

Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas:

perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra

Inés Ferrero Cándenas & Gabriela Trejo Valencia
Coordinadoras



ESTUDIOS LITERARIOS

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

INÉS FERRERO CÁNDENAS

Doctora en Literatura
Hispanoamericana (PhD
Hispanic Studies) por la
Universidad de Edim-
burgo. Profesora investi-
gadora del Departamen-
to de Letras Hispánicas,
de la División de Cien-
cias Sociales y Human-
idades, Campus Gua-
najuato, de la Universi-
dad de Guanajuato.

GABRIELA TREJO VALENCIA

Maestra en Literatura
Hispanoamericana por
la Universidad de
Guanajuato. Profesora
del Departamento de
Letras Hispánicas, de la
División de Ciencias
Sociales y Humanidades,
Campus Guanajuato, de
la Universidad de
Guanajuato, y de la
Facultad de Comunica-
ción de la Universidad
de León.

*Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas:
perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra*

COLECCIÓN ESTUDIOS LITERARIOS

INÉS ARREDONDO Y GUADALUPE DUEÑAS:
perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra

Inés Ferrero Cándenas
Gabriela Trejo Valencia

COORDINADORAS



Campus Guanajuato | División de Ciencias
Sociales y Humanidades

2018

Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra

Primera edición, 2018

D.R. © De los textos: los autores

D.R. © De la ilustración: Leonor Fini

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascuráin de Retana núm 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

COLOFÓN S. A. DE C. V.

Franz Hals núm. 113, Alfonso XIII

C.P. 01460, Ciudad de México

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

Diseño de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

Imagen de portada: Leonor Fini, *Outre songe*, óleo sobre tela, 89 x 130.2 cm, 1978

ISBN: 978-607-441-568-1 (UG)

ISBN: 978-607-8622-27-6 (Colofón)



Advertencia: ninguna parte del contenido de este ejemplar puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, fotoquímico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, ya sea para uso personal o de lucro, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Impreso y hecho en México • *Printed and made in Mexico*

CONTENIDO

Prólogo	9
Perversión divina: Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas <i>Inés Ferrero Cándenas</i>	15
Inés Arredondo: “Río subterráneo” y la lucha apolíneo-dionisiaca <i>Sandra Lamas Barajas</i>	35
Guadalupe Dueñas o el silencio como vehículo de la perversión <i>Gabriela Trejo Valencia</i>	51
La narrativa matrilineal en “Canción de cuna”, de Inés Arredondo <i>Eva Kristel Ibarra Hernández</i>	71
El rito religioso como motivación de lo siniestro en “Al roce de la sombra”, de Guadalupe Dueñas <i>Daniela Mayorquín Aguilar</i>	97

PRÓLOGO

Estudiar las relaciones temáticas y literarias entre autores puede resultar peligroso, pero al mismo tiempo tentador. El riesgo principal es que, en muchas ocasiones, esta clase de comparaciones tienden a establecer paralelismos tan estrechos que restringen los enfoques hacia los propios escritores, e incluso puede llegar a caerse en una suerte de reduccionismo innecesario. No es en absoluto el caso de este libro. Nos referimos al hecho de que los artículos aquí recogidos, lejos de encajar con rigor sobre un eje impuesto, despliegan un abanico heterogéneo de lecturas sobre dos de las narradoras mexicanas más importantes del siglo xx. Hablamos de Inés Arredondo (1928-1989) y Guadalupe Dueñas (1920-2002).

Arredondo, reconocida nacional e internacionalmente por la poética y brillante precisión de sus relatos, despliega su pluma a través de un marco de claroscuros y obsesiones apreciables en sus tres colecciones de cuentos: *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979) y *Los espejos* (1988). Escritora fundamental dentro de la Generación de Medio Siglo, sus historias se debaten entre el cuestionamiento a los valores sociales establecidos y el ojo agudo de quien perfecciona el arte de la palabra para no tener que exponer, sino tan sólo insinuar.

Dueñas, de carácter más bien sobrio y lacónico, no fue propiamente incluida en ninguna generación, aunque compartió con los narradores de Medio Siglo ciertas inquietudes temáticas. Rodeada de mitos y mentiras, su figura permanece ensombrecida por una incomprensible desatención crítica que apenas en los últimos lustros se orienta hacia alguno de los sesenta y nueve cuentos publicados entre *Tiene la noche un árbol* (1958), *No moriré del todo* (1976) y *Antes del silencio* (1991).

Arredondo y Dueñas no sólo compartieron contextos sociales, religiosos, poéticos y estilísticos, sino incluso sostuvieron una relación personal cuando fueron becarias en el Centro Mexicano de Escritores durante 1961. Estas señas particulares de ninguna manera implican la total identificación entre ambas autoras. Su quehacer literario, su estilo y sus intereses son muy distintos. Somos plenamente conscientes de dichas disparidades. Incluso, podríamos decir que esta apología de la diferencia es la base del planteamiento de esta compilación, y quizás también es su sesgo más fructífero. Ello en tanto las posibles comparaciones están tejidas bajo la impronta de la pluralidad. Existe en los relatos de las dos autoras un tinte oscuro, perverso y sombrío que aparece en todos los artículos aquí reunidos, pero cada uno presenta estas características desde una perspectiva singular y única. No obstante, también es justo decir que a pesar de las diferencias entre las escritoras, creemos plenamente en el hecho de que ambas estaban elaborando una propuesta poético-temática análoga que sorprendentemente no se ha trabajado en conjunto hasta ahora.

Siguiendo este hilo y promesa, todos los artículos aquí reunidos coinciden con un objetivo común: tratar de sacar a la luz ese tipo de verdades de carácter más bien incómodo, y que bajo el halo de la conveniencia social preferirían mantenerse encubiertas. Por eso hemos decidido que estas aproximaciones vienen “desde la sombra”, no porque jueguen teórica, poética o conceptualmente con esta noción, sino porque éste es el lugar por excelencia donde se maduran, se problematizan y se discuten sus ideas. Así, ambas narrativas lidian con situaciones y personajes que se alejan de todo aquello que ocurre a simple vista, a la luz del día, entendida ésta en términos metafóricos como la normalidad del statu quo, la preservación de la norma y del deber ser o hacer.

A decir verdad, creemos que no podría ser de otro modo al tratarse de autoras que han insistido casi sistemáticamente en indagar el lado oscuro de la psique, lo siniestro de las relaciones humanas y los aspectos más perturbadores de las situaciones sociales. Lo bello y excepcional de ambas narrativas es que, al seguir estos caminos sinuosos, son capaces de mostrar cristalina-

mente el reflejo de una condición humana auténtica. No auténtica en tanto ideal, sino porque los personajes literarios que habitan en sus páginas (parejas con deseos prohibidos, relaciones fraternales corrosivas, madres que rechazan a sus hijos, jóvenes violentados o niños lascivos) se parecen mucho, más de lo que quisiéramos aceptar, a nosotros mismos. De ahí también su ineludible fuerza, el magnetismo que estas historias ejercen sobre nosotros.

Los artículos aquí reunidos, sin excepción, exponen esa fuerza y sus motores. La literatura como antesala de nuestras propias emociones ocultas, escondidas en la sombra de lo que somos. Porque insistimos, no es en la negación, sino en el encubrimiento donde se sitúan los relatos de Arredondo y Dueñas; y así parecen pensarlo las cinco autoras que en este libro coinciden en iluminar temas tan escabrosos como el incesto, el pecado, la insatisfacción, el goce prohibido y, en general, todo aquello que debiendo permanecer en las sombras reclama ser manifestado. Las posturas personales de las investigadoras aquí compiladas van cincelandando un perfil que no por ser análogo es reiterativo o acomodaticio a un ritmo de golpe unísono. La figura lograda después de haber sido modelada por la interpretación de cada lectura crítica se nos revela polisémica, abierta y contingente; *polisémica* porque no todos los cuentos se circunscriben a la idea de perversión desde el mismo ángulo; *abierta* porque una de nuestras pretensiones es propiciar el diálogo y la retroalimentación de lo que aquí se expone; *contingente* porque ninguna de las investigadoras sugiere una lectura totalizadora, de manera más generosa optan por configurar en cada artículo un espacio pluridimensional donde se refleje la búsqueda individual de Arredondo y de Dueñas, a la par que se abran paralelismos a nivel estético y escritural.

Es así como en el primer texto, Inés Ferrero Cándenas realiza una breve revisión teórica sobre el término *perversión divina* que da título a esta colección. Posteriormente, a partir de la revisión de “Apunte gótico” de Arredondo y “Al roce de la sombra” de Dueñas, Ferrero delinea la forma como la palabra adquiere un carácter divino al no llegar a ensuciarse aun lindando con la peor perversión. La palabra *poética*, una vez dicha o apenas sugerida, se revela capaz de anular la mácula implícita en el crimen más terrible.

Enseguida, el texto de Sandra Lamas Barajas ahonda en el relato “Río subterráneo”, de Arredondo, y tiene por objetivo develar la manera como los límites de la razón y las normas establecidas son puestos en entredicho por una dialéctica apolíneo-dionisiaca. Develar el funcionamiento de los excesos que termina por socavar el estado natural de las cosas es el tema central del texto de Lamas, quien al poner su mirada donde no debe ser mirado reviste los cuentos de la sinaloense de otra clase de desproporción.

Posteriormente, Gabriela Trejo Valencia focaliza un relato poco conocido de Dueñas para volver a plantear la noción de *perversión divina*, aunque esta vez mediada por el silencio como vehículo. Se trata aquí de mostrar que dentro de la poética de Dueñas lo no dicho es más poderoso que las palabras mismas. El artículo problematiza cómo al tratarse de una autora autoproclamada católica, la perversión no puede exponerse abiertamente, sino matizarse a través de un lirismo puntual que la atenúa hasta mostrarla en su condición divina.

Eva Kristel Ibarra Hernández retoma la narrativa de Arredondo y orienta su reflexión teórica hacia una de las caras más perturbadoras de la perversión: la ominosidad entorno a la experiencia maternal. El relato “Canción de cuna” sirve de base para que la investigadora entreteja las complejas emociones alrededor de la maternidad, ésas que en lo común se callan porque contradicen la glorificación del consabido concepto *mujer-madre*, a la vez que señala el estrecho vínculo —no siempre positivo— que une a las madres con sus hijas.

Finalmente, Daniela Mayorquín Aguilar expone el modo como Dueñas lleva las manifestaciones de lo siniestro al mismo centro de su obra. De esta exploración se deriva la presencia de personajes femeninos con secretos ocultos y prácticas prohibidas que aguardan a que un rayo de luz los haga relucir en toda su (im)pureza. Vertebrando un evocador recorrido por el cuento “Al roce de la sombra”, Mayorquín Aguilar profundiza en cómo los rituales y la religiosidad se trenzan para fundamentar el matiz avieso en una de las narraciones más celebradas de la oriunda de Guadalajara.

Todos esos estudios constituyen aproximaciones que indagan y matizan en lo que permanece subyacente, escondido, y que, en la mayor parte

de los casos, sólo espera ser develado para postrarse ante nuestros ojos. Los cinco textos escritos desde la sombra muestran la perversión no sólo en su forma divina, sino mucho más allá de la restricción de una única definición. Si escogimos el término *perversión divina* como título principal no es sólo porque más de un texto trate este concepto de manera explícita, sino porque de algún modo u otro todos los artículos consiguen acercarla a este ámbito, ya sea discursiva, ideológica o metafóricamente hablando. Quizás por esto mismo sea importante señalar que el concepto *perversión divina* no es considerado, en ninguna manera y en ningún momento, el *mezzanine* del pensamiento literario de ambas autoras. Por encima de eso, todas las involucradas en este libro hemos intentado exponer el modo en que las correspondencias entre Arredondo y Dueñas construyen lecturas que dejan ver la noción de *perversión* como lo que realmente es, una perturbación a la normalidad y, por ello, un concepto huidizo a la categorización regular. Una ambigüedad simbolizada en un pinchazo que hiere, pero que al mismo tiempo produce extraño placer.

Inés Ferrero Cándenas
Gabriela Trejo Valencia

PERVERSIÓN DIVINA:
INÉS ARREDONDO Y GUADALUPE DUEÑAS

Inés Ferrero Cárdenas

La familia es un nido de perversiones.

SIMONE DE BEAUVOIR

DE LO SAGRADO, LO DIVINO Y LO PERVERSO

Una de las características más significativas de la perversión es que cuanto más trata de ocultarse, más reaparece entre las grietas de nuestra realidad social y humana. Bien apunta Elisabeth Roudinesco que “aunque los perversos resulten sublimes cuando se vuelven hacia el arte, la creación o la mística, o abyectos cuando se entregan a sus pulsiones asesinas, lo cierto es que constituyen una parte de nosotros mismos, una parte de nuestra humanidad” (2010: 16). Efectivamente, al constituir una parte inevitable de nuestra naturaleza humana, el estudio de la perversión se remonta hasta Platón y aparece en estudios medievales, ilustrados, románticos y (pos)modernos. Entre las revisiones más recientes del término destacan las de Julia Kristeva y Georges Bataille, quienes describen la perversión en su connota-

ción fastuosa y, por ende, fascinante. En este contexto, resulta especialmente interesante la postura de Bataille, quien se centra en el carácter nefasto de la perversión y en su cualidad para descubrir una posible naturaleza divina. En sus palabras: “La prohibición y la transgresión responden a dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce. Lo prohibido, el tabú, sólo se oponen a lo divino en un sentido; pero lo divino es el aspecto fascinante de lo prohibido: es la prohibición transfigurada” (Bataille, 2011: 47). Es a partir de esta línea específica y sus variantes que podemos fácilmente conciliar lo perverso y lo divino, pues la pureza existe en el seno mismo de la perversión y la pureza es, a su vez, inherente a lo divino: “El mal que hay en el mundo profano se unió con la parte diabólica de lo sagrado, y el bien se unió con la parte divina. El bien, fuese cual fuese su sentido de obra práctica, recogió la luz de la santidad” (Bataille, 2011: 73).

Si bien, los términos *divino* y *sagrado* pueden y suelen emplearse como sinónimos, cabe explicar que si opté por usar el término *divino* es porque lo sagrado remite a un orden más vasto que trata, entre otras cosas, sobre lo divino. A grandes rasgos, la diferencia está en que lo sagrado se presenta como una experiencia amplia de carácter ambiguo que se destruye cuando es profanada por lo mundano, mientras que lo divino permanece siempre fuera de él.¹ En este sentido, lo sagrado y lo profano son ámbitos aislados que no se anulan mientras no se pongan en contacto, pero que tampoco podrían existir el uno sin el otro. Todo traslape entre ellos resultaría fatal, pues ocasionaría la pérdida de su naturaleza opuesta (ver Caillois, 2004: 14). Sin embargo, existen algunos momentos cuando intencionalmente se construye un marco ontológico (espiritual más que religioso) para que estas dos dimensiones se

¹ Lo sagrado puede ser tanto benéfico y santo como temible. Al respecto, señala Caillois: “Su ambigüedad primera se resuelve en elementos antagónicos y complementarios con los cuales relacionamos respectivamente los sentimientos de respeto y aversión, de deseo y temor, que inspira su naturaleza radicalmente equívoca” (2004: 31). Un planteamiento análogo tiene Juan de Sahagún al enunciar lo siguiente: “Lo sagrado suscita sentimientos ambivalentes como estremecimiento y pavor, admiración y atracción, terror y amor” (en Caillois, 2004: 99).

toquen. Este marco ocurre en el umbral que la esfera mundana abre a través del mito y el rito, que frecuentemente toma forma de oración.² Entonces, el “iniciado” que participa de estas ceremonias espera abandonar el ámbito de lo profano para alcanzar lo sacro, la trascendencia o alguna suerte de absoluto. Aunque los rituales acercan lo sagrado a lo profano, debemos recordar las diferencias que establecieron Marcel Mauss, Henri Hubert o Émile Durkheim, entre otros. Este último bien advierte que “los dos géneros no pueden acercarse y conservar al mismo tiempo su naturaleza propia” (Durkheim en Caillois, 2004: 14). Es decir, lo sagrado dejaría de serlo al empatarse con la vida profana de la cotidianidad. Se “ensuciaría”, corriendo el riesgo de convertirse en algo demoníaco.

Lo divino, si bien está enmarcado por lo sagrado, por definición no puede aproximarse o “tocar” lo profano y, por supuesto, no se “mancha” con él. Está por completo fuera de su alcance. Julien Ries comenta a este respecto: “[...] mientras que para lecturas etnológicas y antropológicas lo sagrado es tanto sublime como perverso (cadáveres sacralizados, justificación de actos violentos que son reconocidos en el seno de lo sagrado, etc.), lo divino siempre se resuelve en pureza” (1989: 260). Para que lo divino haga su aparición, debe existir una pausa en el mundo profano para momentáneamente recuperar una especie de edad primigenia del hombre. Esto es la época de cuando el mundo no tenía su forma actual y no se regía bajo la tutela de la normativa convencional profana. Ese regreso al periodo original significaría la entrada a un tiempo mítico, “tiempo ontológico por excelencia” (Eliade, 1998: 54) capaz de expresar un lapso hierático, donde el “fiel o iniciado” espera una

² Por su parte, la oración es hablar con la divinidad. La oración, al igual que el mito, está cargada de sentido y puede ser tan rica como una narración mítica. Marcel Mauss dice que toda plegaria es un acto. No es una mera ensoñación sobre el mito, ni una pura especulación sobre el dogma, sino que implica siempre un esfuerzo, un gasto de energía física y moral, con el fin de producir ciertos efectos. Aun cuando sea solamente mental, de tal manera que no se pronuncie ninguna palabra y sea casi suprimido cualquier gesto, constituye todavía un movimiento, una actitud del alma (1968: 409).

transformación, purificación o expiación beneficiosa. En la mayor parte de los casos, esta recompensa se obtiene a través del acto sacrificial de una víctima, que funcionaría como ofrenda. Sea cual sea la ofrenda, el hombre siempre pretende obtener el favor de la divinidad (ver Caillois, 2004: 16-27). De hecho, el sacrificio es por sí mismo la experiencia de un pensamiento divino. No en balde la palabra *sacrificium* significa hacer sagrado a alguien, es decir, atravesar el umbral que lo traslada del mundanal a la asunción.

Todas estas reflexiones de carácter general tienen por objeto dar cuenta de que lo sagrado es un centro esporádico delimitado por la vida profana;³ y que lo divino, por otro lado, plantea no sólo el regreso, sino la permanencia en la anhelada perennidad del todo ajena al mundo profano. Mientras que lo divino no puede ser manchado, lo sagrado está condicionado por la misma idea de purga,⁴ pues sólo entonces algo profano alcanza un grado de pureza que de otra forma le sería negado. En parte, por eso para Roger Caillois, Rudolf Otto o René Girard lo sagrado opera como una función social que posibilita la asunción con fuerzas que podríamos designar perversas, en tanto exceden la legitimación ordinaria. Decimos, entonces, que lo sagrado suscita pavor y atracción: “Abate, humilla y al mismo tiempo, encubre y exalta” (Otto, 2005: 65). En este sentido, es tanto sublime como perverso y temible. Lo divino, en cambio, siempre se resuelve en pureza; de hecho “es una energía purificadora” (Ries, 1989: 260) que corresponde a un orden primigenio en el que fuera de toda taxonomía no se reconoce la impureza, pues nada trastoca o perturba el orden natural.

³ Caillois explica que “no existe nada que no pueda convertirse en sede de lo sagrado revistiendo así a los ojos del individuo o en la colectividad, un prestigio inigualable. No hay tampoco nada que no pueda ser despojado de ese privilegio” (1996: 13).

⁴ La purga es momentánea, no se prolonga indefinidamente puesto que es un proceso que implica la purificación después de una culpa o delito cometido. La purga en el mundo sacralizado funciona como un compás de espera entre el anterior pecado y el siguiente, representa el umbral que indica una distancia entre el extendido mundo profano de la culpa y el extraordinario mundo sagrado de la purificación.

Ahora bien, dado lo anterior, podría parecer que lo sagrado es un término mucho más adecuado que lo divino para abordar la perversión, ya que aparece en su seno mismo. Es más, incluso pareciera que por definición la perversión jamás podría ser divina, pero ésta es justamente la paradoja que implica el término propuesto para leer a las dos autoras sobre las que versa este estudio: Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas. Me explico. Al momento de presentar un acto perverso y por lo tanto “manchado”, la palabra usada en esta escritura funciona como energía purificadora, de manera que ese acto aparece inmaculado sin necesidad de purga. Esta misma energía purificadora que brinda la palabra provoca que, a simple apariencia, el orden natural no se vea trastocado. Sin embargo, por debajo de la imagen inmaculada, pura o efectivamente divina, subyace el río de la perversión en todo su esplendor. Es, como decía Bataille, la prohibición transfigurada.

No obstante, debe quedar claro que no se trata de entender la perversión divina en su progreso histórico, sino de subrayar su cariz de belleza convulsiva: ésa que, debiendo consternar, complace. Tampoco se pretende una revisión exhaustiva de las representaciones literarias de lo que he llamado *perversión divina*, pues sobran autores que tangencial o decididamente han abordado la connotación. En este sentido, focalizar este estudio resulta sencillo, pues pocas generaciones literarias han expuesto con tanto énfasis pasiones perversas como el Medio Siglo mexicano. De alguna u otra manera, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Amparo Dávila, Salvador Elizondo y, por supuesto, Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas fueron parte de la generación que, bajo la sombra de Robert Musil, Georges Bataille, Paul Valéry o Pierre Klossowski, enfatizó la transgresión hasta convertirla en auténtica arista.

Si bien heterogéneos, a decir de investigadores como Angélica Tornero, los escritores de esta generación trabajaron temas comunes como “la identidad, la mirada, la obscenidad, el cuerpo, el erotismo, la exploración del instante, y no sólo desde el punto de vista temático, sino también estilístico” (2008: 117), pero más allá de eso develaron un espinoso ángulo del horror: la inclinación o evocación incestuosa que abre la puerta a una sexualidad primaria, ilegítimada, aunque de lo más significativa para una propuesta

que pretende acercar la perversión al carácter divino antes expuesto. Lo anterior no es de extrañar, pues estando en medio de una coyuntura social la generación habría de exhortar los estragos de la Revolución Mexicana para transformar puntos de mira en el arte y la literatura. Por esto mismo se inclinaron hacia personajes agudos y atmósferas ambiguas instaladas en el claroscuro. Sin embargo, una cosa es escribir sobre envilecimiento o prácticas aviesas y otra, muy distinta, es plantear que lo divino puede sugerirse a través de imágenes transgresoras que destruyen el estado habitual de las cosas. Justamente eso es lo que parecen estar proponiendo Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas.

Antes de continuar es preciso advertir que si bien es cierto que, estrictamente hablando, Dueñas no formó parte de ninguna filiación literaria y su nombre no aparece tan frecuente entre los miembros de la Generación de Medio Siglo, considerando los contextos poéticos y estilísticos de la época y sus inclinaciones temáticas, no cabe la menor duda que su narrativa se encuentra muy cercana al ser y quehacer de ese grupo de autores tan prolíficos, nacidos aproximadamente entre 1920 y 1935.⁵ En este sentido, además de compartir tenores críticos y culturales con el Medio Siglo, el nexo entre Arredondo y Dueñas se acentúa cuando pensamos que ambas fueron becarias del Centro Mexicano de Escritores en 1961. Éste se convirtió en el trampolín desde el cual reclamaron el lugar que la perversión ocupa en la vida cotidiana, convirtiendo en vértice todo lo que quedaba fuera del campo simbólico: lujuria, violencia, exceso o erotismo, entre otros temas escabrosos.

⁵ Su figura mantiene un rezago crítico en comparación con otros autores de su generación, incluida la propia Arredondo. Esto suele atribuirse a la singularidad, extrañamiento y ambigüedad de sus relatos, así como al prematuro confinamiento, abandono de la escritura y polémicas relaciones con controvertidas esferas políticas, culturales y artísticas de su época. De acuerdo con ello, el presente trabajo podría contribuir, por una parte, a la ubicación de la autora ya no sólo dentro de la literatura fantástica y siniestra desde donde suele orientarse la crítica, sino dentro de un contexto inédito que facilitaría establecer un diálogo de su obra con enfoques y autores con quienes no se le ha vinculado.

Son precisamente estos últimos los que permiten ver en tándem la perversión con lo divino, pues si algo relaciona dos conceptos tan pluridimensionales como éstos es la experiencia erótica siniestra como representación de una *epekeina* divina. Aunque las voces narrativas de Arredondo y Dueñas manejen diferentes matices de perversión, hay una clara convergencia en el corpus seleccionado: “Apunte gótico” (1976) de Arredondo y “Al roce de la sombra” (1958) de Dueñas. En ambos relatos, la condición transgresora no reduce lo perverso a la mera inmundicia. Al contrario, parecieran advertir que el mayor de los goces se halla precisamente en la ruptura del límite.

“APUNTE GÓTICO”, DE INÉS ARREDONDO

De tan plural y breve, apenas dos páginas, el cuento sugiere varias lecturas. La más evidente sería la historia de una niña que despierta en la cama de su padre después de haber buscado refugio y seguridad en medio de una fuerte tormenta. No obstante, a medida que avanza la narración, se van develando una serie de imágenes que cambian el sentido de la lectura hacia una situación escabrosa: ésta implicaría un encuentro sexual y la participación en el mismo de una tercera niña.

La descripción abundante en detalles, y con un efecto altamente visual, alude a una habitación en penumbras, sábanas blancas, velas encendidas y el cuerpo desnudo de un hombre. Este escenario genera la idea de un lecho matrimonial convertido en altar. Desde ahí, el padre tendido en la cama retiene a la niña con la mirada, sin tocarla, mientras ella contempla su cuerpo. Exaltando la transgresión de este espacio inmaculado,⁶ el relato de Arredondo insinúa que la niña encuentra un placer morboso en el acto de mirar: “[...] estaba él fijo en algo mío. Ese algo que me impedía

⁶ En la consideración de este espacio, tendría suma relevancia la afirmación de Bataille de que “el sentido del erotismo escapa a quienquiera que no considere el aspecto religioso” (1997: 89).

moverme, hablar, respirar. Algo dulce y espeso, en el centro, que hacía extraño mi cuerpo y singularmente conocido el suyo. Mi cuerpo hipnotizado y atraído” (171).⁷

Si algo certero puede deducirse de una cita como la anterior, es que la niña conoce el cuerpo del hombre y que la atracción por él la tiene en un estado cercano a la hipnosis. En esa perturbadora experiencia, la niña reconoce que ese “algo dulce y espeso”, capaz de hipnotizarla, también provoca que su propio cuerpo le sea extraño. Podríamos fácilmente deducir que dicha extrañeza se deriva de un deseo que, debido a su corta edad y al lazo filial que los une, no está siendo reconocido como atracción sexual, sino como prohibición: “Hubiera querido poner un pedacito de mi lengua sobre la piel tibia, en el ante brazo” (171). El fundamento del erotismo es, comenta Bataille, la actividad sexual. Y no cabe duda de que en esta escena dicha actividad se encuentra al alcance de la prohibición. Al ser un acto que se realiza en secreto, “la prohibición transfigura, ilumina lo que prohíbe con una luz siniestra y divina a la vez: en pocas palabras, lo ilumina con un resplandor religioso” (Bataille, 1997: 86).

Lo que no se puede decir no se puede narrar, y ésta es la energía purificadora de la palabra de la que hablaba en un principio. Arredondo configura un relato donde un deseo aberrante es transfigurado en imágenes que, al matizar lo horrendo de la escena, no muestran el acto, sino su potencia. Al narrar lo prohibido, la palabra se vuelve divina en su acto transgresor, pues está en la esencia misma de la religión el oponer a los otros los actos prohibidos:

La prohibición religiosa evita un determinado acto pero, al mismo tiempo, puede conferir un valor a lo que evita. A veces es posible o incluso está prescrito violar lo prohibido, transgredirlo. Pero ante todo, lo prohibido impone

⁷ Todas las citas textuales pertenecen a la edición de *Cuentos completos* de Inés Arredondo, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2011. De aquí en adelante sólo anotaré la página como referencia de ellas.

el valor de lo que rechaza: en términos generales, este valor es el ‘fruto prohibido’ del primer libro del *Génesis* (Bataille, 1997: 90).

