

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**UNIDAD IZTAPALAPA**

**UNIDAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**La percepción, el deseo y la angustia: un marco teórico  
psiquiátrico aplicado a tres cuentos de Inés Arredondo**

**Tesis**

Que para obtener el grado de maestría en humanidades  
presenta

Mauricio Higareda de la Fuente

Asesora de tesis: Dra. Luz Elena Zamudio

Lectora: Dra. Graciela Martínez Zalce

Lectora: Mtra. Laura Cazares Hernández

Dedico este trabajo de investigación a quienes me han apoyado siempre, en la luz y en la sombra, soportando a veces mis momentos más oscuros. Sin ellos, nada habría sido posible:

A mi amada Monis Monter.

A mi Madre, Licha.

A mi hijo, Andy

## INTRODUCCIÓN

Creo conveniente dar inicio a este trabajo presentando los ejes sobre los cuales gira, en gran medida, el marco teórico que he construido. Dichos ejes tienen como punto de partida el deseo o deseos que presentan los personajes de los textos escogidos para realizar el análisis, la no consecución de dichos deseos debe generar una particular percepción del espacio por parte de protagonistas y antagonistas. De este modo, el deseo funciona como condicionante de la percepción y, a la postre, se comprueba que es un motor que desencadena la angustia, tercer concepto que manejaré a lo largo de este trabajo.

Lo que pretendo con este trabajo es demostrar que los conceptos mencionados son útiles para abordar los diversos conflictos que se pueden presentar en el desarrollo de la trama y que permiten interpretar algunos de los aspectos destacados en la poética de Inés Arredondo.

Es necesario mencionar que dichos conceptos han sido tomados de la psiquiatría y el psicoanálisis clínico. Hablar de la relación entre la psiquiatría, el psicoanálisis y la literatura no es algo nuevo. La relación entre ambas disciplinas se remonta al nacimiento del psicoanálisis. Recuérdese que el mismo Freud, padre de esta disciplina, recurre a la literatura en varias ocasiones para explicar muchas de sus teorías. “El complejo de Edipo” y “El complejo de Electra”, son apenas el principio de este constante ir y venir del psiquiatra germano a ese abrevadero literario.

Para corroborar lo anterior bástenos recordar que el padre del psicoanálisis escribe una gran cantidad de trabajos en donde la piedra angular la constituye

fundamentalmente esta relación entre lo psiquiátrico y la literatura. De los estudios realizados por Freud en donde lo literario destaca puedo citar, a manera de ejemplo, los siguientes: *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), *Delirios y sueños en la Gradiva de Jensen* (1906), *la creación literaria y el sueño diurno* (1908), *Dostoievsky y el parricida* (1928), entre muchos otros.

Por supuesto, a los trabajos de Freud le siguen estudios de sus discípulos que continúan con esta relación, así, Marie Bonaparte publicó su *Edgar Poe* en donde intenta descubrir el contenido latente del inconsciente en la obra del escritor norteamericano, localizando diversos desplazamientos que, según Bonaparte, el escritor desliza en la obra de manera inconsciente.

Por su parte, René Laforgue utiliza la obra de Charles Baudelaire para llevar a cabo un estudio donde se demuestre la neurosis del bardo galo. Puede decirse que Laforgue, como otros de sus colegas, utiliza la obra de Baudelaire como una suerte de fuente de datos biográficos del autor. Queda claro que lo importante para estos análisis son los autores y no su obra. Laforgue estudia con esta misma perspectiva a J.J. Rosseau, por citar un ejemplo más.

Otros psiquiatras como Charles Boduin, psicoanalista suizo, estudia autores como Víctor Hugo o Racine. Aborda la literatura tomando como punto de partida los mitos, el sueño y los complejos primitivos. En general se interesa por el arte y trata de probar que “El complejo De Edipo” es la base de la mayoría de las obras literarias, quedando, de nueva cuenta, el objeto literario relegado a un segundo plano. De cualquier manera, está claro que la

relación entre la literatura, la psiquiatría el psicoanálisis es viable.

A los autores mencionados les continuaron otros como Marc Schlumberger y Chasseguet – Smirgel, interesados también en estas relaciones entre las letras y el estudio de la *psique* humana. Se trata de trabajos posteriores a 1950, en general retornan a Freud y el sueño, tomando como motivo de estudio a lo que ellos denominan “la expresión simbólica”. Atribuyen a la creación artística características similares a las del sueño; el sueño sería una especie de texto y viceversa. Concluyen atribuyéndoles, tanto al sueño como a la creación artística, la posibilidad de aumentar las funciones de la actividad mental.

A partir de 1950 – 1960, Jean Delay se interesa por lo que él llama la psicobiografía. Este autor estudia de modo particular la importancia que tienen los primeros años de vida para la formación de la personalidad. Su obra más relevante en este campo es *La juventud de André Gide*.

Lo que le importa al autor es, una vez más, la figura del escritor, su evolución psicológica y cómo ésta afecta a la génesis de su obra, dejando en segundo término el análisis del texto como objeto de interés.

Los estudios y autores que relacionan a la literatura con la psiquiatría y el psicoanálisis se multiplican: Didier Anzou estudia el discurso de lo obsesivo en las novelas de Robert Grillet, Jean Gilbert que considera que sólo se pueden analizar en una obra las huellas del deseo del creador... entre otros.

Podría continuar enumerando autores y estudios, pero considero que basta con estos ejemplos para comprobar que, de algún modo, la psiquiatría, el psicoanálisis y la literatura han recorrido ya un largo camino juntas. Se observa también que en esta relación la literatura, el texto, es decir, el cuento, la novela o

el poema han sido relegados a un segundo plano, esto en virtud de que la mayoría de estos primeros estudios se gestan bajo la sombra de la pluma de psiquiatras y psicoanalistas. Podría decirse que dichos estudios se mueven en terrenos extra-literarios. De cualquier manera, ninguno crea una teoría enfocada a las letras, pues no toman a la obra literaria como objeto de estudio.

No es sino hasta la aparición de Charles Mauron que se crea una teoría literaria a partir del psicoanálisis. Al método planteado por este autor se le conoce como psicocrítica y su función es la de acrecentar la comprensión de las obras literarias.

Lo que Mauron plantea, dicho de manera simple y a vuelo de pájaro, es que el inconsciente se manifiesta en las obras literarias de manera similar a la que lo hace en los sueños y fantasías diurnas. Por otra parte es necesaria, según Mauron <sup>1</sup>, la psicobiografía del autor que lo une con su obra, la suma del inconsciente, la obra y la psicobiografía del autor serán fundamentales para la comprensión de la obra literaria.

La crítica primera que se le hace a esta teoría es que se limita al estudio de la personalidad del autor, se trata entonces de una teoría parcial, que se concentra en elementos extra-literarios que no develan a la obra literaria.

En resumen, podría decirse que en el fondo la psicocrítica presenta una problemática similar a la encontrada en estudios que la anteceden. La obra

---

<sup>1</sup> Charles, Mauron, *Psicocrítica del género cómico: Aristófanes, Plauto, Terencio, Moliere*, (Tr. María del Carmen Bobes Naves), ARCO, Madrid, 1998, p. 14

artística es desplazada por elementos externos, que no se encuentran dentro del texto, la fuente de todo lo encontrado por la psicocrítica en la literatura es el inconsciente del escritor, he ahí su principal problema y la razón fundamental de sus límites.

De cualquier modo, no pretendo realizar un estudio histórico de las relaciones entre psiquiatría, psicoanálisis y literatura, sino explicar que dichas relaciones no son nuevas, que tampoco están cerradas o terminadas y, por lo tanto, es posible intentar la creación de un marco teórico basado en conceptos psiquiátricos y psicoanalíticos que funcione tomando como eje a lo literario y sea funcional, al menos, para el análisis de los cuentos elegidos como motivo de estudio de esta tesis.

Espero que este breve recorrido por la literatura y su relación con la psiquiatría y el psicoanálisis sea una muestra de que es posible este intento por acercar una vez más estas disciplinas, pues, como mencioné con antelación, el campo de estudio permanece abierto y ofrece, creo yo, posibilidades interesantes para el desarrollo de un marco teórico que me permita interpretar desde otro punto de vista la obra de Inés Arredondo.

