Hay que tomar en cuenta como el feminismo había pasado de ser una teoría que defendía la igualdad intelectual y de derechos civiles entre hombres y mujeres a ser una lucha social organizada.

El feminismo comenzó a irrumpir en la vida pública, reclamando derechos básicos para las mujeres y el acceso de estas a la vida profesional, con un empleo remunerado. En el mundo las mujeres ganaban terreno y México no fue la excepción.

1.5. Un quiebre entre la vida moderna y vertiginosa

Como ya se mencionó con anterioridad entre 1900 y 1940, décadas anteriores a las que vivieron y salieron a la luz los trabajos de las escritoras de la generación de medio siglo, era de carácter machista. La sociedad mexicana se basaba en "el sistema de géneros, con sus atributos, jerarquía

y expectativas para hombres y mujeres, se mantienen siempre dentro de los límites y de los cánones del orden simbólico patriarcal" (Garretas 23). Con éste contexto exactamente anterior nuestras autoras empiezan a formarse con los primeros intentos de ganar terreno en el mundo masculino tanto en el hogar como en el medio profesional.

Tuñón señala que a partir de la Revolución Mexicana en la que las mujeres participaron activamente en la lucha y vieron otra gama de posibilidades tomando así consciencia de sus derechos. De acuerdo con este mismo autor, en México se llevó a cabo el primer congreso feminista en 1915, pero no sería hasta un año después cuando el congreso feminista realizado en Yucatán cosecharía frutos que influirían en las leyes mexicanas:

> Las mujeres adquirieron igualdad legal y derechos y deberes como cualquier ciudadano, salvo el derecho a sufragar y ser votadas, obtuvieron personalidad jurídica para firmar contratos y llevar sus propios negocios y bienes, pero de ser casadas, todavía era necesario el permiso del marido para trabajar y se les imponía como obligación las tareas domésticas y el cuidado de los hijos (Tuñón 32).

A la luz de estos nuevos progresos en términos políticos y sociales vivieron y crecieron las narradoras pertenecientes a la generación de medio siglo; si por una parte las leyes aún tenían una marcada diferencia para uno y otro sexo, se pudieron ir estableciendo los cimientos que les permitieron a las mujeres mexicanas decir y hacer mucho más que sus antepasadas. Gracias a estas reformas se dio apertura un diálogo donde las mujeres pudieran exigir sus derechos ellas mismas y no a través del padre, marido o la figura masculina a la que estuvieran subyugadas, serían ellas quienes comenzarían a poner sobre la mesa las inquietudes y derechos que creían debían de gozar.

Este es el panorama de lucha femenina en la que vivieron y crecieron los integrantes de la generación de medio siglo. Sin embargo, debemos recordar que mientras una causa ya sea social o política va ganando terreno, las viejas tradiciones salen a la luz, con más fuerza e impulso, pues intentan ganar el terreno perdido.

En nuestro contexto el derecho al matrimonio entre personas del mismo sexo o matrimonio igualitario, la adopción de niños por familias homosexuales, la legitimación de las familias monoparentales y tantos otros derechos que se han ganado en el terreno político a favor de nuevos modelos familiares han dado pie a que los integrantes de un grupo encabezado principalmente por la iglesia y el grupo de derecha en el país, proteste en favor de la familia "tradicional" y que rechace los otros modelos familiares calificándolos como erróneos.

Así en las primeras décadas del siglo XX los varones vieron con temor la pérdida de sus privilegios y abogaron que las mujeres perderían su feminidad en estos procesos de apertura a los nuevos derechos y que se perdería la inocencia y abogaron por ellas "con el fin de preservar su inocencia, como es cortésmente denominada la ignorancia" (Garretas 54).

Mientras se ganaba terreno en el área política y social en favor de las mujeres México seguía su vertiginosa carrera hacia la modernidad, abría sus puertas a las grandes potencias y también se convirtió en refugio "de un nutrido grupo de intelectuales españoles que desde un principio se integraría activamente a la vida académica y artística del país" (Pereira 195) nutriendo así la vida de la capital mexicana, tanto política como intelectualmente; se privilegia la entrada de cine hollywoodense y figuras como María Félix en el cine nacional se vuelven icónicas para la imagen que se tenía de la mujer mexicana.

Hay una nueva mirada hacia el mundo, tanto con la entrada de extranjeros a nutrir la vida cosmopolita que se ostentaba por entonces, como con la apertura de otras culturas para el

entretenimiento nacional. El México que se ve en la calle, sigue con las raíces muy profundas en su pasado; se creía que la vida social debía de seguir sujeta a los antiguos valores y tradiciones. Todas estas modernidades fueron propias de la ciudad de México, el centralismo obligó a muchos a emigrar a la capital, como ya he señalado en líneas anteriores, entre los que vinieron a realizar sus estudios a la metrópoli encontramos a Inés Arredondo.

Como muchos autores de la generación de medio siglo Inés Arredondo viajó de su natal Sinaloa a cursar la carrera de Filosofía en 1947 gracias al apoyo económico de su abuelo paterno en la ciudad de México. Se desarrolló en diferentes oficios, pero no fue hasta escribir "El membrillo", su primer cuento publicado en el libro *La señal* (1965), que se enfrasca en la aventura de ser escritora y de pertenecer a una generación de escritores con un alto grado de crítica entre ellos, con su cosmopolitismo, su nueva visión del mundo y localizada también en ese "boom de escritoras" que pusieron sobre la mesa otra forma de ver a la mujer y de pensar lo que "debería" de ser la mujer.

Arredondo representa un quiebre entre la vida moderna y vertiginosa que ofrecía la capital del país y la inherente calma de provincia. Ella no creía que en México existiera en sí un racismo, pues creció en un lugar de la república donde "el color de piel no significa nada más allá de una peculiaridad personal" (Arredondo 35), pensaba más bien que existía una terrible discriminación social, más que por ser indio, por ser pobre.

Arredondo eligió como escenario su mundo idílico como Gabriel García Márquez crea Macondo, Arredondo crea Eldorado, no el que existe geográficamente en el estado de Sinaloa, sino ese que ella eligió en lugar de los chaparrales grisáceos del noroeste del país. En su ensayo "La verdad o el presentimiento de la verdad", Arredondo explica por qué eligió para sus cuentos el escenario creado de Eldorado. Si es verdad que la mayoría de sus cuentos tienen como

escenario Eldorado, la prosa de Arredondo rebasa los límites geográficos en sus cuentos podemos ver temas universales, que ahora sabemos que estuvo nutrida por la época y la generación a la cual perteneció. Su formación y su convivencia con la generación de medio siglo nos explica por qué sus cuentos tienen las temáticas que, si se quiere hasta obsesivamente, poblaron el mundo narrativo de Arredondo.

El choque entre los dos mundos, el idílico representado por Eldorado y el vivencial, cosmopolita de la Ciudad de México, dieron origen a la narrativa arredondiana. Su producción literaria no fue prolífica, toda su obra la encontramos en tres libros de cuentos: L*a señal* (1965) *Río subterráneo* (1979) y *Los Espejos* (1988) y que son recopilados en *Obras completas* por Editorial Siglo XXI, Difocur en 1988, y en el Fondo de Cultura Económica en 2011. En las dos ediciones de sus obras completas se encuentran recopilados los 34 cuentos. Arredondo se consideraba muy autocrítica y esto la hacía escribir lentamente. Es ella quien asegura en una entrevista realizada por Mauricio Carrera para la Revista de la Universidad de México:

> …escribo muy lentamente. Escribo a mano y tachando, retachando y metiendo frases complementarias en el margen de la hoja. Luego dejo dormir el cuento, y cuando creo que tengo la distancia crítica que es necesario darle, lo leo, lo corrijo de nuevo y entonces lo publico (69).

Su narrativa se sitúa entre las fronteras de lo erótico y lo sensual, del dolor “femenino”, del placer de los cuerpos. Sus historias traspasan barreras y llega hasta las fronteras de lo prohibido, cuidando siempre esta pequeña línea que divide lo erótico de lo estrictamente sexual. Arredondo planteaba su deseo de ser reconocida sin distingo de género, pero es casi imposible abordar su obra narrativa, sin que salten a la vista de una forma evidente, su apego al personaje femenino. En su primer libro de cuentos *La señal* cuenta con catorce cuentos, más de la mitad de

ellos tienen como protagonista a un personaje femenino y cuatro de ellos con el nombre de su protagonista por título.

María Claudia Albarrán en su ensayo "Para levantar las alas: aproximaciones a las mujeres de Inés Arredondo" nos recuerda en las primeras líneas que:

> De los 34 relatos que Inés Arredondo publicó en vida y que integran sus tres libros... prácticamente la mitad están narrados por mujeres -ya sean niñas, adolescentes o adultas- y muchos otros cuentos, si bien corren a cargo de un narrador omnisciente o de una voz masculina, tratan algún tema relacionado con las mujeres. (1)

En sus relatos nada es gratuito, cada frase está edificada para llevar al lector a un mundo que se le plantea desde un nuevo escenario, lo invita a sentarse y observar con otros ojos el mundo que creía conocer.

1.6 Inés Arredondo ante la crítica

El corpus de autores mexicanos es amplio, y en lo que obedece a la tradición patriarcal, ampliamente estudiado, como ejemplo tenemos a Juan Rulfo que a pesar de tener una breve producción literaria es sumamente estudiado y trabajado en los círculos literarios tanto nacionales como extranjeros y su obra traducida a muchos idiomas; no así la producción literaria escrita por mujeres, pero gracias al trabajo de un creciente número de investigadoras va tomando fuerza en el mundo académico. Gracias a Ana María Tepichin, Karine Tinat y Luzelena Gutiérrez como coordinadoras del trabajo: *Los grandes problemas de México. VIII* Relaciones de género publicado por El Colegio de México como un esfuerzo de rescatar a las mujeres en diversas áreas, tanto académicas como sociales, este trabajo nos presenta un amplio panorama de la presencia femenina en la vida del país.

Particularmente con el ensayo de Luzelena Gutiérrez "La narrativa escrita por mujeres. Treinta años (1980-2010)" nos damos una idea general del quehacer literario de las mujeres en México y cómo de alguna manera han quedado silenciadas. Entre estas autoras encontramos a Inés Arredondo que fue olvidada durante mucho tiempo por la crítica, en un naciente ímpetu por estudiar la obra de las mujeres que formaron parte de la vida literaria de México de mediados del siglo XX ha existido un repunte en los estudios que hablan de su obra.

Los diferentes ensayos, tesis y artículos que se han encargado de la obra de Arredondo van girando en torno a las temáticas que ella misma planteó en su narrativa, son recurrentes los trabajos que hablan sobre la mirada, la perversión, la comprensión de la felicidad, las grandes dicotomías que Arredondo siembra a lo largo de su narrativa: pureza/perversión, inocencia/maldad, odio/amor. Gloria Prado en su ensayo "La Re-escrituta de Escrituras" dice: "todo el corpus de relatos [en los cuentos de Arredondo] tendría como temática constante, el problema del bien y del mal de una forma o de otra" (85), Albarrán dice que Arredondo:

> …[tocó temas] prohibidos para las letras mexicanas de entonces, como el incesto, la homosexualidad, la traición, la demencia, el amor enceguecedor de la pasión, el triángulo amoroso, el aborto, el rencor entre padres e hijos, la hipocresía, el vampirismo, el voyerismo, la contaminación por el mal, la orfandad originaria y sobre todo el auto sacrificio (5).

Los estudios consagrados a su obra girarán en torno a las mismas temáticas, de una forma u otra Arredondo planteó el camino que debían de seguirse en la comprensión de sus cuentos. El camino de la crítica y los estudios literarios poco se han alejado de estás temáticas, así por ejemplo tenemos estudios introductorios a la compilación de sus libros en la edición de Difocur y Siglo XXI de sus *Obras completas* (1988) que incluye dos ensayos. El primero de Rose Corral,

“Inés Arredondo o la dialéctica de lo sagrado” se contraponen los binomios que ya he mencionado antes: amor/odio, pureza/impureza y que se imponen en todo el universo narrativo de la autora. El segundo de Rogelio Arenas Monreal “La pareja y la mirada transgredida en ´Mariana´ de Inés Arredondo” el tema central es la mirada, como obsesión constante en los textos de Arredondo. Este ensayo deja ver como la mirada juega un papel protagónico, no sólo en el cuento que trabaja para su ensayo, sino a lo largo de toda su narrativa.

“Para mí una mirada es la expresión más significativa del ser humano. Casi podría decir que atraparlas, interpretarlas, describirlas, es una de las necesidades básicas de mi temática” (101) dice Arredondo citada por Velasco en su artículo “Tres mujeres en Inés Arredondo”. Cuando el autor en este caso Arredondo, abre el camino para llegar a las temáticas que obedecen su obra, entonces como estudiosos tendemos a seguirlos, de esta manera muchos de los estudios que giran en torno de la prosa de Arredondo, giran igualmente alrededor de descifrar la mirada que ella atrapó de sus personajes, la crítica no se aparta mucho del camino que Arredondo trazó en sus cuentos.

Rogelio Arenas Monreal en su ensayo: “La mirada del otro como ojo de la conciencia: erotismo y literatura en ‘Sombra entre sombras’ de Inés Arredondo” explora la mirada así como también explora las relaciones hombre-mujer. Descubiere la manera en que Arredondo nos presenta la individualidad femenina y la lucha del hombre por retenerla a su lado. Arenas Monreal devela que el tema más profundo es la contraposición inocencia/impureza, tema que también Inés Arredondo llevó hasta sus últimas consecuencias particularmente con el cuento que toma Arenas Monreal para su trabajo.

Mucho son los cuentos que tiene protagonistas mujeres, pero quizás los más representativos serán La Sunamita, Mariposas Nocturnas y Sombra entre sombras. Raquel

Velasco por su parte, los aborda desde la perspectiva de la mirada en su ensayo “Tres mujeres en Inés Arredondo”, con él deja claro como la mirada juega un papel fundamental, tanto en la transgresión de sus personajes como en la forma en la que estos se perciben en el mundo a través del “otro”. En su trabajo Velasco coincide en mucho con los comentarios y afirmaciones de Rogelio Arenas Monreal.

Luz Elena Zamudio Rodríguez escribe “Lo monstruoso es habitar en otro: encuentro con Inés Arredondo. En él presenta la línea temática que corre por toda la narrativa de Arredondo, al mostrar la relación entre los títulos de sus tres libros y la correspondencia con cada uno de los cuentos que los conforman.

Bladimir Reyes Córdova en su tesis doctoral “La cuentística de Inés Arredondo” dice: “que la escritura de Arredondo rompe con la tradicional escritura de mujeres de su época” (5). Este trabajo se enfoca en presentar a las mujeres de los cuentos de Arredondo.

Albarrán tiene varios ensayos dedicados a la obra de Arredondo uno de ellos “Para levantarlas alas: aproximaciones a las mujeres de Inés Arredondo” en donde nos señala como a pesar de que Arredondo siempre pidió que no se le calificara como feminista el tema femenino persiste a lo largo de sus cuentos.

Espejo escribe “Inés Arredondo y las pasiones subterráneas”, en donde nos presenta a una Inés real, habla mucho más de lo que fue Arredondo en su vida personal. Además, hace una relación entre la experiencia personal de la autora con sus relatos, cómo el contexto y sus experiencias fueron dando pauta para que naciera un cuento. Espejo dice que para ella Inés tiene una escritura femenina: “Nunca tuvo la hoy llamada conciencia de género, pero su visión era femenina, también lo era su idea de las cosas.” (168).

Finalmente en "Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo" Esther Avendaño-Chen estudia las voces femeninas por medio del teórico Mijaíl Bajtín explorando las voces que surgen del otro, y analiza las correspondencias e intertextualidades que tienen los relatos, los referentes a otras culturas, idiomas y épocas.

Son muchos los estudios, ensayos, artículos y tesis que se han escrito a propósito de su narrativa. Muchos de sus contemporáneos le han dedicado palabras de profundo respeto a su obra como las que contiene el texto leído en la presentación de los Cuentos completos de Inés Arredondo, editados por el FCE en 2011, escrita por Miguel Sabido con quien compartió la experiencia de pertenecer al Centro Mexicano de Escritores. Como este homenaje se pueden leer muchos, pero son más los trabajos académicos que encontramos dedicados a su trabajo artístico.