Arredondo pareciera advertir que si la carne es lacerada, las palabras no lo serán. De acuerdo con esto, la perversión sólo puede expresarse al ponerla en un segundo grado, esto es, transfigurada con metáforas y referencias implícitas. Para tensión del lector, la voz narrativa de la pequeña protagonista plantea apenas un atisbo de lo que sucede. Como la luz de la vela que alumbra tenuemente y con intermitencia la recámara del padre, el relato da “pequeñas luces” que permiten interpretar confusamente sombras, figuras y movimientos. En medio de este desconcierto representativo nos topamos con las dos únicas certezas presentes en el cuento: la tormenta ha terminado y el padre tiene otra mujer. Escribe Arredondo: “Mi madre dormía en alguna de las habitaciones de aquella casa, o no, más bien había muerto. Pero muerta o no, él tenía una mujer, otra, eso era lo cierto” (171). Es del todo significativo que las pocas certidumbres del texto sean, por un lado, el fin de la tormenta y, por el otro, la relación extramarital del padre. No obstante, dado las referencias obliquas del texto y las palabras ambiguas que intencionalmente constituyen el discurso de Arredondo, es posible resemantizar el relato y pensar que la otra mujer de su padre es la propia niña y, por tanto, que la tormenta que ha finalizado no es de carácter meteorológico, sino que se trata del fin de una tormenta metafórica: el incesto.

Para una afirmación de este calado es necesario referir que algo muy poderoso unía al padre con la niña: “Ese algo que podía ser la muerte. No, es mentira, no está muerto: me mira, simplemente. Me mira y no me toca: no es muerte lo que estamos compartiendo. Es otra cosa que nos une” (172). En esa intensa atracción de los cuerpos, lo que comparten no es la muerte sino el erotismo. Pero muerte y erotismo se convierten aquí en dos caras de la misma moneda, en la correspondencia que libera la exuberancia de la vida. Eros y Tánatos son inherentes. Decía Bataille que “la muerte está presente en el erotismo” (2004: 381), y tal y como lo representa el orgasmo y su *petit morte*, el erotismo encarna a la muerte. La experiencia erótica del temor-temblor que

une a padre e hija provoca en el relato la atracción de otros seres, igualmente despreciables. En este caso se menciona a una rata. También se sugiere que el animal es atraído por el olor a sexo, llevándola hasta la cama donde yace la perturbadora pareja.

La turbación de lo que pasa entre ambos se magnifica cuando pensamos que esta unión erótica se origina en el espacio más solemne, más sagrado, de una casa: la habitación paterna.⁸ De este modo se transgrede el último refugio del ser humano: el hogar, la familia. Sin embargo, no podemos sino suponer, porque la perversión es “divina”, es decir, porque la descripción del espacio efectivamente sugiere una pausa en el mundo profano donde se recupera un tiempo mítico. No se describe lo prohibido, sino su carácter fascinante. A través de la palabra que oculta, la acción descrita adquiere un carácter secreto que le confiere un sentido del que sin éste carecería: “[...] lo prohibido incita a la transgresión, sin la cual la acción carecería de esa atracción maligna que seduce [...] Lo que hechiza es la transgresión de lo prohibido [...] Pero esa luz no es sólo la que se depende del erotismo. Ilumina la vida religiosa siempre que entra en acción la violencia total” (Bataille, 1997: 87). La palabra de Arredondo se despoja de significados únicos: es el devenir del símbolo, el motivo y las gamas semánticas oscilantes. En este extraño y exquisito arte de decir poco insinuándolo todo, Arredondo muestra un erotismo atenuado que exhibe una perversión que evoluciona, se exalta o justifica estéticamente a través de la calidad de la imagen poética. Por eso, a pesar de lo narrado, la palabra no se ensucia y, por tanto, es incapaz de destruir el efecto estético. Ante la perversión, el refinamiento del lenguaje, la pureza de la palabra.

Incrementando la vacilación, casi al final del relato la niña refiere que la presencia de la mencionada rata no es exactamente la de un animal. La ambivalencia de las frases abre la posibilidad de descubrir en este animal

⁸ Cabe aquí recordar el modo como esta habitación y la posición del padre es descrita desde el inicio, como si fuera un altar, un santuario.

a Adelina, una niña de siete años, hija de la fregona. La rata-niña sonríe con malicia mientras se atraviesa entre padre e hija en esta suerte de “altar nupcial”: “Y de la sombra ha salido una gran rata erizada que se interpone entre la vela y su cuerpo, entre la vela y mi mirada. Con sus pelos hirsutos y su gran boca llena de grandes dientes, prieta, mugrosa, costrosa” (172). Aunque por un momento la descripción de la rata pudiera simplemente interpretarse como un símbolo de suciedad, dicha “rata” no ha venido a hollar nada, al contrario, está ahí para continuar la fiesta orgiástica y el festejo de los cinco sentidos en el lecho nupcial: “[...] sus rodillas raspadas se hincan en la ingle, metiéndose bajo la sábana. Manotea, abre la boca su garganta gotea sonidos que no conozco” (172).⁹ En una descripción de lo que aparentemente es un acto sexual, Adelina llega para añadir satisfacción a la escena. Es decir, la niña-rata encarna una exaltación positiva que provoca que el padre sonría complacido y sin culpa.

Para que brote la culpa debe darse una toma de conciencia del conflicto de ambivalencia entre el bien y el mal. También tendría el padre que estar situado en un ámbito profano, pues éste por sí solo presupone el sentimiento de culpa. Dicho de otro modo, para que la culpa exista, el tiempo profano tendría que ser retomado, porque sólo entonces aplican las reglas (morales, religiosas, culturales) que fueron hechas para los seres humanos. En el tiempo mítico de la plenitud divina se rechazan las condiciones profanas y por eso la transgresión socio-religiosa de la perversión no causa culpabilidad en los involucrados. Es así como las dos escenas representadas en “Apunte gótico” están enmarcadas por un rito que no tiene fin y, por tanto, contrastan con el orden del mundo establecido, pero sin alterarlo. La palabra funciona como oración. El tiempo donde se sitúan los personajes

⁹ La sugerencia de esta fiesta orgiástica va a tener ecos de las bacanales dionisiacas que se elaboran de manera mucho más matizada en el relato de Dueñas. En este mismo sentido, es interesante que quien participe en la orgía de tintes dionisiacos sea la hija de la fregona, pues según Bataille “los que tomaban parte en las orgías de Dionisios eran a menudo gente pobre, incluso, a veces, esclavos” (1997: 85).

recuerda un tiempo mítico perenne donde la perversión es totalmente ajena al incesto profano. Este último, al estar condicionado por las reglas de los humanos, resulta siempre aberrante y destructivo.

Dado lo anterior, interpreto que en este relato el acto incestuoso, es decir el acto perverso, trata de encarnar un valor positivo y creador, pues su contexto es el de una condición prístina, una inclinación natural que si bien puede llegar a causar horror a partir de la continuidad del status quo, en el relato no es vergonzante, sino la mediación hacia lo divino. Con base en esto, Arredondo parece estar insinuando que fuera de toda norma artificial, el padre y la hija lindan con el delirio divino,¹⁰ mientras su incesto termina resolviéndose en pureza. Sobre este mismo tema, Juan García Ponce apunta: “[...] la tentación del incesto es considerada así *como una inclinación natural originalmente, producto de la sexualidad pura*, indiferenciada, que no reconoce limitaciones hasta que éstas le son impuestas al hombre por una fuerza exterior” (1997: 159. Las cursivas son mías). Así pues, en “Apunte gótico” lo divino y lo perverso tiene un carácter aporético, en tanto atraen lo irracional para llevarnos al límite de la conciencia y sugerir su posible expansión. Esta expansión proviene de una suerte de shock en el receptor del relato que después de ser sometido a una serie de imágenes transgresoras puede permitirse el lujo de conjeturar la existencia de una plenitud que, al ser presentada de forma extramundana, no se ensucia por preceptos religiosos o morales y mantiene una “fidelidad” cercana a la pureza originaria.

“AL ROCE DE LA SOMBRA”, DE GUADALUPE DUEÑAS

Hay un logos sádico en “Apunte gótico” que resuena con la misma intensidad en el relato “Al roce de la sombra” de Dueñas. La historia es protago-

¹⁰ El término no es gratuito. Según la Real Academia Española (RAE), el *delirio* es una perturbación de la razón, una pasión violenta o un despropósito en torno a lo convencional.

nizada por las seniles hermanas Moncada y su joven huésped, una maestra llamada Raquel que llega nerviosa y retraída a pedir alojamiento. Dicho retrainimiento se debe, en parte, a la insignificancia de su persona ante la imponente presencia de Monina y la Nena. Raquel, de apariencia pobre, se compara con las dos hermanas, quienes se han convertido en célebres personajes del pueblo. De dimensiones casi míticas, las hermanas impulsan a la gente a salir voluntariamente de sus casas, en concreto los domingos, sin más propósito que contemplarlas: “En el pueblo, su orgulloso aislamiento les parece un lujo. Tenerlas de vecinas, envanece. Salen rara vez y ataviadas como emperatrices caminan por subterráneos de silencio” (45).¹¹ Después de convivir por un tiempo, Raquel termina acostumbrándose a la excéntrica y lujosa vida de las ancianas. Comienza a sentirse entre ellas como en su casa. En este momento, la narración da un giro radical hacia lo siniestro: Raquel atestigua la relación incestuosa entre sus anfitrionas y finalmente es asesinada por ellas.

Al igual que en el relato de Inés Arredondo, Dueñas presenta un erotismo atenuado donde lo directamente sexual apenas se percibe. En su lugar, se presenta todo un desfile de disfraces lingüísticos —el propio acto de enmascarar la palabra es en sí perverso— pues frente a la brutalidad de los hechos narrados se antepone la sutileza y la palabra reticente.

Le dolía haber sorprendido a las ancianas, peor que desnudas, en el secreto de sus almas [...]. La Nena bailaba sosteniéndose en el hombro de imaginario compañero, y Monina, en su asiento, reía por encima de la música, por encima del monólogo dominante. No eran el volumen, ni la estridencia, ni la tenacidad, lo perverso, sino lo viscoso de marchitas tentaciones, de ausencias cómplices (52).

¹¹ Todas las citas textuales de “Al roce de la sombra” pertenecen a *Tiene la noche un árbol*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1958. De aquí en adelante sólo anotaré la página como referencia de ellas.

Que se pondere el erotismo frente a la sexualidad explícita es de suma importancia para esta lectura. Parafraseando a Bataille, el erotismo no es más que la perversión de las funciones sexuales. Es decir, surge ahí donde la procreación y la utilidad no se ven como fines; cuando lo único que importa es la ruptura del sentido, esto es, el placer. Algo parecido afirma Octavio Paz en *La llama doble*: “En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción. La esterilidad no sólo es una nota frecuente del erotismo sino que en ciertas ceremonias es una de sus condiciones” (2000: 11).

La ceremonia de la que participan las hermanas Moncada ofrece una escena del goce de los sentidos totalmente dionisiaca: la música, la comida, el vino, los atuendos, el lujo, la excentricidad y la lujuria ponen a las hermanas en un estado de inconsciencia y extravagancia que provoca su asociación con ciertos seres mitológicos: las bacantes y las ménades. Guiadas por Dionisio, sus ritos contenían un sinfín de elementos arcaicos y salvajes que tenían por objeto adquirir el éxtasis y ser poseídas por este dios en una suerte de delirio místico que les permitiría atisbar la divinidad. Para conseguirlo no reparaban en excesos: en sus ceremonias adquirirían el éxtasis a través del alcohol y otras drogas, pero también bailaban desnudas, perseguían y sacrificaban animales, se insinuaban eróticamente a los hombres (excluidos por demás de sus ritos) para después lastimarlos, y, en fin, todo tipo de desenfreno. El objetivo principal de dichos ritos era fomentar la fertilidad y el “entusiasmo”, que según la Real Academia Española (RAE) etimológicamente significa “inspiración o posesión divina”. A través de estos ritos, donde el misticismo se solía acompañar de alcohol y alucinógenos, las iniciadas participaban de un tipo de perversión que implicaba, al menos en el plano simbólico, un regreso al comienzo original y primitivo, es decir, al tiempo mítico (ver Eurípides).

En muchos aspectos, las acciones de las hermanas Moncada recuerdan a las seguidoras de Dionisio. Sabemos que las prácticas dionisiacas fueron violentas y religiosas, un movimiento exaltado y extraviado (Bataille, 1997: 87). Así, las hermanas aspiran a ser poseídas por la divinidad a través

de sus ritos nocturnos, entre los que se encuentra el sacrificio humano, hasta adquirir la categoría de semidiosas ante los ojos del pueblo: son admiradas, pero temidas.¹² Las hermanas Moncada versionan, entonces, la perversión divina cuando “pintadas y simiescas, sus cabellos de yodo, las mejillas agrietadas y los ojos con fulgores dementes” (55) dan rienda suelta a sus actos transgresores a cambio del éxtasis, situando sus acciones fuera del campo de lo profano. Podría inicialmente pensarse que ellas encarnan la impureza, pero sus ritos funcionan como una suerte de energía purificadora al escapar por completo del marco del pecado y la condena.¹³ La actividad sexual vuelve a adquirir en este relato, como en el de Arredondo, un carácter secreto y, por tanto, prohibido. “Lo prohibido confiere un valor propio a lo que es objeto de prohibición” (Bataille, 1997: 86). En el relato de Dueñas, de nuevo es la prohibición la que transfigura e ilumina sus acciones con una luz divina y siniestra a la vez. Nadie las incrimina o sentencia, pues están por encima de toda ley. Por ello no hace falta limpiar su erotismo perverso, porque se trata más bien de un acto puro *totaliter alter*. La propia Raquel, voyeur activa que funciona como “representante” de la opinión del pueblo, está lejos de juzgar o condenar las ceremonias íntimas de las hermanas. El miedo y la simultánea fascinación que ejercen sobre ella se lo impiden.¹⁴

¹² Según los indicios del cuento, las hermanas han asesinado a un número indeterminado de jovencitas huéspedes en medio de un ritual estremecedor en el que las drogan, las atavían y las arrojan a un pozo vigilado por la figura religiosa de San José.

¹³ Comenta Bataille como “esencialmente, el culto a Dionisios fue trágico, y al mismo tiempo, erótico y estuvo sumido en una delirante promiscuidad, pero sabemos que, en la medida que el culto de Dionisios fue erótico, fue también trágico [...] el componente erótico acabó convirtiéndolo en un horror trágico” (1997: 86).

¹⁴ Luego de conocer la verdad sobre las Moncada, Raquel encarna la naturaleza ambivalente de la perversión, pues si bien ésta abate también es capaz de exaltar, suscitar pavor y atracción al mismo tiempo. Esto explica por qué, a pesar de lo perturbador de la situación incestuosa, Raquel desee permanecer con las excéntricas ancianas.

La transgresión, en tiempo de fiesta, es precisamente lo que da a la fiesta un aspecto maravilloso, el aspecto divino [...]. Dionisios es el dios de la fiesta, el dios de la transgresión religiosa [...]. Es un dios ebrio, es el dios cuya esencia divina es la locura. Pero para empezar, la locura en sí es de esencia divina. Divina en el sentido de que rechaza las reglas de la razón (Bataille, 1997: 90).

Al igual que ocurre con el relato de Arredondo, sin la culpa como conciencia del pecado, las dementes hermanas Moncada se mantienen lejos de la mácula, como quien, del todo inocente, no puede responder ante las normativas tradicionales pese a lo terrible de sus actos. No podemos olvidar que no se trata de una transgresión cualquiera, sino de un erotismo avieso que postula una realidad supramundana en la que fuera de los preceptos morales y la culpa sólo hay gracia. Se identifica, entonces, en la narrativa de Dueñas una vía al placer estético donde el arte (ignorando la moral) reelabora su eficacia simbólica. De ahí que en lugar de ocultar la perversión por considerarla un mal, Dueñas la ensalce. No particularmente porque la considere un bien, sino por reconocer en ella una representación que va de la mano con lo divino. Así, lo divino reafirma su vínculo con fuerzas que designamos perversas porque exceden la legitimación del status quo, esto es, de la razón.

“Al roce de la sombra” *pervierte* en tanto que turba y perturba todo orden ético, moral y humano, y asimismo es *perverso* en su exaltación del uso de la palabra para tratar de sublimarlo. Al igual que ocurre con Arredondo, en Dueñas la relación de la palabra divina con la perversión es peculiar e inusual: está lejos de Sade y de la moral cristiana, su palabra dice, pero sobre todo oculta. Sólo así merece la pena escribir sobre la perversión. De esto mismo se deriva la marcada economía del lenguaje en la narrativa de ambas autoras. Frente a la brutalidad de los hechos narrados y la dificultad para hablar sobre ello, se antepone la pureza de la palabra. El resultado es una poética que esquivo el lenguaje explícito para revelar lo imponderable.

Ahora bien, que la perversión sea sutil por supuesto no la niega, de hecho, la sola insinuación del encuentro incestuoso, los ritos desenfrenados y los caminos del exceso que perpetran las hermanas Moncada nos permite,

incluso, reparar en la formación religiosa y facultad censora de la autora, quien a propósito de un encuentro con sus lectores llegó a declarar: “hombres no he visto y mujeres no me importan [...]. Soy una escritora que no cuenta relaciones sexuales y no por timorata, sino por buen gusto. Es difícil superar a Salomón, a Sherezada, la de ‘Las mil y una noches’, a Boccaccio, a Sade” (en Acevedo, 2012: 66). Debe entenderse que el erotismo, en general, y en Dueñas, en particular, está lejos del acto sexual explícito. Más aún, hay que reconocer que buena parte de la cuentística de Dueñas es fundamentalmente un cuestionamiento a la culpa y a la conciencia del pecado, entendido desde una vocación católica. De ahí que sea el erotismo avieso una de sus principales herramientas para hacer de la interdicción del incesto y las bacanales el paso a la ebriedad divina que desdeña cualquier tipo de contención. En este sentido, se puede afirmar que, sin ningún tipo de maniqueísmo, Dueñas conceptualiza la perversión no sólo como un acto condenado asociado a la impureza o el mal que resulta vergonzante y debe permanecer oculto. Su concepción “del pecado de la carne”, más bien, adquiere un sentido ambiguo. O mejor dicho, plural, pues éste descubre el pecado, pero también devela el placer. Ese placer de lo que Bataille diría que es “la disolución de todas las formas constitutivas de la vida social, regular” (2011: 23).

A modo de cierre, sólo quisiera enfatizar que esta propuesta de lectura creada específicamente para entender a Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas se cristaliza a través de la profundización en un discurso apenas evocador donde no existen certezas, sino gamas semánticas que al oscilar sugieren todo un potencial de lecturas singulares y posibles. Sin embargo, aunque estas aproximaciones de lectura sean muy variables, es innegable el hecho de que hay algo constante en todas ellas: la ratificación de que la perversión se define por el aspecto fascinante, divino, de lo prohibido, que lo divino es la prohibición transfigurada y que ésta se ubica en un espacio de tránsito (el ritual y el tiempo mítico), donde se establece un fuerte vínculo con el carácter sublime de la existencia.

La piedra de toque entre Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas es, entonces, el particular ejercicio lingüístico que ambas autoras ejercen; un

ejercicio que, como ya se ha constatado varias veces a lo largo de este trabajo, tiene una peculiar manera de mostrar la perversión: ésta se vuelve divina a través de delicados métodos retóricos y líricos. En la obra de ambas autoras, la polisemia y la dialéctica otorgan a la palabra *poética* lo que la palabra *civilizada* no puede decir. Así nos previenen que si hay algo sobre lo que realmente merece la pena escribir, es sobre lo indefinible. De este modo, ambas escritoras prescinden de las palabras vacías u ornamentales. Por un lado, comparten un laconismo excesivo con el cual se insinúa que es más importante lo que se calla que lo que se dice; y por el otro, la constante evocación a lo ambiguo mediante el señalamiento de los intersticios entre las palabras. Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas desconfían y rechazan la palabra explícita porque saben que a través de ésta ensuciarían el lenguaje, por ello tratan la perversión no sólo desde la forma (campos semánticos o isotopías) sino también desde el fondo, con la atracción del silencio como última expresión de lo perverso y primera de lo divino.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Antonio (comp.) (2012). “Guadalupe Dueñas” (pp. 61-68), en *Los narradores ante el público* (2ª. serie). México: Ficticia editorial / INBA / UANL.
- ARREDONDO, Inés (2011). “Apunte gótico” (pp. 171-172), en *Cuentos completos. México*: Fondo del Cultura Económica.
- BATAILLE, George (1997). *Las lágrimas de Eros* (5ª ed). México: Tusquets.
- (2004). *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961* (trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2011). *El erotismo* (2ª ed). México: Tusquets.
- CAILLOIS, Roger (2004). *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DUEÑAS, Guadalupe (1958). “Al roce de la sombra” (pp. 43-57), en *Tiene la noche un árbol*. México: Fondo de Cultura Económica.

- DURKHEIM, Émile (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa* (trad. Josefina Ludmer). Buenos Aires: Schapire.
- ELLIADÉ, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Paidós.
- EURÍPIDES (2003). *Las bacantes*. Buenos Aires: Biblios.
- GARCÍA PONCE, Juan (1997). “La carne contigua” (pp. 159-194), en *Cruce de caminos*. México: Universidad Veracruzana.
- GIRARD, René (2005). *La violencia y lo sagrado*. Madrid: Anagrama.
- KRISTEVA, Julia (2006). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- MAUSS, Marcel (1970). *Lo sagrado y lo profano* (Obras I). Barcelona: Barral.
- OTTO, Rudolf (2005). *Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (trad. Fernando Vela). Madrid: Alianza.
- PAZ, Octavio (2000). *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral.
- RIES, Julien (1989). *Lo sagrado en la historia de la humanidad* (trad. Antonio Gabriel Rosón). Madrid: Ediciones Encuentro.
- ROUDINESCO, Elisabeth (2010). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos* (trad. Rosa Alapont). España: Anagrama.
- TORNERO, Angélica (2008). *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Ediciones Casa Juan Pablos.

INÉS ARREDONDO: “RÍO SUBTERRÁNEO” Y LA LUCHA APOLÍNEO-DIONISIACA

Sandra Lamas Barajas

Los relatos de Inés Arredondo constituyen un liminar acercamiento a lo prohibido, a lo perverso;¹ aquéllo que provoca asombro y que no puede expresarse completamente a través de la palabra. Sus personajes viven en carne propia el horror que provoca la proximidad al vacío, debatiéndose entre la razón y la cordura. La fuerza oculta de la existencia se les ha develado, por lo que deben aferrarse a la cordura para poder hablar de ella. La perversión es entendida como infracción de los límites de la razón, lo que hace que las normas establecidas se rompan y se deleve lo prohibido.

El descubrimiento de una fuerza soterrada como rasgo característico de estos cuentos fue anteriormente advertido por Claudia Albarrán, quien en su libro sobre la vida y obra de Inés Arredondo hizo una clasificación respecto a la relación de los personajes con la anterior fuerza. Esta categorización se hizo evidente entre los dos primeros libros de la autora sinaloense; en su primer libro, *La señal*, los personajes son elegidos para tener contacto

¹ En este texto, el concepto *perverso* se interpreta más allá de su connotación sexual, extendiéndose a la maldad, a los trastornos psicológicos y a la alienación de los personajes.

con lo soterrado, son señalados, pero no es hasta *Río subterráneo* que ocurre la revelación de dicha fuerza en ellos (Albarrán, 2000: 202). Al quedar develada esta fuerza, los personajes recurren a la creación artística como remedio a su malestar, obra en la cual se conjuntan las pulsiones contrarias de la existencia.

Al margen del estudio de Albarrán, la literatura de Arredondo nos sigue planteando algunas preguntas importantes: ¿qué constituye lo perverso?, ¿de qué manera los personajes logran dicho contacto?, ¿qué implicaciones artísticas logra la unión de las fuerzas contrarias? Con miras a una respuesta, se buscó un marco teórico que permitiera dilucidar lo anterior. La delimitación teórica se encontró en los conceptos *apolíneo* y *dionisiaco* contenidos en “El nacimiento de la tragedia”,² de Friedrich Nietzsche. El autor ejerció una importante influencia en la escritura de Arredondo, especialmente durante su juventud, por lo que su obra puede ayudar a ahondar en el tema de la perversión de una manera más profunda y mostrar una posible dimensión estética.

APOLO Y DIONISIO

Con el fin de utilizar la terminología nietzscheana en el texto, se explicará primero el principio apolíneo y dionisiaco, basado en las deidades griegas. Apolo y Dionisio refieren a fuerzas naturales independientes al hombre que al ser opuestas entre sí constantemente se enfrentan (Nietzsche, 2004: 41-47). Para Nietzsche, la lucha entre ambas fuerzas da origen a la creación de obras de arte.³

Para el autor del NdT, Apolo es la divinidad de todas las fuerzas figurativas, la luz y la apariencia; se manifiesta en el estado fisiológico del sueño y se le adjudica el arte escultor, debido a que las artes figurativas dependen

² De ahora en adelante será referido como NdT.

³ Ante esto, cabe explicar lo que Nietzsche entiende por *arte*. Esta definición se encuentra en *La visión dionisiaca del mundo*, uno de los escritos preparatorios al NdT, donde el autor postula que el arte es la capacidad de crear imágenes (Nietzsche, 2004: 256-257). Por tanto, *arte* es la poiesis, la creación es fruto de la interacción entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

completamente de la forma. Señala Nietzsche que el impulso apolíneo es portador del *principium individuationis* (2004: 44-45), el cual será explicado más adelante. En contraposición a lo apolíneo, Nietzsche postula el principio dionisiaco. Esta fuerza se manifiesta principalmente en el estado fisiológico de la embriaguez y constituye el principio no-escultórico y musical. No-escultórico porque se opone a la forma y musical, puesto que el autor considera que, entre todas las artes, la música es aquella que se vincula en menor medida con la forma (Nietzsche, 2004: 70-71).

El principio dionisiaco tiende hacia la destrucción de la forma apolínea y el *principium individuationis*, es decir, diluye todo contorno y separación entre las cosas, puesto que trasgrede el principio de individuación a través de una exaltación pasional conocida como éxtasis dionisiaco. ¿Cómo ocurre lo anterior? Cuando el hombre, inducido al frenesí dionisiaco, se desvincula psicológicamente de la realidad de la apariencia hasta llegar al completo olvido de sí mismo, esto ocurre a través de la intensificación de las pasiones (Nietzsche, 2004: 45). El frenesí que exalta sus pasiones proviene del interior del hombre mismo y provoca su vinculación emocional con la naturaleza y todos los hombres, ya que quebranta las barreras de la individuación.

Asimismo, menciona Nietzsche que el hombre siente malestar después de que su conciencia ha trasgredido el principio de individuación mediante el éxtasis dionisiaco:

El éxtasis dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento *letárgico*, en el que se sumergen todas las vivencias del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con náusea; un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados. En este sentido el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han visto una vez verdaderamente la esencia eterna de las cosas, sienten que es ridículo o afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio (Nietzsche, 2004: 81).

El hombre es, después de este contacto, incapaz de sentirse satisfecho en el mundo de apariencias que habita: “consciente de la verdad intuita, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso y absurdo del ser” (Nietzsche, 2004: 81). Lo anterior le provoca náusea. Es entonces cuando encuentra en el arte una cura para este malestar, ya que según Nietzsche:

[...] únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo (Nietzsche, 2004: 81).