Por otra parte, me parece necesario explicar el porqué de la elección de la escritora sinaloense. Se trata de una autora afiliada a la llamada “Generación de los cincuenta”, grupo integrado por un conjunto de sólidos escritores que han ayudado a consolidar un territorio literario brillante. Autores de la talla de Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Tomás Segovia, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Huberto Batis, entre otros, desarrollaron, junto a la propia Inés Arredondo, no sólo una obra literaria propia, sino que participaron de manera decisiva en el

desarrollo de la cultura nacional.

La generación de los cincuenta surge en una época en la cual la modernidad alcanza a México. En buena medida se van dejando atrás viejos temas y obsesiones, en particular el nexo histórico, que cubrió a la literatura mexicana hasta entrados los años cincuenta.

En esta década destaca la publicación de textos que serán fundamentales para los escritores subsecuentes, se trata de obras cuya importancia será capital para las letras nacionales. Es posible mencionar entre éstas la célebre novela de Agustín Yáñez *Al filo del agua*, la cual cierra prácticamente la década de los cuarentas. A esta novela la acompañan títulos de la envergadura de *El laberinto de la soledad* del Nobel mexicano Octavio Paz, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* del jalisciense Juan Rulfo, *Confabulario*, conjunto de cuentos exquisitos cuya génesis se encuentra en la pluma del maestro Juan José Arreola y, como una novela imprescindible y totalitaria de ese México que ingresa a la modernidad, irrumpe en la geografía literaria mexicana *La región más transparente* del cosmopolita mexicano Carlos Fuentes.

La generación de los cincuenta retoma ese aire renovador y participa en diversos niveles en el arte y la cultura nacionales. El perfil de esta generación puede definirse como opuesto a las tendencias nacionalistas de épocas pasadas. Buscan el cosmopolitismo, la universalidad, el pluralismo, la apertura intelectual en el país propio y con otros países. Participan, entonces, de manera activa en diversas instituciones culturales como el Centro Mexicano de Escritores, la Universidad Nacional Autónoma de



México, en donde colaboran de manera activa en los eventos culturales de La casa del lago. Dirigieron publicaciones importantes como la revista *Universidad de México*, la segunda época de la *Revista mexicana de literatura*, *Cuadernos de viento* y *S. nob*, entre otras.

Este grupo de escritores asume una postura crítica frente a la cultura en general, y toma influencias literarias, políticas y filosóficas muy variadas. La llamada Generación de los Cincuenta compartía lecturas, intereses y una voluntad por hacer una literatura seria, rigurosa, profunda; los liga a generaciones anteriores también con espíritu cosmopolita, como el llamado Ateneo de la Juventud. Puede decirse que cada uno de los integrantes de esta generación posee una literatura propia, pero lo que los unificaba era ese deseo, esa determinación por crear una literatura de calidad y con características de universalidad.

De entre tantos nombres y talentos, me ha llamado la atención el de una narradora, cuya obra posee una calidad reconocida por la crítica literaria especializada, y a la cual, a pesar de su calidad literaria, no se le ha otorgado el reconocimiento que merece. Se trata de Inés Arredondo, escritora nacida en el estado de Sinaloa, mujer que nos ha legado una obra fundamentalmente cuentística. Nos regala Arredondo creaciones de una riqueza literaria vasta, profunda, que recrea los grandes temas de la literatura, como lo son el amor y el desamor, la soledad, la locura y la muerte, entre otros que ahora escapan a mi memoria.

De cualquier manera, lo fundamental no es este retomar constantes de la literatura universal, sino el que la autora las renueve a través de una perspectiva

centrada en lo interno, pues los personajes creados por la pluma de Inés son dueños de una complejidad asombrosa, que brinda a la crítica múltiples vetas, misterios atractivos, tentaciones irrechazables para el estudioso de la literatura.

No resulta extraño el elegir a esta autora y proponer una parte de su obra como objeto de estudio de una tesis, pues como hemos visto, la creación de Inés Arredondo es poseedora de atributos suficientes que le permiten ser objeto de un análisis, como el que intento llevar a cabo.

En lo que se refiere a la elección del marco teórico propuesto, es justo señalar que antes de tomar una decisión leí, siempre de manera cuidadosa, no sólo la obra completa de la autora, sino una buena cantidad de bibliografía y hemerografía en torno a ésta. Por supuesto, no me fue posible revisar todo lo que se ha escrito sobre Inés Arredondo y su creación literaria, debido a la dificultad para tener acceso a toda la información. Por ejemplo, me fue difícil consultar material en escuelas y universidades del interior de la república, en las cuales habrá trabajos valiosos sobre esta autora. Sin embargo, me atrevo a decir que pude leer a los críticos más conocidos de Arredondo, así como tesis, tanto publicadas, como no publicadas, lo mismo de maestría, que de doctorado y de licenciatura. Los diversos enfoques y aportaciones de estos trabajos enriquecieron mi investigación. Esto me permitió tener un panorama lo suficientemente amplio de lo que se ha trabajado en esta autora y lo que no.

Encuentro en la obra de Inés Arredondo una constante por parte de sus personajes, y es, como ya lo he señalado, la necesidad de crear mundos

propios, universos particulares que les permiten enfrentar al mundo de maneras totalmente individuales, esto según el cuento de que se trate.

Lo anterior puede verse con relativa facilidad a lo largo de la obra de Arredondo. Por ejemplo, en el cuento " Estar vivo " que pertenece a La señal (su primer libro), el protagonista inicia una relación de adulterio con una mujer que, por sus características, logra fabricar un mundo artificial para su amante, que quiere evadir una realidad hostil, provocada por la presencia de una hija asmática que lucha contra la muerte y una esposa que vive para enfrentar esa realidad que el personaje masculino rehúye.

Se trata entonces de una obra, de una literatura cuyos personajes presentan gran riqueza interior. Son creaciones complejas, capaces de transformar, de reordenar, como es posible observar a lo largo de este trabajo, el espacio en el cual han sido puestos por la pluma de Arredondo. El reordenamiento del mundo cambia su percepción del mismo, se transforma en un mundo, en un espacio interior, en un campo perceptivo que marca, en alguna medida, las diversas problemáticas que aborda la autora.

A partir de esa singular y subjetiva forma de ver el mundo que tienen los personajes arredondianos, generan diversos estados de ánimo, a partir de deseos no cumplidos, creando así situaciones de angustia que podrán ser resueltas o no, por las acciones emprendidas por los mismos personajes. Se librarán, entonces, batallas internas, se luchará contra el entorno o contra la perspectiva y deseos de los otros personajes y todo esto moverá en gran medida la trama. Me parece válido entonces, estudiar una literatura profundamente humana, que da vida a historias poseedoras de gran complejidad interna.

En cuanto a los cuentos elegidos, me inclino por tres de ellos, se trata de " El membrillo", "Olga" y "Las Mariposas nocturnas". La elección responde a la necesidad del mismo trabajo de investigar cómo funcionan el deseo, la percepción y la angustia en los textos elegidos y la forma en la cual estos conceptos me permiten abordar la literatura de esta autora.

Hablemos entonces, como un aspecto necesario, de la perspectiva desde la cual se abordan los cuentos. Concedamos que, aunque se trate de recreaciones del mundo elaboradas por los personajes, estos mismos son, en buena medida, producto del conocimiento que de la realidad tenga esta autora. La intención que al escribir tenga el autor puede variar y, por supuesto, los personajes no reflejan de manera necesaria a su autor o a su ideología. Sin embargo existen nexos entre la creación de una obra y la realidad. Ejemplos de lo anterior abundan en la literatura, la llamada Novela de la Revolución Mexicana es un caso donde la creación literaria parte de un hecho real, otro ejemplo lo constituye la literatura de la ciudad en la que se encuentran nombres tan disímboles y textos absolutamente diferentes como es el de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes; *El vampiro de la Colonia Roma*, de Luis Zapata; *El disparo de argón*, de Juan Villoro o la *Noche de califas* del tepiteño Armando Ramírez. De esta forma el lector puede estar seguro que aun en la obra más fantástica, podrán encontrarse nexos que revelen realidades posibles, puntos que conectan a la ficción con la realidad, es decir, toda escritura parte de la realidad que un autor conoce y aun la literatura fantástica, aparentemente alejada de la realidad, presentará nexos con esta última.