Para Arredondo ser escritora no era un oficio: "Escribo por necesidad, si no, no lo hago. Quiero decir, no me propongo escribir: escribo cuando siento la necesidad de hacerlo. En ese momento me pongo a escribir como loca, pero, mientras no ocurra, no escribo, no hago nada. Leo, simplemente" (Carrera 70).

Avendaño-Chen revela que en su paso por la *Revista Mexicana de Literatura* dejó una reseña teatral "Una de las tragedias de México" (núms. 9-12, septiembre-diciembre 1961), y dos notas críticas: "El premio vacío" (núms. 5-6, mayo-junio 1962) "Institutos al pueblo" (núms. 5-6 mayo-junio 1962) que no han sido nuevamente publicadas, y sólo nos quedamos con sus 34 cuentos, que no por serlo o ser breves dejan de presentar la inquietud más grande de Inés Arredondo debelar el alma del ser humano; "sin duda su talento se afirmaba en las narraciones breves que según Borges fincan un mundo en cinco cuartillas sin recurrir a las quinientas del novelista"(179) esto lo dice Beatriz Espejo respecto a la brevedad de la obra de Arredondo, más como un verdadero talento que como un impedimento.

De la misma forma como privilegio el cuento sobre cualquier otro tipo de escritura, también prefirió al personaje femenino, aunque rechazó constantemente al feminismo, creo que su elección de personajes fue tan consciente como lo era su ejercicio de escritura; eligió sus escenarios, los personajes y las historias que poblaron su mundo narrativo.

1.7 Otro tipo de escritura

En párrafos anteriores dije que Arredondo representa un quiebre entre el mundo moderno y cosmopolita de la Ciudad de México y la cotidianeidad de la provincia. Su prosa se caracteriza por eso, por una parte, tenemos las historias enfrascadas en la quietud de provincia y luego al leerlas y profundizar en ellas, nos damos cuenta que Arredondo cuenta historias universales, desde una inquietud de conocer, qué es el ser humano y qué es lo que lo conforma.

Como lo dice Bladimir Reyes Córdova "La escritura de Arredondo rompe con la tradicional escritura de mujeres de su época" (5), en este punto difiero con él pues creo que es ella junto con todas sus coetáneas que presentan otro tipo de escritura que está rompiendo con la forma de escritura que presentaban las mujeres quizás de una generación anterior. Los cambios políticos, económicos y sociales que vivió toda su generación las llevó a escribir con un patrón diferente; las mujeres, me refiero a las escritoras, son las que tuvieron el mayor reto, pues habían estado silenciadas por la tradición patriarcal. Tenemos el caso por ejemplo de Villegas de Magnón, que escribe sus memorias a partir de las vivencias de la revolución y poco se sabe de su trabajo.

La tradición patriarcal presentaba al imaginario colectivo la imagen femenina como una dualidad: la santa o la prostituta. El romanticismo por ejemplo dibujaba ese ser femenino puro, sin mancha, que dependía de un hombre que la protegiera. Así tenemos a *María* de Jorge Isaacs

un ángel que sólo obedece a las buenas virtudes, luego se da un revés en la segunda mitad del siglo XIX la mujer representa ahora ese germen del mal, como ejemplo las dos más grandes adulteras de la novela realista *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1857) y *Anna Karenina* (Lev N. Tolstoi, 1877) capaz de corromper a quien sea que tenga contacto con ellas "evolución degradante de los estereotipos femeninos en la narrativa que comprende esa época" (González 133).

Las mujeres en México a principios del siglo XX, sobre todo en la provincia, no tenían acceso a la educación a menos que fueran oficios que ayudaran a llevar su futura vida familiar con mayor desempeño. Arredondo cuenta como su familia tradicional prefería que estudiara idiomas para luego tener un matrimonio respetable "(hablando de su abuelo paterno)[4] A él le debó haber podido estudiar aun en contra de la voluntad de mi padre y haber salido de mi pueblo. Un pueblo donde las señoritas bien no acostumbraban a estudiar y hacer carrera como los hombres, sino aprender inglés y buenos modales en Estados Unidos" (Arredondo en Carrera 68).

Como ella muchas mujeres tuvieron acceso a una educación reservada para los hombres, pero también hubo muchas que siguieron sumidas en la obligación de acceder a una vida sólo a través del matrimonio. En el capítulo dedicado al materialismo feminista en el libro *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista* Rivera Garretas explica que existe una explotación de la mujer por el hombre. Esto se debe principalmente a la institución matrimonial "el socialismo defendió la familia patriarcal. Con ello los intereses de todos los hombres en el mantenimiento de su derecho paterno de propiedad sobre el cuerpo femenino"(99). El feminismo lesbiano pone sobre la mesa la premisa de que las mujeres están subyugadas al hombre y por lo tanto no son libres de elegir si quieren o no casarse, si quieren o

[4] El paréntesis es mío.

no tener hijos, si quieren o no vivir. Lo que Adrienne Rich dice es "heterosexualidad obligatoria" y se abrió una de las mayores polémicas del feminismo: la decisión de las mujeres sobre su propio cuerpo.

Los movimientos feministas que se hacían visibles alrededor del mundo identificaron primero problemas que se identificaban con una clase alta, blanca, heteronormada, pero que comenzó a abrir el camino para el resto de los grupos situados en la periferia.

En 1963 en Estados Unidos el libro de Betty Friedan *La mística de la feminidad,* les da a las feministas de la segunda ola un estandarte para pelear una nueva lucha. Friedan en su libro denuncia la "Mística" en la que están sumidas las mujeres norteamericanas de la clase media "habían encontrado la verdadera ocupación femenina. Como amas de casa y madres eran respetadas en la misma forma que lo eran los maridos en su mundo. Podían elegir libremente sus automóviles, sus trajes, sus aparatos electrodomésticos, sus supermercados; tenían todo lo que la mujer había soñado siempre" (32). Pero había un descontento general acallado, no eran ellas o el marido sino era la sociedad que confinaba a la mujer a sus hogares y esa aparente felicidad lo era sólo en apariencia, se quedaba en la superficialidad y dejaba a la mujer en un verdadero no ser. Friedman encontró el "problema" sin nombre, que no quería ver la sociedad norteamericana, la mujer estaba condenada a un destino que muchas no querían, en Estados Unidos desembocó en movimientos civiles y la creación de la Organización Nacional de Mujeres en Estados Unidos (NOW).

En México la influencia del vecino país del norte, sobre todo con la entrada del cine hollywoodense, se había vuelto mucho más poderoso después de la segunda Guerra Mundial. El rechazo al nacionalismo y un creciente interés hacía la internacionalización dieron pie a realizar reformas a las leyes para estar en sintonía con el resto del mundo. "En 1974 se modificó el

artículo cuarto constitucional para establecer la igualdad ante la ley entre hombres y mujeres, porque México habría de ser sede para la Primera Conferencia Internacional de la Mujer impulsada por la ONU en 1975" (Tuñón 30). Mientras las leyes se modificaban las costumbres seguían igual, pero sin duda un reducido número de intelectuales mexicanas supo aprovechar estas ventajas.

Todos estos cambios representaron para Arredondo la oportunidad de acceder a la educación universitaria. La narrativa de Arredondo floreció siendo fiel al privilegiar al personaje femenino sobre el masculino, abordó temas como aborto, la maternidad, la identidad femenina y escribió, según Beatriz Espejo, uno de los cuentos más feministas que se han escrito en nuestra literatura "Mariana" "con una intensa comprensión de la entrega y el placer y de las relaciones iguales entre los sexos" (168).

Arredondo pertenece a un grupo de narradoras que quizás no fueron muy activas en la lucha feminista y los movimientos en México, pero su legado fue parte de esa diáspora que quedó en la mujer para la toma de consciencia de su existencia en el mundo, no ya como ama de casa, esposa, madre o hija, sino la necesidad de presentar a la mujer desde y por la mujer, ya no apegada a los cánones patriarcales y sometidas a una sociedad heteronormada que las limitaba como individuos, fueron todas las mujeres de la generación de medio siglo que comenzaron a escribir personajes femeninos que nada tenían que ver con los personajes femeninos narrados en la literatura falocéntrica.

Los personajes de Arredondo rompen con los estereotipos que prevalecían en la época. El imaginario colectivo tiene a la madre santa, sufrida y abnegada que encaja bien con la cultura mexicana y el ideal mariano. Manuel Carpio escribió como claro ejemplo de la visión de la figura femenina: "niña, doncella blanda delicada, / de los pies tiernísimos y blancos/ que no deja

huella en su pisada" (14). El imaginario femenino tiene en mente a una doncella blanda, que sea capaz de ser moldeada y que obedezca; delicada pues así será como se justifique que necesite protección y se le confine a espacios seguros, como la casa; que no deja huella en su pisada, haber tenido una vida moral mente respetable que no deje huella de inmoralidad en la sociedad. Por otro lado, el imaginario colectivo recibía la otra imagen la transgresora, la depositaria de vicios y malicias, capaz de corromper al hombre, la mujer satanizada y señalada por las buenas mujeres, pero que cumplía con un fin en la sociedad, descargar los ímpetus del hombre para que éste pudiera preservar la pureza de su esposa. Así la sociedad tenía dos polos opuestos de la imagen de la mujer, los matices que se encuentran en medio, antes y después de esos dos polos, estaban invisibilizados para la sociedad.

Lady Rojas Benavente dice en su ensayo "El cuerpo femenino de la prostituta según Catalina Recavarren" que: "en el usaje sexual de la prostitución media el pago con moneda, lo que determina que el cuerpo de la mujer se vuelve una posesión material, una simple propiedad y es en tanto un bien desechable que, una vez usado, se lo desprecia y abandona" (420). Sin embargo, ya hemos visto como el materialismo feminista saca a la luz que no sólo es la prostituta quien sufre de la materialidad de su cuerpo, también lo sufre la esposa que es posesión del marido pues como lo explica Rivera Garretas "para asegurarse de que al morir, transmitirían su propiedad a sus hijos y no a los hijos de otro, los hombres en general tendrían que crear mecanismos con que controlar a las mujeres, hacerlas suyas y subordinarlas a sí mismos" (95) se habla entonces de la privatización del cuerpo femenino a la familia.

En Estados Unidos tenemos a los movimientos feministas de la segunda ola, abogando por la decisión de las mujeres sobre su propio cuerpo, en México tenemos a escritoras que nos muestran una imagen transgresora de la mujer presentada desde el yo, Rosario Castellanos por

ejemplo comienza a publicar en la década de los cuarenta. Tanto Arredondo como castellanos tenían una imagen diferente de lo que las mujeres deberían ser en la vida. Arredondo tenía una imagen de la maternidad alejada de las normas establecidas en la sociedad:

> Cierta tradición, apegada a la creencia de que las mujeres están destinadas a ser madres, hace ver el embarazo como la condición ideal de la mujer; en estos textos (los cuentos de Arredondo)[5] esa versión se rechaza: si la herencia es algo maldito, la maternidad, al provocarla, implica una condición negativa; se trataría más bien de un hecho ineluctable, de un eterno retorno trágico: la expresión de un castigo, una maldición que se cumple al infinito: la de reproducir seres finitos, imperfectos mortales (Martinez-Zalce, 84).

Esta afirmación la podemos encontrar en su cuento "Canción de cuna" (1966), que publica en la revista *Cuadernos del viento* la cual fundó junto con Carlos Valdés y Humberto Batis. En este cuento el embarazo es visto como la gestación de la propia muerte, la lucha entre la racionalidad y la maternidad. Arredondo tiene una visión distinta de lo que es la maternidad, que es presentada en la sociedad con ese halo de felicidad inherente. Arredondo lo plantea más como una fatalidad del ser femenino y como te aleja de la felicidad. En textos como el anterior salta a la vista como Arredondo tiene otros patrones en la concepción de la feminidad, la descripción de sus personajes, sus temáticas y patrones de comportamiento van en un camino aparte de la senda patriarcal.

Partiendo de estos datos surge la pregunta ¿Arredondo la determina su condición de ser femenino? ¿Su manejo del lenguaje le da el poder para llegar hasta las fronteras de los límites en su narrativa? Es entonces posible plantear que desde su feminidad puede manejar el lenguaje en otro nivel y esto le permitirá entonces crear las temáticas, personajes y mundos narrativos que

[5] El paréntesis es mío.

creó, los espacios en correlación con el cuerpo, tan fuera de los límites, apegados a ese espacio interiorista con argumentos que sólo ella por su condición natural femenina pudo concebir, por ese acercamiento al cuerpo, a las sensaciones humanas femeninas. Rosario Ferré en su libro *La cocina de la escritura* que la literatura femenina se distingue de la masculina:

> En cuanto a los temas que la obseden. (…) nuestra literatura se encuentra a menudo determinada por una relación inmediata a nuestros cuerpos: somos nosotras las que gestamos a los hijos y las que damos a luz, las que los alimentamos y nos ocupamos de su supervivencia. Este destino que nos impone la naturaleza nos coarta la movilidad … pero también nos pone en contacto con las misteriosas fuerzas generadoras de vida. Es por esto que la literatura de las mujeres se ha ocupado en el pasado, mucho más que la de los hombres, de experiencias interiores… Es por esto también, que su literatura es más subversiva que la de los hombres, porque a menudo se atreve a bucear en zonas prohibidas, vecinas a lo irracional, a la locura, al amor y a la muerte; zonas que, en nuestra sociedad racional y utilitaria resulta a veces peligroso reconocer que existen. (54)

Debe de quedar claro que las feministas de las teorías de la diferencia sexual femenina, particularmente las francesas: Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous, plantean que no existe un lenguaje femenino o masculino y en esto estoy de acuerdo. El lenguaje, la construcción sintáctica y semántica es la misma para cualquiera de los géneros, es la temática la que cambia en cada caso. Somos seres diferentes, con experiencias y contextos distintos, esto no quiere decir que como mujeres u hombres debemos de pasar invariablemente por las mismas experiencias, y vivir en los mismos contextos. Empero, hay una serie de sucesos que como género compartimos y esto hace que la literatura escrita por autoras este cargada en cierto modo de las mismas temáticas, de los mismos códigos, pero hay otra forma de decir y se construyen otros patrones.

En el caso de Arredondo el personaje femenino dejará de verse la dicotomía del ser bueno, dador de vida, sumiso o en el caso extremo, la prostituta o la loca. Sus mujeres serán simplemente distintas y por ende contribuye a una nueva construcción en el imaginario de quien la lee.

1.8 Justificación y método para el análisis de la narrativa de Arredondo

En el caso del presente trabajo de investigación se pretende ver la construcción socialmente aceptada de la imagen de la mujer, el cambio en los personajes femeninos. Y finalmente, determinar que hay un detonante capaz de modificar sus mundos provincianos y como de alguna manera las lleva a las fronteras de los límites.

¿Cómo es que Arredondo toca estas temáticas?, ¿cuál es el lenguaje que utiliza? y ¿cómo se logra la transformación del personaje femenino? En sus relatos el lenguaje es sumamente importante, ya que lo que dice para dejar dilucidar esa otra historia que ella misma anuncia debe de tener el cuento, como la poesía, esa otra interpretación trabajo para el lector.

Entonces se investigará la forma en que Arredondo logra emplear el lenguaje (femenino) para que sus cuentos presenten a mujeres alejadas de la narrativa patriarcal. Y, cuales son los detonantes que encontramos en su narrativa para que sus protagonistas logren un cambio consciente de su evolución hacia un nuevo ser, capaz de adaptarse al nuevo entorno y al mismo tiempo. La narración que presenta nos pone de frente con una mujer fuera de los cánones de la llamada literatura patriarcal.

En el caso de “El membrillo” podemos ver a Laura, tan dueña de su cuerpo, capaz de perturbar a un hombre simplemente con su presencia, con “el lenguaje del cuerpo”. “(...) Laura no escuchaba, comía lentamente mirando a Miguel con su sorna aguda y altanera. Él fingía disimulo, pero estaba profundamente turbado; se había olvidado de Elisa” (51). No es necesario

que se haga una profunda descripción de Laura basta su presencia, su mirada sobre el otro para causar turbación, ella como mujer no se está denigrando, ofreciendo o siendo objeto de deseo o placer, coloca al personaje masculino en una situación inversa, los roles son cambiados, no es él quien domina, es ella. A diferencia de la imagen de la prostituta por ejemplo, donde será ella la mujer la que es mirada y deseada por el otro un objeto sexual. Arredondo le da el poder a Laura de mirar, acción que no está permitida para la mujer dentro de la literatura patriarcal.