El arte, como remedio para el malestar del hombre, constituye una constante creación de imágenes apolíneas. Por lo tanto, lo que busca el hombre después de tener este sentimiento de unidad dionisiaco son las formas apolíneas para representar el trasfondo de la existencia. Al respecto, señala María Antonia De Castro: “Lo que interesa aquí pues es que el arte tiene la función de un volver a fundar, que es un dar forma única por obra de Apolo, al atisbo de conocimiento excepcional propiciado por el rapto dionisiaco” (1998: 53).

Aquí se logra observar que la creación artística del hombre es una proyección del proceso artístico primordial, puesto que consiste en dar forma a lo que carece de ella, es decir, utilizar las artes apolíneas para modelar lo dionisiaco. La reconciliación surge cuando lo dionisiaco utiliza las artes de la apariencia para expresarse de forma simbólica. Posteriormente, estos medios apolíneos le recuerdan al hombre el sustrato dionisiaco de su existencia. En otras palabras, Dionisio habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisio.

LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO EN LA OBRA DE ARREDONDO

La obra de arte como reconciliación de opuestos es una concepción que Inés Arredondo abordó teóricamente en *Acercamiento a Jorge Cuesta*, en 1982. En este texto, la autora analiza la postura de Cuesta frente al problema de la lucha entre pasión y razón como origen de la poesía. Respecto a Cuesta, menciona Arredondo: “Las ‘pasiones deliberadamente opuestas’ no vendrían a ser más que el exacerbado y consciente y voluntario choque de estas dos tendencias dentro de un artista” (2002: 275-342)⁴. Para Arredondo, el artista se debate entre ambas pasiones hasta encontrar la reconciliación mediante la creación artística. En el caso de Cuesta, Arredondo concluye que dicha reconciliación sólo puede realizarse en el terreno de la razón, es decir, ésta sucede sólo cuando la pasión se manifiesta a partir de medios racionales dentro de la obra artística (344). Esto debido a que, según la autora, la poesía debe apearse al terreno de la razón para ser comprensible. La reconciliación entre pasión y razón dentro de un artista ocurre mediante la creación artística, que en el caso de Cuesta corresponde a “la palabra en la cual *razón* y *pasión* pueden estar unidas” (345). La reconciliación de los contrarios ocurre cuando la forma materializa el espíritu en obra de arte, es decir, cuando lo amorfo adquiere forma en la creación artística, que de acuerdo con la nomenclatura nietzscheana equivaldría al momento en que Dionisio habla el lenguaje de Apolo.

Esta idea fue desarrollada no sólo de manera ensayística, sino también literaria, como el caso de “Río subterráneo”. El cuento narra la historia de cuatro hermanos, Pablo, Sergio, Sofía y la hermana menor, quienes, como se verá en lo que sigue, tienen un destino ineludible: la locura. El relato constituye una carta que la hermana menor dirige al hijo de Pablo, quien vive lejos de

⁴ Todas las citas textuales de Inés Arredondo pertenecen a *Obras completas* (4ta. edición), publicado por Siglo XXI Editores, en 2002. De aquí en adelante sólo se anotará la página como referencia de ellas.

la casa que escenificó la historia de su padre y sus tíos. Pablo comenzó a padecer la locura durante su ausencia de la casa materna, a su regreso la transmitió a Sergio, quien luego lo hizo con Sofía. La hermana menor pretende evitar a través de la narración que la demencia se extienda y dañe al hijo de Pablo, el siguiente en la línea sucesoria, por ello le habla del sentimiento que detonó la locura intentando no ceder completamente ante ella.

La protagonista es testigo del derrumbamiento de sus hermanos ante la locura. Sin embargo, la locura entendida como perversión es constantemente descartada por ella y por Sofía, su hermana: “La locura sería entonces no más que un desajuste, una tontería, una pequeña desviación de camino, apenas perceptible, porque no conduce a ninguna parte; algo así como una pequeña mirada de soslayo. No puede ser” (131). Lo que su familia padece es un sentimiento de angustia, una angustia que proviene de algo, este algo es precisamente “lo otro”, lo que el texto anuncia que “se piensa” y “se siente”, pero no puede comprenderse y que es simbolizado con el grito.

Se ha mencionado que la angustia se transmitió de un hermano a otro, ¿pero de qué manera puede la angustia ser contagiada? Esto ocurre por empatía al intentar comprender el grito. El sentimiento de angustia de los personajes es consecuencia de querer comprender lo que simbólicamente se describe como un grito despedido de su interior, un grito entendido tanto en un sentido literal como simbólico que los personajes han escuchado y aprendido: “Por lo menos Sergio no habría aprendido ese grito. El que lo perdió” (133). El grito es incomprensible, por tanto, cuando alguno de ellos lo escucha y trata de entenderlo, comienza su angustia.

Sergio escuchó y quiso entender el alarido de Pablo, del mismo modo que Sofía pretendió comprender el grito desmesurado de Sergio, ahora la narradora escucha el grito de Sofía, pero sabe que no debe tratar de comprenderlo puesto que detonaría su angustia: “Ella lo lanza y lo escucha, yo continúo regando mis plantas. Comprendo que tiene que lanzarlo, pero yo no debo tratar de entenderlo” (133). Si ella hace un esfuerzo por descifrar el grito, enloquecería y le resultaría imposible hablar de él. De este modo, la finalidad de su carta sería irrealizable: hablar del grito a su sobrino.

De acuerdo con lo anterior, se mostrará que el grito de los personajes puede ser interpretado como el impulso dionisiaco que define Nietzsche en el NdT. El grito constituye el ímpetu vital que destruye el principio de individuación y que de manera simbólica es ausencia de tiempo y espacio. Una vez roto este principio, el anterior grito resulta incomprensible al hombre, por lo que tratar de entenderlo le produce una serie de efectos patológicos que, en el caso de “Río subterráneo”, corresponde a la angustia. La angustia de los personajes de este cuento puede empatarse al malestar que siente el hombre después de haber intuido la sabiduría dionisiaca a través de la infracción del principio de individuación. Es decir, al infringirse éste y la apariencia apolínea, el hombre se encuentra frente al sustrato volitivo de la existencia. Lo anterior resulta incomprensible, ya que no puede encasillarse en ninguna forma o concepto, sólo puede presentirse como algo perverso. La angustia que padecen los personajes es una consecuencia de haber escuchado e intentado comprender el grito que simboliza la fuerza dionisiaca. “El grito, el aullido, el alarido que está oculto en todos, en todo, sin que lo sepamos” (133).

El grito tiene una naturaleza casi mística que es mencionada constantemente en el relato. Lo anterior se vuelve evidente durante el saqueo del que son víctimas los personajes. Durante este suceso, Sergio escucha el bullicio de un grupo de revolucionarios, creyendo que el grito que provenía de ellos era el mismo que había oído de su hermano y que lentamente surgía en él. Sergio observó cómo los hombres saqueaban el pueblo y entraban a su casa sin obstáculo alguno, sin embargo, se dio cuenta que el grito de aquellos hombres no era lo que él esperaba, “que en lugar de aquellas carcajadas huecas hubieran debido gritar, dar de alaridos, y matar, y robar, con verdad, con dolor” (128). El frenesí de los revolucionarios le resulta superficial, es entonces que intenta explicar a Sofía y a la narradora en qué consiste el grito que comienza a nacer dentro de él. Para ello, Sergio alude en primera instancia a las festividades de un culto antiguo: “No aprendimos de revoluciones por aquella revolución, sino de cultos, de ritos y de dioses antiguos” (128). Señala la narradora que, entre otras cosas, “Sergio le explicaba a Sofía las diferentes fiestas de los diferentes dioses ‘El desorden sagrado’ recuerdo

que dijo, y cosas así” (128). Los dioses antiguos y el desorden sagrado nos remiten a la mitología clásica, en específico a las orgías del culto dionisiaco. Por lo tanto, el grito al que refiere Sergio está relacionado con un frenesí pasional que posee características similares a las de la antigua bacanal dionisiaca.⁵ La bacanal era para Nietzsche el momento crucial en que las fuerzas dionisiacas lograban salir a flote. Según el autor, los hombres se funden en un éxtasis que no sólo los liga entre ellos mismos, sino que crea un sentimiento de unidad con toda la naturaleza.

Para Sergio, el grito forma parte de la naturaleza humana, es lo incomprendible de la esencia del hombre, y es precisamente de ello que desea hablar: lo que no se comprende, lo perverso. Si el grito como representación del impulso dionisiaco quebranta el principio de individuación, y por esto al no poseer características espacio-temporales resulta incomprendible, ¿cómo hablar entonces de ello? Debido a lo anterior, el grito dionisiaco necesita de la forma para comprenderse y manifestarse de manera simbólica, del mismo modo que Dionisio necesita de Apolo para expresarse.

A través del éxtasis dionisiaco, el hombre ha logrado presentir momentáneamente su unidad con todas las cosas del mundo, sin embargo, sólo la muerte logra fundir por completo al hombre en este estado unitario de nuevo (Nietzsche, 2004: 48-52). ¿Qué es lo que radica en esta muerte? La anulación del principio de individuación y, por tanto, el reencuentro con el uno primordial. Nietzsche lo expresa del modo siguiente:

[...] tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera (2004: 58-59).

⁵ Durante la bacanal, Dionisio se apodera de los participantes al momento en que entran en un trance psicológico provocado por la bebida narcótica, la música y el baile. En estas festividades impera el desenfreno sexual, la voluptuosidad y la violencia.

De acuerdo con lo anterior, la satisfacción suprema en la obra artística, según Nietzsche, ocurre con la reconciliación de los contrarios. El ejemplo mejor logrado de reconciliación entre ambos principios, aquel se da sólo de manera periódica, ocurre en la tragedia griega:

La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisio habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisio: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general (Nietzsche, 2004: 182).

DEL FRENESÍ DIONISIACO A LA CREACIÓN ARTÍSTICA

La redención en la apariencia apolínea es lograda mediante la creación artística, en el caso de “Río subterráneo” a través de la escalinata que construyen los personajes. En lugar de un patio central, la casa posee una hermosa escalera que desciende a una explanada y luego continúa hasta llegar a los márgenes de un río. En esta explanada se encuentran cuatro habitaciones destinadas a cada uno de los hermanos. En la única habitación que utilizaron vivieron durante su locura Pablo, Sergio y Sofía.

Sofía alentó a Sergio para que calculara las proporciones de la escalera, planeara cada parte de ella y midiera peldaño por peldaño su descenso al río. El resultado de esta precisión en el cálculo fue belleza y armonía: “belleza y armonía sacó Sofía de la angustia de Sergio, para que él supiera que las tenía, que estaban en él a pesar de la angustia” (131). La creación apolínea conduce de modo simbólico al río que corre subterráneamente, por tanto, ¿qué quiere expresar Arredondo con la imagen del río?

En “Río subterráneo”, el elemento más importante en torno al que se desarrollan los acontecimientos y al cual debe su nombre es precisamente el río. La historia que la protagonista escribe a su sobrino adquiere un nuevo significado cuando se toma en cuenta el río y su efecto sobre los personajes:

Pero si hubieras visto alguna vez la llegada del río crecido, oído cómo su ruido terrestre como un sismo llena el aire antes de que puedas ver la primera y terrible ola que arrastra ya casas, ganado, muertos, sabrías que él tuvo que salir de ese cuarto como el río de su cauce, y destruir y destruirse para que la vida otra, ajena y la misma, tu vida quizá, pueda volver a empezar (126).

Dentro del simbolismo de la escalinata como obra artística, el río representa el elemento dionisiaco, puesto que representa la violencia y frenesí que anulan el principio de individuación: “[...] ahoga en sus aguas sin conciencia, arrastra las bestias mugientes en un sacrificio ancestral, alucinando, buscando en su correr la anulación, el descanso en un mal calmo que sea insensible a su llegada de furia y destrucción. ¿Qué mar?” (133). Puesto que el río, en esta lectura del texto, representa el impulso dionisiaco, el correr desmesurado de éste conduce simbólicamente a la anulación del espacio y tiempo, con lo cual puede ser identificado con la fuerza dionisiaca. Respecto al frenesí dionisiaco del río, dice la narradora: “Recoge su furia en las altas montañas, se llena de ira en las tormentosas, en las nieves que nunca ve, que no son él, lo engendran viento y aguas, nace en barrancos y no tiene memoria de su nacimiento” (133). En el mar queda totalmente anulado el principio de individuación, mientras que el río es la desmesura que conduce a dicho mar. El agua estática del mar puede entenderse como una alusión al estado de unidad primordial en la cual culmina la vida:

La paz de un estuario, de un majestuoso transcurrir hacia la profundidad estática. No balbucir más, no gritar, cantar por un momento antes de entrar en la inmensidad, en el eterno canto, en el ritmo acompasado y eterno. Ir perdiendo por las orillas el furor del origen, calmarse junto a los álamos callados, al lamer la tierra firme, y dejarla, apenas habiéndola tocado, para lograr el canto último, el susurro imponente del último momento, cuando el sol sea un igual, el enemigo apaciguado del agua inmensa que se rige a sí misma (133).

Por su parte, la escalinata que los personajes han construido como remedio para su angustia se dirige al río subterráneo, elemento que representa lo dionisiaco en la obra artística. En esta escalinata se encuentra la habitación artesonada que fue mencionada anteriormente y en la cual vivieron los personajes. Dicha recámara resulta importante en el simbolismo de la escalinata puesto que se encuentra, físicamente hablando, entre la casa y el río, en el punto intermedio entre la forma mesurada de la casa y el fluir desmesurado del río. Debido a la disposición física de la habitación que ocupan los personajes en la escalinata, éstos se encuentran en un punto intermedio entre la casa y el río. Los personajes, con ello se sitúan en un punto limítrofe entre Apolo y Dionisio, entre en la escalinata y su habitación que resulta ser el punto intermedio entre los contrarios.

La posición limítrofe que viven los personajes permite que interactúen con los contrarios. Los personajes del relato bien pueden sucumbir ante el frenesí pasional dionisiaco, “porque la desmesura es siempre más poderosa que el hombre” (130), o utilizar ese impulso para elaborar una creación material que, de acuerdo con Nietzsche, constituiría una obra de arte. En el cuento, la sublimación de la angustia ha creado la escalinata, obra apolínea que conecta con el río dionisiaco. El caos ha hablado el lenguaje de la forma para que esa forma pueda sugerir el caos que subyace a ella.

En cuanto a la escalinata de “Río subterráneo”, que en este texto fue equiparada a la obra artística, Eloy Urroz menciona: “En ‘Río subterráneo’, sin embargo, podemos admirarla —y horrorizarnos— justo a través de la forma que adquiere, o debido a que su forma es sublime y ésa era al cabo la ulterior y secreta ambición de Arredondo” (2007: 13). El asombro por ese pequeño paso en falso resulta ser la situación de vértigo en la cual se posiciona la obra de arte ante la revelación dionisiaca que no puede expresarse en el lenguaje escrito. Debido a la imposibilidad de plasmar lo dionisiaco, algunos relatos de Arredondo obedecen a una estética que coincide con lo que Eugenio Trías, en su libro *Lo bello y lo siniestro*, ha mencionado respecto al arte y que puede ayudar a enriquecer nuestras conclusiones sobre Arredondo:

El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que ‘a punto está’ de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte —el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores— se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya última palabra de la obra artística, ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción (Trías, 2006: 54).

Los cuentos de Arredondo se valen de la belleza de las palabras para simbolizar parcialmente aquello que excede los límites de la palabra. Una “poética del límite” que en palabras de Trías “a punto está” de ver aquello que no puede ser visto (2006: 54).

CONCLUSIÓN

El planteamiento de lectura que se ha desarrollado con anterioridad tiene como punto de partida la concepción de la obra de arte como unión de impulsos contrarios. La reconciliación de opuestos ocurre cuando el caos pulsional se sublima en forma y medida a fin de ser expresado en una obra de arte. De acuerdo con el NdT, lo anterior equivaldría a la obra apolíneo-dionisiaca. Según Nietzsche, esta obra se sitúa en un punto limítrofe entre la bella ilusión apolínea y el vertiginoso sustrato dionisiaco, obra que, sin dejar de ser apariencia, consigue aludir el trasfondo volitivo. Esta obra se encuentra en un punto intermedio entre ambas fuerzas, entre la verdad y la ilusión, y apela, por tanto, a la verosimilitud.

De manera teórica, Inés Arredondo aborda este tópico en su *Acercamiento a Jorge Cuesta*. La tesis de Arredondo señala que la reconciliación entre pasión y razón ocurre a través de la creación poética, en la palabra en la cual ambos elementos se unen. En tanto estos dos impulsos luchan constantemen-

te dentro del artista, éste busca la reconciliación dentro de la obra artística y, con ello, de la misma manera como Nietzsche señaló en el NdT, el artista encuentra en el arte un remedio para encarar su malestar hacia el mundo.

En el caso de Arredondo, la angustia fue su compañera durante largos años. Como advirtió Claudia Albarrán, la descripción que Sergio hace en “Río subterráneo” respecto al cuchillo que atraviesa su pecho y que simboliza su malestar coinciden con las anotaciones del diario de juventud de Arredondo: “No sé por qué este mediodía me sentí tan sola y tan triste, y el dolor que sentía como un puñal de plomo en el corazón era además de moral, físico. Hasta dormida me sentía y soñaba sola” (en Albarrán, 2000: 98). Como remedio para encarar este malestar, Arredondo se valió de la escritura, un trabajo arduo que le llevó a escribir un total de treinta y cuatro cuentos que fueron trabajados exhaustivamente buscando la forma precisa que sublimara su dolor: “Queda sólo el arte como medio de transgredir, de redimirse, de ser a través de la creación” (Martínez-Zalce, 1996: 37).

La palabra constituye una apariencia delgada, un tenue Velo de Maya que sugiere tras de sí lo dionisiaco; es aquí donde ocurre la unión de los contrarios. Al igual que la narradora de “Río subterráneo”, quien ordena a Sergio la construcción de la escalinata, Arredondo construye una obra que, al igual que mencionó Nietzsche en el NdT, sirve para contener su propio malestar:

La realización de ese esfuerzo que mueve a Sergio y a la narradora del cuento a construir sus respectivas obras maestras como *continentes de lo prohibido* conlleva también —e independientemente del tema de la locura— una concepción de lo que literatura era para Inés Arredondo: una necesidad vital o, para usar una imagen más acorde con la temática de sus cuentos, un dique de contención que le permitirá encauzar las aguas de sus propios ríos subterráneos (Albarrán, 2000: 210).

Como la escalera desciende al río subterráneo, los relatos de Arredondo representan el camino hacia lo dionisiaco, ¿cómo? A través de la

indagación de sus personajes en las zonas poco exploradas de sí mismos, en lo perverso. En el mismo sentido que la tragedia griega busca mostrar lo dionisiaco detrás de las apariencias, los relatos de Arredondo persiguen un interés similar, pues develan lo dionisiaco en sus personajes. Con respecto al sentido de la tragedia, Inés Arredondo mencionó:

La tragedia en nuestros días —escribió— ha perdido su carácter relevante y ejemplar. Ya no sucede entre reyes ni la anuncia el oráculo; no hay tampoco un dios que absuelva o condene al personaje trágico. Hoy la tragedia sucede oscuramente, a personajes oscuros. Es más cotidiana y más misteriosa. La rastreamos y la reconocemos también por caminos misteriosos. Y cuando la encontramos inesperadamente, agazapada y semioculta, algo muy antiguo de nuestro propio ser, algo muy entrañable, se reconoce al reconocerla y sentimos que se devela por un instante otro rostro del misterio que más deslumbraba: el destino (en Martínez-Zalce, 1996: 99).

El descubrimiento de la fuerza soterrada en los personajes de los textos de Arredondo sirve también a la autora para indagar en sí misma, y en última instancia para revelar al lector el universo oculto que se encuentra en el interior de todos, aquella especie de perversidad que sólo a través del arte puede sublimarse y ser simbolizado, “pues Inés consideraba que la literatura era un acto de revelación gracias al cual era posible que tanto el escritor como el lector descubrieran el ‘misterio’ y profundizaran en el conocimiento de sí mismos y de su realidad” (Albarrán, 2000: 156-157).

De la misma manera como en “Río subterráneo” se midió peldaño por peldaño el descenso de la escalinata al río, Inés eligió palabra a palabra la manera como abordaría “El grito, el aullido, el alarido que está oculto en todos, en todo, sin que lo sepamos” (133). La guardiana de lo prohibido encontró en la escritura una manera de aliviar su angustia y de representar en ella el descubrimiento de lo dionisiaco. El compromiso artístico de Inés Arredondo radica en crear a través de su escritura un medio para encarar

lo inefable, lo perverso, relatando mediante la belleza y precisión de sus palabras, “lo que se piensa y lo que se siente cuando no se piensa” (125); en otras palabras, la fuerza oculta y sigilosa que por momentos sale a flote para luego seguir fluyendo sigilosamente como el río subterráneo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN, Claudia (2000). *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos.
- ARREDONDO, Inés (2002). *Obras completas* (4ª ed.). México: Siglo XXI.
- COLLI, Giorgio (1995). *La sabiduría griega* (trad. Dionisio Minguez). Madrid: Editorial Trotta.
- DE CASTRO, María Antonia (1998). “El siempre ahora del arte”, en *Reflexiones sobre arte y estética en torno a Marx, Nietzsche y Freud* (ed. José Vidal). Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas.
- FINK, Eugene (2009). “El arte en el nacimiento de la tragedia de Federico Nietzsche”, en *Revista Kenos*, núm. 1. Recuperado el 20 de noviembre de 2009, de <http://www.temakel.com/trnietzschearte.htm>
- IZQUIERDO, Agustín (2001). *Friedrich Nietzsche o el experimento de la vida*. Madrid: Editorial Edaf.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia (2005). “Una poética del límite. Formas de la ambigüedad: existencia y literatura en la narrativa de Inés Arredondo”, en *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo* (coord. Luz Elena Zamudio). México: Casa Juan Pablos.
- MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela (1996). *Una poética de lo subterráneo, la narrativa de Inés Arredondo*. México: Tierra Adentro.
- (2005). “Presentir la verdad o inventar la utopía”, en *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo* (coord. Luz Elena Zamudio). México: Casa Juan Pablos.
- NIETZSCHE, Friedrich (2004). *El nacimiento de la tragedia* (trad. Andrés Sánchez Pascual). España: Alianza editorial.

- PHILONENKO, Alexis (1989). *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia* (trad. Gemma Muñoz-Alonso). Barcelona: Anthropos.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2001). *Nietzsche. Biografía de su pensamiento* (trad. Raúl Gabás). Barcelona: Editorial Tusquets (Serie Tiempo de Memoria).
- SCHOPENHAUER, Arthur (2009). *El mundo como voluntad y representación* (trad. Eduardo Ovejero). México: Editorial Porrúa (Colección Sepan Cuantos).
- TORNERO, Angélica (2008). *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos.
- TRÍAS, Eugenio (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel.
- URROZ, Eloy (2007). “Prólogo”, en Inés Arredondo, *Las palabras silenciosas*. Sevilla: Algaida Editores.

GUADALUPE DUEÑAS O EL SILENCIO COMO VEHÍCULO DE LA PERVERSIÓN

Gabriela Trejo Valencia

Es perverso el texto que provoca.

MARGO GLANTZ

A mediados de la década de los años sesenta, el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) llevó a cabo una serie de conferencias con el fin de acercar a los autores a su público. Guadalupe Dueñas acudiría al llamado de Antonio Acevedo para hablar sobre su condición escritural en 1966, pero aquélla no sería la primera vez que la jalisciense abordaría su obra en forma crítica. Además de incipientes reflexiones en relatos como “Carta a una aprendiz de cuentos” o guiños similares en textos misceláneos para la revista *Kéna*, su obra conlleva una meditación implícita acerca de por qué y para quién escribir.

Consecuente con una voz sobria y lacónica, Dueñas dejaría ver parte de su poética en diferentes apuntes; en uno de ellos, incluso, habría de explicitar el argumento para su oficio: “Quien encuentre en mis escritos un exceso de fantasía podrá pensar que por medio de ella estoy tratando de fugarme de la

realidad cotidiana. Ciertamente es una fuga; pero encima de eso, es buscar acercarme a otra realidad más verdadera, más mía” (Dueñas en Rosas, 2017: 495). Huidiza como de costumbre, Dueñas no ahonda en esa otra realidad personal, pero advierte que la cotidianidad no le alcanza para expresarse y hacer ver a los demás lo que ella ve. Sabedora de que la literatura es una mera estratagema, pasará las siguientes décadas probando artificios para resemantizar la anodina realidad; la ocasión la llevará del agudo sentido del humor a la sátira, de la crítica social punzante a la amarga ilusión de lo onírico, y quizá cansada de tantos ardidés lingüísticos para presentar historias más allá de lo mundano, años después habría de guardar el silencio impenetrable de alguien a quien ya no le bastan las palabras, pues ha encontrado la forma de decir lo indecible.

La obra de Dueñas es la paulatina configuración del lenguaje hasta su elementalidad. Sin embargo, al tiempo que ensaya sobre el silencio apunta también hacia la provocación de lo que no debe decirse porque no alcanzan las palabras. A propósito de eso, sus cuentos son un catálogo de situaciones perturbadoras: condenados, niños criminales, incestos, oblacones y deseos impronunciados. Con esta clase de horror bordeando sus cuentos es fácil perder de vista que con ella no se trata de burda excentricidad o de un desnudamiento del horror, sino de un cuidadoso lirismo capaz de atenuar la perversión y conformarla desde una condición límpida, ¿divina?, independiente de lo mundano.

Ahora bien, este texto dista de pretender una mirada completa a la literatura de Dueñas, se trata sólo de una serie de avances exploratorios desde una perspectiva inédita que indaga en la caracterización del silencio como forma de la perversión, pues aunque la perversión exige ser acallada, Dueñas encuentra la manera de develarla a partir de lo que no está escrito. Conviene recordar que examinar dicha noción significa integrarla en un discurso específico para hacerla inteligible, de ahí la selección de “En la tormenta”, uno de los cuentos del último libro de Dueñas, *Antes del silencio*, pilar en la expresión de aquella perversión que para (no) ser dicha exige una vuelta al pasado más remoto, a una etapa divina cuando nada mancillaba los actos ni las palabras para referirlos.

El camino más corto para pensar en lo divino es el de la religiosidad —aunque luego veremos cómo lo divino lo sobrepasa—, particularmente en

la narrativa de una escritora educada en el dogma católico, al que incluso llegaría a sentenciar: “Donde el conocimiento no me alcanza me sobrepasa la fe” (Espejo, 2009: 37). Lo anterior es consecuente en cuentos como “La tía Carlota”, “Al roce de la sombra”, “Teresita del niño Jesús”, “Antes del silencio” y “La ira de Dios”, donde se desprenden motivos como la devoción, la ritualidad, el pecado y el fervor; sin embargo, en el devenir de su trayectoria no sólo remarca las concepciones tradicionales acerca del cielo y del infierno, también exalta valores diferentes e incluso llega a cuestionarlos. Por eso no extraña la ausencia de una reivindicación religiosa:

[y aún más] llama la atención que sus personajes tengan esa desesperanza en relación con la vida terrena, que no proyecten ningún tipo de espiritualidad aunque no sea religiosa, que en ningún momento busquen la salvación de sus almas, que no crean en una vida eterna y ni siquiera tengan remordimientos de lo que hacen (Prado, 2010: 136).