Ahora bien, aceptando el hecho de que la literatura no actúa, no se genera en forma independiente a la realidad a la cual pertenece su autor, será válido abordarla utilizando, a manera de herramienta, conceptos que pertenecen a disciplinas ajenas a la literatura. Dada la riqueza y complejidad de los personajes de Inés Arredondo, me parece pertinente aproximarme a ellos desde un marco psiquiátrico, esto para entender cómo se forma ese estado angustiado y de qué manera influye en su percepción del espacio y en las acciones que emprende. Cabe aclarar que no pretendo realizar ningún ejercicio de psicoanálisis de los personajes, no pretendo determinar el “estado mental” de los mismos, sino únicamente entender una serie de mecanismos que mueven a la trama. Lo que intento es llevar a acabo un análisis donde la interpretación de lo literario sea lo fundamental, es decir, busco penetrar en los misterios que encierran los textos elegidos como *corpus* de trabajo de esta tesis.

Utilizar elementos de la psiquiatría me parece una metodología pertinente para estudiar la obra de Inés Arredondo, por dos razones: la primera, porque tratándose, como ya se ha señalado, de una autora que construye personajes cuyo interior es complejo (esa complejidad es una característica de sus cuentos), la psiquiatría es una herramienta idónea para acercarse al entramado interno que presentan sus personajes.

La segunda razón por la cual elijo trabajar con términos tomados de la psiquiatría es el propio tema de la tesis. La forma en la cual funcionan conceptos como el deseo, la percepción y la angustia es un tema ideal para ser abordado desde la psiquiatría, pues mediante ésta es factible comprender cómo y por qué se elabora una ficción, qué rol juega la imaginación y qué es lo que ésta provoca

en personajes literarios.

Es importante remarcar que este enfoque psiquiátrico no pretende, de ninguna manera, desplazar a lo literario, es decir, se realizará una investigación sobre literatura, apoyada en elementos propios de la psiquiatría, además de complementar a éstos con conceptos narratológicos, filosóficos, psicoanalíticos, entre otros que son de utilidad para analizar los textos. Lo que se pretende es que este campo de conocimiento nos permita un acercamiento a la literatura de Inés Arredondo, para explicar a través de los personajes, de su conducta y su visión del mundo, el fenómeno literario en la escritora sinaloense.

Por otra parte, siendo la psiquiatría una ciencia compleja, poseedora de una terminología propia, me parece justo aclarar que es lo que he tomado de ella, a cuáles autores uso como puntas de lanza y por qué motivo me baso en sus conceptos para construir el marco teórico que aplico al analizar el corpus elegido como motivo de análisis de este trabajo.

En principio manejo tres elementos considerados como ejes de la tesis, el primero de ellos se refiere al *deseo*. Es posible observar que el género humano comienza a conocer el mundo desde que nace, primero observa lo que existe a su alrededor y, acto seguido, comienza a desear lo que encuentra en el mundo (su campo perceptivo), busca realizar deseos que, si bien al inicio se trata de la satisfacción de necesidades básicas, al crecer, los deseos se vuelven complejos, las necesidades son otras, pasan por lo emocional y, en gran medida, de la obtención de estos deseos, mucho más complejos, depende la conducta humana y, para esta tesis, las acciones

realizadas por los personajes que encontraremos en los textos a estudiar.

Parto entonces del deseo y un autor fundamental es el psiquiatra francés Jean Chateau, que analiza de manera clara en su libro, *Las fuentes de lo imaginario*, lo que es *el deseo*, cómo se gesta y de qué manera funciona. Chateau enlaza de manera conveniente para mi análisis, el concepto de deseo con otro de los ejes de este trabajo, *la percepción*, es decir, este psiquiatra francés será un autor importante en tanto explica no sólo el deseo, sino también la relación que guarda con la percepción, encargada del reordenamiento del campo perceptivo que los personajes llevan a cabo.

Para trabajar a la angustia elegí a otro psiquiatra francés, se trata de Charles Odier, autor de *La angustia y el pensamiento mágico*, libro en el cual describe y analiza la génesis y el comportamiento de *la angustia*, su evolución y sus características. También lo relaciona con la percepción y comparte con Chateau una perspectiva en donde los conceptos psiquiátricos no se entienden de manera aislada, puramente clínica, sino que forman parte también del medio social en el cual surgen.

Otro autor relevante será Paul Diel, quien complementa lo concerniente a la angustia, añadiendo, de ser necesario el concepto de miedo. Tomé los conceptos de Diel a partir de su libro *El miedo y la angustia*. En ocasiones, la angustia provoca miedo, y el miedo tiene una serie de características y formas que me han sido de gran utilidad a la hora de enfrentarme al análisis.

Además de lo anterior, es necesario considerar que, todo proceso de angustia desata emociones; será necesario entonces, complementar estos tres ejes tomando el concepto de emoción, pues al hacerlo, nos permite advertir lo que

sucede con el manejo de emociones realizado por los personajes. Para ello me he basado, fundamentalmente, en la obra de Irving Thalberg, *Expresiones naturales de la emoción*.

Ahora bien, dependiendo de lo que cada texto nos pida, se complementarán estos conceptos (deseo, percepción y angustia) con los de otros autores, no necesariamente psiquiatras, es decir, el hecho de elegir a los autores mencionados con anterioridad como los nodales para la formación del marco teórico, no descarta de ninguna manera la posibilidad de acercarnos a otras plumas, a otros expertos, que nos ayuden a llevar a buen puerto el análisis que propongo.

A lo largo del trabajo me fue posible encontrar apoyo en la obra de escritores como Irving Singer, filósofo y autor de *La naturaleza del amor*, Josef Rattner, psicólogo, creador de *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, entre otros autores como Carlos Gurméndez quién escribió *Estudios sobre el amor*. Julia Kristeva y O. Mannoni que aportan para esta tesis *El trabajo de la metáfora* y Ronald Laing con *El yo dividido*. Lo que se pretende, finalmente, es entender la literatura de Inés Arredondo, y para ello será válido complementar, cuando sea necesario, los conceptos eje elegidos.

Quiero, a continuación, explicar la metodología literaria que utilizo. En esta ocasión pecaré de breve, pues a diferencia de los elementos psiquiátricos que no son conocidos por todos los estudiosos de la literatura (a ellos va dirigida esta tesis), la terminología que he utilizado es considerada como un lenguaje común para aquellos que, en alguna medida, nos dedicamos al estudio y análisis de la literatura.

La metodología narratológica elegida recae en Gerard Genette por una razón



muy simple. Los conceptos de análisis literarios propuestos por este teórico francés, es decir, su método de análisis narratológico, me permite remitirme al texto por el texto mismo. Su discurso del relato, además de ser bien conocido por la comunidad literaria, es una especie de vocabulario que comprende las categorías suficientes para el análisis del relato y que, curiosamente, compaginan con la terminología psicológica utilizada. Un ejemplo de esto es el término de perspectiva (percepción, para nuestro estudio). Lo hemos explicado ya como una parte fundamental para el análisis que realizo; esto visto desde la psiquiatría, y en buena medida, como puede corroborarse a lo largo de este trabajo, se parece al concepto de percepción, de esta manera, ambos conceptos, aunque de origen distinto, se complementan y facilitan la realización del análisis literario.

No es extraño entonces, cuando me refiero al tiempo, por citar un ejemplo, utilizar la terminología acuñada por Genette en su libro *Figures III*, cuando alude a la analepsis como a toda evocación de un acontecimiento anterior. Existen también conceptos como los de prolepsis, elipsis, entre otros, que son ampliamente conocidos por la gente de letras y que me resulta ocioso explicar.

Lo que sí habré de señalar es que, para el estudio de Genette, me baso en la traducción del libro *Nouveau discours de récit*, publicado por Cátedra en 1988 bajo el título *Discurso del relato*. Este libro es una especie de extracto del *Discurso del relato* de Genette, que ocupa alrededor de tres partes de su obra *Figures III*.