María Del Carmen García Aguilar en su libro *Un discurso de la ausencia: teoría y crítica literaria feminista.* Nos dice: "La crítica literaria feminista intenta saber, si es el tema lo que distingue la literatura femenina de la masculina, pues pareciera que las escritoras hablan de "otras cosas", y estas otras cosas son las que la difencian" (55).

Será el cómo realiza la construcción del personaje y ese 'otro' lenguaje que le da riqueza a los textos de Arredondo, el que la ayude como autora a mostrarnos esos personajes femeninos más que apegados a la tradición falo-céntrica, personajes vedados para los autores. Para lograr encontrar esa 'otra' temática estaré realizando un acercamiento a la crítica feminista basada en la teoría de la diferencia sexual pues ellas parten particularmente Hélène Cixous de la llamada "escritura del cuerpo".

Así como una toma de conciencia de la diferencia femenina, tratando de encontrar un lenguaje nuevo en contacto con el propio cuerpo, un lenguaje que transgrediera los códigos sociales y su uso, en su texto*: La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* que nos da lineamientos para hablar del lenguaje correlacionado con el cuerpo. A través de ella podremos hacer un acercamiento al texto de Arredondo, sembrado de descripciones del cuerpo femenino, de rasgos, movimientos que le permiten, de algún modo, tener un mensaje doble en la lectura,

que le permiten a la autora lograr las transformaciones femeninas y de igual manera llegar a los límites.

Cixous plantea que la mujer no se conoce en su totalidad pues el hombre con su discurso patriarcal, y su propia construcción de lo que según ellos debería de ser la mujer, le han vedado a ellas, mujeres y escritoras las posibilidades de autodescubrimiento. La crítica literaria feminista hace particular hincapié en la distinción de un lenguaje femenino y tomaremos aquí sus premisas para exponer las temáticas, las formas, ese lenguaje que Arredondo utiliza en sus textos.

Si bien es cierto que la crítica literaria feminista reconoce que no existe un lenguaje masculino o femenino, no se podría hablar en el estricto sentido de la palabra de un lenguaje femenino en Arredondo, también deja claro que la diferencia se encuentra en otro nivel, en palabras de García Aguilar: "el lenguaje al ser empleado, no se usa en abstracto sino en su interrelación vital, es decir, todo lo que hablamos existe siempre en transposición psicológica, y por lo tanto sexual/genérica, y se manifiesta de una u otra forma entre el autor u autora y el texto que escriben" (83). Las mujeres deben escribir, dice Cixous "desde sus cuerpos en los que han sido enterradas, confinadas y al mismo tiempo se les ha prohibido gozar" (57). Así veremos como la protagonista de "Estío" utiliza su cuerpo para narrar, para describir, para acceder a sus pulsiones, lo que le había sido negado a las mujeres.

Los cuentos "La Sunamita" y "Sombra entre sombras" los estaré abordando centralmente desde la teoría de la transmisión de los afectos que Teresa Brennan presenta en su libro *The transmission of affect.* Brennan parte de la idea de que las personas pueden absorber la depresión o la ansiedad de otras personas, ella afirma que es posible sentir la tensión en una habitación. En su libro discute la creencia de que las emociones y las energías de una persona o grupo pueden ser absorbidas o pueden entrar directamente en otra persona.

La teoría del afecto de Brennan se basa en la comunicación constante entre los individuos y sus entornos físicos y sociales. También dice que los afectos son cadenas de comunicación, pero que el lenguaje no es capaz de captar toda la significación del sentimiento "Estas cadenas de comunicación son inseparables del impulso que comunican. Su asunto es su forma. Sin embargo, lo que comunican también cambia en la transliteración al lenguaje y al concepto, al mismo tiempo que persiste el impulso de comunicarse"[6]. Si el lenguaje no es capaz de comunicar los sentimientos, entra entonces *el lenguaje del cuerpo*. Podremos ver como Luisa y Laura están afectadas por los afectos que hay a su alrededor y en base ha estos, sus vidas cambian.

La transmisión de los afectos logrará afectar a Luisa en la medida de lograr cambiar la percepción de ella misma en el mundo y a Laura le darán la fuerza para vivir el amor pleno a lado de Samuel. Al combinar estas dos teorías estaré probando que la literatura de Arredondo es sumamente rica, que su literatura está todavía a la espera del encuentro de formas de interpretación y que las nuevas teorías pueden abrir nuevos caminos al acercamiento de su narrativa.

Capitulo II "Estío" las palabras del deseo

La señal, primer libro de cuentos Inés Arredondo se publica en 1965. En esta recopilación se encuentran dos cuentos, "Estío" y "El árbol"; ambos cuentos tienen una relación de continuidad en la narración. Inés Arredondo pensó trabajarlos posteriormente como una novela, sin llegar a concretar su propósito. "Te confieso que hay dos cuentos incluidos en *La señal*, "Estío", con el

[6] "These chains of communication are inseparable from the impulse they communicate. Their matter is their form. Yet what they communicate also changes in the transliteration to language and concept at the same time as the impulse to communicate persists" (Brennan, 138)

que abro el libro y “El árbol”, que guardan un parentesco del que llegué a pensar en términos de novela” (Arredondo, entrevista). Si la realización de una novela con el eje temático que guardan ambos cuentos no llegó a realizarse, como investigadores debemos de ver está relación y trabajarlos.

Al igual que estos dos textos, en la narrativa de Arredondo se encuentran hilos conductores a lo largo de sus 34 cuentos, recopilados en tres libros. El universo narrativo creado a partir de un lugar geográfico específico como lo es El Dorado, Sinaloa; que nos deja con la sensación de tener más vida y movilidad en la narrativa que en la realidad, pues ya para cuando Arredondo lo describía el esplendor de la hacienda azucarera había pasado a la historia, como lo hicieron García Márquez con su Macondo e Ibargüengoitia con su Plan de Abajo.

Como esta hacienda azucarera, escenario por antonomasia de sus relatos, también sus personajes tienen la característica de brincar de uno a otro relato; creando la idea de un solo universo narrativo. Por ejemplo Don Hernán de “Mariposas Nocturnas” será el mismo que aparecerá, nombrado por Manuel de “Las palabras silenciosas”. Así mismo “El árbol” y “Estío” tienen a la misma narradora, la joven viuda del primero, será la madre del segundo. Las relaciones que existen en los cuentos de Arredondo van más allá de la recurrencia de los personajes, del uso del mismo escenario. Son las formas de abordar las historias, el uso del lenguaje lo que vuelve la obra de Arredondo tan rica en su valor literario.

2.1 “Estío” y “El árbol” ante la crítica.

Particularmente “Estío” puede ser abordado desde múltiples perspectivas. Hay estudios que lo analizan desde la línea más obvia: el incesto (Herrer); la mirada como en toda la narrativa de Arredondo se encuentra presente en este cuento con veintisiete alusiones al acto de mirar, observar, ver; hay estudios abordándolo desde la simbología guardada (Blancas), en el escenario

que lo enmarca y su relación con la narración (Spathi); otros van por el erotismo presente sin duda en la narración; la reconstrucción del género a través de la escritura (Garza)[7]

El cuento ha merecido múltiples estudios en diferentes líneas temáticas, la idea de retomarlo desde otra perspectiva, es la necesidad de puntualizar la conciencia de su narradora en la llamada *escritura del cuerpo,* término desarrollado por las feministas para demostrar cómo las narradoras trabajan desde un lenguaje no patriarcal. Utiliza los mecanismos corpóreos de la mujer para explicar los sentimientos, las emociones que la inundan, con un lenguaje conocido: su cuerpo y la conciencia del cuerpo del otro. De igual forma se puede aplicar la trasmisión de los afectos y lo estaré evidenciando en algunas partes, recordando que el cuento está centrado en un análisis siguiendo a Coxous.

2.2 Hèléne Cixous la escritura del cuerpo

Esta noción parte de la idea de Hèléne Cixous de la *escritura del cuerpo,* entendiéndose por aquella que habla *del* cuerpo, en la que el cuerpo habla "texto mi cuerpo" (56) es decir la mujer quien escribe *desde* y *de* su cuerpo; para AUTO-narrarse, decensurar su sexualidad y "restituir el valor a su cuerpo arrebatado, colonizado, dicho desde el otro" (20). Ser dicha, enunciarse desde un cuerpo que transita experiencias que se vuelcan en palabras "Más cuerpo por tanto más escritura" (58) poder hablar desde un territorio que les había sido arrebatado a las mujeres, rescatado de la lógica objetivizante (falogocéntrica).

[7] Herrer, Alejandra, *El incesto, arquetipo mítico. En "Estío" de Inés Arredondo*; Blancas, Noé. *"Estío", la puerta a la transgresión;* Spathi, Aglaín, *La función símbolo en los cuentos "Estío" y "El árbol" de Inés Arredondo;* Garza, María Alicia, *El género y la sexualidad en la cuentística de Inés Arredondo.* Garza, María Alicia, *El género y la sexualidad en la cuentística de Inés Arredondo.*

Los cuentos de Arredondo tienen una conciencia femenina, si bien ella misma dijo no haberlos escrito buscando una línea feminista, el yo narrador es femenino. De los catorce cuentos del libro *La señal,* ocho tienen como narradora la voz femenina, sólo dos de ellos narrador y tres un narrador omnisciente. Además en el cuento "Olga" en el que en un principio parece ser un narrador omnisciente focalizado en Manuel protagonista del cuento, al avanzar la lectura hay una alusión a una voz en femenino ("¿por qué lo llamarían así? Es en realidad una avenida muy ancha y estoy segura de que no hay en el mundo otra como ella")[8] (Arredondo, 59). Esta conciencia de narrar desde una postura femenina, nos lleva a pensar en una *escritura del cuerpo.*

¿Por qué *escritura del cuerpo*? La teoría feminista se refiere a la manera en que el lenguaje nos ha sido arrebatado a las mujeres, no tenemos un lenguaje materno sino uno paterno. María Milagros Rivera Garretas lo explica así en su libro *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista* "Surgió también del darnos cuenta que el lenguaje que tenemos no registra adecuadamente (y no registra porque no quiere) muchas cosas que las feministas habíamos vivido" (65) "Precisamente esta carencia de subjetividad femenina independiente sería necesaria para la perpetuación del patriarcado, para que las mujeres aceptemos nuestra subordinación social en el marco de una familia fundada en el contrato sexual. Y explicaría la histeria, la tendencia femenina a convertir el cuerpo en texto, a falta de otro lenguaje con que decirnos" (Rivera, 82).

Las narradoras de Arredondo se valen de una sensualidad elegante en su relato para simbolizar al cuerpo. Pero no se detiene en el cuerpo femenino como en la literatura falocéntrica, de igual forma toman al masculino al hacerlo cuerpo de deseo, además de utilizar las referencias al cuerpo para dar a conocer las emociones, sentimientos y en ocasiones hasta pensamientos que

[8] El subrayado es mío.

no logran materializarse con palabras. La descripción de ese cuerpo propio se convierte en lenguaje, es mirado, descrito y simbolizado desde la narradora, ayudándose de él para potenciar las descripciones que están muy alejadas de las descripciones canónicas de los cuerpos femeninos.

En los catorce cuentos que pueblan el libro *La señal* no se encuentra ni uno solo sin hacer alusión al cuerpo, al describirlo o utilízalo para explicar las acciones. En Arredondo se vale de las palabras. En el cuento "Estío" Arredondo se vale de este recurso para explicar el deseo que parece vedado de la madre. Tiene como característica una escritura muy sensual en la descripción de las emociones y los deseos.

Graciela Martínez-Zalce dice de la prosa de Arredondo:

> La narrativa de Inés Arredondo no se caracteriza por pirotecnias lingüísticas o experimentos formales; muchos de sus relatos están escritos con lenguaje coloquial y no sobresale en ellos el lirismo o la abundancia de metáforas. No obstante, es cierto que muchas de sus descripciones presentan elementos plásticos, puesto que el enfoque desde la mirada es fundamental en sus textos. Los cuentos siguen generalmente una estructura tradicional de inicio, desarrollo, clímax, desenlace. (85).

Si bien las afirmaciones de Martínez-Zalce son ciertas, la narrativa de Arredondo va más allá de los experimentos en la escritura. La riqueza de sus textos radica en su forma de utilizar el lenguaje y la descripción de las emociones, la conciencia de lo femenino.

2.3 "Estío"

Este primer cuento no es la excepción de una trama sencilla. La historia se desarrolla unas semanas antes de entrar por completo el estío, así la relación del nombre del cuento, con el

momento de la narración se enfatiza dando lugar al ambiente sensual provocado por el calor, “Se trata de una estación festiva y alegre debido a que en esta época se recoge la cosecha, y la capacidad regenerativa de la naturaleza se manifiesta en toda clase de frutos, sensación de plenitud que se liga al sentimiento de la madre cuando ve florecer a su hijo, convertido ya en hombre” (Herrera, 19). La historia como tal no tiene una continuidad narrativa. Sino que se divide en ocho fragmentos en los que se describen pasajes de la vida de la narradora en convivencia con Román, su hijo y Julio amigo de éste. El fondo de la narración es la confirmación del deseo de la madre por su hijo, pero que nace de sus propio deseo de sus propias pulsiones; el deseo se desata en la narradora con la llegada de Julio a vivir con ellos. El clímax está en el encuentro de la narradora y Julio revelando el deseo oculto de la madre por el hijo. El desenlace se concreta con la partida de Julio. El envío de Román a la ciudad de México, acentuando el autoexilio de la narradora.

Los pasajes de los cuales se vale la narradora para ir develando poco a poco su deseo incestuoso son ocho, iré trabajando en forma separada para encontrar los mecanismos de la *escritura del cuerpo* manejada por Arredondo, para poder concretar la transmisión de la historia.

1.- La llegada de Julio. Primera revelación del deseo.

2.- Integración con los otros.

3.- Encuentro con el yo. El deseo en erotismo estéril.

4.- Fusión de cuerpos. Román vs Lucano Armenta. Julio vs Román.

5.- El deseo del cuerpo.

6.- Consumación.

7.- La partida.

8.- Autoexilio.

Al realizar el análisis de cada uno de los apartados, iré describiendo el pasaje, pues cada uno tiene su propia micro historia. Así con el corte que vamos teniendo durante la narración podemos ver que la narradora va saltando de un evento determinante a otro, para mostrarnos esos momentos, que al final de la narración la llevan a quedarse sola.

2.3.1.- La llegada de Julio. Primera revelación del deseo.

En la primera parte, conocemos a los personajes de la historia: la narradora, mamá de Román, éste y su amigo Julio, tres vértices de un triángulo del deseo. Román y Julio son buenos amigos del primer año de universidad, se encuentran en casa de la narradora, al llegar la cena el joven pide permiso para que su amigo se mude con ellos pues sus padres no podrán seguirle pagando la carrera. Aquí se inician las tensiones de la convivencia. Cabe aclarar que Román ignora los deseos de su madre y sólo actúa en el cuento como personificación del deseo.

La importancia no recae en el hecho anecdótico tanto como en la forma de narrar, la descripción de los cuerpos para enfatizar las acciones y el sentir de la madre. Aquí no cuentan los demás actantes del triángulo, lo que realmente vale es la descripción de las emociones de la madre.

Con “Estío” Inés Arredondo rompe con el orden simbólico patriarcal, al redireccionar el mito tan conocido de Edipo; narrándolo desde la perspectiva femenina, y sin tratarse del complejo de Electra. Aquí Arredondo reconfigura en todo sentido. Es la madre la que desea al hijo. Al igual que en el mito la narradora, como Yocasta, ama sexualmente a su hijo. La diferencia entre ésta y la protagonista de “Estío”, recae en la ignorancia entre Yocasta y Edipo de la relación madre e hijo, hasta el momento de la revelación, desencadenando el suicidio de la madre y el castigo de Edipo. En la narración Arredondo no inserta ningún elemento de culpa en

la protagonista, si bien se autoexilia mandando al hijo lejos, lo hace por proteger la inocencia de éste, y no por la culpa, al descubrir su deseo. Arredondo rompe también la configuración de la madre pues como dice Cixous: "(...) la madre a la que el Eterno Masculino siempre vuelve para hacerse admirar" (23). Aquí la madre, corrompe el cuerpo de Julio para satisfacerse a sí misma, igualando la imagen de la prostituta, de la tradición patriarcal, con el de la madre. Además tiene un sentido unidireccional pues el hijo es ignorante del sentir de la madre.