No habrá sido fácil desembarazarse formal o temáticamente de la preceptiva del discurso religioso, porque ¿cómo se le contradice en medio de las reuniones con los ortodoxos miembros de *Ábside*, el vínculo fraternal con poetas católicos y los recuerdos de una infancia en donde expresó la intención de ser santa? Arguyo que de la misma manera como se aprende a ocultar los secretos más íntimos y a frenar el impulso de caer en tentación, Guadalupe Dueñas aprendió a no decir. Claro que cabría preguntarse si puede escribirse sobre aquello que no se puede decir porque es perverso, es pecado e implica condena. La respuesta en la obra de Dueñas es un rotundo sí, pues acorde con su fe sabe que a veces faltan “palabras decentes” para expresar situaciones inquietantes capaces de revelar las más escondidas apetencias —no sólo sexuales—; actuando en consecuencia, antepone el silencio y las meras alusiones para contar lo inenarrable.

Como el mejor ángulo para mostrar la perversión es el de la insinuación, se cataliza el sentido y se convierte en provocación; a la manera del *punctum* barthesiano, Dueñas plasma en sus relatos pequeñas puyas lin-

güísticas que hieren y se clavan en la mente de un lector incapaz de soportar si las palabras apenas dichas son peores que las certezas. El potencial sugeridor de las imágenes de sus textos por momentos pareciera ratificar la prohibición religiosa que supone en el pecado un mal encubierto. Congruente con esa creencia, Dueñas se vale de dos estrategias: por un lado, el discurso apenas evocador capaz de matizar los más duros atentados, y por el otro, el planteamiento de una transgresión ontológica que sobrepasa la idea de la culpa, ¿cómo?, regresando a un periodo iniciático en donde siendo libres de pecado puede no repararse en excesos.

Cuando Dueñas linda con el silencio definitivo y lo divino es capaz de decir lo indecible en actos como el incesto; entonces se anima a acentuar que el cuerpo no solamente gime de dolor y pena, dando luz a eventos escondidos adrede por la preceptiva religiosa. Si esto es así, las siguientes páginas servirán para desentrañar esa vuelta a la naturaleza original como un guiño a lo divino. Se antoja inaudito pensar el texto como una justificación a lo perverso en la esfera de lo real, nada más falso, en tanto el interés en la obra de Dueñas es válido porque el artificio artístico pugna por un fin estético permisible de forma exclusiva en la ficción.¹

DECIR LO INDECIBLE

En 1991 se publica *Antes del silencio*, cuyo significativo título no haría sino entronizar los mitos acerca del prematuro retiro de la creación literaria y la vida pública de Dueñas. No obviamos que la colección sea el prólogo a un silencio intencional y tácito, pero por motivos de extensión no es posi-

¹ Recordemos a escritores del Romanticismo para quienes la racionalidad era secundaria si no servía como aliciente de la más profunda interioridad humana y su genio poético, para muestra Percy B. Shelley, quien consideraba el incesto como una circunstancia especialmente poética, opinión que muchos años después, de un modo u otro, habrán de seguir autores como Thomas Mann, Robert Musil o Tomás Segovia.

ble analizar sus veinte relatos,² por ello nos focalizamos “En la tormenta” cuento que permite escudriñar cómo el silencio solapa la perversión divina.³ Se trata de un breve relato que halla en su título una fiel descripción de los acontecimientos narrados y a la par se erige como la metáfora idónea de la trama. El cuento habrá de referir una adversidad impetuosa no exclusiva del diluvio fragoroso enfrentado por un padre de familia en su camino a casa. Dueñas escribe: “Se empeñó en calcular la distancia que aún recorrería en aquella cerrazón” (1991: 58).⁴ De esa lobreguez propia del peor de los temporales resulta la imagen perfecta del amor prohibido entre sus hijos.

Un narrador extradiegético da cuenta de la trama desde una mirada distante que, a propósito de la metáfora de la tormenta, primero va mostrando los acontecimientos a cuentagotas, de hecho desviando la atención del incesto al focalizar la tempestad climatológica en medio de la cual se suceden varias analepsis en forma de recuerdos del padre. La manipulación del tiempo lineal mantiene la tensión en la trama, y de memoria en memoria el lector va reconstruyendo el pasado de la familia para advertir la honda vergüenza del padre ante una verdad recién descubierta: el incesto.

Erigiéndose como uno de los más poderosos tabúes, el incesto es una contravención que empareja a una inmensa mayoría de culturas y sociedades que condenan el amor carnal entre familiares cercanos. Parafraseando a van Der Leeuw, la suciedad del incesto no es ni moral ni puramente física, sino ambas cosas, y algo más, la expresión soberana de una fría destrucción

² En su texto “Diálogo de dos cuentistas: Guadalupe Dueñas y Ray Bradbury”, Laura Cázares coincide con el crítico Juan Domingo Argüelles en la idea de que en los relatos de esta colección los silencios definen la atmósfera.

³ El planteamiento es extensivo en otros relatos de la colección y en la obra en general de la autora.

⁴ Todas las citas textuales de Guadalupe Dueñas pertenecen a *Antes del silencio*, publicado por Fondo de Cultura Económica (FCE), en 1991. De aquí en adelante sólo se anotará la página como referencia de ellas.

a todo vínculo genealógico, o sea, el mayor tabú.⁵ De ahí el constante *tormen-to* de un hombre culpándose por última vez: “Su abandono, su ceguera, su indiferencia había sido criminal” (59). Ahora bien, el relato no explicita el motivo para el abrumador arrepentimiento del padre porque, por supuesto, decir ciertas cosas no es sencillo, hay situaciones que no pueden representarse en escena, y eso Dueñas lo entendía muy bien, su contexto católico y su escritura más bien elíptica son muestra de ello, no en vano la incómoda verdad del incesto ha sido censurada gracias al silencio.

¿Será que callar posibilita comprender lo que no puede explicarse con palabras? En el cuento, el silencio remite a un mundo desconocido a la razón; sin la posibilidad de explicarse el caos con palabras, el silencio se constituye como la palabra original o iniciática anterior a toda convención; materia bruta de la expresión humana más natural, es decir, sin miramientos o civilidad, el silencio será el único acompañante lógico de un acto carente de raciocinio, como lo es el incesto.

En “En la tormenta”, el silencio es la antesala a lo desconocido y, quizá por eso, advirtiendo que hace mucho tiempo existió un periodo cuando no hacía falta explicar nada, porque ante el caos primordial las palabras sobran. Con especial esmero, Dueñas va entretejiendo una relación donde los chicos se mantienen a salvo de pagar por su pecado al volver a un estado prístino de inconsciencia, más cercano a la pureza elemental que al mundo convenido donde prevalece un sistema de valores acatable. Éste supone un beneficio que asegura el funcionamiento de la colectividad, de ahí que al margen de valores religiosos⁶ pensar en el incesto como una

⁵ El estagirita Jenofonte “introduce la prohibición del incesto que en tal caso aparece como universalmente censurable a pesar de cualquier norma cultural en cualquier país” (Ressel, 2005: 60).

⁶ “Los judíos de los tiempos bíblicos regularon el sexo más rígidamente que ningún otro pueblo que haya dejado una impresión tan grande sobre otras sociedades. Detallaron con precisión qué actividades sexuales estaban permitidas, dónde y cuándo y con quién, a la luz o en la oscuridad, en el dolor o en la alegría. Nuestras actitudes morales hacia el sexo devienen de ellos [...] aunque nos comportemos más como los griegos” (Loth, 1969: 72).

expresión *pura* sería no sólo indigesto sino peligroso, por eso la presencia de advertencias que resaltan la fatalidad de seguir los deseos prohibidos.⁷ En el entendido de que las normas que vedan el incesto pertenecen al hecho cultural en su generalidad, por tanto es factible pensarlas desde una condición que intenta regir una conducta civilizada libre del caos y, por ende, racionalizada. Al respecto, apunta Remedios Sánchez:

La prohibición del incesto, en efecto, constituye el elemento fundamental gracias al cual, en virtud del cual, pero sobre todo en el que se cumple el paso de la naturaleza a la cultura. Las distintas historias de amor de Cauno y la hermana Bíblide en Carla, Leucipo y su hermana en Licia, Tereo y su cuñada Filomela en Tracia, además de los numerosos relatos de relaciones adúlteras progenitor-hijo sirven pues, en la óptica compartida por Lévi-Strauss para crear una cesura entre naturaleza y cultura, de modo que las atribuciones a otros pueblos de comportamientos sexuales desviados de la justa norma cultural se convierte en una potente arma para replegar a los otros en el espacio natural y presuponerles una inferioridad infundida (en Ressel, 2005: 59-60).

De acuerdo con ello, el estado natural del hombre es irracional al momento de concebir el raciocinio como la capacidad de usar la conciencia para conocer y juzgar; juzgamos porque concebimos un lado correcto y otro incorrecto, razonamos porque estamos convencidos de un orden y un progreso⁸ que nos separa de la vida rudimentaria. Incluso, por ello se piensa que la sociedad inició con la razón y la superación de la naturaleza instintiva. Esta facultad de discernimiento “tan civilizatoria” está ausente en el orden divino que devuelve al mundo a su pura naturalidad. Con todo, lo anterior

⁷ En este tenor, tenemos “El mito de Edipo, [historia que] de hecho, se tiene en cuenta para considerar la mutabilidad de los acontecimientos y los continuos reveses de la fortuna” (Ressel, 2005: 58).

⁸ Imposible no remitirse a pensadores como Augusto Comte y a su idea de que el Positivismo era el único sistema garante de ambos objetivos sociales.

no niega la existencia de otra clase de razón, la había personalísima, por eso no importaban las reglamentaciones colectivas sino la satisfacción del ser en el anhelo desmedido, como cuando despreocupados y a salvo los dioses se reintegraban con el cosmos primordial a partir de un comportamiento hedonista más allá del bien y del mal.

Es este reflejo de una condición prístina que termina por resolver el anhelo desmedido en pureza lo que llamamos *perversión divina*, mismo concepto presente en el cuento de Dueñas desde el momento en que en medio del delirio⁹ los jóvenes suprimen los límites y en la completa fusión de los deseos abrevan sus ímpetus de una libertad inacabable, goce ontológico que se alza como la única prueba de nuestra condición divina perdida a fuerza de represión. Como sujetos sociales no participamos de la vuelta al paraíso original, es más:

La época anterior a la creación del tabú, cuando madre e hijo, hermana y hermano podían yacer libremente y ver sus vergüenzas se pierde en la insondable oscuridad del tiempo. Ahora, en el centro mismo del principio de actuación, dentro de la sociedad que éste mismo ha creado y obedecido a sus reglas morales, el impulso natural ha sufrido una transformación definitiva e, invirtiendo los términos, la obediencia a él ha pasado a ser antinatural, se ha convertido en un acto monstruoso. Sin embargo, de alguna manera, la nostalgia por ese estado de libertad absoluta, la necesidad de vivir bajo el mundo del principio del placer, ha permanecido y persigue la imaginación del hombre en sus fantasías más osadas (García Ponce, 1997: 161).

Los personajes de Dueñas ejemplifican que no siempre se respeta el camino social, y más bien se sigue el impulso regresivo hacia la satisfacción personal, quizá emulando a las divinidades de mitologías grecolatinas, indí-

⁹ El término no es gratuito, según la Real Academia Española (RAE), el *delirio* es una perturbación de la razón, una pasión violenta o un despropósito en torno a lo convencional.

genas o nórdicas, expertas en dar rienda suelta a toda clase de exuberantes apetitos. Ahora bien, tampoco es que su amor sea una expresión hierogámica, es decir, unión sexual entre divinidades, ellos no son dioses, pero eso no los hace dejar de participar de un orden natural propio de la Edad áurea, cuando hombres y dioses convivían en satisfacción y libertad. En el cristianismo esa primera edad mítica se perdió a partir del *pecado*, concepto que los hermanos no aceptan porque no entienden su amor como una pasión perversa sino natural. En este tenor, los protagonistas se dirigen hacia lo dicho por Tomás Segovia o por el propio García Ponce, quien advierte:

El sentido del amor incestuoso es antes que nada encontrar una hermana. Es la idea del ‘alma gemela’. Se trata, en otras palabras de vencer la soledad, de encontrar al otro y estar en comunicación con él. Dentro de esta concepción el amor se concibe como felicidad, en lugar de como desgracia (1997: 164).

No en vano Segovia o García Ponce habrían de advertir la riqueza del concepto *perversión*, porque nada turba como las prohibiciones que recaen en la muerte y la vida sexual. Cobijados por la Generación de Medio Siglo y por su preminente interés por los temas espinosos derivados de sus lecturas de Sade, Klossowski y Bataille, García Ponce afirma:

La tentación del incesto es considerada así *como una inclinación natural originalmente, producto de la sexualidad pura*, indiferenciada, que no reconoce limitaciones hasta que éstas le son impuestas al hombre por una fuerza exterior y con la ayuda de la violencia, para que empiece a gozar, gracias a ellas, de los beneficios de la civilización y del progreso, y la maldición de la moral (1997: 159).

Vayamos por partes, para los hermanos protagonistas de “En la tormenta”, sus actos no son vergonzosos, pues no se conciben como sujetos sociales atados a la norma moral; al revés, se muestran en ese estado *natural* donde lo consciente y lo inconsciente no se ha separado aún, y gracias a ello toda noción preconcebida sobre el cielo y el infierno no existe en el

imaginario. La idea de esta perversión primaria se refuerza al pensar en un incesto prolongado por años, probablemente incluso desde la etapa más primitiva: “La infancia de los niños apareció de pronto en su recuerdo con perfiles acusadores. Los dos inseparables, solitarios, sin amigos, rechazando invariablemente asistir a fiestas o visitar a la familia. Su propia hermana señaló que su adhesión era peligrosa” (59). En estas líneas, basta recordar que para algunos de los adeptos de Freud, la escuela Suiza, por ejemplo, “el deseo infantil de incesto es una mera imagen del arcaico carácter retrogrado de la mente, bajo cuyo impulso se entiende la tendencia al retorno al útero materno del ser o al nacer de nuevo” (Andreas-Salomé, 2014: 140).

Desde un enfoque similar que privilegia el candor frente a la malicia, Safranski admite:

Envidiamos al niño, este animal divino. Con ello sentimos envidia de nosotros mismos y de nuestra niñez perdida, de su espontaneidad e inmediatez. Nuestro recuerdo nos permite creer que todos nosotros hemos vivido ya una vez la expulsión del paraíso, a saber. Cuando acabó nuestra infancia. Por tanto, cuando el hombre recibió la libertad de elección, tuvo que perder la inocencia del devenir y del ser (2010: 23).

Los protagonistas del cuento de Dueñas no experimentan la vergüenza del pecado original una vez caídos en tentación porque, a diferencia de Adán y Eva, quienes se vuelven conscientes de su desnudez y se ven obligados a cubrirse para intentar evadir el pecado de la carne, los niños ven como natural el amor nacido desde la cuna. No es que eligieran estar juntos, fue su único camino, por eso su amor pertenece a una etapa presocial en donde la represión no tiene lugar, pues el deseo no acaba de madurar en conciencia; es más fácil para ellos eludir la convencionalidad que nadie les ha enseñado, están completamente solos: su madre está muerta —fallece al nacer la niña— y con un padre entregado al trabajo crecen a expensas de su propia satisfacción, como amos y señores de su entorno, como pequeños dioses que hacen y deshacen a su antojo.

Abiertos a múltiples posibilidades en la inocencia edénica acorde con lo divino, los hermanos son seducidos por el erotismo; encuentran en ello el único vínculo verdadero, y sin otro asidero familiar o social desdeñan las reglas para entregarse con total libertad a *su* amor. Se subraya la importancia de las itálicas porque su relación resulta en un vínculo tan íntimo que no cabe nada ni nadie, por eso uno es para el otro el repositorio de todo lo anhelado.

Así, siguiendo la metáfora antes mencionada, terminan por nacer de nuevo. Escribe Mircea Eliade:

Hay que abolir la obra del tiempo, reintegrar el instante auroral anterior a la creación: en el plano humano esto equivale a decir que es preciso volver a la ‘página en blanco’ de la existencia, al comienzo absoluto, cuando todavía nada estaba mancillado, estropeado (1998: 143).

Sólo entonces son libres de las barreras sociales que habrían impedido el auténtico culmen para el deseo que acusa los mayores obstáculos, y en esa dejadez de la norma y el “deber ser” en pos del goce simplemente se aman.

En esta seducción de las almas y los cuerpos, los hermanos nos recuerdan cómo la naturaleza de la seducción es precisamente llevar un deseo aparte de la razón, arrastrar por nuevos caminos en busca de la satisfacción. Y es que si algo caracteriza a la narrativa de Dueñas es ser una escritura del deseo, tanto del anhelo insatisfecho de quien se detiene por barreras convencionales como del deseo colmado que vive en el ansia de lo prohibido, y para plasmar personajes que privilegian el anhelo por encima de la restricción era menester enmarcar la historia en un ámbito primitiva fuera de la angustia del pecado. Como sentencia, en uno de los himnos del *Rig Veda* el deseo fue lo primero en desarrollarse como elemental germen de vida, incluso antes de la condena. En efecto, en el origen del deseo se halla el instinto de satisfacerse; dicho de otro modo, obedecer el deseo es inherente a la etapa primaria del hombre, cuando podía vivirse por encima de las reglas. Este mismo proceso es perceptible en “En la tormenta”, pues después de que el padre se entera

del incesto y los hijos prometen reconciliarse con la norma al separarse para siempre, continuarán su vínculo sin importarles nada ni nadie.

Esta clase de deseo avasallador suele transformarse en una potencia excitante que puede lindar con lo perverso cuando desafía al status quo y a toda fuerza previsible; así se observa cuando los jóvenes siguen sin miramientos su deseo primitivo: “¡sí!, sus propios hijos, adorados con locura, herencia de su dicha y razón de su existir, por fatalidad sin límite y contra ley divina, en incestuoso e inexplicable arrebató se amaban” (59). En medio del miedo al castigo y desde el horizonte de un sujeto atado a las reglas sociales, el padre advierte la ley divina como la ley de los hombres, y en eso se equivoca, pues una cosa es la normativa de los dioses que han cometido toda clase de placeres y otra, muy distinta, es la de los individuos sujetos a una normatividad que requisita embridar los mayores impulsos.

De manera complementaria, el padre está convencido de que los muchachos están consumidos por pasión maldita: “Él y ella, como lobo y loba, atropellando la natura” (58). La locución anterior es de hecho contradictoria porque al comparar a sus hijos con animales salvajes los está asemejando a la naturaleza y a la consumación del instinto que seguían los dioses cuando, metamorfoseados en animales, no entendían de represiones —como tampoco la entienden sus hijos—. En definitiva, si como cree García Ponce, lo divino atañe al estado primitivo es siempre una vuelta a un estado ferino, donde la sexualidad no es un acto fisiológico limitado al mandamiento¹⁰ y sí una expresión pura sin interdicciones.

Hechas estas salvedades puede decirse que lo divino nos pertenece cuando nos separamos del mundo profano y alcanzamos una asunción liberadora. Señala Caillois: “Se debe abandonar lo humano antes de ascender a lo divino [...] es preciso purificarse de ellas [actividades características de lo profano: la familia, el trabajo, la palabra, la sociedad ajena] para acercarse dignamente al mundo de los dioses” (1996: 35). Como nada es más carac-

¹⁰ Capaces de convertir un acto de desobediencia en transgresión condenada o pecado.

terístico del hombre que la imposición de una conducta racionalizada, los hermanos que sufragan una permisividad al acto más ilícito, de algún modo renuncian a lo humano y ascienden.

En suma, “En la tormenta” evidencia a quienes resquebrajan los valores sagrados, pero lejos de acusarlos parecen encomiarse, pues sólo los transgresores colman sus deseos y obtienen la ansiada satisfacción —no así quienes como el padre se arrepienten—; en otras palabras, Dueñas termina por ponderar la infracción al focalizarla.¹¹ Así se explicaría la atención a la escandalosa relación de dos hermanos que traspasan las contenciones para llegar hasta la desmesura característica de lo divino. Anteriormente se había establecido el matiz de diferencia entre lo sagrado y lo divino. Este último está más allá de lo sagrado, porque lo sacro es momentáneo y se da a partir del ritual; una vez acabado lo sagrado retorna su condición profana y vuelven a aplicarse las reglas (morales y religiosas) hechas por y para los hombres, por eso decimos que lo religioso es sagrado porque una vez finalizada la ceremonia —siempre momentánea— se reconsideran las condiciones normativas permanentes de la cultura establecida. En cambio, lo divino no participa de lo profano, por eso la perversión no causa culpabilidad en los involucrados, como en “En la tormenta”, donde los chicos viven una auténtica plenitud y no se mancillan con las reglas profanas.

Educada en el catolicismo, Dueñas conocía los límites impuestos a todo desvío, sin embargo eso no significaba que debía atenerse a ellos también en su narrativa; es probable que mostrar la perversión fuera otra manera de reconocer las reglas inculcadas, de ver su otra cara, una que podía escudriñar

¹¹ La línea de relatos vinculados con este principio abarca producciones como “Al roce de la sombra”, “Pasos en la escalera” o “Undécimo piso”, pero caeríamos en un riesgoso simplismo si pensáramos que toda la narrativa de Dueñas sigue esta fórmula; en otros cuentos también habla de contextos violentos y transgresores, pero “trasluce un sistema social que castiga el pecado” (Castro, 2011: 32). Si algo se saca de lo anterior es la potencialidad del triángulo religioso-sagrado-divino en su obra, extenso material que escapa a los fines de este trabajo, mas no niega el interés en desarrollar la triada en un futuro cercano.

sólo a partir de lo literario. Esta dialéctica prohibición-transgresión de algún modo reafirma la postura de George Bataille acerca de que a partir del mantenimiento forzado de las normas existentes crece el impulso de romperlas, o siguiendo a Klossowski, la perversión obtiene su valor de la permanencia de las normas (cit. en Rosado, 2002: 138). No en vano Dueñas retrata la unión de los hermanos,¹² eludiendo en parte la estrictez del discurso religioso profesado, el cual ante el peligro de caer en tentación disuade con la angustia; en ambos muchachos esos límites no existen, y sin ley no hay pecado.

EL SILENCIO ES EL CÓMPLICE PERFECTO DE LA PERVERSIÓN

En su último libro en general, Dueñas “A veces únicamente sugiere y esa sutileza dice más que muchas palabras” (Argüelles, 1992: 28). Con casi cuarenta años de experiencia y en pleno dominio de su oficio, Dueñas sabía que abordar en lo literario el tema incestuoso resultaría un exceso incómodo para el lector, por eso antepone delicadas mediaciones simbólicas. Asimismo, comprende como creyente¹³ que matizar la temática es el medio para ponerla sobre la mesa sin quebrantar del todo la religiosidad y la moral imperante.¹⁴ La

¹² A quienes por cierto nunca nombra, quizá en un intento por acentuar que ellos no responden a ningún tipo de llamado social o identificación que se les haga; así también, el nombre es por lo general (im)puesto por los padres, es decir, por quienes enseñan a seguir los pasos dentro de la sistematización social. Entonces, al evitar nombrarlos, Dueñas señala que los jóvenes no reconocen a su padre o a sus reglas y, probablemente, tampoco a la afiliación que guardan entre ambos a través del apellido. Como ellos no son sus nombres se liberan de una de las primeras ataduras sociales para dar rienda suelta a sus deseos.

¹³ “Es dentro de un contexto específicamente cristiano donde se produce y se agudiza el conflicto entre carne y espíritu, inexistente en otras culturas que no asocian con el sexo impurezas ni culpas” (Cross, 2003:13).

¹⁴ “En Guadalupe Dueñas, la literatura no podría deslindarse plenamente de la moral; quiero decir, la vigilancia que una persona aplica a su propia voluntad y a su propia conducta” (Martínez, 2002: 59).

obra y la fe de la autora están anudadas, por tanto, el silencio no sólo es una estrategia literaria, sino también un filtro que pone luz en lo que permanece escondido en la cotidianidad. En su obra, el silencio adquiere un sentido ético al negarse a decir con claridad; actuando en consecuencia, Dueñas confirma que la perversión puede expresarse cuando se pone en segundo grado, esto es, cuando se recubre con símbolos y referencias implícitas.

Si “En la lengua de los sonidos, el silencio corresponde a la oscuridad” (Ovejero, 2012: 96), el silencio de Dueñas también parte de las sombras, pero nunca es el de una oscuridad impenetrable que rehúse el sentido, acompasado por la complicidad de los que callan. En su obra, el silencio está tan bien trabajado que no habrá ni negar la elucidación, ni tampoco desencadenar una suerte de semiosis ilimitada que abra toda clase de lecturas una vez puesta en marcha el mecanismo de la interpretación, eso sólo significaría la ineficacia del potencial sugeridor. Experta en el arte de decir poco insinuándolo todo, se vale de elaborados métodos retóricos (elipsis, borraduras, aposiopesi, etcétera) que no eluden la expresión atroz, la magnifican. Para eso hace del silencio el cómplice perfecto, ya lo dice José Ovejero a propósito del asunto: “El silencio no sólo oculta también llama la atención sobre aquello de lo que no se habla, con lo que lo ausente o silenciado se vuelve lacerantemente presente. Callar es una manera de subrayar” (2012: 70). El silencio es una forma de lenguaje más portentoso que cualquier *clamor horridus* y recurrir a la palabra escrita como evocación es presentar al lector una caja de resonancias idónea para prolongar el efecto y no cesar de repercutir en la lectura.

Como una señal para patentizar que ese amor entre hermanos debe mantenerse apenas dicho, Dueñas sustituye lo sexual por una retahíla de disfraces lingüísticos donde sólo queda la palabra reticente y el silencio. No obstante, por encima de una marcada economía de lenguaje, parece privilegiarse el silencio como la respuesta definitiva, como lo dejará ver el padre de los protagonistas: “Era importante recuperar la calma y hacer un juicio frío: estaba en sus manos callar, guardar silencio. El secreto era suyo y de nadie más” (59). La extensión del silencio abarcará hasta la muerte del padre: “¿De qué le serviría vivir después de conocer la intolerable verdad?” (59);

en una clase de *ofrecimiento*, éste cierra para siempre la única boca acusadora que conoce el secreto de los jóvenes, nadie más podrá juzgarlos a partir de la severidad convencional para la cual existe la transgresión porque se juzga a la distancia. Así, se observa al final del relato, cuando agotado y desesperado el padre vuelve a casa para atestiguar el encuentro entre sus hijos:

Se orientó hacia la recámara. Al cerrar la puerta sintió que crecía su angustia. Tardíos remordimientos se agolparon en su cerebro. La realidad tomó proporciones espantables. Ver con nitidez que el alcance del escándalo no tendría fin le hizo desfallecer el corazón. En ese momento retornó la luz. Las bombillas eléctricas iluminaron brutalmente el corredor, el jardín, la terraza. ¡Lo que había en el cuarto se materializó, se volvió tan vivo como un insulto! ¡Ya nada podía imaginarse! Todo estaba ahí como su mísera pena (60).

Gracias a las distintas aposiopesis que pueblan el relato, Dueñas consigue crear una constante suspensión del sentido, nada ha dicho pero sobresa le lo que el discurso calla. Este tipo de figuras retóricas enfatiza el silenciamiento al que Dueñas somete aquéllo que no puede ser nombrado con palabras decentes porque constituyen un secreto innombrable. Como el lenguaje del secreto es el silencio, Dueñas no expresa más de lo mínimo necesario, advirtiendo al lector que la peor perversión es la que se sospecha, pero no acaba por enunciarse. Lisa Block de Behar apunta: “La tentación silenciosa como un umbral introductorio de resonancias y vacío, un límite de incertidumbre y acogimiento; el silencio es el espacio necesario para el encuentro y la recepción pero es también el espacio de riesgo” (1984: 236). En la reticencia retórica que da a entender el sentido clandestino de lo que se calla, lejos de acrobacias lingüísticas, el cuento evita hiperbolizar una situación suficientemente intensa como el amor fraternal sugerido.