Ahora bien, los conceptos vertidos por el teórico francés me sirven como un vocabulario teórico que puede ser entendido por todo aquel que se acerque a este trabajo, además de que, como ya expliqué, se complementan de manera satisfactoria con los conceptos que manejo a lo largo de la tesis propuesta.

Finalmente quiero decir que con este trabajo pretendo mostrar una forma posible de entender lo escrito por la pluma de la sinaloense, es decir, trato de acercarme al sentido final que como un misterio reta al ingenio del lector para ser develado.

Establecidos ya los objetivos, la metodología de trabajo, así como la justificación del tema y el porqué de los cuentos elegidos como materia de estudio de esta tesis, podrá el lector intuir hacia dónde se encamina mi trabajo.

## **CAPÍTULO I**

### **MARCO TEÓRICO**

#### **1. La percepción y el deseo**

A lo largo de mi vida la literatura ha representado una suerte de universo prácticamente infinito, no sólo en lo que se refiere a la creación, sino también cuando se trata del análisis y la interpretación. Para el crítico literario no pueden existir territorios seguros. Quien se atreve a internarse en la vasta geografía literaria es un aventurero intelectual, un buscador de tesoros que deberá enfrentar desafíos de varia naturaleza que, a la postre, enriquecerán su espíritu y su comprensión del mundo.

Para enfrentarnos al texto es conveniente utilizar armas, herramientas que nos auxilien en la tarea de desentrañar los secretos que permanecen ocultos en la obra literaria, siempre en espera del lector ingenioso que se atreva a explorar y encontrar la riqueza que el texto ofrece.

Acercarme a una parte de la obra de Inés Arredondo es para mí una aventura formidable, un viaje fantástico. Para realizar dicha travesía de manera exitosa, he creído necesario armarme con un marco teórico que me permita interpretar los cuentos elegidos, encontrar las ideas que subyacen en espera de un descubridor.

A continuación comparto estas modestas líneas que buscan explicar cómo he abordado, a partir de una serie de conceptos tomados de la psiquiatría y el psicoanálisis, los tres textos escritos por Arredondo y que conforman el corpus de estudio de mi trabajo.

Para el análisis literario la percepción es una referencia obligada. Todo personaje literario posee una particular percepción de aquello que, dentro del texto, lo rodea. Ya se trate de espacios físicos, ya se trate de la relación con otros personajes, la percepción es un punto neurálgico en la creación de la individualidad de cada personaje.

De esta manera, es posible advertir que un mismo espacio literario es compartido por una diversidad de personajes y, además, es visto o percibido de manera individual y subjetiva por éstos. Dicho de una manera sencilla, el espacio funcionará de manera distinta para cada personaje dependiendo de la percepción que éste tenga.

Como sabemos, para el análisis literario la espacialidad es un territorio fértil, pues en el espacio ocurren las acciones que lleva a cabo cualquier personaje. No es mi intención discutir en torno a la espacialidad, sin embargo, quiero precisar que el espacio está determinado en buena parte por la percepción de los personajes y, por consiguiente, las acciones desarrolladas y las consecuencias de éstas dependen, en alguna medida, de dicha percepción.

Como ya expliqué, la percepción es uno de los ejes fundamentales de esta tesis y, en este punto surgen las primeras interrogantes: ¿en dónde se encuentra la percepción?, ¿cómo se origina?, ¿de qué manera puede funcionar este lenguaje psiquiátrico en el análisis de un texto literario?...

A continuación intentaré responder estas y a otras preguntas que vendrán a nuestro encuentro a la largo de las siguientes páginas.

En principio, puedo afirmar que la percepción tiene como punto de partida la imaginación. El acto de imaginar es una cualidad innata en todo ser humano y, tratándose de personajes literarios, es necesario conceder que, mediante un efecto mimético, los habitantes de un cuento o de una novela reflejan una suerte de imaginación, necesaria para reordenar el espacio que los rodea.

La imaginación como una acción realizada dentro del texto es capaz de crear mundos mentales a partir de operaciones y juicios subjetivos, pues se trata de acciones que se originan a partir de todo tipo de emociones internas por parte de cada uno de los personajes.

A continuación muestro un breve ejemplo de cómo podría funcionar la imaginación en un personaje literario. Desde luego, se trata de un ejemplo sencillo, suficiente apenas para establecer la capacidad de pensamiento en los personajes como un acto mimético que transforma el mundo en el cual han sido puestos por la pluma de su creador:

[...] todavía lejos, allá, el teniente Medina, sobre su cabalgadura, meditaba. Sus hombres eran grises, parecían cactus crecidos en una tierra sin más vegetación. Cactus que podían estarse ahí sin que lloviera, bajo los rayos del sol. Debían tener sed, sin embargo, porque escupían pastoso,

aunque preferían tragarse la saliva como un consuelo. 2

Es evidente la acción de pensar, el teniente “meditaba”, afirma el narrador, y lo que medita es el espacio y la situación de sus hombres. De ahí surge la singularidad, la reordenación particular del mundo, pues sólo él puede ver a sus hombres como cactus. El narrador hace evidente para el lector la percepción particular del personaje.

Tratándose de un trabajo en cual la parte literaria proviene de Inés Arredondo, me parece pertinente ejemplificar estas posibilidades de imaginación a partir de un fragmento tomado de la obra de esta autora mexicana. Así lo hago a lo largo de esta tesis, primero ejemplifico a partir de diversos autores, pues creo que este marco teórico es, en principio general, sin embargo, en tanto se aplica de manera específica a tres cuentos de Inés Arredondo, alterno los ejemplos con fragmentos tomados de la obra de la autora sinaloense, esto me permite ir de lo general a lo particular, es decir; ejemplificar a partir de la diversidad de autores, pues el marco así lo permite y cerrar con ejemplos de la obra de Inés Arredondo, pues, finalmente, en tres textos escritos por la autora sinaloense se centra la aplicación última del marco teórico propuesto.

Los corrales ocupaban el fondo de la casa, en uno de los costados del patio de los gansos. Vi el árbol enorme, el mango, como a un viejo amigo y eso, no sé por qué me tranquilizó.

---

2 José, Revueltas, “Dios en la tierra” en *El cuento hispanoamericano*, 6a ed. (comp. Menton, Seymour), FCE, México, 1999, p.246.

Como siempre, ordené todo: la comida, que se atara a los mastines, en fin, que la casa estuviera en marcha. 3

La imaginación es usada también en este fragmento de Arredondo, el espacio es reordenado por el personaje y sólo éste puede ver a ese árbol de mangos como familiar, de manera que se tranquiliza, se deshace de preocupaciones y la vida retoma su curso normal, esto a partir de cómo se imagina el espacio. Lo mismo puede plantearse, tanto en el fragmento de “Los espejos”, como en el escrito por José Revueltas; en ambos casos es posible advertir que los personajes llevan a cabo una suerte de pensamiento, de reconfiguración del espacio que, para empezar, los relaciona con el campo perceptivo que los rodea.

Es posible conceder a los personajes una actividad imaginativa capaz de interactuar con su espacio. La importancia de esto es que a través de la imaginación se percibe el espacio, y de este modo ese espacio textual adquiere para el personaje un valor, pues el personaje encuentra en el espacio cualidades determinadas, como son el afecto, el dolor, el hastío, el bienestar, la evocación de recuerdos... en suma, cualidades que estimulan al personaje y que, en ocasiones, permiten al lector penetrar en un mundo de experiencias anteriores o actuales del personaje que se analiza. Queda claro que la imaginación y la percepción están relacionadas de manera inmediata.