El cuento abre de la siguiente manera "Estaba sentada en una silla de extensión a la sombra del amate, mirando a Román y Julio practicar el *volley-ball* a poca distancia" (Arredondo, 39). Desde el inicio se enfatiza la narración en la perspectiva de ella, es quien tiene la voz, el control de lo dicho y la manera de presentarlo. Cixous en su libro *La risa de la medusa* plantea el hecho de ver a la mujer siempre desde la perspectiva del hombre dice: "No ha podido habitar su <propia> casa, su propio cuerpo" (20). Siguiendo esta línea Arredondo rompe con el planteamiento falocéntrico, dándole a la protagonista la posibilidad de controlar desde un yo, las acciones y lo develado.

Los verbos "estaba sentada" y "mirando" se enuncian desde un yo controlador de la acción narrativa. Con esto se posibilita que el personaje femenino deje de estar presentado por lo masculino.

La escritura femenina se traduce en admirar la belleza masculina, con alusiones sutiles a lo físico y va creando un ambiente de deseo que al final será el motor de la narración: "Ahí estaban ahora ante mí y daba gusto verlos, Román rubio, Julio moreno" (Arredondo, 39). La admiración de lo masculino, desde una perspectiva femenina extrema, podría caer en una igualación al machismo; el hecho se centra en la admiración por el cuerpo masculino de manera

sutil, no despierta el instinto de la carne en primer término, es una admiración que da gusto, más que despertar la morbosidad.

La narrativa de Arredondo, es muy cuidada, o como ella misma lo dice en la entrevista realizada por Mauricio Carrera, “Escribo muy lentamente. Escribo a mano y tachando, retachando y metiendo frases complementarias en el margen de la hoja. Luego dejo dormir el cuento, y cuando creo que tengo la distancia crítica que es necesario darle, lo leo, lo corrijo de nuevo y entonces lo público” (69). Ese compromiso con su trabajo hace que en sus cuentos no tengamos frases de más o insertadas a fuerza; cada palabra es colocada en su lugar para dar énfasis a la narración. Así la frase “Ahí estaban ahora ante mí” (Arredondo, 39) remite a la adoración de dos cuerpos jóvenes, admirables. Si la frase tuviera un elemento distinto no se lograría esta sensación de admiración por el contraste de los jóvenes, un “frente a mí” por ejemplo, cambiaría el sentido del fin último, de la acción, la admiración en contemplación sin poder tocarlos.

Luego tenemos el contraste entre los jóvenes acentuando la belleza de ambos: “Román rubio, Julio moreno”; hay una diferencia física que a lo largo de la narración se va desdibujando hasta lograr empatar ambos seres en uno.

2.3.2.- Integración con los otros.

En esta segunda parte se narra un día de esparcimiento en el río. Los tres personajes disfrutan, el refrescarse en el agua, poder comer y liberarse del calor en su margen. El pasaje es corto, encerrando en él la integración de la narradora con los muchachos, formando el triángulo, que aparecerá a lo largo de la narración.

-Si no la va a ver nadie.

-Ya lo sé, pero…

-¿Pero qué?

-Está bien. Vamos. (Arredondo, 40-41)

Tenemos primero, la idea de un diálogo previo no revelado, la resistencia de acompañar a los jóvenes, a una actividad que a ella no se le hubiera ocurrido realizar; la convivencia entre los tres se abre en el río, imagen utilizada más adelante como metáfora al comparar el cuerpo de Román y Julio haciéndolos uno.

Debemos recordar que la narración se hace desde la evocación del recuerdo, en una primera lectura no podemos tener toda la magnitud de lo narrado, las pistas se descubren en la relectura, cuando ya sabemos del deseo, el incesto simbólico con el "otro". Frases inconclusas como "-Ya lo sé, pero…"(40) y "-No se trata de eso, es que…"(41) son la revelación ante el temor del deseo, no se pueden decir porque no hay palabras que las puedan materializar, para concretar su totalidad, describir de nuevo este pasaje de su vida no va en función de justificarse o justificar su sentir por el hijo, está más en función de aclarar la historia, para ella.

En la narración hay una unión de los actantes por medio de la descripción principal del pasaje.

> Nos pasamos la mañana dentro del agua, y allí metidos hasta la cintura, comimos nuestra sandía y escupimos las pepitas hacia la corriente. No dejábamos que el agua se nos secara completamente en el cuerpo. Estábamos continuamente húmedos, y de ese modo el viento ardiente era casi agradable. (41)[9]

Que los verbos se encuentren en plural habla de un "yo" colectivo y se puede ver desde dos perspectivas la apuntada por Brennan donde ella sostiene que "Hay transmisión por la cual las

[9] El subrayado es mío.

personas se vuelven iguales (…) La forma de transmisión por medio de la cual las personas se vuelven iguales es un proceso por el cual una persona o los sistemas nerviosos y hormonales de un grupo se alinean con otro" (9)[10] A pesar de que la protagonista es mucho mayor que los jóvenes, por estar, convivir y tener el mismo hilo afectivo de relajación, los tres se encuentran en el mismo nivel.

Hay una comunión en la acción que realizan los tres, narrados como uno mismo. En su modelo de escritura Cixous aboga por reconocer un tipo de intercambio, reconociendo al otro, para poder fundirse en un solo individuo, teniendo en cuenta su individualidad. Cixous sugiere que ella se reconozca así misma pues "en el reconocimiento (hegeliano) no hay lugar para el otro, para un otro igual, para una mujer entera y viva" (36). La dominación masculina sobre la femenina es silenciar y someter lo femenino, que la protagonista se reconozca en la narración como igual a sus contrapartes masculinas, nos habla de esa necesidad de reconocimiento por parte de ellas.

En la escritura hegemónica, hay un silenciamiento para las mujeres, reconocemos sus sentimientos y añoranzas por medio de ellos. Que Arredondo le da la voz a la protagonista y que en pasajes como el anterior, no exista una diferencia entre los dos hombres y ella como narradora, habla del nuevo lenguaje, no crea un lenguaje nuevo, sino que utiliza el existente para describir acciones impensables para el autor en masculino, no porque no pueda, simplemente porque las desconocen.

[10] There is transmission by which people become alike (…) The form of transmission whereby people become alike is a process whereby one person's or one group's nervous and hormonal systems are brought into alignment with another's.

2.3.3.-Encuentro con el yo. El deseo en erotismo estéril.

Este tercer fragmento contiene una de las escenas más eróticas no sólo del cuento, quizás de toda la producción literaria de Arredondo. Sin contar el pasaje que abre el cuento de "El árbol" el cual trabajaré más adelante. Es la descripción de una tarde a solas para la protagonista, Román y Julio se han ido al cine y ella se encuentra a sus anchas en la casa; es una tarde muy calurosa y casi desde el inicio de la narración, se utilizan las referencias al cuerpo para lograr la totalidad de lo narrado.

En el pasaje en realidad no se dan gran cantidad de acciones, lo que nos presenta la narradora son sus acciones, lo que siente cobra mayor importancia y es entonces cuando a través de las referencias al cuerpo, como lectores podemos tener esa totalidad.

"El calor se metía al cuerpo por cada poro" (Arredondo, 41); quien haya vivido el calor sofocante del noroeste del país puede imaginar con facilidad el ambiente que se intenta crear; pero para quien no lo haya vivido esta frase alcanza a dimensionar la sensación de la protagonista, el calor no sólo está en el ambiente entra en el cuerpo, transformando las sensaciones de la protagonista.

El cuerpo está en medio del calor, es transformado y aprisionado "la humedad era un vapor quemante que envolvía y aprisionaba, uniendo y aislando a la vez cada objeto sobre la tierra, una tierra que no se podía pisar con el pie desnudo" (41). El cuerpo siempre es la referencia para poder explicar en sensaciones la atmósfera que se crea a partir de la relación del entorno con el cuerpo.

Hay un reconocimiento del cuerpo, le pertenece sólo a la narradora, pues no hace la típica descripción: ojos de tal o cual color, labios..., cabello café, etc. Es más una insinuación, dibujar una silueta para que el lector pueda adivinarla desde la satisfacción consigo misma "(...) frente al

espejo me desaté los cabellos y dejé que se deslizaran libres sobre los hombros, húmedos por la espalda húmeda" (42). La mirada que repone en el espejo, lleva a amarse ella misma, a disfrutar su reflejo, sin la mirada del hombre u otra mujer, sola con su propia satisfacción de su reflejo, "Me sonreí en la imagen" (42). La mujer no necesita el reconocimiento del otro "Ellos han cometido el peor crimen contra las mujeres; las han arrastrado, insidiosa, violentamente, a odiar a las mujeres, a ser sus propias enemigas a movilizar su inmenso poder contra sí mismas" (Cixous, 21). Arredondo a través del reconocimiento y la satisfacción de la protagonista ante su propio reflejo, subvierte los preceptos de la lógica falocéntrica.

Cixous dice: "Desde sus cuerpos en los que han sido enterradas, confinadas, y al mismo tiempo se les ha prohibido gozar: Las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad" (57). La sensualidad con la que la narradora acepta y se reconoce a sí misma. Hay un reconocimiento del deseo que Julio siente por ella "Llevaba un gran rato tirada boca abajo, medio dormida, cuando sentí su voz enronquecida rozar mi oreja. No me tocó, solamente dijo: –Nunca he estado con una mujer" (Arredondo, 45). Pero no es a través de él que lo sabemos, aquí ese deseo lo hace evidente la misma narradora, dándole un giro, que en la literatura hegemónica estaría focalizado desde el deseo de Julio. Además descubrimos como lectores que desde la muerte del padre de Román la narradora sólo se ha dedicado a su hijo. Ella vuelve a sentir en el sentido de sensualidad, ante la presencia del deseo de Julio "Luego me tendí boca abajo sobre el cemento helado y me apreté contra él: la sien, la mejilla, los pechos, el vientre, los muslos" (Arredondo, 42). Es el despertar de los sentidos, de los miembros, aprisionados, ahora floreciendo como los frutos en el estío.

La descripción que corona este fragmento es todo en *escritura del cuerpo*, tomando cada parte del cuerpo para lograr la comunión y el entendimiento con el lector. La sensualidad con

que Arredondo describe el deseo, lo prohibido, lo secreto, lo corpóreo, lo culposo y lo escandaloso en un fragmento cargado de erotismo.

> Más tarde me levanté, me eché encima una bata corta, y sin calzarme ni recogerme el pelo fui a la cocina, abrí el refrigerador y saqué tres mangos gordos, duros. Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a huerta. Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso; arranqué un trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y al jugo correr por mi garganta, por las comisuras de la boca, por mi barbilla, después por entre los dedos y a lo largo de los antebrazos. Con impaciencia pelé el segundo. Y más calmada, casi satisfecha ya, empecé a comer el tercero. (Arredondo, 42)

Este párrafo es todo sensualidad, menos sublimación más escritura dice Cixous, gana el instinto, el anhelo de saciedad de la narradora; al escribirse al borde de lo permitido, se recupera el placer, el espacio corporal que había estado cerrado. Cixous afirma que las mujeres se nos había negado la capacidad de decirnos a nosotras mismas, que de alguna manera la literatura patriarcal había acallado a las mujeres y que ahora son ellas las que deben escribirse así mismas para poder decir todo.

La saciedad que experimenta la narradora está ligada a una relación simbólica entre su objeto de deseo, desconocido hasta ese punto, y la satisfacción que le da comer los mangos. Para Bataille:

> El objeto del deseo es diferente del erotismo; no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí […] el erotismo, que es fusión y que desplaza el interés en el sentido de una superación del ser personal y de todo límite, se expresa a pesar de todo por

> un objeto. Nos encontramos ante una paradoja: la de un objeto significativo de la negación de los límites de todo objeto; nos encontramos ante un objeto erótico. (99)

La mujer irá a lo imposible, su deseo incestuoso no revelado hasta el momento se hace visible en el erotismo de la acción narrativa. La narradora puede valerse de todos los recursos que tiene a la mano para exteriorizar sus sensaciones, que salen a la luz a través de su cuerpo, mecanismo de expulsión de sus pulsiones más profundas. La afirmación y satisfacción del deseo corporal femenino significa la transgresión de un orden social y cultural masculino, al comerse los mangos la madre de Román, sucumbe a una necesidad básica de satisfacer el apetito casi salvajemente.

Al igual que en su propio cuerpo, existe un camino para expresar y dar significado, en el cuerpo de la otra también existe "Y la vi alejarse, plas, plas, con el chasquido de sus sandalias y el ritmo seguro de sus caderas" (Arredondo, 42). En *la escritura del cuerpo* es necesario la alusión de éste para poder darle sentido a la narración, el cuerpo como herramienta para simbolizar.

2.3.4.- Fusión de cuerpos. Román vs Lucano Armenta. Julio vs Roman.

La narración nos lleva a un día en la playa, Julio, Román y la madre de éste, deciden pasar un día a la orilla del mar. Esta parte que contiene el germen del deseo incestuoso. Aquí la descripción del cuerpo se enfatiza en el cuerpo de los jóvenes, contraponiendo la escritura falocéntrica, donde se da primacía a sexualizar el físico femenino; en este caso la narración no va encaminada a lograr excitar la imaginación erótica, sino para dar cuenta de la vivencia de la mujer. No se centra en la descripción del acto sexual, sino más bien enfoca la experiencia interior. Arredondo

describe con maestría la vitalidad de la juventud que evoca el físico de los jóvenes, remitiendo al cuerpo joven del padre.

En este pasaje me permitiré insertar la relación que guarda el cuento “El árbol” con el presente; mediante una comparación de la mirada de la narradora a los cuerpos masculinos para romper con lo establecido en la literatura patriarcal, la descripción del cuerpo del hombre en función de la satisfacción de ella. Del cuento “El árbol” sólo me interesa tomar el inicio, que intencionalmente se encuentra en cursivas para darle distancia a la narración convirtiéndola en una escena voyeur, cargada de mucha sensualidad.

Además particularmente es aquí donde los cuerpos de Román y Julio que al principio de la narración tenían un contraste, se van haciendo uno, para poder desembocar en el desenlace incestuoso estéril, lo llamaré así pues no se logra a concretar el acto sexual, para poder llamarlo incesto en toda la acepción de la palabra.

Nos encontramos con una plasticidad sensual en la descripción del cuerpo masculino en el momento de la actividad física de los jóvenes se lleva a cabo con una conciencia de escritura femenina. La plasticidad que logra Inés Arredondo en este cuento, también lo logra con maestría en “El árbol” ambos se complementan en la sensualidad de la descripción de ellos. “Los flancos de ambos palpitaban, brillantes por el sudor” (43), la admiración y el brillo que les da el sudor y la luz del sol, nos da una imagen clara de la admiración de la madre por la anatomía joven de Román y Julio; es ella quien los observa y admira en plenitud. La descripción no va encaminada a provocar el deseo o el erotismo sexual en el lector, es una admiración a las formas masculinas.

Al igual que en la narración de “El árbol” hay una admiración sensual el observar los movimientos de Lucano Armenta:

> *Parecía que el hombre removía la tierra de un lado a otro, rítmicamente, sólo para que ella lo viera, para que disfrutara a sus anchas mirando el juego de los músculos y adivinando las gotas de sudor que corrían como un cosquilleo entre la piel y la camisa* (77).

Esta descripción nos evoca el cuerpo, en función de ella, nos saltamos los convencionalismo patriarcales y es él, el admirado, disfrutado; el sudor en ambos casos con los muchachos y Lucano da la idea de iluminación, de resaltar la belleza de la piel en brillo. "Dorado en el sol, tersa su sombra sobre la arena" (43) "*él paleaba y sudaba (...) Iluminado y joven"* (77) hay una sensualidad electrizante "Dorado en el sol", "Iluminado", formas que enfatizan la belleza de ambos.