Es latente la escena y patente el resultado, en medio de la tormenta el padre se ha rasgado, ¿accidentalmente?, el brazo con algo helado, y con la sangre emanando de su muñeca bastará con esperar: “Ante lo irremediable, se acomodó en el alto sillón de cuero; tomó la postura del sueño y quedó

con la mirada fija en el vacío” (60). Si bien, el desenlace del cuento no es concluyente —hecho característico en las tramas de Dueñas—, apunta al suicidio y al silencio intencional de un hombre que ante la aplastante verdad no cesa en reprocharse el actuar de sus hijos, pero lejos de enfrentarlos a la lapidación pública prefiere sacrificarse para lavar su culpa como padre ausente. Quizá, incluso, advirtiendo que a partir de su vuelta al origen los hijos están a salvo porque no pertenecen a estas reglas ordinarias intransigentes sino a la presencia de lo divino.

Siguiendo la línea que acompasó toda la trayectoria de la autora, menos es más; quizá apuntando lo que Maurice Blanchot sentenciará años después: mejor callar antes de revelar de más, pues cuando todo está dicho lo que queda por decir es el desastre. Sin correr el riesgo de ensuciar las palabras con explicaciones innecesarias, Dueñas insinúa que la perversión reside en lo invisible, y se agota cuando puede medirse, por eso el lenguaje adecuado a la magnitud del hecho es el silencio. Dueñas termina por potenciar los tintes de perversión, en general, y de temática incestuosa, en particular, al disimularla en imágenes y motivos.¹⁵ Si como escritora y creyente no podía esquivar la culpa de quien se atreve a satisfacerse, más allá del silencio entonces habría de encontrar la manera de eludir la impureza ubicando parte de sus historias en un ámbito que nos recuerda aquéllo que fuimos en otro tiempo, cuando vivíamos sin limitaciones a cuestas, sólo ahí sería viable conjurar la condena. El empleo del verbo *conjurar* es significativo, refiere al mismo tiempo afirmar o negar algo, poniendo a Dios como testigo para impedir peligros; es decir, Dueñas sublima la transgresión al ir más allá del interdicto, pero sin negarlo, al contrario, subrayando la prohibición porque en su violación se encuentra el goce.

Es necesario puntualizar cómo el lenguaje alusivo de sus relatos quizá apunta a algo más grande, a una poética que termina por desdeñar la pala-

¹⁵ Para muestra basta mencionar cuentos como “La tía Carlota” o “Al roce de la sombra”, ambos de 1958.

bra escrita para exponer imponderables; quizá porque frente a la brutalidad de los hechos narrados y a la dificultad de hablar de ello antepone la delicadeza de la palabra.

Sobria y lacónica, acusada de una personalidad retraída y excéntrica, Dueñas optará por el retiro de la vida pública. Señala Maricruz Castro Ricalde: “Al parecer, la publicación tan espaciada de su obra así como la decisión de apartarse de los reflectores de la vida cultural, formaba parte de un plan personal” (2011: 31). Todo parece indicar que a Dueñas dejó de bastarle con el refinamiento del lenguaje y las intuiciones poéticas, pero no optó por el silencio como abierta actitud de desafío o porque cediera ante el discurso, más bien comprendió que alejándose de su materialidad encontraría lo que tanto buscaba; al final quizá entendería que no tenía por qué someterse al dictado de las palabras para expresar la realidad transgredida, para una genuina transgresión debía optar por una auténtica contemplación de la realidad y, como toda contemplación, la suya también sería solitaria y silenciosa.¹⁶

Es difícil agotar la perversión divina en una definición, pero puede decirse que concebirla en “En la tormenta” confiere otros instrumentos para apuntar hacia renovadas perspectivas en la obra de una de las cuentistas más logradas de nuestro país. En este sentido, mostramos una parte de la configuración lingüística y temática ideada por Guadalupe Dueñas, lo cual no significa que sea única o totalizadora. La intención exploratoria anticipada desde el inicio del texto es apenas parte de un trabajo de análisis más concienzudo que incide en la poética de la autora, en la que el silencio como cómplice de la perversión deviene en conciencia y en el falaz desencanto del lenguaje si se ansía el silencio.

¹⁶ Especular si la renuncia a la palabra es un intento por anular el lenguaje o es, de hecho, la comprobación de que cuando todo está dicho lo que queda por decir es el silencio no es material de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio (2012). *Los narradores ante el público*. México: Ficticia editorial / INBA / Universidad Autónoma de Nuevo León (Segunda serie).
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou (2014). *El erotismo*. México: Axial.
- ARGÜELLES, Juan Domingo (1992). “Antes del silencio”, en *El Universal*, 17 de julio, p. 28.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (1984). *Una retórica del silencio funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI.
- BLANCHOT, Maurice (2015). *La escritura del desastre* (trad. Cristina de Peretti). Madrid: Trotta.
- CAILLOIS, Roger (1996). *El hombre y lo sagrado* (trad. Jorge Ferreiro). México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTRO RICALDE, Maricruz (2011). “Antes del silencio (1991): el catecismo personal de Guadalupe Dueñas” (pp. 29-46), en M. Castro y M. A. Palaisi-Robert (coord.), *Narradoras mexicanas y argentinas (siglos XX-XXI)*. *Antología crítica*. París: Éditions Mare et Martin.
- CÁZARES, Laura (2010). “Diálogo de dos cuentistas: Guadalupe Dueñas y Ray Bradbury” (pp. 235-250), en Maricruz Castro Ricalde y Laura López Morales (eds.), *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- CROSS, Elsa (2003). *Los dos jardines: mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*. México: Conaculta.
- DUEÑAS, Guadalupe (1991). *Antes del silencio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ELIADE, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Paidós.
- ESPEJO, Beatriz (2009). “Guadalupe Dueñas, una fantástica que escribió cuentos basados en la realidad” (pp. 35-54), en *Seis niñas ahogadas en una gota de agua*. México: UANL.
- GARCÍA PONCE, Juan (1997). “La carne contigua (el incesto en la literatura contemporánea)” (pp. 159-191), en *Cruce de caminos* (1ª ed. 1965). México: Universidad Veracruzana.

- GLANTZ, Margo (2000). “Prólogo”, en *Lo imposible* (1ª ed. 1996). México: Ediciones Coyoacán.
- LEEuw, Gerardus van der (1993). *Fenomenología de la religión* (trad. Ernesto de la Peña), revisada por Elsa Cecilia Frost (1ª ed. en alemán, 1993). México: Fondo de Cultura Económica.
- LOTH, David (1969). *Pornografía, erotismo y literatura* (trad. Fernando Lida García). Buenos Aires: Paidós.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo (2002). “Al margen. Guadalupe Dueñas, 1920-2002”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 610, abril, pp. 59-60.
- OVEJERO, José (2012). *La ética de la crueldad*. España: Anagrama.
- PRADO GARDUÑO, Gloria (2010). “Tras la soledad sonora, sólo resta el silencio” (pp. 127- 144), en Maricruz Castro Ricalde y Laura López Morales (eds.), *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- RESSEL GIORDANI, Monica (2005). “El amor de los otros: la sexualidad monstruosa en el pensamiento griego” (pp. 47-69), en Remedios Sánchez García (ed.), *Un título para Eros, erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*. España: Universidad de Granada.
- ROSADO, Juan Antonio (2002). *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México: UACM / Editorial Praxis.
- ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia (2017). “Prólogo”, en Guadalupe Dueñas, *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas).
- SAFRANSKI, Rüdiger (2010). *El mal o el drama de la libertad* (trad. Raúl Gabás). México: Tusquets.

LA NARRATIVA MATRILINEAL
EN “CANCIÓN DE CUNA”, DE INÉS ARREDONDO

Eva Kristel Ibarra Hernández

*We think back through
our mothers if we are women.*

VIRGINIA WOOLF

Inés Arredondo construyó relatos donde las experiencias de sus personajes crecen bajo la sombra del deseo, el incesto, la soledad y la locura. Las relaciones familiares y amorosas cruzan todo límite fundado en la tradición, y los papeles al interior de la familia cambian de función: las figuras de los padres se diluyen o se anulan y las madres se vuelven padres, abuelas, hermanas o hijas. En la narrativa arredondiana, las mujeres viven experiencias de la maternidad no convencionales e incluso ominosas. Uno de los relatos más complejos sobre la maternidad que escribió Arredondo es “Canción de cuna”.¹ En este cuento se narra la historia de tres generaciones de mujeres.

¹ El análisis aquí presentado se hace con la edición de “Canción de cuna”, contenida en *Obras completas*, publicada por Siglo XXI en 2002. De aquí en adelante sólo se anotará

El primer fragmento del relato nos muestra a una adolescente embarazada llamada Érika que por ser la vergüenza de su familia la han enclaustrado hasta el alumbramiento; en el encierro, la joven siente en su vientre a un monstruoso extraño que se mueve y le rasga las entrañas. La parasitaria presencia hace del embarazo algo grotesco. En el segundo fragmento, una mujer de 52 años de edad, diagnosticada con un pólipo uterino, reúne a todos sus hijos para darles la noticia de su embarazo, evidentemente imaginario. La narración es guiada desde la perspectiva de una de las hijas de la mujer. Al final del relato, sabemos que la hija también está embarazada, que la joven es en realidad la madre de la mujer madura y que las tres están unidas por los ineludibles hilos de la línea materna. Este vínculo es fatídico y sobrecogedor. En el relato asistimos a imágenes de horror y de asombrosa ternura, el cuerpo de la mujer-madre adquiere dimensiones antitéticas, puesto que implica vida y muerte a la vez.

El tema que dirige la narración de “Canción de cuna” es el vínculo matrilineal de las mujeres. Inés Arredondo revela la experiencia de la identificación con la madre como una vía hacia la propia constitución de la identidad y de la libertad. En el ámbito de la literatura, existe lo que se ha denominado *narrativa matrilineal*,² es decir, más allá de las narrativas que buscan echar abajo los mitos sobre la maternidad, dando la voz a las mujeres-madres, encontramos en la literatura un intento por reconciliar los papeles de las mujeres, no en la diada madre-hija, sino en “la triada ‘abuela-madre-hija’ que distintivamente se ha reconocido en los últimos

la página como referencia de las citas textuales de esta obra. Este relato fue publicado por primera vez en *Revista Mexicana de Literatura*, en el número de septiembre-octubre de 1964, e incluido en el libro *La señal*, un año después. Inés Arredondo lo escribió en 1962, durante un viaje de trabajo a Uruguay, tiempo durante el cual ocurrió también la separación de su esposo, Tomás Segovia (Arenas, 1990: 67).

² Término acuñado por Tess Cosslett, quien lo define como “one which either tells the stories of several generations of women at once, or which shows how the identity of a central character is crucially formed by her female ancestors” (Cosslett, 1996: 7).

30 años” (Podnieks y O’Reilly, 2010: 20) en los análisis literarios anglosajones, particularmente. El concepto de *narrativa matrilineal* describe un interés por mostrar en los textos las diversas historias de generaciones de mujeres y la conformación de la identidad de los personajes centrales a partir de sus relaciones con la línea familiar materna. En la narrativa matrilineal, se trivializa o desaparece la figura del padre y se reemplaza por la de la abuela como origen, pertenencia y conservación (Yu, 2005: 66). De esta manera, se establece en la literatura una relación dialógica entre abuelas, madres e hijas para acceder a una configuración de la identidad de los personajes femeninos (Jo Malin en Yu, 2005: 2).

En “Canción de cuna”, la nieta narradora intuye la existencia de una experiencia compartida con su madre y con su abuela cuando traza la historia familiar matrilineal; esta intuición se vuelve verdad al final del relato con la anunciación de su embarazo. Las experiencias particulares de las mujeres en sus embarazos y de las relaciones matrilineales representan un vínculo ineludible y misterioso para los personajes. Tal vínculo se establece a través de la melodía de la canción de cuna que Érika canta a su hija-hermana y que cierra el círculo perfecto que es el relato. Para Adrienne Rich, el lazo materno que une a las mujeres transmite emociones y conocimientos, pero implica una relación con la madre que puede vivirse como alienación. Este lazo es, señala la autora:

[...] the great unwritten story. Probably there is nothing in human nature more resonant with charges than the flow of energy between two biologically alike bodies, one of which has lain in amniotic bliss inside the other, one of which has labored to give birth to the other. The materials are here for the deepest mutuality and the most painful estrangement (Rich, 1995: 227).

En “Canción de cuna”, la hija-narradora atestigua los efectos de la enfermedad de su madre y se identifica con ella; a medida que la ficción de su embarazo avanza, ve en esa mujer madura a la mujer joven que fue antes de ser madre. Embarazo y enfermedad se alinean para describir el indecible horror

de la maternidad,³ la cual se configura como un complejo entramado de elementos biológicos, culturales y filosóficos, poniendo en juego sensaciones y sentimientos que escapan a cualquier intento de definición en términos binarios⁴ y que constituyen la multiplicidad de experiencias que conforman la identidad.

Hay que agregar que si bien la construcción de la identidad de los personajes se realiza a través de la identificación con la madre, también se hace en la paradójica soledad del embarazo: el espacio de un mismo cuerpo es ocupado por dos seres. Sólo la mujer embarazada experimenta las sensaciones de tener a otro habitando en su interior, sólo ella puede crear una conciencia sobre sí misma, basada en su cuerpo y en el otro que lo habita.⁵ De esta manera, la descripción de lo que acontece en el cuerpo de los personajes del relato es vital para entender su significado. La adolescente

³ Entiendo el concepto de *maternidad* a partir del término *mothering* de la crítica feminista anglosajona de los últimos años: *mothering* se ha opuesto a *motherhood* como una maternidad *performativa* y no conceptual. Derivado del término *performatividad del género* propuesto por Judith Butler (es decir, la identidad de género), es algo que *se hace* y se conforma por sus prácticas y sus discursos: “There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (Butler, 1990: 25), *mothering* significa que la maternidad es una serie de prácticas activas que se actualizan constantemente y que no pueden entenderse en circunstancias aisladas ni estáticas, pero tampoco pueden desligarse de los discursos contruidos alrededor de ellas.

⁴ Este término se refiere a la idea expuesta ya en diversas críticas de género y, en particular, en el “pensamiento binario machista” que cuestiona y expone Hélène Cixous en *La jeune née* respecto a que “la filosofía y el pensamiento literario occidental están y han estado siempre atrapados en una serie interminable de oposiciones binarias que, en último término, siempre vuelven a la ‘pareja’ fundamental de masculino/femenino” (cit. en Moi, 1988: 114). Tales oposiciones construyen los mitos cultura/naturaleza, mente/cuerpo, público/privado, yo/otro, etcétera, que anulan la posibilidad de expresar cualquier experiencia fuera de estos binomios.

⁵ El vínculo va más allá de lo biológico, siguiendo a Rich: “Mothers and daughters have always exchanged with each other –beyond the verbally transmitted lore of the female survival– a knowledge that is subliminal, subversive, preverbal: the knowledge flowing between two alike bodies, one of which has spent nine months inside the other. The experience of giving birth stirs deep reverberations of her mother in a daughter; women often dream of their mothers during pregnancy and labor” (1995: 220).

padece una invasión del ser no nato, la mujer madura transforma su cuerpo enfermo en uno que da vida y la narradora-nieta entiende su relación con su madre y con su abuela una vez que está embarazada. Asimismo, el espacio del encierro que sufre la adolescente entraña una relación con sus propias emociones y experiencias en la soledad; así, en voz de la nieta: “[...] todas sabemos que nadie se puede acercar verdaderamente a nosotras durante esos meses, nadie. Y que el niño también está solo. Es una soledad diferente que se soporta y se disfruta más cuando nada distrae y una quiere y puede abandonarse totalmente a ella” (50). Así, en la medida en que madre e hija comparten un cuerpo y la experiencia del embarazo, comprenden y comparten la soledad de sus propias madres: “Lo sé porque estoy embarazada, y me toca ahora a mí” (57). Esta última línea podría entenderse también como una expresión de la imposibilidad de evadir un aspecto terrible del vínculo con la madre, quizás el dolor del cuerpo, la inmovilidad, la vulnerabilidad o la invasión. Arredondo parece referirse a todos.

Algunos de los temas de “Canción de cuna” que han sido abordados por la crítica se enfocan en “el sentimiento ambiguo que acompaña a la madre durante el periodo de gestación” (Albarrán, 1995: 268) y el elemento vinculador que significa la canción de cuna en el relato “para referirse a ese carácter misterioso de las relaciones madre e hija, la autora se vale de la música, de las canciones que las madres cantan a sus hijos” (Albarrán, 1995: 273). Resulta especialmente importante que en el relato en cuestión, más allá de cumplir con su función reproductora, la figura del padre se encuentra ausente. La razón de ello sería exaltar la unión madre-hijo durante el embarazo y la relación entre ambos después del parto (Albarrán, 1995: 270). En su análisis de la obra arredondiana, Fabienne Bradu ve en esta ausencia del padre una iteración del tema de la orfandad, “como una progresiva explicitación del sentimiento de orfandad originaria” (Bradu, 1998: 40). Ambas posturas pueden sostenerse en el relato, sin embargo, parecería que en “Canción de cuna” no se configura tanto la orfandad o la ausencia del padre como se hace la identificación con la madre a través del vínculo matrilíneo.

El tema de la búsqueda de la identidad a través del regreso al origen se ha destacado en el relato: la maternidad sería entonces “una forma de descubrimiento personal” (Bradú, 1998: 62) y el embarazo imaginario de la mujer madura constituiría un medio para configurar su identidad como abuela, madre, hija y mujer (Avedaño, 2000: 24). De la misma manera, encontramos en “Canción de cuna” que “De madres a hijas, de abuelas a nietas, la relación entre ellas conforma la identidad de las mujeres: engendradoras, engendradas. De unas a otras el designio se cumple: todas han de ser origen, causa” (Martínez-Zalce, 1996: 85). Y con ello se caracteriza el embarazo como algo ominoso, la maternidad “implica una connotación negativa [...] la extensión de un castigo, una maldición que se cumple al infinito: la de reproducir seres finitos, imperfectos, mortales” ((Martínez-Zalce, 1996: 84). Arredondo parece decirnos que la propia angustia de la existencia se vive al reproducirla. Albergar a un ser que ha de sufrir es una aflicción, padecer nueve meses de malestares, de soledades compartidas, parir con dolor: todo es una anticipación de la pesadumbre de vivir.

De igual importancia resulta comentar la dimensión espacial del relato, la cual se ha analizado en la obra de Arredondo en dos líneas principales: una orientada a la exploración del espacio plasmado como naturaleza desbordante y edénica, definida por la imagen de Eldorado,⁶ y otra que aborda la espacialidad a través de la intimidad de la casa, donde el espacio de lo doméstico revela la escena del dolor, del vínculo retorcido y extraño con la familia (Martínez-Zalce, 1996: 60).

En el grupo de cuentos que engloban experiencias más cercanas a la madurez de la autora y a su propia experiencia de la maternidad, podemos destacar una relación con los espacios urbanos, con las habitaciones cerradas en las que se desarrollan conflictos [...] En esos relatos la maternidad es un peso que no se desea, no se anhela ni se busca (Gutiérrez, 2005: 51).

⁶ Entre los ensayos que destacan a este respecto encontramos el realizado por Dina Grijalva Monteverde: *Eldorado: evocación y mito en la narrativa de Inés Arredondo* (2011).

En “Canción de cuna”, el espacio se compone de una síntesis entre lo exterior y lo interior: paisaje y cuerpo. La experiencia del embarazo de la joven Érika está configurada a través de una sombría, desesperanzadora y solitaria descripción del “paisaje aniquilado” que se ve por la ventana de la habitación donde la chica está confinada:

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

La soledad entra por la alta ventana. A pesar de los vidrios la habitación es helada, húmeda, y el viento, sitiando, aislando, hace sentir que se está dentro de una torre [...] (51).

En esta torre —que parece evocar la imagen de Rapunzel enclaustrada—,⁷ la familia ha ocultado a la hija durante su preñez para, después del parto, hacer pasar al bebé por su hermana y así esconder la falta. Érika se encuentra aislada, completamente sola, apartada de todo, es “la única en una orilla deshabitada del mundo” (51). Hay en este pequeño fragmento un recurso esencial para entender la obra de Inés Arredondo, me refiero

⁷ La imagen no es gratuita, para Cristina Mazzoni, la historia de Rapunzel simboliza las relaciones madre-hija como parte de un nexo secreto de origen misterioso que se revela en el embarazo. De acuerdo con la investigación de esta autora, la versión de los hermanos Grimm de la historia de Rapunzel omite varios elementos presentes en las versiones de diversos cuentos folclóricos. En relatos más antiguos, el deseo de la madre embarazada de Rapunzel es incontrolable y le hace comer vorazmente la planta del jardín de la bruja. Después de reclamar al bebé como pago, la bruja (figura de madre estéril y sustituta) pone a Rapunzel en la torre, pero al crecer, la chica queda encinta del príncipe (a causa del deseo incontrolable que ha heredado de la madre) y la bruja la castiga cortándole el cabello y expulsándola de la torre. El cuento de Rapunzel “es una compleja imbricación de identidades femeninas puestas en movimiento por el poder del deseo maternal y la subjetividad de la hija” (Mazzoni, 2002: 21. La traducción es mía). Rapunzel y Érika expían la transgresión en una torre.

a la relación entre naturaleza / paisaje y la subjetividad de los personajes. A partir de una naturaleza desbordante en calor, humedad y flora, surge la recreación del espacio mítico de Eldorado en la literatura arredondiana, como el lugar donde “el personaje toma conciencia de que ha transgredido una prohibición” (Grijalva, 2011: 11). Sin embargo, la escena descrita en “Canción de cuna” no es en absoluto edénica, sino estéril, en ella reina la penumbra de una atmósfera helada y lluviosa. La existencia de la joven es gris en este espacio, “donde resulta inútil ensayar palabras, tener recuerdos” (51). El tiempo se ha detenido, pues “ayer y mañana fueron y serán iguales”, y se exalta la lejanía del espacio exterior, relacionándolo con la soledad, mientras se opone al espacio interior, el del cuerpo, habitado por un ser que lo aliena:

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

[...]

Vuelve a sentir contra las paredes del cuerpo el roce y el gorgoteo del que tantea, con ojos sin luz, los límites.

La sangre colorea la cara de la muchacha, cosquillea en la punta de sus dedos: ha sido un latido que no ha venido de ella, un oleaje que producido y lanzado el informe, el que emerge, húmedo, de lo remoto olvidado (52-53).

La luz se muestra como vida y conciencia, el niño “irá a la luz”, pero ahora no puede verla, se encuentra en la oscuridad, sondeando los límites de su propia existencia en los bordes del vientre materno, mientras que la madre bordea la suya en la prisión de su cuerpo. La escena estéril del paisaje exterior, la reclusión y la sensación física de la vida que se reproduce en el interior del cuerpo de Érika la arrojan a un estado de soledad “que no terminará nunca”. Mediante la configuración de este espacio de clausura,

el transcurrir del tiempo se desdibuja, la temporalidad se torna mítica, eterna.⁸ Únicamente los abruptos movimientos del niño en el vientre marcan el paso de un tiempo que se mide en la espera. Érika es consciente de lo que se desarrolla en su interior cuando “El sinsentido se corporiza y violenta el orden de la muerte: en el vientre de la niña un extraño se ha desesperado” (52). Además, toca la guitarra y siente “el viento sin destino, el vacío, y de nuevo la cuerda que busca, casi sola, encontrar su voz. El tiempo y el espacio ilimitados, [...] Así, eternamente” (51). En esta mítica concepción del tiempo, la experiencia de Érika ha tenido lugar antes, en otras mujeres, en otros tiempos, y se repite en ella, irremediamente, como un recuerdo inserto en su ser que despierta a la memoria en esa condición extraña de ser habitada por otro que la hace abandonarse a la soledad:

[...] solamente ella sabe que esa misma agonía suya es la única manifestación de un gran cataclismo sucedido no se sabe dónde, no se sabe cuándo: hay que estar atenta. Nada puede hacer, todo sucederá como sucedió, pero el sentido sería otro si ella no hubiera estado acechando desde antes de que hubiera un primer día. Es la que se acuerda, aunque no tenga memoria, la testigo de lo que no sabe (53).

De esta forma, la espera se recrea en “Canción de cuna” como un estado de existencia extremadamente complejo que reúne la experiencia física de ser uno y otro, del “latido subterráneo” que deja a Érika “suspensa al

⁸ Considero aquí el tiempo mítico como lo define Octavio Paz: “Hubo un tiempo en que el tiempo no era sucesión y tránsito, sino manar continuo de un presente fijo, en el que estaban contenidos todos los tiempos, el pasado y el futuro [...] El tiempo cronométrico es una sucesión homogénea y vacía de toda particularidad [...] sólo transcurre. El tiempo mítico, al contrario, no es sucesión homogénea, de cantidades iguales; [...] es largo como la eternidad o breve como un soplo [...] El tiempo del Mito, como el de la fiesta religiosa o los cuentos infantiles, no tiene fechas” (1990: 188 y ss).

borde del mundo del terror y del milagro, con todos los sentidos centrados en la cavidad que está en su cuerpo, pero que no es suya” (53). La experiencia de Érika es, por tanto, monstruosa, su ser se enfrenta a la gestación de otro en su interior; la separación del Yo y lo Otro⁹ se neutraliza en su cuerpo. El sentimiento de la invasión del cuerpo se vive en el horror. Es importante notar aquí que “Fuera de la maternidad no existen, en la experiencia humana, situaciones que nos enfrenten tan radical y tan naturalmente a esta aparición del otro” (Clément y Kristeva, 2000: 77). Quizás la manifestación de la enfermedad podría entenderse como algo cercano a esta experiencia, y de manera magistral, Arredondo ha fusionado la vivencia del embarazo y de la enfermedad: el feto como tumor, dos cuerpos extraños que crecen y se alimentan del cuerpo.

Por otra parte, la experiencia de la espera, en la medida en que trastoca la sucesión del tiempo, se vuelve una anticipación del momento del parto. Érika aguarda, entonces, “el desgarramiento final en que ‘aquello’ saldrá de ella” (52). La distorsión en la noción del tiempo ocurre “en el vertiginoso paso, tan parecido a lo inmóvil, del tiempo virgen, el que nadie contó” (52), como si el tiempo antes del embarazo careciera de importancia, de ritmo. La espera se vuelve un proceso de transformación y el tiempo se mide sólo en función de los eventos que se desarrollan en el cuerpo materno: “El tiempo se transforma entonces en una eternidad de instantes milagrosos” (Clément y Kristeva, 2000: 20). Las marcas espaciales son interiores y exteriores y se funden con la concepción del tiempo dada por el acontecer en el cuerpo. El espacio de la habitación-torre es una prisión, pero también lo es el cuerpo, pues no se puede escapar de lo que ocurre en su interior. Si, como afirma Michel Foucault, “Mi cuerpo es el lugar irremediable al que estoy condena-

⁹ Hago referencia aquí al discurso psicoanalítico expuesto por Clément y Kristeva relacionado con la abyección, que significa la no separación entre el Yo y lo Otro, principio que rige la conformación de la subjetividad: “Lo abyecto nos confronta [...] con nuestros intentos más antiguos de diferenciarnos de la entidad materna, aún antes de existir fuera de ella, gracias a la autonomía del lenguaje” (2000: 21-22).

do” (2010: 8), el cuerpo materno de Érika también está condenado, al menos durante el tiempo de la espera, de la invasión de otro. La configuración de la identidad de este personaje no se da en la separación del Yo con lo Otro, sino en la existencia de ambos en el mismo espacio corporal, a través de la experiencia del embarazo. A pesar de ello, la conciencia de Érika hace que la chica se vea como un ser separado del mundo que la rodea y de la vida que alberga. El Otro que habita su cuerpo es algo ajeno y horrendo. El carácter monstruoso del embarazo de Érika se expresa en su forma de referirse al bebé como “un extraño”, “aquéllo”, “el intruso”, “el informe”, “el habitante del pantano” (52-53). Sin identificación alguna con su hijo, Érika lo ve como un invasor. Es significativo que la mujer madura también use el pronombre *aquéllo* para referirse al pólipo uterino que la amenaza (57). Ambos cuerpos extraños invaden a las dos mujeres, pero en el caso de la mujer mayor, parto y extirpación del pólipo adquieren el mismo sentido: liberación y recuperación de su individualidad. Para la abuela-madre, la invasión al cuerpo acontece a través de la enfermedad, y la presencia del agente extraño se resuelve en la creación del embarazo imaginario. Hijo o carnosidad cancerígena, enferma el cuerpo de la mujer, lo altera. Y el padecimiento del embarazo se viven como una “experiencia intelectualmente transformativa” (Ruddick, 1983: 41), en tanto que entraña constantes cambios y alienaciones en el cuerpo (Kuykendall, 1983: 266).