La percepción funcionará entonces, para este trabajo, a partir de la

---

3 Arredondo, Inés, “Los espejos” en *Inés Arredondo obras completas*, 3ra ed., Siglo XXI, México, 1998, p. 191 ( todas las citas sobre esta autora serán tomadas de la presente edición, así en adelante sólo citaré cuento y número de página).

imaginación o el pensamiento mágico, que serán términos utilizados como sinónimos, es decir, para que la percepción funcione un personaje imagina o hecha a andar el pensamiento mágico. 4

Sin embargo, es pertinente aclarar que, si bien el pensamiento (acto de imaginar) activa a la percepción, también lo es que el pensamiento no tiene que ser necesariamente lógico. El pensamiento o la imaginación suelen estar apoyados en experiencias pasadas que condicionan las experiencias presentes, y en ocasiones, se alejan de lo que conocemos o identificamos como pensamiento lógico o racional; esto debe tenerse siempre en cuenta pues la imaginación y su funcionamiento se relacionan de manera directa con los estados de ánimo de los personajes. Este aspecto lo analizaré de manera detallada más adelante.

Otro elemento fundamental para el funcionamiento de la imaginación es el deseo o deseos que el personaje busca satisfacer. Detrás de todo acto imaginativo, conviene considerar la personalidad del personaje que imagina, es decir, su situación particular en el espacio que habita, esto nos permitirá enfrentarnos a una situación cuya lógica es una lógica emotiva, compuesta de sensaciones, emociones y sentimientos. El psiquiatra francés Jean Chateau lo explica de la siguiente manera:

Todo hecho psíquico es una existencia y revela un sujeto  
tomado en una situación existencial [...] Para entender la

---

4 Desde un punto de vista antropológico, el pensamiento mágico se relaciona con la magia y la religión, sin embargo, para esta investigación, el pensamiento mágico es el acto, consciente o no, de reordenar el campo perceptivo a partir de lo que percibimos y cómo percibimos.



situación existencial del sujeto será necesario situarlo en su contexto, así, toda evidencia dependerá de contingencias educativas e históricas, evidencias que varían en función de realidades culturales. 5

Así, toda percepción gira en torno a experiencias particulares y, en gran medida, en función de los deseos que los personajes buscan satisfacer. A su vez los deseos se gestan en un espacio socio - histórico determinado que de alguna manera intervendrá sobre los personajes, sobre su postura moral, ética, ideológica, o cualquier otra de que se trate.

El deseo se erige como una piedra angular de la percepción, pues los personajes determinan sus acciones a partir de la percepción, y ésta se mueve por el deseo o deseos presentes en los personajes.

De esta manera, es una premisa fundamental para esta propuesta de análisis el considerar los deseos de cada personaje y el entorno en el cual se gestan dichos deseos, y a partir de ellos, estudiar cómo y desde dónde percibe cada uno de ellos la situación en la cual es puesto. Veamos a continuación un ejemplo de lo anterior:

Érase una vez una joven muchacha y un hombre muy joven.

Estaban sentados en una piedra, en una punta de tierra que entraba al mar, y las olas golpeaban hasta tocar sus pies.

---

5 Jean, Chateau, *Las fuentes de lo imaginario*, (tr. África Medina), FCE, México, 1976, p.22.

Estaban sentados, callados, cada uno con sus pensamientos, y vieron el sol ponerse. Él pensó que tenía muchas ganas de besarla. Su boca parecía hecha para eso. Había visto chicas más hermosas y en realidad estaba enamorado de otra, pero no creía poderla besar nunca, ya que ella era un ideal y una estrella [...] Ella pensó que querría que él la besase, porque entonces tendría una oportunidad de enojarse con él y mostrarle lo mucho que lo despreciaba [...] lo miraría con una mirada cargada de helada burla y se iría [...] pero para que no pudiera adivinar lo que pensaba, dijo en voz baja, muy lentamente:

-¿Cree usted en otra vida después de esta?

Él pensó que sería más fácil besarla si contestaba que sí. Pero no recordaba bien cómo hubiera respondido en otra oportunidad a la misma pregunta y tuvo miedo de contradecirse, por eso la miró profundamente a los ojos y dijo:

- Hay momentos en que creo que sí. 6

El fragmento anterior resulta interesante para analizar el deseo como un elemento estructurante de la percepción desde el interior de los personajes. Esto, al menos, para tratar de explicar los primeros conceptos mencionados.

La palabra “pensó”, pues otorga a ambos personajes la posibilidad de actuar

---

6 Hjalmar, Sòderberg “El beso” en *Cien años de cuentos nórdicos* (Comps. Eva Liébana, Úrsula Ojanen, *et. al.*), De La Torre, Madrid, 1996, p.335. (los subrayados son míos)

tratando de lograr la satisfacción de un deseo. Él desea besarla y condiciona sus respuestas, es decir, sus acciones, a la posible consecución de un deseo. Ella hace lo propio, y resulta evidente que cada uno desea algo diferente y, para conseguirlo, actúan de manera opuesta a sus deseos.

Sin embargo, si llevamos más allá esta breve reflexión, será posible advertir que él desea a otra mujer, pero racionaliza y sabe que es imposible alcanzarla. Entonces comienza a interpretar las acciones de ella, incluso los más sutiles movimientos, cada palabra, cada silencio cobra un significado especial para él, y ese significado encuentra su raíz en una motivación: besarla a ella.

A partir de ese momento, él comienza a reconstruir el espacio alrededor de su objeto de deseo, es decir, ella. Él imagina las posibilidades, las piensa y entonces actúa. El posible conflicto se da porque ella hace lo mismo, actúa, percibe, imagina, movida por un deseo opuesto. En este punto el lector se pregunta si él será capaz de robarle el beso y si ella reaccionará de la manera prometida. Veamos el final de la historia:

Mientras estaban allí sentados, cada uno con sus pensamientos, el sol se puso y oscureció.

Y él pensó: “ya que está todavía sentada a mi lado, y el sol se ha ido, quizás no tenga nada en contra de que yo la bese”.

Y lentamente pasó un brazo sobre los hombros.

Eso ella no lo había previsto. Había creído que la besaría sin más preámbulos y que entonces ella le daría una bofetada y se iría como una princesa [...] entonces él la besó [...] Cuando salió

la luna, estaban todavía sentados, besándose.

Ella le susurró al oído:

– Te amé desde el primer momento en que te vi

y él respondió:

– Para mí no ha habido otra como tú. (“Sombra entre sombras”

pp. 336-337).

Es innegable que los deseos funcionan como condicionantes y motivadores internos de los personajes. El espacio y las acciones, tanto internas como externas, giran alrededor del objeto de deseo que cada personaje tiene. Además, aparece en este último fragmento una particularidad que no puede pasar desapercibida: los deseos no son siempre racionalizados, tal es el caso de ella, que, en voz del narrador, expresa desinterés por él, lo que busca es una satisfacción de otro tipo, sin embargo el abrazo y el beso satisfacen otro deseo no expresado sino hasta las últimas líneas del texto; la necesidad que ambos comparten, incluso por encima de una realidad aparentemente racionalizada, es el deseo de ser amados, de ser reconocidos por el otro.

Podríamos analizar también, a partir de ese deseo y la percepción, las acciones y sus connotaciones morales; de qué tipo de chicos se trata, sin embargo por ahora me basta con establecer que los deseos y la percepción se comunican. Dejaré para más adelante la parte socio histórica y su relación con la percepción y el deseo.

Ahora bien, esto que se apunta como general es posible advertirlo en la obra de Arredondo, por ahora veamos a manera de apunte:

Nos incorporamos porque el cinturón de Ermilo nos obliga. Muy bien, muchachos, muy bien. Tú no sabías lo que era esto ¿verdad, querida? pero ahora sabrás muchas cosas más. Alarga hacia nosotros sendas copas de champaña. Nos incorporamos y yo me siento mal desnuda [...] “No lo llames Simpson, su nombre de pila es Samuel”. “Como ahora tendremos relaciones más íntimas nos iremos desde mañana a celebrar nuestras fiestas en tu alcoba que es más bonita que esto [...]

-Basta de descansar. Ahora seremos los tres los que disfrutemos. Y yo seré el primero en montarla ¿eh Samuel? Yo me encojo de terror pero ya estoy en el círculo infernal y glorioso; lo he aceptado [...]

La lucha dentro de mí continúa. No es fácil olvidar los principios de toda una vida por más justificación y amor que haya por el lado contrario [...] yo apenas unos meses antes, me hubiera escandalizado al máximo y hubiera llamado, por lo menos, degenerada a la que tal había hecho. Y ahora esa degenerada era yo. Pero Samuel... de seguro que ni mi madre ni mis amigas habían ni siquiera soñado un amor así. (“Sombra entre sombras” pp. 336-337).