La juventud en ambos relatos se acentúa, si bien no hay una aclaración explícita en "Estío" a la juventud de Román y Julio es indudable que ella admira esa parte de ellos, los contempla para saciarse "Sin dejar de mirarlos"(43) dice la narradora de "Estío" esos cuerpos tienen la atracción como imán de su mirada, la mujer como el hombre puede satisfacerse al observar las formas del otro, contemplar para convertir en anhelo "(...) *pero la que lo tenía en brazos miraba al padre de una manera que borraba esa intención"* (77) es ella, la joven madre y la viuda en los dos cuentos quien es capaz de erotizar el cuerpo masculino, describirlo desbordado de belleza.

La madre de Román, evoca el cuerpo joven del padre, en la comparación entre él y el hijo, prendiendo la llama del incesto; Lucano Armenta se encuentra a su alcance, a él lo puede besar incluso olvidándose del hijo, en cambio Román está fuera de su alcance "pero yo no podía tocarlo" (43). Es sagrado para ella es aquí donde empieza a hacerse una función entre el hijo y Julio para poder tocar lo que le es prohibido.

Ambos jóvenes se funden uno en el otro, así Julio podrá tomar el lugar de Román en el momento de hacerse presente en ese intento de incesto; la forma de describir esa comunión del lenguaje el medio para transmitir su sentir, ambos deben de ser uno, para poder disfrutar de Román en Julio "Corrieron, lucharon, los miembros esbeltos confundidos en un haz nervioso y lleno de gracia" (Arredondo, 45) ya no hay un contraste como al inicio de la narración, los miembros esbeltos se confunden para ayudar a redireccionar el deseo.

Es de enfatizar la forma en la que la narradora es consciente de las dimensiones de su cuerpo, el de los joven son "miembros esbeltos" en ella hay redondez "El mar copiaba la redondez de mi brazo" (46) "al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que como mínimo, le confiscaron" (Cixous, 61) ella es capaz de autonarrarse, creo que se evoca al cuerpo porque es lo más cercano, lo más conocido ella puede describirlo porque lo conoce y sabe, entiende sus sensaciones "Otra vez mi cuerpo, mi caminar pesado que deja deja huella" (46) es real el cuerpo y sus presencia en el mundo.

2.3.5.- El deseo del cuerpo.

Esta quinta parte guarda mucha simbología con el entorno, hay una relación estrecha entre lo que se dice, se siente y el escenario que lo enmarca. Entre los estudios dedicados a esas relaciones simbólicas se encuentra el de Aglaía Spathi, *La función del símbolo en los cuentos "Estío" y "El árbol de Inés Arredondo"* o la tesis de Martínez- Zalce "Una poética de lo subterráneo: Consanguinidad, perversión y locura (interpretación de la narrativa de Inés Arredondo a la luz de su poética)". Ambos estudios giran en torno a modos de simbolizar los elementos que rodean la narración, ponen énfasis en las simbologías por ejemplo, los mangos se convierten en un

elemento erótico, mientras que el árbol es una imagen simbólica del marido, que proyecta el deseo de la narradora.

No se puede dejar de obviar cómo aquí la correspondencia con el árbol y el deseo del cuerpo masculino se materializa, hay dos fragmentos que aluden al árbol como modo desahogo de las pasiones, "Sin que pensara, mis manos recorrieron la línea esbelta, voluptuosa y fina, y el áspero ardor de la corteza" (45) "(...) mis dedos tantearon el torso como árbol" (46); la correspondencia de estas dos oraciones con el primer fragmento del cuento del árbol es sin dudas una forma de abordar la línea narrativa con la simbología del árbol; Martinez-Zalce dice al respecto: "Árbol tótem, árbol tabú: símbolo del padre muerto. Por ello su deseo se parece a la corteza: es áspero, pero atiza el ardor. Porque ama, la mujer ha de violar el interdicto" (78). El árbol simboliza al padre muerto, a través de él llega de nuevo el deseo que sintió al ver a Lucano plantar el árbol.

Nos enfocamos a la forma de narrar, en la sensualidad de la descripción de un acto tan inocente se puede volver algo íntimo, por medio de la narración somos invitados a una escena que nace de lo más profundo del deseo por el otro "En lo profundo de la huerta ajena me quedé como en un refugio mirando fluir" (Arredondo, 45). Como lo decía Virginia Woolf en su habitación la mujer no puede describir la guerra pues no la conoce, pero en cambio podemos hablar de la majestuosidad de preparar un banquete, porque no es menos importante que lo primero; así la narradora no necesita la amplitud en escenario basta con describir esa parte conocida: la huerta que le proporciona intimidad, "en lo profundo de la huerta" le da la seguridad y puede mirar sentir.

Por medio del cuerpo describimos, cómo se siente, a qué huele, los sentidos ayudan a enfatizar la acción "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" (45) es necesario describir lo que tu cuerpo siente "Bajo mis pies la espesa capa de hojas" por el sentido del tacto podemos percibir, disfrutar lo que pisamos. El cuerpo le ayuda a la narradora a ser más consciente del entorno pero también se agudizan sus sensaciones.

Las sensaciones se desbordan y ya no es posible controlarlas, es necesario dejarse fluir entregarse al sentir "Me apoyé en un árbol mirando abajo el cauce que era como el día. Sin que lo pensara, mis manos recorrieron la fina 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" (45) todo se armoniza para dejar fluir las emociones, el sentir es más relevante, se conoce por medio del cuerpo y de él fluye la escritura.

2.3.6.-Consumación.

Es el fragmento donde se encuentra el clímax de la historia; episodio lleno de sensualidad, podemos al fin descubrir el por qué de la evocación del recuerdo; sabemos desde el inicio que estamos frente a un hecho pasado, narrarlo para explicarse, no justificarse, no pretender la explicación del otro, para entenderlo ella misma. Para darle significado a ese instante, momento de descubrir el anhelo por el hijo, deseo refrenado, al florecer el hijo en hombre joven, florece el deseo refrenado desde la muerte de Lucano Armenta.

No es el incesto lo importante, es la forma de tomar el control de las palabras, "(...) nos internábamos paso a paso en el verano" (45) el calor despierta los deseos, calentando la sangre, época de gestación, obliga a la desnudez "(...) me quedé desnuda sobre la cama" (45) el cuerpo sin ropa, sin ocultarlo, en libertad para sentir en cada fragmento de la piel lo que la vestimenta impide.

El capítulo se va desarrollando como un crescendo, las emociones al inicio se encuentran adormecidas, no importa el exterior sólo el sentir, desde lo corpóreo, “Nada me llegaba; los ruidos, las sombras, los rumores, todo era lejano, y lo único que subsistía era mi propio peso sobre la tierra o sobre el agua; eso era lo que centraba todo aquella noche” (45), todo alrededor pierde importancia, es desde el cuerpo que la narración toma validez.

Ella no es madre, no es esposa, es mujer, siente, piensa y necesita no como sujeto de deseo, como sujeto que desea y se hace uno con el que la desea “(...) y su pecho agitado subía y bajaba al mismo ritmo que el mío: eso nos igualaba, acortaba cualquier distancia” (46) Cixous lo explica al hablar de la igualdad de los sexos “Amarle por ser otro, otro, otro sin que eso suponga necesariamente la sumisión del mismo, de ella misma” (46). El deseo hace brotar las pasiones frenadas en el tiempo, este deseo no somete al otro, hay un reconocimiento del uno hacia el otro, los dos existen, son iguales, uno no sucumbe en beneficio del otro.

Piel, cuerpo, el sentido; en la sociedad patriarcal convencional se ha decidido, por ellos, que la mujer no irá en busca del objeto de avidez como lo dice Cixous (45); deben permanecer ocultas en las sombras, frígidas, dormido su sexo; la narradora despierta de un no estar, adormilada, tendida en su cama de pronto “me puse de pie de un salto” (46) puede ir al encuentro de Julio, personificación de Lucano, Román, de sus instintos, materializado en el amigo “simplemente nos encontramos al otro lado de la puerta” (46). No es necesario verlo para saber que existe, que es él lo que se desea, “Es él, el esperado, el que no decepciona tras la espera, el que la llena” (Cixous, 89). Lo espera para sustituir al otro, al padre y al hijo que se han vuelto uno, y se han vuelto uno con Julio, “En medio de aquel beso único en mi soledad, de aquel vértigo blando, mis dedos tantearon el torso como un árbol (el padre), y aquel cuerpo joven me

pareció como un río fluyendo igualmente secreto bajo el sol dorado (el hijo) [11]" su instinto se satisface, como al comer los mangos, el que tuvo por el padre, el que tiene por el hijo, se apodera de él y luego el desenlace.

2.3.7.- La partida.

Después de la develación hay una consciencia de la protagonista hacia su instinto de incesto. Julio decide marcharse de casa, la narración nos lleva a conocer el rechazo del joven por la madre de Román, pero aquí no se le da la voz, sólo conocemos las palabras y las razones de ella, su ignorancia ante el deseo por su hijo y el porqué de la felicidad ante el hecho de que Román siga ignorante y por lo tanto a salvo de la corrupción ante el incesto.

Ella comprende. No es inocente, pero escribe, nos da las sensaciones, los momentos, el calor, la tierra fértil, las hojas, el mar; desde el recuerdo cuenta, no para expiar culpas, para comprender "(...) me alegro de que sea yo la culpable y de que lo seas tú" (47). La madre cuida protege ¿de ella misma? Si la tradición literaria patriarcal, le da a la madre ese halo de pureza, ella sacrifica su cuerpo, su felicidad, su satisfacción por su prole. La narradora sucumbe al deseo, su pulsión es más fuerte y es entonces que al tener una práctica sexual con Julio se rompe el orden patriarcal establecido, la madre no es ya ese ser que da protección, es simple mente mujer y Arredondo logra invertir el orden simbólico, para darle a la protagonista el derecho a estar en contacto con sus pulsiones, desde ahí es donde narra, desde su esencia del anhelo.

[11] Los paréntesis es míos.

2.3.8.- Autoexilio.

"Después mandé a Román a estudiar a México y me quedé sola." (47)

El auto exilio no es castigo, es salvar al otro. En la dependencia falocéntrica el deseo es un deseo de apropiación de dominación tal como dice Cixous. Al liberar a Román, es amar sin apropiarse, amar, para salvarlo de su deseo; "mujeres y hombres están atrapados en una red de determinaciones culturales milenarias de una complejidad prácticamente inanalizables" (42) El incesto es una de esas determinaciones culturales, desde la antigüedad se castiga, es mal visto. Ella lo logra a través del otro, pero tiene que pagar un precio: la soledad.

"Estío" habla de las pulsiones, esas que van más allá del entendimiento patriarcal, pues ahí no cabe el deseo de la mujer, que nace de ella y se hace realidad a través de las palabras. *El lenguaje del cuerpo* es el que permite a la narradora, decirse desde un yo, desde un conocimiento de su ser y de su cuerpo, que no teme en decir sus deseos y sus pensamientos, que habla desde el territorio conocido, que es ella misma. El deseo no se reprime y aflora a través de las palabras.

Capitulo III

La transmisión del afecto en "La Sunamita"

3.1. "La Sunamita" ante la crítica literaria.

Hablar de la narrativa de Arredondo, nos lleva invariablemente a uno de sus textos más conocidos, "La Sunamita", inserto en su primer libro de cuentos *La señal* (1965), será también de los más socorridos por la crítica literaria. Efectivamente el texto ha sido abordado en términos de construcciones espaciales (García Ponce y Ramírez Alba), intertextualidad (Prado y Gutiérrez). Y dicotomía entre pureza/perversión (Rosas Martínez, Albarrán, Frouman-Smith). Otra vertiente es el erotismo (Flores y Vidal), en términos estilísticos (Rocha), de sexualidad (Garza y

Marquet). Además de analizarlo en términos de la lucha por el poder (Pérez Pavón), se lo ha trabajado desde lo sagrado (Rose Corral) y finalmente desde el punto de vista de la mirada (Velasco)[12].

Volver a "La Sunamita" obedece a una necesidad de replantear el foco con el cual se ha observado el texto. En el capítulo anterior, planteé la posibilidad de analizar los textos de Inés Arredondo desde *el lenguaje del cuerpo*, que se encuentra omnipresente en este cuento, porque es el cuerpo de Luisa el que habla a lo largo del texto, pero además mi análisis incluye la lectura a través de la teoría de la transmisión del afecto desarrollado por Teresa Brennan. Propongo una lectura del cuento a partir de los lineamientos planteados por Brennan en su libro *The transmisión of affect*. Este es un nuevo enfoque para recuperar un texto que pareciera haber sido agotado en las líneas de investigación de la crítica literaria, pero que sin dudas aún ofrece otras aproximaciones en su riqueza literaria.

[12]Juan García Ponce "Inés Arredondo: la inocencia."; Zulia Ramírez Alba "La creación del espacio y del medio ambiente en los cuentos de Inés Arredondo"; Gloria Prado "La Re-escritura de Escrituras"; Luz Elena Gutiérrez "Inés: una metáfora de la libertad y la contaminación."; María Alicia Garza , "El género y la sexualidad en la cuentística de Inés Arredondo."; Alfredo Rosas Martínez "La búsqueda de sentido y el presentimiento de una verdad (perversión y perversidad en cuatro cuentos de Inés Arredondo)."; Claudia Albarrán "Las mujeres de los cuentos de Inés Arredondo."; Erica Frouman-Smith "Women and the Problem of Domination in the Short Fiction of Inés Arredondo."; Ma. de la Luz Flores "Inés Arredondo y el erotismo en el relato "La Sunamita"; Alberto Vidal Díaz "Erotismo, feminismo y postfeminismo."; Gilda Rocha Romero "El compromiso con la palabra en la narrativa de Inés Arredondo."; Antonio Marquet "La Sunamita" Antonio Marquet en su ensayo "El hombre araña y Edipo a través de Inés Arredondo, Angelina Muñiz-Huberman y Mayra Montero"; Alfredo Pérez Pavón "La anulación del yo en "La Sunamita"; Rose Corral "Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado"; Vida Valero Borrás "Inés Arredondo o el arte de narrar"; Raquel Velasco "Tres mujeres de Inés Arredondo".

3.1.2 La transmisión de los afectos, Teresa Brenan.

En el capítulo anterior he definido *el lenguaje del cuerpo*, aquí partiré definiendo lo que Teresa Brennan llama "la transmisión de los afectos" para qué y qué esperamos en este capítulo:

> La transmisión del afecto, ya sea dolor, ansiedad o ira, es de origen social o psicológico. Pero la transmisión también es responsable de los cambios corporales (...) En otras palabras, la transmisión del afecto, aunque sea por un instante, altera la bioquímica y la neurología del sujeto[13].

Estos afectos se pueden ver a lo largo del texto "La Sunamita". Una de las características que comparten los textos de Arredondo es la trasformación de sus protagonistas. Por ejemplo en "El membrillo" Elisa es una niña al inicio de la narración y evoluciona al llegar a tener una conciencia de mujer. Efectivamente, los estudios literarios definen esta característica de cómo se da la transformación del personaje femenino a través de: la toma de conciencia, el crecimiento, la madurez, etc. Al igual que en "El membrillo", "La Sunamita" se enfoca en el crecimiento del personaje de Luisa.

El aporte en este sentido es definir que los cambios tienen un origen biológico que se transmite a través de los afectos y las emociones. Aquí cabe tomar los conceptos que Brennan utiliza para afectos y emociones ella dice con respecto a los primeros "Por un afecto, me refiero al cambio fisiológico que acompaña a un juicio"[14] mientras que "las emociones [pathe] son esas cosas a través de las cuales; al sufrir cambios, las personas difieren en sus juicios y están

---

[13] The transmission of affects: "The transmission of affect, whether it is grief, anxiety, or anger, is social or psychological in origin. But the transmission is also responsible for bodily changes (…) In other words, the transmission of affect, if only for an instant, alters the biochemistry and neurology of the subject." (Brennan, 1) (en adelante sólo se colocará el número de página ya que siempre me remito a esta edición).