Pero el embarazo es sobre todo un drama que se desarrolla en la mujer entre ella misma y ella misma; lo vive a un tiempo como un enriquecimiento y una mutilación; el feto es parte de su cuerpo y es un parásito que la explota; lo posee y es poseída por él; resume todo el futuro y, al llevarlo, se siente inmensa como el mundo, pero esa misma riqueza la aniquila, tiene la impresión de no ser ya nada. Una existencia nueva se va a manifestar y a justificar su propia existencia, ella está orgullosa, pero se siente también el juguete de fuerzas oscuras, zarandeada, violentada. Lo que tiene de singular la mujer embarazada es que, en el momento mismo en que su cuerpo se trasciende, lo vive como inmanente: se repliega sobre sí en las náuseas y el malestar; deja de existir

para él en exclusiva y se vuelve más voluminoso de lo que nunca ha sido. [...] en la futura madre la oposición entre sujeto y objeto queda abolida y forma con ese hijo que la hincha una pareja equívoca que queda sumergida por la vida; atrapada en las redes de la naturaleza [...] (Beauvoir, 1999 : 290-291).

El cuerpo de la abuela-madre se deteriora con la enfermedad, pero ella transforma su proximidad con la muerte en vida; narra la voz de la hija: “Yo sabía que marchaba hacia la muerte, pero ella estaba segura de que se dedicaba a la gestación de una nueva vida” (49). Retrospectivamente, la abuela-madre ve su vida como el cumplimiento de su destino reproductor: “Doce nietos y todos los hijos casados. Cualquiera pensaría que así está bien, que he cumplido [...] y terminado. Pero no es así. Para eso les pedí que vinieran esta tarde: no es así. Todo vuelve a comenzar siempre” (50). Un destino que adquiere sentido sólo en una cultura moldeada por la red de significados de opresión del mundo patriarcal que “especializa a las mujeres en la maternidad” (Lagarde, 2005: 365) y las hace existir sólo maternalmente. No obstante, la mujer no da a luz a un hijo, sino a ella misma: “[...] quería tal vez reproducir su propia gestación, para darse a luz a sí misma a los ojos de todos” (57). De esta manera, Bradu señala: “Lo raro, lo absurdo de la situación, no es que una mujer de cincuenta y dos años tenga un hijo, sino que a través del embarazo opere una regresión de un estatus al anterior: del de *madre* al de *mujer*” (1998: 39-40). La abuela-madre se transforma en una mujer que, al escoger la locura para enterrar su enfermedad, se libera, se conforma como sujeto y se vuelve “esa mujer joven y desafiante. Esa mujer había dejado de ser nuestra madre, de tener la edad, la historia, todo lo que hasta entonces había sido ella” (50). Así la hija reconoce a la mujer que existe en quien sólo había concebido como su madre. A través de su embarazo imaginario, la abuela-madre logra conformar su identidad más allá de su papel de madre y abuela, pero paradójicamente a través de una vinculación con su línea familiar. La identidad de madre se transforma no sólo para sí misma, sino también para su hija. En una lectura adicional, es relevante observar lo siguiente:

La historia dialoga con la historia bíblica de Santa Ana, que también concibió en su vejez, y con la historia de la Purísima Concepción de la Virgen María, porque no existe un padre a quien atribuirle el embarazo imaginario. De esa manera, la ausencia del hombre queda minimizada durante la búsqueda por el reencuentro con la identidad femenina (Avendaño, 2000: 62).

En ese sentido, el relato “Canción de cuna” es también un espacio de subversión contra la autoridad masculina: “[...] la figura paterna [...] es la gran ausencia del texto” (Albarrán, 1995: 279), y ello ocurre en el caso de la abuela-madre como una toma de conciencia absoluta de la autonomía. El padre es “lo que menos importa”, “no hay hombre. No lo hay” (51). Todo vínculo con el padre se anula, la figura paterna no permanece, no hay un nexo fuerte con ella; ante la consigna *pater semper incertus est* se enarbola una atávica línea materna, como si la ausencia del padre fuera necesaria en el relato para centrarnos en los personajes femeninos. Más allá del hijo y del padre, la tríada abuela-madre-hija que hemos comentado anteriormente surge como un individuo que se reinventa en la soledad de su locura. Esta locura quizás exprese un deseo por crear una narrativa propia —matrilineal— sin la lengua ni autoridad del padre.

Por otro lado, en la historia de Érika nunca se nombra al padre, el acto sexual es “aquéllo” por lo que ella se encuentra embarazada, es un acto absurdo a sus ojos, insignificante frente al horror que ha provocado: “[...] la muchacha no lo cree. Sabe que sucede así, pero no lo cree” (52). Además, es posible ver también que la hija de Érika está desvinculada de toda pertenencia a la línea paterna:

[...] importa aquí la otra variante de la revelación y negación simultáneas de la filiación paterna: la del idioma. Más allá de la ausencia real del padre, la filiación paterna es negada a través del idioma: Érika, la adolescente y verdadera madre de la niña, le niega la filiación paterna separándola del idioma común a la familia: el alemán. Es una manera de negarle al padre-abuelo su papel ficticio de padre de Érika, la lengua paterna (Bradú, 1998: 40).

La ausencia de las figuras paternas funciona como un recurso para exaltar las relaciones abuela-madre-hija en detrimento de toda relación con el padre. Se manifiesta, de este modo, otro componente del carácter subversivo del texto: el vínculo matrilineal. Emily Jeremiah destaca que mostrar la maternidad como performativa en la obra literaria es en sí un acto subversivo respecto a la noción patriarcal de la maternidad como pasiva, fija y genérica. La identificación entre madres e hijas lleva no sólo a entender la complejidad de la experiencia del embarazo y la maternidad, sino también a comprender que “leer y escribir [la maternidad] puede producir nuevas identificaciones con otros y podría por tanto, ser visto como una actividad ética maternal” (Jeremiah, 2006: 21. La traducción es mía),¹⁰ como la construcción de una *écriture féminine*, en palabras de Hélène Cixous, una escritura en donde las mujeres se escriban, puesto que “la escritura es la posibilidad misma del cambio, el espacio donde se puede lanzar un pensamiento subversivo, el movimiento contracorriente de una transformación de las estructuras sociales y culturales” (Cixous, 2010: 43-44. La traducción es mía).¹¹ Arredondo no sólo nos muestra realizaciones de la maternidad distintas, subversivas, sino que también configura personajes que encuentran su propia voz, que conforman su identidad como madres-hijas y como mujeres.

Histórica y culturalmente, la relación madre-hija se ha mantenido en la oscuridad. La concepción de la sexualidad e identidad femeninas se ha hecho a partir de la teoría psicoanalítica freudiana fundada en los com-

¹⁰ En la crítica literaria feminista se ha discutido ya el concepto de la autora que *da a luz* a su obra en oposición al padre que la engendra. Sandra M. Gilbert y Susan Gubar lo hacen en *Mad woman in the Attic* (1984: 47 y ss.) al elaborar una crítica al modelo histórico-literario del canon occidental de Harold Bloom, argumentando contra su concepto de la angustia de la influencia como un complejo edípico: el hijo-autor ha de matar a su padre (predecesor literario).

¹¹ Es importante apuntar que la escritura femenina que refiere Cixous no es una escrita por mujeres, sino una en la que se escriban las mujeres fuera de la concepción tradicional literaria masculina.

plejos de castración y de envidia del pene.¹² Adrienne Rich enfatiza el hecho de que “Ya sea en la doctrina teológica o bien, en la teoría del arte o de la sociología o del psicoanálisis, son la madre y el hijo quienes aparecen como la eterna, determinante diada” (1995: 226. La traducción es mía). Sólo la luz que sobre dicha relación ha dejado entrar la crítica feminista ha podido revelar su naturaleza. Simone de Beauvoir ha notado que la relación madre-hija se presenta como un conflicto latente y en ocasiones no explícito, aunque determinante y reconocible en la vida de las mujeres. La madre ve en la hija a su doble, quien sufrirá la misma opresión por compartir su sexo (Beauvoir, 1999: 314). La hija, por su parte, ve en la madre una figura “dadora y nutricia [que] también es carencia erótica, sumisión” (Lagarde, 2005: 428). Los límites de su propio papel en el mundo son enseñados por la madre, es ella quien transmite la ley del padre. La dominación de las mujeres tiene su origen, en gran medida, en la tensión entre madre e hija, quienes rivalizan en el mundo patriarcal al buscar el reconocimiento en los otros. Ante esta rivalidad construida, la crítica literaria de los últimos años, en especial el trabajo de Sarah Ruddick y Andrea O’Reilly, entre otras, ha visto que en la identificación con la madre habrá de forjarse la verdadera identidad femenina. Al trazar una *teórica genealogía de mujeres*,¹³ término de Luce Irigaray, se sustituirá el orden simbólico del padre por uno nuevo, el de la madre, que conllevará a un nuevo entendimiento de la conformación de la identidad (Muraro, 1994: 10). Todo lo anterior, considero, puede resolverse en el trazo de la narrativa matrilineal. Nuevos caminos de investigación que exploren su realización en diferentes obras literarias.

¹² Christiane Olivier ha apuntado al respecto que con el Complejo de Edipo, “Freud extrajo la sexualidad femenina de la libido masculina”, de las figuras del padre y del hijo se forjan las personalidades femeninas. Así, el psicoanalista le quitó la voz a Yocasta y, por ende, a las madres y a las hijas (2003: 17).

¹³ No sólo una identificación con la madre, sino con la historia de las mujeres, con la creación de una conciencia colectiva (Irigaray, 1974).

En “Canción de cuna” estamos indudablemente ante una narración matrilineal. El relato se realiza a través de dos voces narrativas intercaladas en cinco fragmentos: una en primera persona, la de la hija de la abuela-madre, y otra en tercera persona, que narra la historia de Érika. En los fragmentos uno y tres se trata la historia de la abuela madre, en el fragmento dos, la de Érika, en el cuarto fragmento la perspectiva cambia y el foco de la narración es la mirada de la hija de Érika. Hacia el final del cuento, en el quinto fragmento, las historias se unen y a través de la voz de la hija se devela la descendencia materna.

El recurso que descubre la narración matrilineal en el relato es la canción de cuna. Las canciones de cuna son composiciones musicales de transmisión generalmente oral, que representan las primeras palabras dichas al bebé en sus primeros instantes de vida. Los cantos son hechos por voces líricas femeninas: son las mujeres, las madres, las abuelas o las nodrizas quienes entonan las melodías de las canciones de cuna para incitar al sueño. Es de particular importancia resaltar que la voz del padre está por completo ausente en este tipo de expresión popular (Cerrillo, 2012). Si bien las canciones de cuna son medios de reproducción social,¹⁴ constituyen, en esencia, una afirmación del amor maternal. Asimismo, las canciones de cuna han permanecido casi invariables a través de los siglos y “pueden encontrarse influencias de unos pueblos a otros, similitudes, interpolaciones, imitaciones y diversificaciones que, a pesar de todo, permiten reconocer la fuente y el tronco común” (Orta, 1984: 19). La canción de cuna es el medio por el cual la madre y la hija mantienen un vínculo; cuando la abuela-madre se encuentra hipnotizada, entona la canción que su madre-hermana le cantaba, sin embargo, la música es confusa: “[...] poniendo mucha atención se escuchaban las notas discordantes que sin embargo yo no alcanzaba a aislar y unir entre sí” (55). Como si guardara un significado oculto, la melodía de

¹⁴ Puesto que en ellas se transmiten los primeros lineamientos de los papeles de género que el niño y la niña deberán cumplir en la sociedad (Fernández, 2006).

la canción de cuna hace presentir, en el cruce de las notas, la unión de las vidas de las mujeres en el relato, el origen común, el parentesco y sus propias relaciones en conflicto. Claudia Albarrán propone una traducción a la canción de cuna:

Was ich in Gedanken küsse
 [lo que yo beso en los pensamientos]
 Als der strummen einsamkeit [sic]
 [como la muda soledad]
 Hänschen klein geht allein in die weite Welt hinein
 [el pequeño Hans va solo a través del ancho mundo]
 Aber Mutter weinet sehr, Hat ja nun Kein [sic] Hänschen mehr
 [pero la madre llora mucho, ya no tiene más al pequeño Hans] (Albarrán, 1995: 274-275).

En el cuarto fragmento del relato, la niña le pide a Érika que cante la canción en español, a lo que ella accede, diciéndole que debe guardar el secreto; a continuación la niña escucha la melodía mientras observa a su hermana-madre:

La miraba cantar y llorar, llorar dulcemente enseñándole sin querer las palabras de su historia, tendiéndole sílaba por sílaba, no las palabras de otro idioma, más bien la necesidad de romper la separación, la soledad de las dos.

Nadie debe enterarse
 a nadie se lo revelaré
 sino a la muda soledad
 sino a la muda soledad
 sino a la muda soledad [...] (56)

Para Albarrán, la canción simboliza la violenta ruptura de la unión entre el cuerpo del hijo y de la madre, lo cual deja a ésta en un

estado de tristeza y soledad (1995: 275); sin embargo, considero que la canción de cuna también le da sentido a la pérdida del conocimiento del origen, la primera enseñanza que representa la canción de cuna es la ruptura con la unidad y la aceptación de ser uno aparte del otro que es la madre. Paradójicamente, la canción de cuna otorga a la hija la pertenencia a la línea materna. La muda soledad es un estado de incompreensión, de no saber de dónde se ha venido, soledad que no puede evitarse, sino compartirse en la identificación con el Otro. Aun en el embarazo, con otro ser dentro, se puede estar sola, y el bebé está solo también, compartiendo la soledad de la existencia con la madre en el espacio contradictorio del vientre.

La canción de cuna es también un símbolo de búsqueda por la identidad para Érika. La vida de la niña-madre sería un vacío sin la música de la guitarra que toca, único medio posible para no perderse en la soledad. Vemos entonces que la posibilidad de ser ella misma, de existir como sujeto y abstraerse del mundo y de su propia situación, se da a través de la música: “Una nota queda, breve, que nadie escucha, pero que centra algo y da un reposo momentáneo” (51).

Sin duda, las cuerdas de la guitarra simbolizan un cordón umbilical “que engarza las distintas generaciones de mujeres que integran la familia” (Albarrán, 1995: 272). No obstante, también pueden entrañar las venas, la línea sanguínea materna o, de manera menos obvia, los cabellos, otra figura que, de modo muy sutil, también enlaza a los personajes. La madre de Érika acaricia tiernamente el cabello de la chica para acercarse a ella durante la amarga experiencia de su embarazo (52); a su vez, Érika acaricia el cabello de su hija-hermana con la tristeza de no poder revelarle su verdadero parentesco, y en otro fragmento, la abuela-madre se somete a la hipnosis —acción que habrá de develar su verdadero origen—, procedimiento que es descrito como el rito de cepillarse el cabello.

En una imagen que se repite y que también se relaciona con la canción de cuna, durante su embarazo, Érika siente que los dedos de su hijo la palpan desde el interior mientras sus propios dedos tocan la guitarra. Ante

el horror del hijo que despierte en su vientre, Érika busca tranquilidad en la música, la melodía que produce la guitarra es un medio para encontrarse a ella misma, para “encontrar su voz” (51). En el mismo cuerpo, dos seres tratan de bordear sus límites, el ser que se gesta en el vientre materno y la chica en la música, que habrá de romper momentáneamente la sensación física del embarazo.

Por otro lado, encontramos otra imagen que sostiene la estructura circular del texto: Érika espía los movimientos del cuerpo de su hijo en su vientre, siente las palpitations, la vida que se despierta. En un momento posterior de la narración es la hija de Érika quien se sienta en sus rodillas, pone su cabeza en el pecho de la mujer y sigue el ritmo de su cuerpo:

[...] escucha como los pulmones se llenan y se vacían en espasmos convulsos, siente el estremecimiento del cuerpo que la sostiene, fija la atención en el palpar desordenando del corazón próximo. Está acurrucada, protegida, y ya no le importa que la muchacha llore, le gusta estar así, agazapada en ella, espionando los secretos golpes de su cuerpo (56).

De esta forma, se reproduce la posición de la niña en el vientre materno que ocupó sin saberlo. A través de los latidos del cuerpo de Érika, intuye un nexo mucho más profundo que el que une a las hermanas, presiente el lazo con su madre.

La narrativa matrilineal en “Canción de cuna” lleva a cada una de las tres mujeres del relato a identificarse con su madre y a conformar sus propias identidades como mujeres y como madres-hijas. En palabras de Julia Kristeva, una mujer no llega a comprender las relaciones de amor y odio con su madre sin antes “haberse convertido ella misma en madre y, sobre todo, sin el largo aprendizaje de la diferenciación de los iguales que le impone el cara a cara con hija” (1991: 229). Para la narradora, la comprensión ocurre al ser testigo de las transformaciones en la vida de su madre y al darse cuenta de la solitaria infancia que ésta tuvo:

Se lo dijo el día que murió. Le dijo que no era su hermana, sino su madre, y fue esto un reconocimiento fugitivo, de adiós, tan precario que no bastó. Aunque ella lo supiera desde mucho tiempo atrás, desde antes de entender lo que los mayores decían en su idioma, el que su madre no se le entregara más que en unas relaciones secretas, casi pecaminosas, la mantuvo informe, fetal, sin luz. Lo único cierto era la figura segura y bondadosa de la abuela-madre que se daba sin tenerlo que hacer, y sin haber pecado. Lo único seguro, pero fuera de la verdad. Sin vínculos con nadie, también (57).

Resulta también valioso poner atención sobre el hecho de que, como ha detectado Fabienne Bradu, en este relato “se tambalean los parentescos: hija-hermana, madre-abuela, madre-hermana” (1998: 40),¹⁵ para dejar ver los diferentes estatus que pueden tener las mujeres en la línea familiar materna y para desestabilizar los papeles tradicionales que se efectúan al interior de la familia. En otro sentido, la distorsión de los roles de los personajes demuestran que la identidad de cada uno de ellos no se conforma en una experiencia unilateral, sino en una multiplicidad de vivencias, una mujer encuentra su identidad en el ser hija, madre, abuela, etcétera.

Desde una lectura a partir de la construcción del mal en la narrativa arrendodiana, “se puede afirmar que existe la clara intención en estos relatos de comenzar con la deconstrucción, como tarea urgente que la autora experimentaba, de los discursos que producían y producen sujetos, [...], sobre todo femeninos, y expresar ‘otro modo de ser’” (Tornero, 2008: 264-265).

En síntesis, a través de la experiencia del embarazo, los personajes de “Canción de cuna” se reconocen como mujeres e individuos que forman parte de una línea materna secreta y misteriosa que se extiende por generaciones. Las mujeres de este relato se contemplan y se identifican desde la soledad de la existencia en su papel de abuelas, madres e hijas. La joven

¹⁵ Como también ocurre en el cuento “Los espejos”.

embarazada se reconoce en la soledad del embarazo y en el “ser aparte” del mundo que su experiencia le otorga, junto con su pequeña hija. El parentesco se sabe al final del relato, cuando Érika le confiesa a la chica que es su madre: “Se lo dijo el día que murió. Le dijo que no era su hermana, sino su madre” (57). Sin embargo, parece que la niña lo ha presentido siempre: “Aunque ella lo supiera desde mucho tiempo atrás” (57). En el último fragmento del relato, el foco de la narración se centra en la hija de Érika; a través de sus ojos entendemos que comparte la tristeza de haberle sido negada a su madre y sólo puede compartir momentos íntimos con ella al cantar la canción de cuna: “[...] la miraba cantar y llorar, llorar dulcemente enseñándole sin querer las palabras de su historia, tendiéndole sílaba por sílaba” (56). Entendemos también que años después en su vida: “El amor no negado pero clandestino de su madre la envenenó” (57) y quizás eso se representa su cáncer. Su identidad como mujer e hija se conforma cuando su cuerpo sana después de seguir una terapia en la que tiene regresiones a su infancia; así, el malestar no parece sólo de origen físico, su embarazo imaginario hace que geste a sí misma en la locura, en la inestabilidad del cuerpo enfermo y que se construya como sujeto una vez sanada y reconocida la relación con su madre. Al pasar por los estadios de hija, madre, mujer joven y abuela, este personaje se libera y se constituye. De una forma desoladora y terrible, la enfermedad-locura de la mujer se manifiesta porque el lazo con su madre le fue negado. Su liberación es el reconocimiento de ese lazo y de ella misma. Su fortaleza se manifiesta, y su hija lo atestigua: “[...] de épocas pasadas que se han repetido en la historia, en que las mujeres han podido mantener centrada una esencia que no tiene nombre pero que en ese momento yo veía surgir en mi madre” (54). Inés Arredondo no sólo vincula a estas tres mujeres mediante su historia familiar, también lo hace tejiendo una sublime narración en la que múltiples perspectivas se intercalan y se desdibujan. La voz que cierra el relato es la de la nieta, quien, al igual que las mujeres antes que ella, toma conciencia de su soledad en el embarazo, configura su identidad en la sucesión maternal y en el entendimiento profundo de las vidas de su madre y de su abuela. Todos los personajes se unen

en la experiencia de la maternidad, pero conforman su identidad individual mirándose amorosamente unas a otras.¹⁶

El nexo que existe entre una madre y su hija puede ser trágico, monstruoso o una identificación perfecta, en todo caso, se plantea como una experiencia compleja, física, atávica, conflictiva e ineludible, pero liberadora para estas mujeres. Inés Arredondo desmitifica la experiencia del embarazo al configurarlo como algo siniestro y solitario. Los personajes del relato unen sus soledades en la canción de cuna, medio a través del cual cada madre ha de transmitir el conocimiento de la pérdida, de la soledad a la que cada una ha de vivir a pesar de la capacidad de dar vida. Experiencia real de la escritora o no, “Canción de cuna” expone un contradiscurso a toda noción fija y unívoca de la experiencia de la maternidad mostrándola en su multiplicidad. En un juego que enfrenta mito y vivencia, Arredondo recrea la complejidad del embarazo y nos acerca a nuestras propias madres.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN, Claudia (1995). “El huésped de la matrioshka” (pp. 49-57), en Aralia López González (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*. México: El Colegio de México.
- ARENAS, Rogelio (1990). “Los cuentos de Inés Arredondo en la *Revista Mexicana de Literatura*”, en Aralia López, Amelia Malagamba y Elena Urrutia

¹⁶ Al respecto de este relato, Beatriz Espejo se cuestiona el sentido del texto dirigiendo la mirada al carácter autobiográfico de la obra narrativa de Arredondo: “Y uno se pregunta hasta qué punto precisamente sus pésimas relaciones con su madre y la enfermedad le sirvieron para escribir ‘Canción de cuna’, asunto socorrido entre las mujeres escritoras, preocupadas por los lazos entre madres e hijas, lazos tan fuertes que las unen y las apartan, el cordón umbilical que no acaba de romperse a pesar de las tijeras, las explicaciones no pedidas y encubiertas, el eterno retorno a la semilla germinal que representa el círculo de la vida. Lo que se ha callado lustros y se descubre tardíamente. La cadena entre maestras y discípulas, cuyos eslabones se deterioran por falta de entendimiento en la edad adulta” (Espejo, 2009: 133).

- (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. México: El Colegio de México / El Colegio de Estudios de la Frontera Norte.
- ARREDONDO, Inés (2002). *Obras completas*. México: Siglo XXI.
- AVENDAÑO CHEN, Esther (2000). *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional-Universidad de Occidente.
- BAJTÍN, Mijail (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BEAUVOIR, Simone de (1999). “La madre” (pp. 275-324), en *El segundo sexo*, vol. II, *La experiencia vivida*. Madrid: Cátedra (Colección Feminismos).
- BRADU, Fabienne (1998). “La escritura subterránea de Inés Arredondo” (pp. 29-49), en *Señas particulares: escritora*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CERRILLO, Pedro C. (2012). *Tradición y cultura en la canción de cuna hispana*. España: Universidad de Castilla La Mancha. Recuperado el 15 de febrero de 2012, de <http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animoteca/recursos/Biblioteca%20virtual/C1.%20Tradiciones%20y%20Literatura%20Infantil/18.%20Pedro%20Cerrillo.pdf>
- CIXOUS, Hélène (2010). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Éditions Galilée.
- CLÉMENT, Catherine, y Julia Kristeva (2000). *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra.
- COSSLETT, Tess (1996). “Feminism, Matrilineanism and the ‘House of Women’ in Contemporary Women’s Fiction”, in *Journal of Gender Studies*, 5.1.
- ESPEJO, Beatriz (2009). *Seis niñas ahogadas en una gota de agua*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León / DEMAC.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna M. (2006). “Género y canción infantil”, en *Cultura y Política*, núm. 26, pp. 1-27. Recuperado el 10 de febrero de 2012, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200003&lng=es&nrm=iso

- FOUCAULT, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- GILBERT, Sandra M., y Susan Gubar (1984). *Mad woman in the Attic*. USA: Yale University.
- GRIJALVA MONTEVERDE, Dina (2011). *Eldorado: evocación y mito en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes Noroeste.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (2005). “Malaamada-malamadre: maternidad y renuncia en los cuentos de Inés Arredondo”, en Luz Elena Zamudio (coord.), *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- IRIGARAY, Luce (1974). *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- JEREMIAH, Emily (2006). “Motherhood to Mothering and Beyond. Maternity in recent Feminist Thought”, in *Journal of the Association for research on Mothering*, vol. 8, nums. 1 and 2, pp. 21-33.
- KRISTEVA, Julia (1991). “Stabat Mater” (pp. 209-231), en *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- (2010). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI.
- KUYKENDALL, Eleanor H. (1983). “Toward an Ethic of Nurturance: Luce Irigaray on Mothering and Power” (pp. 264-274), en Joyce Trebilcote, *Mothering. Essays in Feminist Theory*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madrepasas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela (1996). *Una poética de lo subterráneo: La narrativa de Inés Arredondo*. México: Conaculta.
- MAZZONI, Cristina (2002). *Maternal Impressions. Pregnancy and Childbirth in Literature and Theory*. New York: Cornell University.
- MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MURARO, Luisa (1994). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y Horas.

- OLIVIER, Christiane (2003). *Los hijos de Yócasta. La huella de la madre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTA, Guillermo (1984). *La canción de cuna*. México: Porrúa.
- PAZ, Octavio (1990). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PODNEKS, Elizabeth, y Andrea O'Reilly (eds.) (2010). *Textual Mothers, Maternal Texts. Motherhood in Contemporary Women's Literatures*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- TORNERO, Angélica (2008). *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos / Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- RICH, Adrienne (1995). *Of woman born. Motherhood as experience and institution*. New York: Norton.
- RUDDICK, Sarah (1983). "Maternal Thinking" (pp. 213-230), en Joyce Trebilcot (ed.), *Mothering: essays in feminist theory*. Maryland: Rowman & Allanheld.
- YU, Yi-Lin (2005). *Mother, She Wrote: Matrilinial Narratives in Contemporary Women's Writing*. New York: Peter Lang.