Aunque absolutamente distinto al ejemplo anterior, la premisa del deseo

como motor de la percepción funciona. El personaje femenino forma parte de un triángulo amoroso, pero no lo hace por voluntad propia, lo hace por amor. Esa es la justificación que el personaje nos da, su deseo por Samuel, por el amor de éste, es tan grande que el personaje femenino acepta esa relación que contraviene a sus principios y que la obliga a ver las cosas de otro modo; incluso acepta que antes de conocer este amor, su juicio moral sobre las acciones que realiza era muy diferente, sin embargo, es el deseo por Samuel el que cambia todo, incluso la percepción moral del personaje femenino y, por ende, sus acciones. Así, el deseo una vez más modifica o interfiere con la percepción del personaje, tocando incluso cuestiones éticas y morales. Sí, la percepción y el deseo se comunican.

Quedan aún respuestas en el tintero, este análisis incipiente es apenas un mero ejercicio de introducción, sin embargo, espero cumplir con el propósito de la tesis, que consiste en explicar, *grosso modo*, cómo funcionan, en términos generales, la imaginación, la percepción y el deseo en personajes literarios y establecer que existen fuertes lazos entre estos conceptos.

Me parece pertinente aclarar que un texto completo y bajo un análisis riguroso presentará mayores problemas para el crítico literario. Los fragmentos anteriores son un breve ensayo de lo que sería la aplicación del marco teórico. Claro que más adelante, y ya completado este marco teórico, emprenderé la tarea de llevarlo a la práctica en textos literarios escritos por Inés Arredondo. Por ahora, intentaré ejemplificar cómo funcionan los diversos conceptos que le darán forma a este trabajo, y, aunque en el intento de explicarlos, aparezcan como conceptos separados, en la práctica deberán ejecutarse de manera que funcionen en forma integral para el análisis textual.

Ahora bien, no sólo el deseo y la imaginación nutren a la percepción. Si lo que se pretende es comprender cuál es la génesis de la percepción, será un acto obligado entender que todo personaje situado en un espacio determinado, está también dentro de un corte temporal, es decir, histórico.

La situación de un personaje no se basa únicamente en experiencias anteriores y en deseos, es importante reconocer que las condiciones del espacio en el cual se desarrollan las acciones cumplen un papel fundamental para entender de qué manera reordena el mundo cada personaje.

Cito una vez más al psiquiatra francés Jean Chateau, que enlaza la historicidad con la construcción del ser humano como un individuo dentro del mundo: “cuando se considera un hecho psíquico su carácter temporal es indiscutible [...] presenta un carácter histórico [pues el hombre] es una realidad que se construye progresivamente a través de la historia.”<sup>7</sup>

Será fundamental considerar la historicidad como un proceso que se refleja dentro del texto y que forma parte fundamental de la percepción que se forman del mundo los personajes, en otras palabras, el contexto social será un punto central y determinante para la formación de la percepción. Veamos un ejemplo:

En este pinche súper sólo hay cucarachas, vociferó mi madre, no una vez, sino muchas, y quise callarla, le tapé la boca, se tambaleó, me empujó, me dijo puta, volvió a gritar que en ese pinche lugar sólo había cucarachas y sólo cucarachas y yo le tapé la boca.

---

<sup>7</sup> Chateau, Jean, *op. cit.* p.23.

Aún la veo con su bata de terciopelo sucio, sus chanclas y las calcetas de lana, el pelo rubio oxigenado, tambaleándose por la tienda, buscando una caja de benzadrina. Tenía nueve años y mi madre me pidió que la acompañara al súper. Una tienda del ISSSTE, con luz blanca mortecina [...] no sé si yo estaba también algo ebria o si el recuerdo es tan vago que lo veo apenas como un recuerdo de borrachera.<sup>8</sup>

En el breve segmento anterior es posible encontrar marcas que indican condiciones históricas y sociales particulares, podría citar el lenguaje de la madre, la conducta violenta que evidencia un alto grado de frustración, la angustia de la hija ante la conducta de su madre, el hecho de tener sólo nueve años, el evidente alcoholismo de ambas mujeres..., todo ello podría ser motivo de un amplio estudio, sin embargo, a la angustia y la frustración habré de llegar más adelante. En este momento lo que me importa es mostrar cómo las condiciones temporales ayudan a conformar la percepción de los personajes.

Resulta claro que la madre y la hija ven al mundo desde posiciones distintas, sin embargo ambas perspectivas son, en gran medida, producto de la relación entre ellas y de la relación de cada una con el espacio y el tiempo que las rodea. La angustia de la niña de nueve años es producto de la conducta de su madre (acciones), del entorno social (le preocupa que su madre grite en un lugar inapropiado), por otra parte, la conducta alterada de la madre obedece a la

---

<sup>8</sup> Judith, Segura, "Cucaracha" en, *Dispersión multitudinaria instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, (comp. Leonardo Da Jandra y Roberto Max), Joaquín Mortiz, México, 1997. p.293.



imposibilidad de satisfacer un deseo: en la tienda no hay benzadrina. Desde su lugar en el mundo la furia de la madre está justificada, sus acciones buscan descargar un alto nivel de frustración. Esta podría ser una buena base para descodificar lo que expresa la autora de este cuento. A partir de la percepción y de cómo ésta condiciona las acciones y reacciones de los personajes, es posible entender de qué manera el espacio y el tiempo influyen en la conformación de los personajes.

Dejo aquí la reflexión en torno al texto de Judith Segura, pues no es mi objetivo realizar una interpretación exhaustiva del cuento, sino explicar de qué manera el entorno influye en la perspectiva de los personajes.

En el mismo sentido, en la obra de la escritora sinaloense que nos ocupa, también será relevante ese corte histórico que coloca a los personajes en una sociedad determinada:

Parece un lugar agradable – dijo ella mirando vagamente la decoración mientras caminaba con pasos elásticos sobre las tupidas alfombras.

- ¿La mesa de siempre, señor Fernández?

La pregunta del *maître* lo cogió desprevenido. Silvia le lanzó una rápida mirada que no supo interpretar.

- No, Mejor una de las del fondo – contestó ya con su aplomo habitual.

Ella volvió a mirarlo con sus grandes ojos claros en los que apuntaba un pequeño reproche. [...]

Era desgraciada y pobre y no lo parecía. Aún a él, a quien había confiado su triste y casi inexistente relación conyugal [...]

¡Y él era presidente del Patronato de la escuela inglesa de ballet [...]

- ¿Y los niños?

En eso no había pensado. Eso era aparte. Sus hijos necesitaban padre, madre, estabilidad.

- Vivirán con nosotros, por supuesto. Mi mujer los peleará, pero con dinero y un buen abogado...

La mirada desconfiada se hizo dura.

- ¿Y los míos?

Realmente era un problema. ¿Todos juntos? Habría que pensarlo despacio, pero ahora...

También, mi amor, por supuesto. Les convendrá vivir en mi casa: jardín, piscina, aire puro, todo lo que hace falta para que los muchachos crezcan como es debido. Y yo seré un verdadero padre para ellos. "(Flamingos", pp.65, 66).

Como es posible observar, existen marcas que indican de manera clara condiciones sociales, se trata de una relación prohibida, el personaje masculino es adinerado y eso le otorga poder (condición social) frente a una mujer (personaje femenino) de clase social más baja. Cuando hablan del futuro de la relación

aparecen los inconvenientes, el sujeto es egoísta habla de “mi casa”, se preocupa por sus hijos y no por los de ella, incluso el narrador extradiegético pone de manifiesto la actitud egoísta y poco convencida cuando afirma: “Realmente era un problema. ¿Todos juntos? Habría que pensarlo despacio, pero ahora”... Sin embargo, el personaje modifica su discurso buscando satisfacer un deseo, promete bienestar no sólo para su amante, sino para sus hijos, es decir, les abre una puerta a un mundo nuevo, tentador, pero sólo manipula su condición social en busca de tener a la mujer que desea. De este modo se reafirma que la percepción y el deseo no son ajenos a las condiciones sociales en las cuales están inmersos los personajes, más aún, sus deseos, percepciones e imaginación se encuentran en franca relación con lo social.