[14] By an affect, I mean the physiological shift accompanying a judgment.(5)

acompañadas de dolor y placer”[15]. “La Sunamita” se encuentra dividida en cuatro partes y cada una de ellas obedece a un estado en las emociones de Luisa.

Brennan explica que hay dos formas de recibir los afectos: identificaciones proyectivas y proyecciones[16]. Que una proyección es aquello que no me agrada de mi personalidad o forma de ser y veo en ti, puedo verte sin empatía hacia los demás, para evitar sentirme empático yo mismo. Una identificación proyectiva es lograr que el otro experimente un sentimiento de empatía, porque yo te veo de esa manera, te sientes empático porque te veo así. En otras palabras, eres el depositario de mis afectos, lo que Brennan llama “dumping”. La diferencia radica en que en “las proyecciones” no sientes lo que proviene de mí, en cambio en las “las identificaciones proyectivas” te sientes realmente como te veo.

3.1.3 “La identificación proyectiva”

En la primera parte del cuento Luisa aparece “en el centro de la llama” (Arredondo, 131). Lo que pasa a su alrededor no la afecta, las miradas de los hombres resbalan por su cuerpo y ella sigue altiva “obligando al saludo deferente” (131). Aún no es afectada por una “identificación proyectiva”, los afectos de los demás no han logrado cambiar nada en ella. En este sentido Brennan explica que la “identificación proyectiva” requiere de una complicidad inconsciente con lo que el otro ve en mí y me hace sentir; En esta primera parte Luisa no es receptora de “las miradas de los hombres” (Arredondo, 131).

---

[15] the emotions [pathe] are those things through which; by undergoing change, people come to differ in their judgments and which are accompanied by pain and pleasure.(103)

[16] “projective identifications and projections” (29)

Incluso después de recibir noticias del tío moribundo Luisa no percibe en ella, ni en sus sentimientos alteración alguna "Nada cambió cuando recibí el telegrama: la tristeza que me trajo, no afectaba en absoluto la manera de sentirme en el mundo" (131). Si bien hay una tristeza al enterarse de la proximidad de la muerte de su tío Apolonio, Luisa se encuentra lejos de ella, Brennan afirma que la transmisión de los afectos nos llega por medio de los sentidos: el tacto, el olfato, la vista; Luisa aún no tiene contacto con la atmósfera de la muerte, por tanto no puede sentirse afectada por ella.

Los sentimientos empiezan a afectar a la protagonista en la medida que se acerca al escenario de la muerte. Desde su llegada al pueblo, Luisa cambia de estado anímico, hasta terminar llorando frente a la casa del tío moribundo; "no sentí que llegaba, sino que me despedía" (132). Esta es una despedida de un mundo no trastocado por la muerte, al entrar a la casa del tío quedará imbuida en la sensación de la muerte. Brennan apunta a tener consciencia de la atmósfera de un cuarto, por ejemplo: cómo al entrar podemos "sentir algo" (Brennan, 1) en el ambiente el cual nos puede afectar para aceptarlo o rechazarlo, "Si siento ansiedad cuando entro en la habitación, eso influirá en lo que yo percibir o recibir por medio de una 'impresión'"[17]. Esto es lo que le pasa a Luisa al llegar a su antigua casa "al entrar casi sentí frío" (Arredondo, 132). La transmisión de los afectos está presente a través de los sentidos.

Por otro lado Don Apolonio, se siente feliz al recibir a Luisa. La satisfacción con su llegada hace que se opere en él un cambio hacia la recuperación. Brennan postula que hay afectos moduladores de impulsos de la vida, "Cada compuesto de imágenes, de fantasía, memoria y energía, modula la energía del impulso vital"[18]. Así al ir recordando con Luisa, Don

[17] If I feel anxiety when I enter the room, that will influence what I perceive or receive by means of a "print." (6)

[18] "Each composite of imagery, of fantasy, memory, and energy, modulates the energy of the life drive." (36)

Apolonio vuelve a vivir, a nutrirse de esa energía de la memoria, "Repasaba con gusto su vida y se complacía en la ilusión de dejar en mí sus imágenes, como hacen los abuelos con sus nietos" (Arredondo, 132). Don Apolonio va atrayendo la energía de Luisa y va absorbiendo la vida que hay en ella, pues como dice Brennan: "Alternativamente, cuando se atrae la atención de otro, esa energía se potencia porque se agrega una fuerza real a su bienestar literal" [19]. Esto se verá reforzado más adelante cuando Don Apolonio vuelva una y otra vez de la muerte gracias a la cercanía de Luisa; "el viejo rico podría agotar la energía del más joven festejando en su compañía"[20]. Don Apolonio se nutre entonces de la energía de Luisa. Es de esta amanera como vemos que en repetidas ocasiones logra salir de la muerte.

3.1.4 In articulo mortis.

La segunda unidad narrativa está relacionada a la boda *in articulo mortis* donde Luisa es arrastrada por el sentir colectivo y termina por casarse con Don Apolonio aunque ella en su individualidad no lo quisiera. Los que se encuentran presentes esa noche le aconsejan:

> Es la voluntad de tu tío, si no tienes algo que oponer, casarse contigo *in articulo mortis*, con la intención de que heredes sus bienes, ¿Aceptas?
>
> Ahogué un grito de terror. Abrí los ojos como para abarcar todo el espanto que aquel cuarto encerraba. "¿Por qué me quiere arrastrar a la tumba?"…Sentí que la muerte rozaba mi propia carne (…) heredarme, sí, pero no los bienes solamente, las historias, la vida… Yo no quería nada, su vida, su muerte. No quería. (Arredondo, 134)

---

[19] "Alternatively, when it attracts the attention of another, that energy is enhanced because an actual living force is added to its literal well being." (36-37)

[20] "The rich old man could deplete the energy of the younger one by feasting on his company." (16)

Brennan dice que la sicología social y la sociología definirán "grupo" como dos o más personas. En esta segunda parte Arredondo se basa en ese sentir colectivo para llevar a cabo un acto determinante para el resto de la narración. Brennan sostiene que en multitudes la gente pierde su individualidad a favor de una mente común. Dice, "No se debe dar por sentado precisamente por la artificialidad de la distinción entre el individuo y el medio ambiente a nivel de intercambio físico y biológico, en este nivel, los efectos energéticos de los demás entran en la persona, y los afectos de la persona, a su vez, se transmiten al entorno."[21]. En otras palabras Brennan sostiene que al estar dentro de una colectividad, los individuos son impulsados a pensar de la misma manera al sentir los afectos de los demás. Es lo que le sucede a Luisa en el momento de la ceremonia.

La narración comienza con el presentimiento de la muerte que no llega. Don Apolonio está a punto de morir y aun que Luisa se aleja de la atmósfera de muerte, no tiene más remedio que volver al cuarto cuando su tío está por dar el último aliento. En ese cuarto cargado del afecto de la muerte, se le informa que su tío quiere casarse con ella para heredarla. Hasta aquí Luisa había podido mantener alejada a la muerte, pero esto la lleva a estar en el mismo plano que Don Apolonio "Sentí que la muerte rozaba mi propia carne" (Arredondo, 134). Ese sentir es el motor que la hace perder el control y caer presa del colectivo. Al tener el control en la primera parte ella era capaz "de domeñar las pasiones" (131), pero ahora inmersa en la colectividad, todo lo que siente Luisa viene de afuera, la mueve a hacer lo que el colectivo decide por ella:

> Recordaba vagamente que me habían cercado todo el tiempo, que todos hablaban a la vez, que me llevaban, me traían, me hacían firmar, y responder. La sensación que me

[21] "It is not to be taken for granted precisely because of the artificiality of the distinction between the individual and the environment at the level of physical and biological exchange, at this level, the energetic affects of others enter the person, and the person's affects, in turn, are transmitted to the environment. (8)

quedó para siempre fue la de una maléfica ronda que gritaba vertiginosamente en torno mío y reía, grotesca cantando.

yo soy la viudita que manda la ley

y yo en medio era una esclava, sufría y no podía levantar la cara al cielo. (135-136)

Siguiendo la premisa planteada anteriormente con respecto a la mente común, la narración se va entrelazando con esta hipótesis y es así como todos los personajes en esta escena concuerdan en que Luisa debe de desposarse con Don Apolonio. Las voces confirman la aceptación colectiva "-Pensándolo bien, el no aceptar es una falta de caridad y de humildad" (135). Aun que esta es una voz anónima, la del colectivo, al final cumple su objetivo cuando Luisa se une en matrimonio con quien fuera el esposo de su tía Panchita. Ella no ha sido capaz de decidir en su individualidad: "fue el último pensamiento claro que tuve esa noche. Desperté como de un sopor hipnótico cuando me obligaron a tomar la mano cubierta de sudor frío. Me vino otra arcada, pero dije `Sí´" (135). Ha sido el colectivo reunido como "maléfica ronda" el que ha decidido por ella.

A partir de aquí Luisa será más y más sensible a los cambios a su alrededor, más receptiva a esa trasmisión de los afectos, pues se ha abierto en ella un camino, en el que los sentimientos se materializan en palabras. Cuando todos se van, cuando la colectividad se disipa ella vuelve a adquirir el control "todos empezaron a irse (…) y sólo recobré el control de mis nervios cuando vi que amanecía" (136).

3.1.5 El robo de energía; volver de entre los muertos.

Se comienza a dar en la narración otro fenómeno trazado también en *The transmission of affect.* Hay una consciencia de algo que no estaba presente anteriormente, un nuevo afecto que moviliza los sentimientos de Luisa, algo dentro de ella que responde a un impulso de los afectos

en la habitación de Don Apolonio. El trabajo de Brennan sostiene que una forma de transferencia de los afectos es a través de los olores, de las sustancias químicas segregadas por el cuerpo. Luisa tiene una catarata de emociones al estar en la misma habitación que el despojo en el cual se ha convertido su tío. Ahí puede percibir más claramente de donde vienen sus sentimientos, "El silencio, la corrupción, el hedor, la deformación monstruosa" (Arrendondo, 137). Brennan sostiene que a través de los olores es posible cambiar el estado de ánimo de otra persona "Se ha establecido ahora que los olores feromonales de uno pueden cambiar el estado de ánimo del otro"[22]. Lo que ella puede percibir en el ambiente se traduce en sentimientos y algo de ella es arrebatado en ese juego del ir y venir de los afectos.

En este juego de transmitir los afectos Brennan dice: "(…) cualquiera que sea el juicio, si lleva a la represión implica un gasto persistente de energía, que obstruye la vida y la energía libidinal del cuerpo en cuestión"[23]. Esto se ve en el desgaste de Luisa al perderse en el juego de los afectos al seguir la respiración de Apolonio con la suya propia, "La respiración común se fue haciendo más regular, más calmada, aunque también más débil. Me pareció regresar. Pero estaba tan cansada que no podía moverme, sentía el letargo definitivamente anidado dentro de mi cuerpo" (Arredondo, 137). Don Apolonio comienza a quedarse en ese momento con la energía de Luisa lo que lleva al tercer momento en la narración.

El clímax se centra en esta tercera parte, donde vemos a Polo cobrar vida a partir de la posesión de Luisa como dice Brennan:

> En este relato, el amor deja de ser un concepto metafísico y se convierte en una cuestión de energía. Siempre fue una cuestión de energía para Freud. Freud asociaba el amor y la

[22] "It has been established now that the pheromonal odors of the one may change the mood of the other"

[23] "(…) whatever the judgment, if it leads to repression it involves a persistent expenditure of energy, which obstructs the life and libidinal energy of the body concerned." (106)

> energía con las energías sexuales, personificadas por Eros. Pero él asoció el amor con la coherencia. Lo erótico no es solo una cuestión de los sentidos; es una cuestión de cómo la vida elige o se une en aquellas formas de organización que permiten que la vida persista.[24]

En el caso de "La Sunamita" el tío no siente amor para con la sobrina. Es esta necesidad de permanecer con vida lo que lleva a robarle la de energía a Luisa.

> Y Polo mejoró, pero se tornó irritable y quisquilloso. Yo me daba cuenta de que luchaba por volver a ser el que había sido; pero no, el que resucitaba no era él mismo, era otro. (…) Me quería todo el día rodeándolo, alejándome, acercándome, tocándolo. Y aquella mirada fija y aquella cara descompuesta del primer día reaparecían cada vez con mayor frecuencia, se iban superponiendo a sus facciones como una máscara. (Arredondo, 140)

Luisa es el depósito de energía de este moribundo decide extraer vida para entonces se genera una ansiedad que "corroe las formas de vida dentro de sí y en otros"[25] Luisa afirma "Me levanté lo más rápidamente que pude, con la cara ardiéndome de coraje y vergüenza, pero al enfrentarme a él me olvidé de mí y entré como un autómata en la pesadilla" (Arredondo 136). La consumación del matrimonio, sin duda genera en el texto ese torrente de emociones experimentadas por Luisa y relatadas desde el recuerdo, como un pasado que no es el suyo "Lo que siguió ya sé que es mi historia, mi vida, pero apenas lo puedo recordar como un sueño

---

[24] In this account, love ceases to be a metaphysical concept and becomes a matter of energy. It was always a matter of energy for Freud. Freud associated love and energy with sexual energies, personified by Eros. But he associated love with coherence. The erotic is not just a matter of the senses; it's a question of how life coheses or comes together in those forms of organization that allow life to persist. (160)

[25] "corrodes the ways of life within itself and in others" (151)

repugnante, no sé siquiera si muy corto o muy largo. Hubo una sola idea que me sostuvo durante los primeros tiempos: 'Esto no puede continuar, no puede continuar'"(136).

La cuarta parte corresponde al desenlace tanto de transmisión de los afectos, como de la narración. Luisa ve pasar los años y al final llega la muerte para su marido. Luisa, la narradora, enfatiza un hecho manejado por Brennan "un fenómeno conocido como "depresión interpersonal", definido como la depresión de la persona que depende de su relación con una persona en particular, y que desaparece cuando la relación desaparece "[26]. Este sería la dependencia de Apolonio, ya que cuando Luisa se va, él vuelve a caer en la antesala de la muerte, porque necesita de la cercanía de su sobrina/esposa para poder volver a la vida. Esto se ve cuando Luisa dice: "entonces una mañana sin equipaje, me marché. Resultó inútil. Tres días después me avisaron que mi marido se estaba muriendo y me llamaba. (…) Regresé. Y el pecado lo volvió a sacar de la tumba" (Arredondo, 140). Para ese marido moribundo Luisa representa la vida. Ella le trasmite la energía que él necesita, aunque en consecuencia, pierda su propia vitalidad, convirtiéndose el mejor ejemplo de la identificación proyectiva a la cual alude Brennan.

3.1.6 Conclusión "dumping"

Al final de la narración Luisa es víctima de una "identificación proyectiva", pues se siente depositaría del pecado de todos los hombres, "Ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de las prostitutas" (Arredondo, 140). Luisa ve en ellos lo que repudia de sí misma; la

[26] "A phenomenon known as "interpersonal depression," where the person's depression depends on his or her relationship with a particular person, and disappears when the relationship disappears." (43)

corrupción en la cual cayó, cuando decidió casarse con Don Apolonio en *articulo mortis.* Ya que el tío/esposo ha logrado mancillar la pureza del cuerpo, de la cual Luisa estaba orgullosa. Brennan dice: "Si la transmisión tiene lugar y tiene efectos sobre el comportamiento, no son los genes que determinan la vida social; es el afecto socialmente inducido lo que cambia nuestra biología".[27] Luisa cambió indudablemente las transmisiones de afectos a lo largo de la convivencia con Don Apolonio, lo cual la corrompe ante los demás.El robo de energía, de juventud, hace que ahora la protagonista se vea a sí misma "ocasión de pecado para todos" ya que los afectos han modificado su ser.