EL RITO RELIGIOSO COMO MOTIVACIÓN DE LO SINIESTRO EN “AL ROCE DE LA SOMBRA” DE GUADALUPE DUEÑAS

Daniela Mayorquín Aguilar

U no de los pocos datos biográficos que pueden rescatarse sobre Guadalupe Dueñas¹ es la rigurosa educación católica que recibió por parte de su padre, quien, como ella misma confiesa, “tenía la idea de la religión de las cavernas [...] una idea religiosa tan terrible que yo fui toda la rebeldía del mundo” (cit. en Martínez, 2002: 2-3). Si pensamos en Dueñas simplemente como una escritora “devota”, pudieran sorprendernos las palabras que dedica a propósito de la relación con Dios impuesta por su padre:

[...] se quedó con la cuestión religiosa porque él debería haber sido sacerdote [...] nos despertaba con ‘viva Jesús’ y yo quedito decía ‘¡que se muera!’, porque me despertaba, tenía frío y teníamos que ir a la iglesia a misa [...] Todo

¹ Nació en Guadalajara, Jalisco, el 19 de octubre de 1910. Cursó su educación básica en el Colegio Teresiano y tomó algunos cursos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). A raíz de su integración a colectivos como las Tertulias del Mate (Castro, 2010: 40), comenzó a dedicar su vida al ejercicio literario con la publicación de sus primeros cuentos en la revista *Ábside* (1937). Más tarde, se desempeñó como censora de películas y programas de televisión.

eso me ponía trastornada. Y a mis hermanas, a nadie le afectaba. Entonces ellos vieron que yo nací malvada. Entonces me tenían verdaderamente el ojo puesto, porque querían convertirme sin parar, me hablaban de Dios sin parar y yo estaba rabiando (cit. en Martínez, 2002: 2-3).

Del mismo modo podría sorprendernos lo expresado sobre el diario que llevaba durante su vida en el internado por encargo de las madres del Colegio Teresiano.² No obstante, cabe precisar estas confesiones como muestras de lo que más tarde desembocaría en una postura crítica ante el ámbito clerical, pues la vida de Dueñas se vio desde entonces definida por una relación conflictuada entre el ámbito religioso que le imponía su casa y sus propios intereses; un sentimiento que no suavizó hasta que, gracias a la biblioteca de Alfonso Méndez Plancarte —a quien mostraba sus primeros escritos—, pudo “conocer la religión a su modo”, sin la presión de sus padres.

En el artículo “*Antes del silencio* (1991): el catecismo personal de Guadalupe Dueñas”, Maricruz Castro Ricalde menciona la concepción de la religiosidad como un factor para que las historias de Dueñas “no terminen felizmente y sus personajes no avizoren tiempos mejores”, señalando también que, desde sus convicciones católicas, el trabajo literario de Dueñas “está repleto de tópicos que aluden a las consecuencias de la culpa y el pecado” (2011: 2, respectivamente). En este sentido, Castro Ricalde observa en los cuentos el espíritu crítico hacia el ambiente ortodoxo del clero, a través de historias

² Yo llevaba un diario que llevaban todas las niñas del colegio: no era casual. Ellas lo llevaban y las madres nos decían que sí [...] que dijéramos: hoy lunes pasó esto, hoy martes rezamos tal cosa. En fin, cosas de esas. Y yo entonces en ese libro realmente fui yo. Puse todos los odios, el disgusto que me causaba la vida, la decepción en la que estaba, la desesperanza total. Fui muy renegada, y aparte muy alegre. Yo allí hice versos; en fin hice todo lo que creía poder hacer. Me traje el libro, y ese libro que fue tan oscuramente escrito, de cosas que no pasaban, ¡no pasaba nada! Yo decía: ‘hoy es lunes, aquí no pasa nada ni va a pasar nunca jamás. Nada, no hay una monja que se muera, no hay...’ Bueno, cosas horribles [...] Y allí hice muchos versos y muchos medios cuentos que creía yo que eran cuentos y era poesía (cit. en Martínez, 2002: 2-3).

donde las virtudes religiosas se ponen en duda, pero al mismo tiempo resalta la imposibilidad de la autora de despojarse por entero del código moral religioso (2011: 3). Partiendo de estas premisas, la siguiente propuesta de lectura sigue la línea de esta relación compleja con lo religioso, “ni de un lado ni de otro” en palabras de Dueñas (Martínez, 2002: 2-3), que es posible observar en “Al roce de la sombra”, cuento perteneciente a la compilación *Tiene la noche un árbol* (1958). Éste narra la historia de una joven llamada Raquel, quien luego de llegar al pueblo de San Martín para dar clases se hospeda en la finca de las Moncada, unas hermanas afrancesadas de costumbres muy peculiares.

Los aspectos recién mencionados a propósito de la vida católica de Dueñas permiten contextualizar el enfoque dado al contenido de un cuento como éste, que traza líneas con un aspecto “negativo” de la religión desde el punto de vista moral. ¿Pero en qué desemboca esta relación aparentemente contradictoria con lo religioso en la narrativa de la autora? Desemboca en una sensación ominosa producida por elementos ya sean de índole “sagrada”, o bien, espacios y personajes que encarnan lo “sagrado”, en tanto que participan de una experiencia ritual que lejos de integrar al personaje principal terminan aislándolo y sumergiéndolo en una sensación de angustia profunda. En este sentido, pretendo vincular esta sensación que parecen producir los elementos del rito religioso con el concepto de *siniestro*, tal como es entendido por Sigmund Freud, para delimitar una posible relación entre este concepto y las nociones que intervienen en el mecanismo del pensamiento religioso dentro del relato de Dueñas.

LO SINIESTRO BAJO LA LUZ DEL RITO

Desde una óptica psicoanalítica, Sigmund Freud (1856-1939) desarrolla el concepto de *siniestro* u *ominoso* a partir de dos nociones contrarias: la voz alemana *heimlich* —íntimo, secreto, familiar, vinculado con lo hogareño y lo doméstico— y su antónimo *unheimlich* —lo oculto e inquietante. Cabe destacar que si hay algo que estas dos nociones contrarias comparten es el carác-

ter incierto y secreto. A partir de ahí, Freud define lo *unheimlich* a partir de la denominación de Schelling: “[...] todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado” (2001: 2), pero relacionándola a su vez con lo cotidiano, con aquéllo que parece encerrar el origen de los miedos profundos del ser humano, en particular aquéllos vinculados con la infancia. En consecuencia, lo siniestro sería para Freud “aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (2001: 2).

Ahora bien, lo que encuentro de “familiar” y a la vez temible en la configuración del rito religioso que realiza Guadalupe Dueñas no remite a los aspectos biográficos de la autora que mencioné antes, sino al aspecto convencional que caracteriza la religión, entendida ésta como “un sistema más o menos complejo de mitos, de dogmas, de ritos, de mitos, de ceremonias” (Durkheim, 1968: 40). Remite a la función del pensamiento religioso en la vida cotidiana, a esto que lo vuelve necesario no sólo para la celebración de vínculos rituales en las relaciones humanas, sino también para la construcción de la identidad en el ámbito social, ya sea en pequeños grupos aislados, en un pueblo o incluso en una nación entera (Acosta, 2009: 101). Así pues, el papel que cumple la religión justifica el hecho de que la tradición religiosa esté inmersa en la cotidianidad del ser humano desde su infancia, así como las ideas de pecado, la pequeñez humana ante lo inefable que representa lo sagrado³ y la angustia por la certeza de la propia finitud. Todas éstas son nociones vinculadas con el concepto de *culpa* que van de la mano

³ En una de sus obras más importantes, Georges Bataille abarca estos temas al vincular el erotismo con una determinación primitivamente religiosa. Para entender el erotismo sagrado es preciso una revelación que ha de ponerse en juego durante una experiencia mística; ésta resulta subjetiva por tratarse, a final de cuentas, de una “experiencia interior”, de la que se ha intentado hablar desde diferentes enfoques sin poder asirse del todo, de ahí el carácter inefable de lo sagrado que, en palabras de Bataille, “no podríamos representarnos [...] si no pudiéramos referirnos a las experiencias religiosas que hemos realizado personalmente, aunque fuese durante la infancia” (2005: 27).

con la religión cristiana,⁴ y que en los cuentos de Dueñas pueden entreverse, a mi parecer, por medio de la caracterización de sus personajes. Éste sería el caso particular de Raquel, la protagonista de “Al roce de la sombra”, educada en un hospicio de monjas. Gracias a este detalle, ofrecido en las primeras páginas del cuento, podemos inferir en Raquel un conocimiento religioso desde una edad temprana, y es con base en eso argumento la familiaridad en el ámbito religioso. Una familiaridad que, no obstante, podría desencadenar lo siniestro en el cuento a partir de elementos a los que me referiré con detenimiento más adelante.

Para acercarnos, a grandes rasgos, a las implicaciones del rito, es preciso aclarar la distinción entre las dos propiedades que componen el pensamiento religioso. Roger Caillois, en *El hombre y lo sagrado* (1984), sostiene que lo único que puede afirmarse con respecto a lo sagrado está en su misma definición: aquéllo que se opone a lo profano, una distinción implicada en toda concepción religiosa. Asimismo, valiéndose de una cita de H. Hubert, Caillois define *religión* como la “administración de lo sagrado” (1984: 12), y lo sagrado como una propiedad de las cosas: ya sea instrumentos de culto, ciertos seres, ciertos lugares o determinados tiempos.

Sin embargo, estos elementos no poseen esa cualidad por sí mismos, sino que la adquieren por medio de una “gracia mística” (Caillois, 1984: 13), de tal forma que, si bien no presentan modificaciones aparentes, sufren una “transformación” que ya no les permite ser usados libremente por cualquier persona o en cualquier contexto. Comienzan a generar sentimientos de “temor y veneración” que los presentan como algo peligroso para el hombre profano, con lo que no debería inmiscuirse, porque cualquier contacto de lo profano con lo sagrado alteraría el ser de esta última categoría, lo des-

⁴ De igual forma, Bataille alude a la religión cristiana como la “menos religiosa” (2005: 36), puesto que el desarrollo del erotismo es, de entrada, inherente al terreno religioso. Al oponerse al erotismo, la religión cristiana condena a la mayoría de las demás religiones, de esta manera inserta el sentimiento de culpa, la experiencia del pecado que el mismo Bataille llama *transgresión* y que define como “una falta, algo que no hubiera debido ocurrir” (2005: 267).

pojaría de sus cualidades y lo “vaciaría de su virtud”. Parafraseando a Caillois, incluso la sola presencia de un elemento del mundo profano sería suficiente para alejar la bendición divina de aquéllo que la haya recibido o la esté recibiendo.

De ahí la importancia de lo sagrado para el hombre primitivo en relación con la existencia, pues para el hombre de las sociedades arcaicas lo sagrado equivale a una forma de estar o de participar en la realidad:

Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia. La oposición sacro-profano se traduce a menudo como una oposición entre real e irreal o pseudo-real” (Eliade, 1998: 4). Lo profano resulta, en comparación, “tan pobre y desprovisto de existencia como la nada frente al ser (Caillois, 1984: 14).

No obstante, esta nada, como ya fue mencionado a propósito de lo profano, tiene la capacidad de degradar y arruinar la plenitud del ser; es por eso que debe crearse una separación absoluta, capaz de aislar lo sagrado a la perfección y así evitar cualquier tipo de contacto con lo profano. Para esto, es necesaria la consagración de un espacio que permita al hombre religioso participar en la realidad y llenarse de poder a través de lo sagrado. Es decir, moverse en una especie de mundo santificado que le permita experimentar la vida tal como la concibe a partir de sus creencias. Esta vida se considera, por tanto, real y objetiva, nunca ilusoria. El espacio sagrado se construye a través del ritual, y resulta eficaz “en la medida en que reproduce la obra de los dioses” (Eliade, 1998: 8), su construcción, por tanto, no puede llevarse a cabo por mero esfuerzo humano. El hombre religioso no es capaz de llegar a lo sagrado por sí mismo, necesita de los ritos como “técnicas de orientación” que le permitan la creación de una realidad, de *su* realidad a imitación de las fuerzas creadoras:

[...] el hombre imita los gestos ejemplares de los dioses, repite sus acciones, trátese de una simple función fisiológica como la alimentación, o de una

actividad social, económica, cultural, militar, etc. [...] Sólo se reconoce verdaderamente hombre en la medida en que imita a los dioses, a los Héroes civilizadores o a los Antepasados míticos [...] se hace a sí mismo, aproximándose a los modelos divinos (Eliade, 1998: 27).

Juan Eduardo Cirlot define *rito* en su *Diccionario de símbolos* como aquéllo que “simboliza y reproduce la creación [...] una cita, es decir, una confluencia de fuerzas y de ordenaciones”, cuyo sentido “surge de la acumulación y de la combinación de esos poderes concertados” (1992: 398). El rito obedece, entonces, a una especie de repetición o imitación de la cosmogonía,⁵ de modo que la construcción de un espacio sagrado implica, a su vez, para el hombre religioso, la creación —a imitación de los dioses— de un mundo que brinde orden. Es el paso del “Cosmos” al “Caos”. Por otro lado, Geo Windengren marca un vínculo estrecho entre el mito y el rito, recalcando que en toda tradición religiosa se encuentran ambo como expresiones potentes de religiosidad que no pueden existir aisladas:

Tras el rito se esconde el mito, que da vida y contenido al ritual. Sin el mito se queda en una mera acción mecánica que no impresiona a nadie, ni siquiera al que lo ejecuta [...] Pues en el rito se encierra una realidad vívida, que está concretada en el mito. El ritual contiene un programa, un dogma, una visión del mundo, y todo ello está incluido en el mito (Windengren, 2008: 171).

De ahí que se diga que el sentido de la acción de los ritos puede cambiar, en tanto es posible que los mitos varíen dependiendo del contexto, pero la acción del ritual permanece, y su función, que para Caillois constituye

⁵ Definida por el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), en su primera acepción, de la siguiente forma: Del gr. κοσμογονία *kosmogonía*. 1. f. “Relato mítico relativo a los orígenes del mundo”.

reglamentar las relaciones entre lo profano y lo sagrado, sigue siendo la misma.⁶ Con respecto a los ritos, menciona:

Unos, de carácter positivo, sirven para transmutar la naturaleza de lo profano o de lo sagrado según las necesidades de la sociedad; otros, de carácter negativo, tienen por objeto mantener al uno y al otro dentro de su ser respectivo, por miedo de que provoquen recíprocamente su ruina entrando en contacto en sazón inoportuna (Caillois, 1984: 16-17).

Según lo anterior, los de carácter positivo suponen ritos de consagración que tienen la función de introducir a un ser o a una cosa en el terreno de lo sagrado. Y los segundos, de carácter negativo, corresponden a los ritos de expiación que devuelven a la persona o al objeto impuro al terreno de lo profano. Es esta clasificación que acentúa las diferencias entre lo profano y lo sagrado, y la que me interesa para el tratamiento del cuento seleccionado, mismo que plantearé a continuación con vistas a encontrar un vínculo entre el pensamiento religioso y el carácter siniestro del relato.

“AL ROCE DE LA SOMBRA”

Como ya mencioné, el cuento narra la historia de Raquel, quien por indicaciones de las madres del hospicio es destinada a hospedarse con las señoritas Moncada en el pueblo de San Martín. La narración inicia *in media res* con Raquel despierta por la madrugada, padeciendo insomnio. Mientras intenta dormir sus recuerdos nos revelan lo ocurrido durante su trayecto en tren hacia el pueblo, para continuar con los sucesos en torno a su hospedaje en la casa y su relación con las hermanas. La narración pro-

⁶ Mircea Eliade nos habla, por ejemplo, de las cosmogonías trágicas, sangrientas, que el hombre religioso debe reiterar a pesar de la dificultad que esto representa (1998: 27-28).

sigue desde este punto hasta el cierre, con el posterior asesinato de Raquel a manos de las Moncada.

Ahora bien, si atendemos a las palabras de uno de los personajes del relato, el compañero de viaje de Raquel, el pueblo de San Martín es un sitio aislado, donde “No hay nada que ver. Todo el pueblo huele a establo, a garrambullos y a leche agria” (2017: 75).⁷ Esto permite afirmar que San Martín se encuentra, al menos parcialmente, alejado del ámbito ciudadano que caracteriza lo profano.⁸ Su nombre sugiere la santidad, me refiero a que la naturaleza que rodea a este pueblo ganadero se revela como un espacio donde la naturaleza parece estar conectada con lo sobrenatural y, por tanto, cargado de implicaciones religiosas. Semejante noción del lugar está desprovista, a su vez, de la desacralización propia del hombre moderno, pues éste, por el contrario, es incapaz de reconocer la escisión de los espacios en los que se manifiesta lo sagrado. De acuerdo con Mircea Eliade, el espacio nunca se percibe homogéneo para el hombre religioso, sino que presenta roturas, porciones con las que es posible una manifestación de lo sagrado y, por ende, una separación clara —cualitativa, de superioridad y realidad— con respecto al espacio profano. De ahí que sea posible encontrar una relación sobre la oposición de estos espacios en el hecho de que el pueblo esté alejado de las ciudades industriales, pues para llegar a él es necesario un largo viaje en tren. Un tren destartado, de “plataformas con madera, flecha fatigada y un chacuaco espeso y asfixiante” (75), cuyo trayecto va revelando el paisaje rural de San Martín.

⁷ Todas las citas textuales pertenecen a la edición más reciente de las *Obras completas* de Guadalupe Dueñas, publicadas por el Fondo de Cultura Económica en 2017. De aquí en adelante sólo anotaré la página como referencia de ellas.

⁸ De acuerdo con Saint Cloud en la introducción a *Lo sagrado y lo profano*, de Mircea Eliade, la concepción religiosa del mundo se halla en contraste directo con la del hombre no-religioso, es decir, con la de aquel que vive en un mundo desacralizado, tendencia más bien propia del hombre de las sociedades modernas (Cloud en Eliade, 1998: 6). En este sentido, la posibilidad de experimentar y entender la oposición entre lo sagrado y lo profano es algo que únicamente puede revelársele al *homo religiosus* identificado con el pasado y las sociedades arcaicas, debido a la relación fundamental que los primitivos sostenían con lo sagrado.

Por otro lado, la mención introductoria sobre las hermanas Moncada que también hace el acompañante de vagón de Raquel al inicio del cuento, me permite ligar el papel de éstas y de su finca con elementos inquietantes y rituales. Éstas se encuentran aisladas del resto del pueblo, pero al mismo tiempo atraen y fascinan a sus habitantes: “En el pueblo, su orgulloso aislamiento les parece un lujo. Tenerlas de vecinas envanece [...] La gente gusta verlas bajar de la anticuada limosina, hechas fragancia, para asistir a los rezos” (76). En consecuencia, identificamos a Raquel con este mundo profano en tanto tiene que hospedarse por recomendación de la directora del hospicio con las señoritas Moncada, Monina y la Nena, de modo que irrumpe en el espacio sagrado que representa la lujosa finca, de muebles italianos y adornos ostentosos.

Este espacio se identifica como sagrado porque presenta una realidad distinta a la del resto del pueblo. El acceso a esta renombrada propiedad está prohibido, por tanto, produce fascinación y una suerte de temor en el resto de los habitantes de San Martín, quienes sólo pueden verla desde afuera. Desde adentro, sin embargo, es un espacio que resulta significativo porque posee fuerza y forma. Cabe reiterar que esta manera no homogénea del hombre religioso de concebir el espacio es también una forma de enfatizar la oposición entre el espacio sagrado: “[...] lo único que es real, que realmente existe” (Eliade, 1998: 6), donde puede llevarse a cabo la experiencia equiparable a una fundación del mundo a semejanza de las fuerzas creadoras, y “todo el resto, la extensión informe” que representa la no-realidad de lo profano. En palabras de Eliade:

La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un ‘punto fijo’ absoluto, un ‘Centro’ (1998: 6).

Entendiendo la *hierofanía* como la manifestación de lo sagrado. Así, la fascinación que esta casa produce en el resto de habitantes es característica

del efecto que causan los espacios sagrados sobre los seres profanos, así como el sentimiento de temor. Estas ideas pueden apreciarse mejor al analizar con más detalle la estancia de Raquel en dicho espacio, pues no son sólo los objetos de la casa los que producen cierta perturbación en ella, sino que esta propiedad y sus objetos son, por así decirlo, parte inherente de las hermanas Moncada, quienes son constantemente descritas con base en ellos. La misma casa se encuentra, incluso, dividida en espacios a los que Raquel no accede por consigna implícita, como el jardín o el salón de fiestas, lo que nos permite afirmar que las hermanas son conscientes del motivo que rige sus acciones, pues mantienen un orden establecido que recuerda el ritual: tomar el té, tejer y rezar en lugares específicos y siempre en determinados momentos del día. Todas sus acciones, por consiguiente, obedecen a la imitación de fuerzas sobrenaturales, a un orden que funda su existencia y que, por tanto, no depende de lo que ocurra fuera de él.

Siguiendo este sentido de espacios opuestos, el pueblo parece la expresión contraria de lo que representa la mansión de las hermanas: posee una “capilla olvidada”, una estatua de San Agustín que “es un fantasma de tierra hundida hasta las rodillas” (76) e incluso es definido por el viajero que acompaña a Raquel hasta allí como un pueblo “dejado de la mano de Dios” (77). Pareciera, entonces, como también lo menciona el personaje del tren, que lo único que vale la pena ver en el pueblo son las señoritas Moncada, porque de alguna forma ellas son quienes mantienen vivo el “Cosmos”, el Mundo fundado que representa la realidad del pueblo desde el punto de vista del religioso.⁹ ¿Y cómo es que lo hacen? A través de sus “rituales”.¹⁰ Las costumbres que tiene el pueblo en torno a las célebres her-

⁹ Para Eliade, “todo territorio habitado es un Cosmos, lo es precisamente por haber sido consagrado previamente, por ser, de un modo u otro, obra de los dioses, o por comunicar con el mundo de éstos” (1998: 8).

¹⁰ De acuerdo con Roger Caillois, el día de fiesta es un día dedicado a lo divino, incluso si sólo se trata del domingo, su función es regenerativa y en beneficio del “mundo real”. Para ello, es necesario “acudir al lugar donde el antepasado mítico ha creado la especie viva de la

manas adquieren esta dimensión ritual al ser realizadas al mismo tiempo, a la misma hora y en los mismos lugares: “Los pueblerinos alargan el paseo del domingo hasta la casa de la hacienda con la esperanza de sorprender, de lejos, por los balcones abiertos de par en par, *sólo este día*, el delicado perfil de alguna de ellas o, al menos, el Cristo de jade o los jarrones de Sévres” (76. Las cursivas son mías). Es decir, sin ellas el pueblo quizá no existiría, pues parecen actuar no sólo en beneficio de su finca y de sus posesiones, sino también en beneficio del resto de San Martín. Su mansión se erige como el “centro” del pueblo, como un espacio sagrado del que están pendientes todos los habitantes, hasta un punto en que les es posible conocer la rutina de las hermanas en torno a la misa (76), o saber el hecho de que la llegada del tren las despierta cada mañana (77).

Ahora, para fines de este trabajo resulta de especial interés que los espacios sagrados produzcan no sólo fascinación y veneración, sino particularmente temor. Esto es, la impresión de “una energía peligrosa, incomprendible, difícilmente manejable pero también eminentemente eficaz” (Caillouis, 1984: 15). Algo que, como menciona Saint Cloud en su introducción al estudio de Eliade, el teólogo alemán Rudolf Otto analiza, habiendo comprendido en Lutero el significado del *Dios vivo* como un poder terrible, a cuyo acercamiento supone una experiencia irracional, de espanto y terror ante lo sagrado.

Esta experiencia alude a un componente singular del pensamiento creyente: la emoción religiosa que no se puede definir y que actúa en sus más primitivas manifestaciones. Rudolf Otto, en *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, hace un esfuerzo por describir esta particularidad de lo religioso que pertenece al terreno de lo indecible, lejos de la abstracción que se había estado haciendo en el ámbito teológico para explicar lo sagrado a

que procede el grupo, mediante una ceremonia que éste ha heredado y que sólo él es capaz de realizar debidamente. Unos actores imitan los hechos y gestos del héroe [...] Se trata, en efecto, de hacer presentes y activos a los seres del período creador, únicos que poseen la virtud mágica de conferir al rito la eficacia deseada” (1984: 123).

partir de enunciados racionales y conceptos determinados. La experiencia irracional de lo santo implica despojar tal noción no sólo de su predicado moral, que en tiempos modernos “significa la bondad perfecta o la bondad suma” (Otto, 2005: 13), sino también y, por supuesto, despojarla de todo componente racional. Para aludir a la emoción que resta —sin alcanzar a definirla del todo, pues tan sólo se dispone dar una idea a propósito de ella—, Otto propone el neologismo de lo *numinoso*, algo que sólo se presenta en el terreno religioso y que vive en el fondo de todas las religiones.¹¹

Este neologismo alude a un sentimiento de dependencia, que Otto llama “sentimiento de criatura [...] de la criatura que se hunde y anega en su propia nada y desaparece frente a aquel que está sobre todas las criaturas” (2005: 18-19). Es decir, nuevamente, un sentimiento que aterra y al mismo tiempo fascina. Ahora, entre las formas de manifestarse lo *numinoso*, Otto destaca el *mysterium tremendum*, “donde el misterio no significa otra cosa que lo oculto y secreto, lo que no es público, lo que no se concibe ni entiende, lo que no es cotidiano y familiar”, mientras que el aspecto de lo tremendo obedece a una serie de temores “de íntimo espanto” entre los que Otto busca la expresión más adecuada hasta proponer el *pavor religioso* (*die religiose Scheu*), cuyo primer grado es el pavor demoniaco, “y tiene su primera palpitación en el sentimiento de lo siniestro o inquietante (*unheimlich*)” (Otto, 2005: 22-24). De este modo, Otto relaciona el sentimiento de lo tremendo con un estado primitivo de la religión:

[...] en donde se presenta en forma de terror demoniaco, de una primera conmoción, ingenua y sin desbatar. Más tarde, este sentimiento y los fantasmas que ha engendrado son superados y desalojados por las formas y grados más altos a que llega la evolución de este misterioso impulso [...]. Pero aun en los casos en que este sentimiento ha llegado desde hace mucho tiempo a sus

¹¹ “[...] pues si de *omen* se forma *ominoso*, y de *lumen*, *luminoso*, también es lícito hacer con *numen*, *numinoso*” (Otto, 2005: 15).

expresiones superiores y depuradas, sus excitaciones primarias pueden volver a brotar ingenuamente en el espíritu y ser de nuevo sentidas (2005: 25).

Es decir, sin importar la racionalización que se haya hecho de las religiones a lo largo de su evolución histórica, este miedo a lo sobrenatural siempre podrá volver a experimentarse y a manifestarse incluso físicamente.

No obstante, el misterio, al que la definición de *tremendo* se agrega como un término más bien accesorio, resulta para Otto más difícil de analizar. De acuerdo con Tania Alba Ríos, en su tesis doctoral *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*, Otto utiliza términos encontrados en distintas definiciones de lo *siniestro*, como algo “extraño, chocante y extraordinario en el sentido de alejado de lo familiar e íntimo (*heim*); que se nos opone y causa asombro” (Alba, 2015: 423). Toda racionalización, como sucede con lo tremendo, retira el misterio. Así, Alba Ríos concluye no sólo reiterando el carácter incomprensible e inabordable del misterio, sino también ligando el misterio religioso auténtico con lo siniestro como tal:

Se podría decir [...] que el misterio religioso auténtico es lo siniestro, propio en las religiones primitivas que darán posteriormente, con la racionalización que se hará del mismo para dar una explicación al enigma que representa, a las ‘almas’ y ‘espíritus’. La búsqueda de una cierta lógica en el misterio acabará con este, pero la incomprensión del mismo provoca el espanto y por tanto aquella se hará necesaria (Alba, 2015: 243).