Ahora bien, el análisis anterior presenta problemas para el modelo teórico que intento presentar. Trasladar el concepto de historicidad psiquiátrica a personajes literarios requiere, en principio, ignorar datos que para la psiquiatría y el psicoanálisis son fundamentales. Por ejemplo, la historicidad de un ser humano comprende rasgos fundamentales de la infancia, sin embargo, cuando se trata de un personaje literario, la infancia es un periodo que el crítico literario ignora con frecuencia, o sólo lo conoce en forma parcial. De este modo, sólo se conoce el corte histórico que el propio texto nos presenta y, por lo tanto, sólo se estudia y se interpreta lo que se encuentra dentro del texto literario.

Estoy consciente, entonces, que el modelo tiene límites. El tiempo, cuando existen elipsis (siguiendo a Gerard Genette 9), dificulta la aplicación de ciertos conceptos y hace imposible la aplicación de otros. Lo anterior obliga, para efectos

---

9 Gerard, Genette, *Discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998.

del análisis literario, a entender el proceso de construcción de la percepción a pesar de ignorar datos que para el psicoanálisis y la psiquiatría son indispensables. Sin embargo, el análisis sólo tendrá un sentido completo si se introduce el tiempo (en especial, el vivido por los personajes, más que el tiempo de la narración) como un factor de vital importancia para entender ese proceso imaginativo de reordenación de la realidad, a pesar de los límites ya mencionados.

De cualquier manera un buen texto ofrece lo suficiente para intuir, a través de la lectura, de qué manera el corte temporal representado en el texto influye en la génesis de la percepción del personaje. En un principio el tiempo nos permitirá conocer valores, juicios morales, distintas “realidades” de orden social, entre otros aspectos que están representados en el texto.

La temporalidad en los personajes literarios es también subjetiva. Lo que el lector percibe como un transcurrir del tiempo, puede ser atemporal para el personaje. Tal es el caso de aquellos que ante la muerte de un ser querido, no perciben el paso del tiempo, o bien, perciben ese transcurrir temporal de un modo distinto de como lo perciben otros personajes dentro del mismo texto.

En el texto subsiste una realidad de peso, con características propias que en determinados momentos condicionan la percepción del personaje. La temporalidad forma parte de esa realidad y cuando es transformada por el personaje, suele deformar la realidad que prevalece para los otros personajes o incluso para un narrador extradiegético o intradiegético (siguiendo, de nueva cuenta, a Genette).

De esta manera, la percepción, el deseo, el espacio y el tiempo se enlazan

unos en función con otros, formando lo que Jean Chateau denomina “campo perceptivo”:

En todos los casos de actividad mental la figura se recorta sobre un fondo espacio - temporal[...] el campo nace cuando la atención se dirige de manera variable sobre diversas regiones del campo [...] se percibe también a partir de un punto de partida que posee sus propias motivaciones que son transportadas a lo percibido [...] el estímulo no fija la percepción si no responde a una cierta interrogación del sujeto [...] nosotros mismos percibimos mal lo demasiado familiar que no tiene ya interés para nosotros.<sup>10</sup>

Lo primero que llama la atención de las palabras del psiquiatra francés es el localizar un punto de partida para la percepción, y en particular, la posibilidad de dirigir la percepción hacia distintas áreas de ese campo perceptivo. La percepción está condicionada por un proceso de selección que el personaje debe llevar a cabo a partir de intereses particulares y subjetivos.

El “campo social” está integrado por la realidad que el personaje percibe y la figura u objeto de deseo es aquello que logra fijar la atención del que mira, escucha, siente, etc.

Así, el personaje será atraído hacia una figura que lo motiva, aunque es pertinente aclarar que la motivación no sólo se encuentra en el espacio o campo

---

<sup>10</sup> Jean, Chateau. *op. cit.* pp. 30-31.

perceptivo, la motivación puede tener un origen interno que emerge ante un objeto externo que el personaje relaciona con sus deseos.

De esta manera es menester volver a los campos perceptivos. Afirma Chateau que el sujeto (personaje) recorta figuras en el campo perceptivo. Esto nos lleva a pensar en el espacio como un concepto que se puede estudiar en dos niveles, el campo o espacio bien definido, donde se localiza el objeto de interés o deseo, y un segundo plano que no está bien definido para el personaje, ya sea porque le resulta familiar, ya sea porque no encuentra nada capaz de estimularlo. A manera de ejemplo un cazador que espía un venado, no lo pierde de vista, sin embargo, las plantas y árboles que lo rodean funcionan para él como un fondo neutro.

No sería de importancia lo que el cazador no percibe si no influye en el logro de su objetivo, pero si algo de lo ignorado le depara una sorpresa, y de pronto el fondo neutro se transforma (surge una serpiente que desvía su disparo, por poner un ejemplo), dicho fondo cambiará de neutro a definido y desviará la atención e incluso el deseo del personaje. Podría ocurrir también que el personaje transforme un fondo que debía ser neutro, que no contiene nada en especial, en un espacio significativo, aunque la significación sea falsa, es decir, el personaje le atribuye a un fondo neutro características que no posee, y lo hace a partir de una percepción alterada y subjetiva de la realidad que lo rodea.

Hablamos entonces de fondo y forma, de una percepción condicionada por intereses o motivaciones particulares. La percepción funciona también en el “fondo” perceptivo, pero las motivaciones son menos intensas, la atención puede diversificarse y el fondo será capaz de representar múltiples posibilidades

emotivas: amenaza, salvación, inquietud, curiosidad, miedo, soledad...

De este modo es posible entender que a partir de la percepción (condicionada por el deseo), los personajes interactúan y transforman (imaginan) el espacio físico y temporal. Esa transformación está en relación directa con el grado de deseo o motivación interna de los personajes:

Mi hermana Mercedes había cumplido once años y yo estaba por cumplir nueve, cuando llegamos al Pozo de Enero. Ahí fue donde paramos al fin, donde mi madre dijo que podíamos escondernos para siempre de la vergüenza [...] La vergüenza que nos pisaba las sombras era la muerte de mi padre, que escogió la tranquilidad de una cama ajena para morir [...] En el Pozo de Enero crecimos mi hermana Mercedes y yo, sin que el tiempo hubiese sanado en el corazón de mi madre el trastorno de la afrenta [...] habitábamos en una casa [...] Mi hermana Mercedes y yo errábamos por ella temerosos, implacablemente perseguidos por la severidad hundida en los ojos de mi madre, que nos prohibía hablar si no se encontraba ella presente [...] Mi hermana Mercedes y yo no hablábamos con nadie fuera de lo indispensable [...] mi madre acostumbraba enfurecerse por nada. En ocasiones inventaba que había descubierto en cualquiera de los dos una mirada o un gesto poco común y nos azotaba con una soga mojada hasta reventarnos la carne [...] Así llegamos al pueblo que asemeja

una garganta profunda [...] es afrentado por lluvias torrenciales que lo inundan casi siempre. El cielo adquiere una espesa monotonía gris y desciende lento, intimidante [...] el viento se riega rabioso por entre el caserío.<sup>11</sup>

En este fragmento de un cuento de Agustín Monreal es posible observar cómo el narrador homodiegético vive en un clima hostil, violento, privado hasta de la más elemental necesidad humana que es la comunicación. Este estado de cosas surge debido a un alto grado de frustración, pues el padre ha roto un canon social establecido. Su conducta provocó emociones terribles e incontrolables en la madre, que descarga la frustración en los dos hijos, reprimiéndoles deseos naturales que van desde el puro acto comunicativo, hasta el despertar sexual.