Al convertirse en la narración en ese "dumping" del que habla Brennan la conciencia de Luisa ante del cambio en su cuerpo está siempre presente en la narración, pues es una evocación del pasado. La frase con la que inicia el cuento es contundente en este sentido "Aquél fue un verano abrasador, el último de mi juventud" (Arredondo, 131). Lo que pretendo enfatizar aquí no son los cambios sicológicos que sufre la protagonista. No se trata de exponer y dejar al descubierto ese cuerpo violentado por la lujuria de Don Apolonio. Es en todo caso considerar ese cuerpo como el receptor de los afectos de los otros, el depositario del deseo de Don Apolonio y posteriormente de todos los hombres. La "identificación proyectiva" en la cual entra inconscientemente la hace sentirse "ocasión de pecado para todos" (140). Ahora después de haber entrado en un ambiente plagado de emociones negativas, Luisa se vuelve más receptiva a la vileza de los hombres. Estuvo recibiendo esa carga emocional por años del mismo modo que sabe que ese fue el último verano de su juventud, pues de alguna manera su esposo le robó

[27] "If transmission takes place and has effects on behavior, they are not the genes that determine social life; it is the socially induced affect that changes our biology" (1).

aquella energía que la mantenían con protección ante los afectos de los demás, desgastándola y convirtiéndola en el depósito de malicia.

3.2. Los afectos como motor potenciador en "Sombra entre Sombras".

En 1988 Inés Arredondo publicó su tercer libro de cuentos *Los espejos* con que cerrará su producción literaria. En este texto se puede distinguir un mayor crecimiento como narradora. "Sombra entre sombras" es el último cuento de la colección y a decir de muchos críticos el mejor logrado de toda su narrativa. En una entrevista realizada por Miguel Ángel Quemaid, Inés Arredondo dice de "Sombra entre sombras", "en el último cuento invento cuanta barbaridad se puede inventar para llevar hasta sus últimos límites ésta inquietud mía, para decir si ésta mujer es una prostituta, pero no, sigo con la duda, porque ella hace toda esa serie de aberraciones, o se presta a ellas, por amor, entonces yo todavía no me atrevo a juzgarla" (9). Así la crítica literaria habla sobre dualidades en el cuento: pureza/perversión. A partir de ahí se le dan múltiples significados a la lectura de este cuento y a pesar de ser el mejor logrado y quizás también el que más misterios esconde, no se ha analizado tan exhaustivamente como "Mariana" o "La Sunamita".

3.2.1 "Sombra entre sombras" ante la crítica literaria.

La crítica literaria ha abordado este texto desde las mismas líneas que aborda el resto de la producción de Arredondo. El tema del binomio pureza/inocencia (Alfredo Rosas Martínez). Se añade además lo puro/impuro a través de lo erótico/sagrado (Bladimir Reyes y Erica Frouman-Smit). Se enfoca en el análisis de las figuras masculinas (Rocha Romero). En mirada como eje en la búsqueda del sentido (Raquel Velazco) y hay un estudio en particular que da una

interpretación del cuento a través del beso homologado con la muerte (Maritza Martínez Buendía) [28]

"Sombra entre Sombras" no ha sido tan estudiado como sí los otros cuentos. Sin embargo no deja de ser un cuento mencionado en numerosas ocasiones, sobre todo en aquellos estudios que hacen referencia al triángulo amoroso y a los binarios puro/impuro. En el siguiente análisis trato de alejarme de los tópicos planteados en la literatura de Arredondo, para aplicar la teoría de la transmisión del afecto, a fin de develar los mecanismos que mueven a Laura a actuar de la manera en que lo hace. Sí bien en el primer cuento la transmisión de los afectos será un factor que determine los cambios en Luisa, en este los afectos serán el motor de las acciones de la protagonista.

Al igual que "La Sunamita" que trata de una evocación del pasado "Sombra entre sombras" también es una narración en primera persona. Laura de 72 años, vieja y desdentada ve pasar la vida tras una ventana rota, desde ahí hace una remembranza. Comienza relatando su "pasión insensata por Samuel" (Arredondo, 315), el cortejo de Ermilio Paredes, a su madre más que a ella, su boda con éste y su acuerdo silencioso con la vida licenciosa de su marido. Relata veinte años en los cuales se podría decir que fue feliz con su esposo, pero a su vida llega Samuel Simpson personaje responsable de despertar en la narradora protagonista un amor y una pasión que morirán sólo cuando ella muera. Samuel arrastrara a Laura a su degradación y se prestará a las más horribles vejaciones movida por el amor.

[28] Alfredo Rosas Martínez "La búsqueda de sentido y el presentimiento de una verdad (perversión y perversidad en cuatro cuentos de Inés Arredondo)"; Bladimir Reyes "La cuentística de Inés Arredondo"; Erica Frouman-Smit "Women and the Problem of Domination in the Short Fiction of Inés Arrendondo."; Rocha Romero "El compromiso con la palabra en la narrativa de Inés Arredondo"; Raquel Velazco "Tres mujeres en Inés Arredondo."; Maritza Martínez Buendía Juan García Ponce e Inés Arredondo: Modelos para una hermenéutica erótica".

3.2.2 “Las emociones de dos no son iguales a las emociones de uno más uno”

Brennan dice que el amor y otros sentimientos están ligados al impulso de la vida “Para Freud, el impulso de la vida opera en todos los niveles desde lo celular a lo sexual como un principio de unión y organización. La afinidad y la identidad asumida entre el impulso de la vida y la libido es evidente no solo en los impulsos sexuales, sino también en la ‘atención’ utilizada en la concentración intelectual”[29]. Para Laura el impulso de la vida está ligada a su libido que la ha llevado por un camino que para una sociedad moralista es impensable, pero para ella está atado al reconocimiento de su amor por Samuel y es vivible.

Laura dice en su relato sentir por Simpson una “pasión insensata” aunque no sabe si es buena o es mala. Se juega con la idea de que ni la misma narradora está segura de su origen. Brennan dice al respecto: “El amor apasionado, por ejemplo, puede encarnar la agresión así como la atención amorosa y la energía viviente, y dependiendo de las proporciones de la mezcla, la encontramos buena o destructiva”[30]. Para Laura no queda claro si es buena o destructiva, pero es esa energía la que la hace seguir viviendo para los momentos de pasión con Samuel.

Brennan dice que como los grupos son capaces de transmitir afectos más intensamente que un individuo solo: “las emociones de dos no son iguales a las emociones de uno más uno”[31]. Como se definió en el análisis dedicado a “La Sunamita” un grupo está compuesto por dos o más personas, de tal modo realizar cualquier acto dice Brennan será más fácil dentro de un grupo, el estar dentro de una colectividad nos impulsa a pensar más rápido para lograr cosas que en

---

[29] “For Freud, the life drive operates at all levels from the cellular to the sexual as a principle of union and organization. The affinity and assumed identity between the life drive and the libido is evident not only in the sexual drives, but linked as well to the "attention" used in intellectual concentration.” (34)

[30] “Passionate love, for instance, can embody aggression as well as loving attention and living energy, and depending on the proportions of the mixture, we find it good or destructive.” (40)

[31] “The emotions of two are not the same as the emotions of one plus one” (51)

soledad no lograríamos. Pero añade que los individuos dentro de los grupos están predispuestos de manera similar a satisfacer sus impulsos básicos. En otras palabras si pertenezco a un grupo es porque de alguna manera algo dentro de mí se identifica con esa colectividad.

Así desde el principio hay un reconocimiento por parte de Laura del germen que vive en ella, el que la ha impulsado a realizar toda clase de cosas. "Antes de conocer a Samuel era una mujer inocente, pero ¿pura? No lo sé. He pensado muchas veces en ello. Quizá de haberlo sido nunca hubiera brotado en mí esta pasión insensata por Samuel, que sólo ha de morir cuando yo muera" (Arredondo, 315). El grupo formado por Samuel, Ermilio y Laura, hace que la protagonista realice actos que probablemente haría de igual forma estando en soledad, pero la pertenencia al grupo le da seguridad "Críticamente, la multitud no agrega nada nuevo a lo que el individuo haría si estuviera solo"[32], es por eso que Laura sabe y afirma "era una mujer inocente, pero ¿pura?" (Arredondo, 315). La multitud no le ha dado el germen de lo que ella necesitaba, pero si ha podido actuar con mayor soltura perteneciendo al grupo.

Laura se deja llevar por el impulso de la colectividad desde el primer encuentro sostenido con Samuel. Tras encontrar a Samuel y Ermilio teniendo relaciones sexuales, sin tener tiempo de huir ella queda en medio. Samuel la posee dándole placer. De igual forma le demuestra su amor y por este amor Laura acepta irremediablemente participar en encuentros sexuales con los dos hombres, "Yo me encojo de terror pero ya estoy en el círculo infernal y glorioso: lo he aceptado" (331). Brennan dice que en la medida en que los grupos se forman es porque de alguna manera comparten características similares, "Más bien, las personas en él tenían algo de locura en

[32] "Critically, the crowd adds nothing new to what the individual would do if he were by himself" (60)

común; es por eso que estaban allí".[33] Laura comprende que no es pura, algo la ha impulsado a perseguir el amor de Samuel y con ello a participar dentro de ese círculo.

Hay un impulso mayor que mueve a Laura, el amor y la pasión por Samuel, que él la ame tanto como ella a él, es suficiente para la protagonista. Si bien al inicio Laura no comprende qué la ha llevado a participar en un acto que se contrapone a sus principios y la hace llamarse a sí misma "degenerada" dando lugar a que ocurra la transmisión de afectos por el deseo de Ermilio de copular con Samuel y Laura "-Ya verás que hermosura es, esta hija de… ya verás que hermosura (…) -¡Ya los tengo! ¡Ya los tengo! -grita a todo pulmón- ¡Ahora a la piel de oso, donde las llamas den reflejos a sus cuerpos!- y saca su cinturón y comienza a azotarlo por el suelo. -¡Rápido enamoras, porque se hace tarde!" (331); Para la protagonista es más importante el "amor" que a palabras de Laura, Samuel siente por ella; el deseo de ésta por Samuel; la cadena afectiva se cumple en el sentido señalado por Brennan:

> Regulación por amor significa trabajar con el entretejido lógicas y vivas cadenas de asociación que, en conjunto, garantizan continuidad de la vida. La regulación es la negociación dentro y entre los organismos individuales que prosperan en esas cadenas.[34]

En este sentido los tres individuos son capaces de sentir lo que los otros transmiten. "La mayoría de las teorías no occidentales y no modernas de enfermedad mental postulan la transmisión del afecto, lo que significa que las emociones y energías de uno pueden cruzar hacia otro".[35] Los

---

[33] "Rather, the people in it had something of madness in common; that's why they were there" (60).

[34] "Regulation by love means working with the interweaving logical, living chains of association, which, taken together, ensure continuity of life. Regulation is the negotiation within and between the individual organisms that thrive in those chains" (156)

[35] "Yet most non-Western and nonmodern theories of mental illness posit the transmission of affect, meaning that the emotions and energies of the one can cross over into another" (24)

sentimientos de unos por otros afectan al grupo, cumpliéndose la hipótesis manejada por Brennan en la que asegura que la transmisión de la energía y los sentimientos es lo normal.

La protagonista, su esposo y el amante de ambos son tanto emisores como receptores de los sentimientos de los otros. Los afectos del grupo logran tener una respuesta en los comportamientos, por lo menos en Laura quien es quien narra y nos deja saber por completo su historia. El amor que siente por Samuel y el pertenecer a un grupo formado por Ermilio Paredes, Samuel Simpson y ella, la mueve a realizar actos que no se hubiera imaginado, que incluso ella misma lo dice los reprobaría inmediatamente "lo que hubiera pensado yo apenas unos meses antes: nada, no hubiera comprendido, me hubiera escandalizado al máximo y hubiera llamado, por lo menos degenerada a la que tal había hecho. Y ahora esa degenerada era yo" (Arredondo,328). Con ello descubre en la evocación del recuerdo, que todo lo que llegó a realizar fue en nombre del amor. Brennan dice al respecto:

> He dependido de una definición de sentimientos como sensaciones que han encontrado una coincidencia en las palabras. En parte, esta definición se basó en la creencia clínica de que el alivio y la liberación energética vienen con las palabras para decirlo. [36]

3.2.3 Nombrar te libera.

A partir del primer encuentro sexual con Samuel, Laura puede reconocer sus sentimientos, darles nombre: Amor. Será este amor el cual le dé el impulso necesario para realizar todo acto vital en su existencia. La narradora aclara una y otra vez qué es movida por el amor, que es el motor que la impulsa "Mi amor, sin embargo, no se bambolea como lo hago yo" (Arredondo, 330). Laura

[36] "I have depended on a definition of feelings as sensations that have found a match in words. In part, this definition was based on the clinical belief that relief and energetic release comes with the words to say it" (140).

sabe que el amor que ella siente por Simpson y del cual se siente correspondida le da fuerza, "(…) sino viva, muy viva con mi amor por Samuel" (332). A partir del reconocimiento del sentimiento como dice Brennan, Laura puede saber qué es lo que la mueve y lo repite una y otra vez en la narración "de seguro ni mi madre ni mis amigas habían ni siquiera soñado con un amor así" (Arredondo, 332).

La protagonista de "Sombra entre sombras" encontrará un alivio emocional al poder darle nombre a sus sensaciones, tiene un "alivio y una liberación enérgica" como dice Brennan, pues puede nombrar lo que la impulsa a seguir: Amor. Dándole a la protagonista una autoconsolación y se siente liberada de juicios. Al decir: "Además, señor cura, Dios es el único que ve realmente lo que sucede, por qué sucede, y mira dentro de nuestro corazón. Yo me atengo a su juicio." (333). Laura conoce sus sentimientos puede nombrarlos y con ello se libera de los juicios que otros o ella misma podrían imponerle.

El lenguaje nos libera de los afectos dice Brennan. Laura puede tener una consciencia de sus sentimientos y el amor que siente por Samuel, pues ha encontrado en las palabras el medio para liberarse de sus sentimientos para ponerlos en un plano racional y encontrarles sentido. El ejercicio con el cual nos encontramos en la narración es el de contar la vida, no como auto justificación sino para poner en palabras los sentimientos. Brennan dice:

> En la medida en que las personas asisten activamente, escuchan lo que están sintiendo, pueden identificar las sensaciones, los sonidos y las imágenes que pueden nombrar o, después de la lucha, pueden encontrar palabras para expresarlas. Hacemos esto todo el tiempo. Se llama pensar. [37]

[37] "Insofar as people attend actively, listen to what they are feeling, they can identify sensations, sounds, and images they can name or, after struggle, can find words for. We do this all the time. It is called thinking" (140).

Laura logra a través de un texto casi confesional, llegar al entendimiento de sus actos, no para una justificación, ni con ella, ni con el mundo que la rodea, sino para reconocer el motor que la llevó a actuar de la forma en que lo hizo.

Así como el reconocimiento del amor, también encontramos en el cuento el descubrimiento de un sentimiento cargado de negatividad hacia la madre, "un rencor negro hacía que quisiera que mi madre se fuera lo más pronto posible, ni sabía bien por qué" (Arredondo, 319). El sentimiento es "un rencor negro", "La madre, especialmente, se ve como el origen natural de, más que el depósito de los efectos no deseados"[38]. Laura descubre en esta primera parte que ha sido "vendida" a Ermilio. Es su madre la que movida por sus propios impulsos de poder y riqueza ha dejado a su hija en ese ambiente lascivo aún sabiendo de la vida licenciosa del futuro marido. Laura tiene que ir descubriendo sin ayuda de nadie su nueva vida de casada. La madre sirve aquí como el lugar en que los sentimientos de Laura irán a parar, "Situar a la madre como el depósito pasivo de los efectos furiosos no deseados del niño es, quizás, la primera instancia poderosa de la transmisión del afecto"[39]. Laura fue vendida y ya vieja y desdentada empieza a descubrir la transmisión de los afectos en una retrospección de su vida la llevarán a entender que el amor es el sentimiento que la movió todo el tiempo, pero en el momento de la evocación del pasado, sólo puede atinar a decir "ni sabía bien por qué" (Arredondo, 319).

Más adelante en la narración Laura dice: "Mi madre venía cotidianamente y acurrucada delante de la puerta del saloncito lloriqueaba, gemía. Eso me ayudó a comprender que ella me había vendido" (324). La madre trata de transmitir el afecto del dolor hacia la hija, pero como tenemos la capacidad de rechazar los afectos transmitidos por otros hacia nosotros, Laura

---

[38] "The mother, especially, is seen as the natural origin of rather than the repository for unwanted affects" (12).