Es en este punto donde resulta posible conectar todos estos conceptos con la idea de lo siniestro en el sentido inaugural de Freud. Sabemos, pues, del temor que generan los ritos sagrados en los profanos —que de más está decir obedece al terreno de lo indecible, propio del sentimiento irracional religioso del que hablaba Otto—, pero en este caso, sobretodo en estas dinámicas de rito en particular, ¿qué es lo que genera lo siniestro? Un poco a la manera de Freud en sus planteamientos sobre el concepto de *unheimlich*, intentaré rastrear los posibles motivos que en esta narración de Guadalupe

Dueñas se identifiquen con las alternativas de manifestación de lo siniestro planteadas por el psicoanalista.

En primer lugar, al aludir al análisis de Ernest Jentsch sobre *El hombre de arena* (1816) de Hoffmann, Freud señala el motivo del autómatas, la incertidumbre entre el carácter animado o inanimado de algo. Al inicio del cuento, durante los recuerdos de Raquel sobre su viaje hacia San Martín, las señoritas Moncada son definidas como “un bibelot”,¹² un solo bibelot que las conecta con los pequeños adornos de su finca, volviéndolas similares también a las figuras santas y a los objetos que decoran el interior de su casa:

El candil hacía ruidos pequeños y finos, semejantes al tono con que hablaba la mayor de las señoritas; el ropero veneciano, con su puñado de lunas, tenía algo del ir y venir y del multiplicarse de las dos hermanas; también las luidas y costosas alfombras eran comparables a sus almas (75).

Estos objetos —las telas suntuosas, los cristales de Bohemia, el brocado, la pianola, las alhajas, el San José y los jarrones con flores, etcétera— son interpretados por Inés Ferrero Cándenas y Ricardo Trinidad Velázquez, en el artículo “Objetos de lo sagrado: la hierofanía de la existencia a través del ritual en Guadalupe Dueñas” (2016), como manifestaciones de lo sagrado, que sirven para la recreación ritual de un tiempo anterior a la creación, situado al comienzo de todo, un tiempo sagrado “donde las señoritas Moncada gozaban de opulencia y eran el centro de una sociedad noble y rica” (Ferrero y Velázquez, 2016: 962). Esto debido a que, tal como el espacio, el tiempo no es homogéneo ni continuo para el hombre religioso: pasar de la duración temporal ordinaria —el tiempo profano— al tiempo sagrado —el

¹² Palabra de procedencia francesa que el DRAE admitió del siguiente modo: l. m. “Figura pequeña de adorno”. Por otro lado, en el *Diccionario Español de Oxford*, el término alude a un “Objeto pequeño y decorativo de escaso valor; como los muñecos o estatuillas con figura humana”.

tiempo, por ejemplo, de las fiestas, las celebraciones periódicas, etcétera— se vuelve posible por medio de los ritos.

Volviendo a la terminología de Mircea Eliade y de Roger Caillois, los ritos tienen la finalidad de mediar las relaciones entre el terreno de lo sagrado y el terreno de lo profano, para permitir al hombre religioso y a los objetos que utiliza en los rituales pasar de un ámbito al otro sin sufrir daños. Estos ritos pueden ser llevados a cabo con el objetivo de recibir una bendición, de hacer que el espacio donde el hombre religioso ha establecido su “centro” perdure en la eternidad, con la constante recreación de la obra de los dioses; o también para tener éxito en sus empresas, para adquirir virtudes que le permitan realizarlas, para prevenir desgracias que le amenacen o, incluso, para evitar algún castigo que merezca su culpa. De ahí la naturaleza de los sacrificios dentro del ritual, pues representan una manera de lograr que el mundo, su mundo, se restablezca, haciéndose el sujeto acreedor de aquello que solicita.

Si goza de prosperidad, quiere conservarla siempre, y a la inversa, se preocupa de evitar la ruina cuyo presagio cree percibir. Son otras tantas gracias que el individuo o el Estado deben obtener de los dioses, de los poderes personales o impersonales de quienes se supone que depende el orden del mundo. Entonces, el solicitante, para obligarlos a que se las concedan, no imagina nada mejor que anticiparse y hacerles un don (Caillois. 1984: 21).

De este modo, siguiendo la interpretación de Ferrero Cándenas y Trinidad Velázquez, se destaca la celebración de los dos ritos llevados a cabo por las hermanas, Nena y Monina, a quienes comparan con la figura de “sacerdotisas, vestales, quizás más en la línea de las bacantes o las hechiceras” (2016: 962). El primero supone un rito de consagración, durante la celebración con huéspedes invisibles interrumpida por Raquel, mientras el segundo supone un rito de expiación para devolver a Raquel, quien ha presenciado lo que no debía con su irrupción al primer rito, al mundo de lo profano.

La “consagración” consiste en una fiesta, elaborada en un salón al que Raquel no tenía acceso regularmente. Esta fiesta revive la opulencia

de las Moncada, con invitados de alguna corte antigua, barones y condesas. Se describe el traje de la Nena con un lenguaje opulento, luciendo un “boato” de “cintillo de oro y rubíes” que recoge el pelo “entrelazándolo con hileras de brillantes [...] la espiral de perlas en el cuello y, sobre el simulacro del traje de vestal, muselina azul [...] una banda igual que la corona”. Mientras que Monina, de presencia sostenida únicamente por “el brillo de los diamantes en el terciopelo negro con bordados de seda y los guantes recamados” (80) no se queda atrás. Todo parece indicar su intento por aludir a un pasado de riqueza, con música “derretida y espesa” (80), aquella que se adjetiva como “obsesiva” al inicio del cuento, cuando Raquel está recordando lo visto aquella tarde mientras intenta conciliar el sueño. Las hermanas recitan un poema de Gérard de Nerval que, a su vez, alude a la antigüedad de Notre-Dame, bailan juntas y también con sus invitados. Al momento en que Raquel presencia este suceso, se atemoriza, consciente de que no podrá “volver de nuevo a la soledad y a la pobreza” (81) que representaba su antigua vida.

Este carácter solitario y pobre envuelve, a su vez, la descripción de San Martín y nos permite identificarlo con la idea de un pueblo fantasma. Por otro lado, los recuerdos de Raquel, a propósito del jardín y del altar donde las Moncada parecen realizar sus ofrendas, representan el culto antiguo, esa realidad que se pretende revivir con la repetición cíclica del rito:

A veces prefieren las márgenes del río que zigzaguea hasta la capilla olvidada. (El musgo y la maleza asfixian el emplomado, las ramas trepan por la espalda de Santa Mónica y anudan sus brazos polvorientos [...] Las hojas se acumulan sobre el altar ruinoso) (76).

Ahora bien, si consideramos cómo en *Las formas elementales de la vida religiosa* Durkheim habla sobre la posibilidad de que haya ritos específicos que no representen ya ningún sistema religioso, es decir, que no pertenezcan a ninguna religión constituida en el presente, podremos tener otra clave interpretativa para los rituales de las señoritas Moncada:

Si uno de los cultos de los cuales acabamos de hablar llega a mantenerse por razones especiales mientras que el conjunto del cual forma parte ha desaparecido, no sobrevivirá más que en estado desintegrado. Esto ha sucedido a tantos cultos agrarios que se han sobrevivido a sí mismos en el folklore. En ciertos casos, ni siquiera es un culto, sino una simple ceremonia, un rito particular que persiste bajo esta forma (Durkheim, 1968: 45).

La cita nos lleva a pensar en los rituales de las hermanas como representaciones de una religión olvidada, de creencias muertas, antiguas, o simplemente del pasado de riquezas de un pueblo fantasma, al cual pertenecen ellas también como los espectros que participan en este primer ritual, pues se les caracteriza y describe de maneras similares como “la nitidez de una imagen” que “aparece” y se “esfuma” (75), como “viejas irreales” (79). Se describe a la Nena “alta y espectral” dentro de su riqueza, de labios secos, “mejillas enjutas” y ojos “menos limpios” (80). De tal manera que durante la noche, cuando se habla de “seres inmateriales, de espuma, que trajinaran extravagantemente en el corredor y en el pozo” (78), es difícil inferir si se trata de las hermanas o de sus invitados, pues éstos son caracterizados durante la fiesta de consagración como “huéspedes invisibles”, compañeros imaginarios, un “estuche de fantasmas” o “cortejo de ficciones” (80). Esta fiesta representa una particular manifestación de lo sagrado de la cual Raquel ha sido espectadora, pero para la que no estaba preparada. En consecuencia, debe ser expiada por su falta.

De ahí la celebración del siguiente rito, que consiste en la “purificación” de Raquel, envenenada al día siguiente con el té que al parecer solía tomar a manera de costumbre con las hermanas, y posteriormente lanzada al pozo del jardín de la finca. Éste es un punto a destacar, en tanto el agua, de acuerdo con Mircea Eliade, representa un símbolo no sólo de purificación o de reintegración del elemento profano a su mundo sacrílego, sino también de regresión a lo “preformal” de “reintegración al modo indiferenciado de la preexistencia” (1998: 35), es decir, una disolución de las formas que implica tanto una muerte como un renacer, y a la que Durkheim refiere de la siguiente manera:

[...] ese cambio de estado es concebido, no como el desarrollo simple y regular de gérmenes preexistentes, sino como una transformación *totius substantiae*. Se dice que el joven muere en ese momento, que la determinada persona que era deja de existir y que otra, instantáneamente, sustituye a la precedente. Renace bajo una nueva forma. Se cree que ceremonias apropiadas realizan esta muerte y este renacimiento, que no son entendidos en un sentido simplemente simbólico, sino que son tomados al pie de la letra (1968: 43).

Este ritual finaliza con una especie de ofrenda al altar ruinoso, que se anticipa al señalar que “había algo más en el espectáculo” (81) y que apunta a “un olor sucio”, proveniente del jardín, “como si el pozo soplara el aliento de su agua podrida y al mismo tiempo los naranjos del patio hubieran florecido”. Es decir, un pozo que, con la ofrenda, mantiene vivo el pasado arcaico que representan las señoritas Moncada, y por medio del cual la muerte de Raquel representa la forma de limpiar por completo el espacio sagrado del elemento profano: “[...] la única manera de escapar totalmente a la vida profana es, en definitiva, evadirse totalmente de la vida” (Durkheim, 1968: 43).

Resulta interesante ahondar en la naturaleza del motivo que lleva a las hermanas a la celebración del segundo rito, pues pareciera que ofrecer a Raquel en sacrificio “es proporcional a la importancia de lo perdido” (Cirlot, 1992: 395).¹³ En otras palabras, además de la expiación de la culpa de Raquel por haber interrumpido el rito de consagración, observo también la posibilidad de ambos ritos como un método para mantener un pasado de riquezas y opulencia y como una forma de eludir cierta culpa, de pedir el indulto de los dioses por la insinuación a un pecado en específico. ¿A qué me refiero con esto? A una relación incestuosa entre las hermanas Moncada, que es posible deducir en el siguiente párrafo: “Le dolía haber sorprendido a las ancianas, peor que desnudas, en el secreto de sus almas. ¿Por qué avanzaron los minutos? Las dos

¹³ *Sacrificio* entendido aquí en términos de Cirlot como “idea central de las cosmogonías”, en cuya ausencia no hay creación y a través de la cual se obtiene una “energía espiritual”.

viejas ardían en sus pupilas felices y aterradas. Remiró de sus escotes sin edad, sus omoplatos salientes de cabalgaduras, su espantable espanto” (78). Se advierte también en la caracterización de la relación tan afectuosa que parecen compartir, de su actitud y sus besos, durante la fiesta de consagración, y hasta del miedo que ocultan al salir a la iglesia, “tras el desdén de sus párpados” (77).

A partir de estas consideraciones es posible desprender una línea cercana a lo perverso, pero es una perversión muy peculiar, sin duda cercana a lo divino. En *El erotismo*, Bataille observa en la desnudez un estado abierto, propicio para la búsqueda de una “continuidad del ser” (2005: 22), un ir más allá del orden “discontinuo” —o bien, profano— de la existencia: “Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas [...] formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos” (Bataille, 2005: 23). Si distinguimos la vía sexual de una función meramente fisiológica —lo que separa la sexualidad animal de la sexualidad humana— y la llevamos a la búsqueda de continuidad que menciona Bataille, encontraremos que es posible un acercamiento a la esfera de lo divino por medio del acto sexual. De modo que no habría motivo para considerar el sexo como un acto sacrílego desde el punto de vista de quienes lo realizan con vías a una continuidad, protegidos como las hermanas Moncada por la esfera de un erotismo sagrado. El carácter perverso es en realidad conferido desde fuera, a partir de las prohibiciones que por convención socio-cultural pudieran dominar la mirada de quien es ajeno a esa búsqueda. Si a esto le sumamos el origen de la perversión desde el espacio sagrado en que se mueven las Moncada como parte de las autoridades de la santidad religiosa, es posible trazar un vínculo con una perversión divina en la medida en que el acto ritual —en este caso sexual— representa un caos en el orden de quien no pertenece a la esfera sagrada, pero a la vez representa un orden por encima del caos para quien sí pertenece.

Viéndolo de esta manera, Raquel podría ser concebida incluso como un sacrificio premeditado desde el inicio, en cuya planeación también se encuentra involucrada la reverenda madre Isabel, pues hay que recordar que su firma en la carta de petición de Raquel es la causante principal del

cambio de actitud de las hermanas hacia ella: de un desprecio evidente, a un actitud de inclusión —si acaso hasta maternal— que en cierto punto de la narración le recuerda a Raquel sus días en el hospicio:

Recordó la mariposa de azufre luminoso y círculos color de relámpago que entre crisálidas, de una especie extinguida, guardaba la madre Isabel en caja de vidrio. En sus manos veía el polvo de las larvas infecundas, de ceniza, como ella, con su atado de libros y su corazón tembloroso (78).

De ahí que las hermanas miraran a Raquel después de reconocer la firma de la monja, “como si hubieran recibido un regalo”, o que se aluda a su destino inevitable, como sucede en las siguientes líneas: “Y de pronto hay asueto en la escuela y el destino espera a Raquel en la sala deslumbrante, para marcarla, para deshacerla en horas de vergüenza” (79). De ahí también, la manera como las Moncada “ya la habían sentenciado”: “Con qué rabia, con qué inclemente estupor, las señoritas cayeron del sofá cuando miraron a Raquel detrás de las cortinas. Como si hubiera estado previsto, sin palabras, ni explicaciones, ni ofensas”. La consecuencia se resume, reitero, en la necesidad de una expiación.

Ahora bien, retomando la importancia de los objetos dotados de vida a través de lo sagrado, como nos informa el narrador, “Raquel siempre tuvo miedo de los santos” (76), un miedo que podría verse aumentado por la idea de que los objetos comúnmente inanimados —que como hemos visto, también pueden tener sentido sagrado y participar de un ritual— cobren vida, desencadenando el efecto *unheimlich*. Eso sin contar las insinuaciones de las hermanas que podrían llevarnos a pensarlas muertas¹⁴ o alusiones a sus movimientos símiles, de su “ir y venir” multiplicándose (75), con el “idéntico murmullo de sus faldas” (77), de su carácter, reitero, como un solo bibelot, que podría, a su vez, recordar el motivo del doble, de la crisis de identidad,

¹⁴ “[...] a las siete en punto atraviesan el atrio de la parroquia con las blondas al aire, indistintas como dos mortajas” (77).

abarcada también por Freud en “Lo siniestro”. Por mi parte, no puedo empujéncer estos motivos como algo que realmente no confiere al relato de una sensación siniestra, puesto que además de la alusión al temor hacia los santos de Raquel, no hay nada que insinúe un viejo temor de infancia respecto a los temas tratados; quizá, y es donde veo la posibilidad más factible, es precisamente a través del ritual, que con la repetición se ha vuelto ruinoso, donde un poco de todos estos elementos provocan el motivo siniestro. Así, lo que causa terror no es el hecho aislado de que las Moncada puedan ser estatuillas religiosas, bibelots o mortajas, sino el secreto que parecen compartir, el rito religioso que, con todas sus implicaciones, despierta en la protagonista un temor conocido desde tiempo atrás.

Raquel se sabe una intrusa en la mansión desde el principio, desde el momento en que siente la opacidad de sus ropas en comparación con los vestidos de brocado, y esto le produce una especie de revelación de su condición de criatura, siente “la culpa de ser fea” (78), de modo que nos recuerda su naturaleza pecaminosa: “Se sabía oscura y sin nombre, una intrusa en medio de este esplendor, como si el aire polvoso del pueblo se hubiera colado en la opulencia de los cristales de Bohemia”. Para Bataille, la experiencia del pecado es “la angustia sin la cual no existiría lo prohibido” y tiene su aparición en la experiencia interior del erotismo, puesto que ésta “requiere de quien la realiza una sensibilidad [...] religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia” (2005: 43). Es quizá por eso que Raquel no abandona la casa a pesar de los acontecimientos, y sin embargo, cuando presencia la danza de las hermanas durante la particular celebración, sabiéndose ajena al rito que tiene desarrollo frente a ella, y al parecer también consciente de la consecuencia que viene con el próximo rito de expiación, experimenta un terror indefinible que la acerca al delirio y, lo más importante, la priva de la voz: “Enloquecida, estrelló sus puños contra los postigos, desgarró las cortinas e intentó gritar. Su lengua sólo aleteó como saltapared recién nacido” (82).

Para esto, cabe recordar una constante en la obra de Guadalupe Dueñas: la inserción del silencio. Entre los rasgos de opulencia que caracterizan a

las señoritas Moncada, este silencio es otro elemento que también envuelve su misterio constantemente. Son descritas como “emperatrices que caminan por subterráneos de silencio” (76) con “el eco de sus pasos que asciende en el silencio” (77). Incluso Raquel, que en un punto “las quería silenciosas” (81), durante los recuerdos de su viaje al pueblo se manifiesta temerosa ante la posibilidad del silencio, por eso necesita la plática del viajero que va con ella. A través de los ojos del viajero se insinúa que “algo faltaba por decir” (77) y el misterio se acentúa con los puntos suspensivos. Del mismo modo, al arrojar a Raquel al pozo para finalizar la expiación, el agua emite “un sordo gemido” (83).

Este elemento, que también se repite en otros relatos como “Historia de Mariquita”, “El sapo”, “Pasos en la escalera” y en especial “Antes del silencio”, parece encerrar el terror religioso. Si consideramos una vez más los aportes de Bataille, podríamos trazar aquí otro vínculo con la noción de perversión divina retomando la angustia encerrada en el proceso erótico. La búsqueda de la continuidad no llegaría a su fin únicamente por medio de *la petite mort*, del orgasmo, pues en realidad ésta sólo sirve como un simulacro que, en palabras de Bataille, “es sólo un signo horroroso, que sin cesar nos recuerda que la muerte, ruptura de esta discontinuidad individual en la que nos fija la angustia, se nos propone como una verdad más eminente que la vida” (Bataille, 2005: 24). De ahí que el acto sexual sea para Bataille un ligero equivalente del sacrificio, pues éste revela, “en el silencio que cae” (2005: 27) tras la transgresión a la prohibición de dar muerte, “la continuidad del ser, a la cual se devuelve a la víctima”. La continuidad es alcanzable a través de la muerte, no obstante, para el hombre profano, representa una violencia perturbadora: “Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos. Desfallece nuestro corazón frente a la idea de que la individualidad discontinua que está en nosotros será aniquilada subidamente” (2005: 21). En la muerte, por tanto, se encierra una verdad inexpresable que intenta ser reflejada a través del silencio.

¿De qué manera sucede en “Al roce de la sombra”? Monina y la Nena, si bien son constantemente caracterizadas por el silencio, durante la celebración de sus ritos hay una constante contraposición entre este silencio y una

estridencia mundana; se transfiguran, pues, “de sobrias y adustas en mundanas y estridentes” (80) por medio de la música del primer rito, junto con sus gritos al recitar el poema de Nerval y sus risas durante el baile. Sin embargo, el narrador nos deja saber que no es “el volumen, ni la estridencia, ni la tenacidad, lo perverso, sino lo viscoso de marchitas tentaciones, de ausencias cómplices” (80) que podrían estar aludiendo, como ya se dijo, a un pasado de riquezas y poderío casi aristócrata. Es decir, a creencias muertas que viven sólo para y a través del ritual, tal como los invitados de la corte imaginaria. Incluso, podríamos decir, como las mismas señoritas, que en el salón de fiestas de una hacienda mantiene “la extravagancia de tener únicamente dos criados” (76), pese a su carácter ostentoso y a su decorado italiano, porque ya no se trata de un culto colectivo que pudiera haber gozado de riquezas en el pasado, sino de rituales llevados a cabo una y otra vez por dos ancianas espectrales. Es la incertidumbre respecto al carácter animado o inanimado de las señoritas y a su relación directa con lo sagrado —pues en consecuencia carecen de vida que las exponga a un carácter profano— lo que finalmente encierra lo siniestro en esta narración de Guadalupe Dueñas.

CONCLUSIONES

La relación de lo siniestro con el rito en la narrativa de Dueñas tiene un camino ciertamente complejo, pues el silencio, en este caso, mantiene una vinculación con lo indecible e inefable.¹⁵ Lo indecible, expresado a través de un “silencio”

¹⁵ Esto es, incluso, mencionado por Rudolf Otto de modo somero, para caracterizar la propiedad irracional de la religión: “Pero aun cuando los predicados racionales están de ordinario en el término más visible, dejan tan inexhausta la idea de la divinidad, que precisamente sólo valen y son para y en un algo irracional [...] de alguna manera, ha de ser comprendido; si no lo fuera, no podría, en general, decirse nada de él. La propia mística no cree que sea totalmente incomprendible, aun cuando lo llama árreton (*lo inefable, indefinible*); pues entonces la mística debería consistir en el silencio. Pero precisamente ha sido la mística verbosa en extremo” (Otto, 2005: 10-11).

al que se alude con recurrencia en el cuento analizado, es una propiedad que se relaciona de una u otra forma con la muerte, con la disolución del ser. Es un problema de carácter ontológico que difícilmente puede obedecer a una angustia en lo cotidiano, tal como la entiende Freud, pues otra de las características de lo siniestro es la variedad de manifestaciones que puede tener en los seres humanos; y el miedo al silencio, a la muerte en este caso, representa un temor natural que obedece a las características más esenciales de todos los seres. No obstante, el psicoanalista encuentra en factores como la soledad, la oscuridad y el silencio, los principales orígenes con los que se asocia la angustia infantil, que en la vida de la mayoría de las personas jamás desaparecen del todo. Lo siniestro, aquí vinculado por medio del personaje de Raquel, funcionaría como una angustia colectiva que tiene su origen en el pavor religioso del hombre primitivo, temeroso del castigo de Dios por saberse pecador. En “Al roce de la sombra” presenciamos dos ritos cuya descripción podría llevarnos a pensar en celebraciones de espectros, como representaciones de creencias olvidadas que reviven su existencia a través de rituales ruinosos.

En este sentido, podemos afirmar que la religiosidad aparentemente contradictoria, acompañada del aspecto negativo de lo perverso en un espacio que habría de considerarse próximo a lo “divino”, obedece a temores profundos del pensamiento religioso, encarnados por el acto ritual. Estos temores desencadenan un efecto siniestro en la medida en que pueden ser ligados con la muerte, con el silencio que siempre parece acompañar a las iglesias, representaciones de las “prácticas idénticas” de un colectivo que, por concebir de la misma forma el mundo sagrado y sus relaciones con el mundo profano, forma comúnmente la idea de religión (Durkheim, 1968: 47). En el cuento, estas relaciones entre lo sagrado y lo profano se establecen por medio de las fantasmales hermanas Moncada, en ese silencio que las caracteriza, con esa manera de conversar “tan quedo como si estuvieran siempre dentro de una iglesia” (79).

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA MARTÍNEZ, Bernardo (2009). “Signos, símbolos y rituales en la construcción de identidad. Sobre el sentido del discurso religioso”, en *Conjeturas*, núm. 8, julio-diciembre, pp. 100-112.
- ALBA RÍOS, Tania (2015). “El sentimiento religioso y lo *numinoso*” (pp. 239-244), en *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*, tesis para obtener el grado de doctor. Universitat de Barcelona: España.
- BATAILLE, Georges (2005). *El erotismo*. España: Tusquets.
- CAILLOIS, Roger (1984). *El hombre y lo sagrado* (trad. Juan José Domenchina). México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTRO RICALDE, Maricruz (2010). “Entre la elocuencia y el silencio” (pp. 41-61), en *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*. México: Fonca / ITESM / UAM-I / UIA / UAEM / UNAM.
- (2011). “*Antes del silencio* (1991): el catecismo personal de Guadalupe Dueñas” (pp. 29-46), en *Narradoras mexicanas y argentinas (siglos XX-XXI)*. *Antología crítica*. París: Éditions Mare et Martin.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. España: Labor.
- DUEÑAS, Guadalupe (2017). “Al roce de la sombra” (pp. 75-83), en *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DURKHEIM, Émile (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa* (trad. Josefina Ludmer). Buenos Aires: Schapire.
- Real Academia Española (RAE) (2010). *Diccionario de la Real Academia Española*. España: RAE / Asociación de Academias de la Lengua Española.
- ELIADE, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*. México: Planeta.
- FERRERO CÁNDENAS, Inés, y Ricardo Trinidad Velázquez (2016). “Objetos de lo sagrado: la hierofanía de la existencia a través del ritual en Guadalupe Dueñas”, en *Jóvenes en la ciencia*, vol. 2, núm. 1, pp. 959-963.
- FREUD, Sigmund (2001). “Lo siniestro”, en *Sigmund Freud: Obras completas*. “Freud total” 1.0. Recuperado el 1 de agosto de 2018, de <http://www.bibliopsi.org/docs/freud/17%20-%20Tomo%20XVII.pdf>

- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo (2002). “Guadalupe Dueñas. Antes del silencio”, en *Semanario cultural de novedades*, 10 de febrero, pp. 1-3.
- OTTO, Rudolf (2005). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (trad. Fernando Vela). Madrid: Alianza.
- WINDENGREN, Geo (2008). “El rito” (pp. 171-200), en Fernando Schwarz, *Mitos, ritos, símbolos. Antropología de lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos.

Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversion divina y otras aproximaciones desde la sombra se terminó de digitalizar en septiembre del 2018, en el Departamento de Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato. La edición estuvo al cuidado de Inés Ferrero Cándenas y Flor E. Aguilera Navarrete.

OTROS TÍTULOS
DE LA COLECCIÓN

*Fronteras heterotópicas. Literatura
hispanoamericana contemporánea*

Elba Sánchez Rolón
Felipe Oliver Fuentes Krafczyk
(eds.)

*Generación de Medio Siglo
y poética del erotismo
en Juan García Ponce*

Eugenio Mancera Rodríguez

*El expresionismo poético
de Alejandra Pizarnik*

Jorge Alberto Ramírez

Zurita, una cartografía poética

Nicolás Gómez Rey
Rubén Gil Hernández Silva
Asunción Rangel
(coords.)



Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra es un conjunto de artículos que coinciden en un objetivo común: sacar a la luz ese tipo de verdades de carácter más bien incómodo y que bajo el halo de la conveniencia social preferirían mantenerse encubiertas. Por eso, se ha decidido que estas aproximaciones vienen “desde la sombra”, no porque jueguen teórica, poética o conceptualmente con esta noción, sino porque éste es el lugar por excelencia donde se maduran, se problematizan y se discuten las ideas de estas dos grandes narradoras mexicanas. Ambas lidian con situaciones y personajes que se alejan de todo aquello que ocurre a simple vista, a la luz del día, entendida ésta en términos metafóricos como la normalidad del *status quo*, la preservación de la norma y del deber ser o hacer. En este libro, se ha intentado exponer el modo como las correspondencias entre Arredondo y Dueñas construyen lecturas que dejan ver la noción de *perversión* como lo que realmente es, una perturbación a la normalidad y, por ello, un concepto huidizo a la categorización regular.



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Campus Guanajuato | División de Ciencias
Sociales y Humanidades



e-BOOK