[39] "Situating the mother as the passive repository for the child's unwanted raging affects is, perhaps, the first powerful instance of the transmission of affec" (13).

reconoce el dolor de la madre, pero no puede compartirlo. Ella está dominada por un sentimiento más fuerte, "No quise ver sus lágrimas y me volví a mi diván sin recoger la bata" (324). Brennan explica por qué Laura no es capaz de ser afectada por su madre:

> Pero para que el intercambio de afectos funcione entre dos partes, tienen que estar de acuerdo inconscientemente, más o menos, en lo que se intercambia. Las relaciones se rompen cuando no están de acuerdo, cuando una parte exige más, o una toma menos.[40]

Laura no reconoce el dolor de la madre, por eso Doña Asunción no será capaz de transmitir su pena a su hija, ésta la rechaza, no como sucede con el amor entre la protagonista y Simpson.

Si bien en la relación con la madre la niña vendida no logra abrir un camino para la transmisión de los afectos, en la relación con Ermilio y Samuel cada elemento en la ecuación es crucial. Brennan habla de las fuertes dependencias entre los individuos, que denomina "depresión interpersonal" lo que implica que los sentimientos de unos dependen casi específicamente de una persona en particular. Este aspecto ha sido mencionado en la relación de Don Apolonio con Luisa y en este cuento vuelve a repetirse; cuando la narradora dice después de la muerte de su esposo: "(…) cuando me encontré a solas con Simpson, sin el apoyo de Ermilio, apenas ahora me daba cuenta de eso, de que había sido mi apoyo" (334). También Samuel Simpson muestra esta falta de un elemento al decir: "-Nos hace falta Ermilio" (Arredondo, 335). Si bien no se habla aquí de una depresión, la presencia de Ermilio era fundamental para la relación pasional entre Samuel y Laura, será el elemento que los convierta en un grupo y desde ese sentido el motor del amor.

---

[40] "But for the exchange of affects to work between two parties, they have to agree unconsciously, more or less, on what is being exchanged. Relationships break up when they disagree, when one party demands more, or another takes less" (13).

Con esto llegamos a otra comprensión de los actos de Laura. La aparición de los otros Ermilios, si bien es cierto ella es participe de "aquellas bacanales" (336), sabe también que para dar marcha al motor del amor es necesario un tercer elemento que "para abreviar, lo llamaremos Ermilio" (336). Brennan dice: "Mientras más amor hay en un grupo, menos liderazgo formal se necesita"[41]. No importa en este caso un Ermilio u otro, el amor es lo que mueve a Laura y podría decirse que a Samuel también, pero ellos como elementos de un grupo sienten la falta del tercer eje. Brennan habla de grupos estables en donde la relación de la transmisión del afecto implica un vínculo con otros que comparten el mismo ideal. Es lo que permite que exista el grupo estable. El vínculo para Laura podría ser el amor o Ermilio. Brennan asegura que sin amor hay una reversión al odio y la agresividad y con ello brota la pulsión de la muerte. Laura acepta ese tercer elemento "Comprendí inmediatamente y acepté" (Arredondo, 336) dice, pues ella está en búsqueda de la pulsión de la vida. "Mi alma florece como debió haber florecido cuando era joven" (336). No es posible entonces juzgar a Laura como dice Arredondo, pues ella realiza está serie de vejaciones, por el impulso vital del amor.

"Cuando un sentimiento hasta ahora sin nombre logra identificarse a sí mismo, la conciencia se siente liberada"[42]. La narración en retrospectiva parece revelar el reconocimiento del sentimiento por parte de la narradora. No es un relato para justificar sus actos, sino uno que la lleva al reconocimiento de su sentimiento. Es entonces cuando se da la liberación, "Todo lo doy por esas primaveras cálidas, colmadas de amor, y creo que Dios me entiende, por eso no tengo ningún miedo a la muerte". Es la oración utilizada para cerrar el relato, Laura sabe que sus actos van de la mano con sus sentimientos, que no la condenan, sino en sentido opuesto hay una liberación.

---

[41]"The more love there is in a group, the less formal leadership it needs" (96).
[42] "When a hitherto nameless feeling succeeds in identifying itself, consciousness feels release" (149).

Conclusiones

Es indudable que las formas de abordar un texto van más allá del texto mismo. Arredondo dejó 34 cuentos los cuales se han arrojado gran cantidad de trabajos académicos, como se ha podido ver en este trabajo. Su producción literaria se aborda desde una gran variedad de caminos posibles, con este trabajo queda claro que la obra de Arredondo da aún más posibilidades en su interpretación.

Arredondo como la gran mayoría de las mujeres de su época encuentra caminos apartados de la literatura patriarcal para poder mostrar sentimientos, comportamientos y vivencias que estaban fuera del alcance de las mujeres de su época. Arredondo nos deja en sus cuentos la muestra de que las historias pueden ser contadas valiéndose de mecanismos para poder ser activadas.

Con este trabajo he intentado demostrar que la narrativa de Arredondo utiliza *la escritura del cuerpo* planteada por Cixous para tener una prosa amplia, completa, que va más allá de una simple narración. La escritura del cuerpo que podemos identificar en "Estío" ayuda a la narradora en la evocación del pasado, identificar la pulsión del cuerpo que la lleva a descubrir sus pasiones y deseos a lo largo del cuento. En "Estío" como en los otros tres cuentos que forman el cuerpo de estudio de este trabajo vemos la abundancia de narraciones corporales, que no vuelven a la mujer narradora en este caso un objeto de deseo, sino un sujeto de deseo.

En "Estío" su narradora va más allá de las fronteras corporales que la literatura patriarcal le ha dejado a las mujeres confinadas al deseo masculino "todas las mujeres han vivido más o menos, la experiencia de esta condicionalidad del deseo masculino" (Cixous, 37). La protagonista de "Estío" no se encuentra condicionada más que a su propio deseo que nace de ella misma y se plasma en su narración. Cixous plantea que hay que desestructurar la escritura,

quitarle las ataduras patriarcales. Arredondo logra romper con las normas patriarcales, la mujer desea desde ella, desde su ser, que no se encuentra en la literatura patriarcal.

El uso de *la teoría de la transmisión de los afectos* en Arredondo, ayuda a demostrar cómo Luisa en "La Sunamita" va logrando una transformación en su persona, los afectos transmitidos por Don Apolonio y el ambiente en el que se desarrolla la narración, logran un cambio. Estos afectos serán los que sean los detonantes para el cambio tan profundo en la protagonista. *La transmisión de los afectos* se cumple en "La Sunamita" demostrando que la narrativa de Arredondo no se encentra agotada, que es posible abordarla desde otros enfoques, confirmando con esto también la riqueza literaria que hay en la narrativa de Arredondo.

Para Luisa regresar a la casa donde creció significa el fin de su juventud. Entrar en contacto con los afectos que transmite don Apolonio cambia la percepción de Luisa de ella misma en el mundo por que como apunta Brennan: "La primacía que dio a los cambios corporales se anticipó en la creencia de Descartes de que las emociones son percepciones pasivas de movimientos corporales."[43] Se dispara un cambio físico y emocional de la narradora, desde un desencadenamiento de emociones y una recepción de afectos.

La autora de "Sombra entre sombras" siempre se preguntó si Laura la protagonista de este cuento era culpable por hacer todo lo que se narra en el texto o no. La pregunta la dejó en el aire, con la *teoría de la transmisión de los afectos* he podido dar indicios de cuáles son los motivos por los cuales Laura va más allá, de lo que la mujer de la literatura patriarcal iría para vivir el amor con Samuel. Hay sentimientos que no se pueden comprender hasta ser nombrados, hasta encontrar un lenguaje que los diga, Laura utiliza el lenguaje del cuerpo para poder interpretar sus sensaciones y entonces al ser nombradas, pueden ser entendidas.

---

[43] Nonetheless, the primacy he gave to bodily changes was anticipated in Descartes's belief that emotions are passive perceptions of bodily·motions (Brennan, 4)

Laura hace una recapitulación de su vida, para entenderse a sí misma. Analizando sus sentimientos, los que ella identifica como el motor que la lleva a realizar los actos de su vida posteriores a la llegada de Samuel. Retomo en este cuento la escritura del cuerpo en el sentido de que será esta la que ayude a Laura a describir a nombrar sus afectos.

El trabajo literario de Arredondo sin dudas aún no ha sido agotado. Queda por descubrir cómo esta autora utiliza *el lenguaje del cuerpo* y *la teoría de la transmisión del afecto* en otros de sus cuentos. Como estas dos teorías calzan perfectamente dentro de su trabajo, pues Arredondo como lo propone Cixous logró utilizar el cuerpo para ir más allá de lo que estaba permitido para lograr rebasar los límites planteados por la literatura patriarcal y explorar otras formas de escritura.

En el trabajo literario de Arredondo podemos identificar caminos de análisis que van en el sentido de los estudios de género, el cuerpo, la vulnerabilidad. Sus historias han sido abordadas desde diferentes enfoques en las líneas de investigación. Lo que deja de realce este trabajo es que la narrativa de Arredondo aún no ha sido agotada en su totalidad, que su amplia variedad de temas en sus cuentos, nos lleva a una gran variedad de puntos de abordaje.

Bibliografía:

Albarrán, Claudia. "Los (otros) textos autobiográficos de Inés Arredondo." *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*. Iberoamericana, 2010.

--- "Inés Arredondo a 80 años de su natalicio". Texto leído en el homenaje que se llevó a cabo el 27 de abril de 2008 en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. *Litera*, núm. 27, julio-septiembre de 2008.

---*Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, 2000.

--- "La generación de medio siglo. La generación de Inés Arredondo*"*revista *Casa de tiempo,* coor. Manuel Hernández Rosales y Fermín Suárez Rodríguez. Universidad Autónoma Metropolitana. www.uam.mx

---"Para levantar las alas: aproximaciones a las mujeres de Inés Arredondo." *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*. Editorial Castalia, 2000.

Álvarez Ramos, Eva, et al. "El cuento Hispánico. Nuevas miradas críticas y aplicaciones didácticas." Actas del Primer Congreso Internacional El cuento hispánico: nuevas miradas críticas y aplicaciones didáctica. España. Producción editorial: Agilice Digital (www.agilicedigital.com) 2016

Arenas Monreal, Rogelio. "La mirada del otro como ojo de la conciencia: erotismo y literatura en Sombra entre sombras de Inés Arredondo". (Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Ivine, California, 1992: 235-242.

---"La pareja y la mirada transgredida en ‘Mariana’de Inés Arredondo" (XVI-XXII)Arredondo, Inés. *Cuentos completos*. México: Fondo de Cultura Economica 2011.

Avendaño-Chen, Esther. *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Difocur, Universidad de occidente, 2000

Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Ed. TusQuets, 1997.

-------. "El erotismo." *O que é erotismo. Trad. Arnaldo Saraiva. Lisboa: Perspectiva* 27 (1995): 36-49

Bradu, Fabienne. "Señas particulares: escritora." *México DF: Fondo de Cultura Económica* (1987).

Blanco, Belén Mateos. "lo real, lo imaginario y lo simbólico en la cuentística de Inés Arredondo." *el cuento hispánico nuevas miradas críticas y aplicaciones didácticas*: 285.

Brennan, Teresa. *The transmission of affect*. Cornell University Press, 2004.

Cadena, Agustín. "Medio siglo y los sesenta." *Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana* (1998).

Carrera, Mauricio. "Me apasiona la inteligencia." *Revista de la Universidad de México* 467 (1989): 68-72.

Carpio, Manuel. *Poesía.* Jalapa Veracruz México: Universidad Veracruzana, 1987.

Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura.* España: Anthropos Editorial, 2001

Espejo, Beatriz. "Inés Arredondo o las Pasiones Subterraneas". *Nueve escritoras*

mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista. Coord. Elena Urrutia México: instituto Nacional de las Mujeres/ El Colegio de México, 2006.

Ferré Rosario, *La cocina de la escritura* (1982)." *Teorías del cuento*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Flores Grajales, Guadalupe. "Las sociedades narrativas de Inés Arredondo. Una posibilidad del encuentro amoroso total." La Palabra y el Hombre, julio-septiembre 1991, no. 79, p. 219-227

Frouman-Smith, Erica. "Women and the Problem of Domination in the Short Fiction of Inés Arrendondo." *Letras Femeninas* 23.1/2 (1997): 163-170.

García, Aguilar Ma. Del Carmen. Un discurso de la ausencia: teoría y crítica literaria feminista.

Garza, María Alicia. "El género y la sexualidad en la cuentistica de Inés Arredondo." The University of Arizona, 1996.

González Reyes, Alba H. "la creación de representaciones femeninas en el campo de la Literatura mexicana de finales del siglo XIX: la violencia simbólica en el discurso Estético". *La palabra y el Hombre*. 123 2006

Gutiérrez de Velasco, Luzelena. "La narrativa escrita por mujeres. Treinta años (1980-2010)", en Relaciones de género, en Ana María Tepichin, Karine Tinat y Luzelena Gutiérrez, coords. México, El Colegio de México, 2010, pp. 251-272.

Ensayos sobre escritoras mexicanas e hispanoamericanas. Hermosillo:

Manríquez Buendía, Maritza UAZ. "Juan García Ponce e Inés Arredondo. Modelos para una hermenéutica erótica." Tesis. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. 2010

Martínez, Alejandra González. "Características persuasivas en tres cuentos de Inés Arredondo." *Signos Literarios* 11.21 (2015).

Martínez Figueroa, Alma Leticia, comp. y ed. *Los divertimientos de las musas. Ensayos sobre escritoras mexicanas e hispanoamericanas*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2009.

Martínez-Ortiz, María Teresa. "Mitos femeninos en el cine: la soldadera en la pantalla mexicana." *Hispanet Journal* 3 (2010)

Martínez-Zalce, Graciela. "Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo." *Debate feminista* 15 (1997): 85-92.

---, Sánchez Graciela. Una poética de lo subterráneo: Consanguinidad, perversión y locura (interpretación de la narrativa de Inés Arredondo a la luz de su poética). Tesis de Doctorado en Letras Modernas, Universidad Iberoamericana, México, 1994.

Mendoza Guerrero, Everardo, Maritza López Barríos e Ilda Elizabeth Moreno Rojas, eds. *Estudios lingüísticos y literarios del noroeste, II*. Culiacán: ayuntamiento de Culiacán/ Difocur/ UAS, 2008.

Muraro, Luisa. "El orden simbólico de la madre". *Debate Feminista*. vol. 12, 1995, pp. 185-202.

Pereira, Armando. *La generación de medio siglo*. **Vol. 6, Núm. 1 (1995)** disponible en línea: https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/issue/view/12 consultado 27 de mayo 2017

Prado, Gloria. "La Re-escritura de Escrituras." *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 10 (2001).

Pérez Pavón, Alfredo. "La anulación del yo en" La Sunamita"." Semiosis, enero-junio

1988, no. 20, p. 187-206

Reyes Córdoba, Bladimir. "La cuentística de Inés Arredondo." Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española IV (Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana). 2011

Rich, Adrienne. "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana." *DUODA: estudis de la diferència sexual* 10 (1996): 15-48.

Rivera Garretas, María Milagros, and María Milagros Rivera Garretas. *Nombrar el mundo en femeninopensamiento de las mujeres y teoría feminista*. No. 305.42 R5. 1994

Rocha Romero, Gilda. "El compromiso con la palabra en la narrativa de Inés Arredondo." La Palabra y el Hombre, octubre-diciembre 2004, no. 132, p. 117-132

Rosas Martínez, Alfredo. "La búsqueda de sentido y el presentimiento de una verdad (perversión y perversidad en cuatro cuentos de Inés Arredondo)." Contribuciones desde Coatepec 18 (2010).

Spathi, Aglaía. "La función del símbolo en los cuentos “Estío” y “el árbol” de Inés Arredondo."

Valero Borrás, Vida. "Inés Arredondo o el arte de narrar." Universidad Autónoma Metropolitana. (2004).

Velazco, Raquel. "Tres mujeres en Inés Arredondo." Universidad del Valle de México (2002).

de Velasco, Luzelena Gutiérrez. "Inés: una metáfora de la libertad y la contaminación." Debate feminista (1996): 385-391.

Vital Díaz, Alberto. "Erotismo, feminismo y postfeminismo." Texto Crítico. Nueva época, julio-diciembre 1998, no. 7, p. 25-34