Estas condiciones de vida transforman a los personajes y determinan su percepción de la realidad. El narrador describe el pueblo en completa comunión con la situación en la cual vive. Así, la furia de la madre, la monotonía de una vida aislada, la sensación de vivir en un entorno asfixiante, es similar al pueblo, siempre inundado, con un cielo gris, sin colores, con un viento furioso que recorre el pueblo, como la madre recorre la casa con esa misma furia mal contenida. Todo esto sucede en un espacio y un tiempo determinados, con valores sociales y morales específicos que marcan de modo definitivo las acciones, tanto internas como externas de los personajes. En suma, la percepción (motor primero de las acciones) está determinada tanto por aspectos particulares de cada personaje,

---

<sup>11</sup> Agustín, Monreal, "El pozo de enero" en *Los ángeles enfermos*, Joaquín Mortíz, México, 1978, pp37, 38.



como por el espacio o campo social en el cual se dan estas relaciones.

Entonces, el deseo y las motivaciones internas, así como el espacio donde se desarrollan estos deseos, son fundamentales para la recreación de la realidad creada por la percepción de los personajes, y de esa percepción surgen enfrentamientos entre los deseos y la realidad.

De alguna manera, los conflictos parten de la no satisfacción de los deseos. Cuando uno de los personajes desea algo y el espacio u otro de los personajes se opone a la satisfacción del deseo, es posible que el personaje, si la motivación es lo suficientemente fuerte, busque llegar a su objeto de deseo, ya sea mediante acciones físicas, ya sea a través de acciones internas. Si no es posible alcanzar lo deseado y la motivación interna persiste, entonces la angustia penetra en el personaje y provoca una distorsión de la realidad que determina las acciones de los personajes. Sin embargo, de la angustia hablaré más adelante, por ahora me limito a la percepción y el deseo, así entonces, es necesario concluir con esta serie de conceptos.

Hasta ahora he comentado que la percepción y la imaginación son elementos fundamentales para comprender la forma en la cual los personajes logran percibir, entendiendo a la percepción como un concepto que estructura el pensamiento. Éste último funciona en un campo perceptivo dividido en dos partes que son fundamentales: el fondo, que ensancha el espacio, y dentro de éste, se recorta la figura del objeto deseado. En torno a esto escribe Jean Chateau:

Todo pensamiento comporta un centro explícito que se recorta  
o se apoya sobre horizontes más o menos explícitos[...]puede

tratarse, incluso, de relaciones significativas implícitas [...] todo progreso de nuestro pensamiento es una especie de conquista hecha sobre horizontes nuevos a partir de antiguos horizontes [...] tal ocurre con las representaciones colectivas, como los personajes y las creencias que la sociedad nos ha impuesto, pero también con actitudes y creencias personales y muy particulares.<sup>12</sup>

Se confirma lo ya dicho, existe el centro explícito (objeto de deseo) y se recorta sobre un fondo que se genera a partir de “horizontes anteriores”, es decir, de una suma de experiencias. El espacio temporal es significativo pues, en él, el personaje aprende, aprehende e interpreta el mundo (lo reordena a partir de su perceptiva personal), en este campo perceptivo suceden todo tipo de accidentes en torno al personaje: su atención puede relajarse o estar alerta, las sensaciones y emociones están ahí. Cito una vez más a Chateau que define lo que ocurre con el “ser” en ese espacio:

Siento en cuanto mi atención se relaja, con su reumatismo, con su estabilidad, con una creciente sensación de hambre conforme avanza la hora ( conciencia de mi cuerpo) [...] siento a mi alrededor muebles, libros, papel, una goma, a los cuales mi mano recurrirá casi automáticamente y fuera de

---

<sup>12</sup>Jean, Chateau, *op. cit.*, pp.42-43.

mi habitación siento el parque, la calle, el ferrocarril.<sup>13</sup>

Chateau señala que para todo ser que habita un espacio específico, es imposible aislarse del entorno. En un espacio literario también los personajes perciben y se desarrollan, intuyendo incluso lo cotidiano, que suele aparecer en el texto a través de la descripción, lo mismo hecha por un narrador, o a través de las voces de los propios personajes.

Lo anterior nos obliga a reflexionar que, si bien es cierto que existe una transformación del espacio a partir de los deseos de los personajes, también lo es que el propio espacio resulta fundamental para la formación de los personajes. Existe una relación entre el campo perceptivo y lo que Chateau llama “representaciones colectivas”. Esto no es otra cosa que el reconocimiento de los nexos entre lo social y lo particular.

Los personajes se mueven en un espacio textual que suele estar cargado con un sistema de valores tomados como una mimesis de una realidad fragmentada por las intenciones del autor. En ese espacio textual es posible encontrar situaciones morales, políticas, ideológicas, estéticas, filosóficas, entre otras. Ahora bien, es indudable que esta representación de una realidad influye, en la percepción, en las acciones internas y externas de los personajes, en los deseos y en la generación y manejo de la angustia.

El espacio y el tiempo (en particular el vivido por los personajes) son modificados por la percepción de estos últimos, sin embargo, también ocurre lo contrario, pues la pluma de un escritor sitúa a dichos personajes en espacios y

---

<sup>13</sup>Jean, Chateau, *Ibid.* p. 44.

tiempos determinados que conforman la percepción de los mismos, influyendo en la percepción que cada uno de ellos tiene del espacio (campo perceptivo). Es decir, lo social transforma lo particular y viceversa.

Un personaje habita un espacio social que exige determinadas respuestas, sin embargo, éste puede actuar de manera distinta a la esperada, chocando así con una percepción colectiva que se opone a sus deseos. De este modo, lo individual y lo colectivo pueden chocar de múltiples formas, generando distintos grados de angustia que moverán las acciones de los personajes. Veamos un ejemplo de esto:

Me llamo Bofer Bing. Mis padres eran de clase muy humilde: él fabricaba aceite de perro y mi madre tenía un pequeño local junto a la iglesia del pueblo, en donde se deshacía de los niños no deseados. Desde mi adolescencia me inculcaron hábitos de trabajo: ayudaba a mi padre a capturar perros para sus calderos y a veces mi madre me empleaba para hacer desaparecer los restos de su labor [...] todos los guardias del barrio estaban en contra del negocio materno [...] la actividad de mi padre era, lógicamente, menos impopular, aunque los dueños de los perros desaparecidos le miraban con una desconfianza que, en cierta medida, se hacía extensible a mí [...] Una noche, cuando volvía del local de mi madre de recoger el cuerpo de un huérfano, pasé junto a la fábrica de aceite y vi a un guardia que parecía vigilar

atentamente todos mis movimientos. Me habían enseñado que los guardias, hagan lo que hagan, siempre actúan inspirados por los más execrables motivos. Mi costumbre era arrojar a los bebés al río que la naturaleza había dispuesto sabiamente para tal fin. 14

En este fragmento de un cuento de Ambrose Bierce se puede ejemplificar cómo actúa el entorno sobre el personaje, y como éste choca con una realidad (campo social).

Resulta evidente para el lector que las actividades de los padres del personaje (Boffer Bing) transgreden lo socialmente aceptado, está claro que los guardias persiguen a Boffer porque este realiza actividades no permitidas.

También los vecinos rechazan a Boffer y a su familia y los miran con desconfianza. El espacio es entonces un obstáculo para el personaje, pues desde su perspectiva particular, no está haciendo nada malo. Sus padres le han enseñado a percibir sus actividades como algo natural, incluso benéfico para la comunidad, pues el aceite de perro que fabrica su padre, tiene efectos medicinales.

Estamos entonces ante la presencia de un espacio dentro de un espacio, el espacio familiar dentro del espacio social. Lo importante aquí es que lo aprendido en el espacio familiar (educación) no es aceptado en el espacio social. El enfrentamiento entre la percepción social y la familiar es inevitable, y será,

---

14Ambrose, Bierce, "Aceite de Perro" en *El clan de los parricidas*, Seix Barral, Barcelona, 1998, pp. 23, 24.

también, un motor fundamental para encausar las acciones del protagonista.

De esta manera la percepción familiar (lo aprendido en la familia del personaje) determina la percepción individual de Boffer Bing y lo enfrenta a situaciones que generan angustia y que deberán ser resueltas. En la forma en que el personaje resuelve esa angustia será posible observar la manera en que se mueve la historia que nos cuenta Ambrose Bierce.

No es mi intención realizar un análisis completo del cuento del autor estadounidense, sin embargo, es necesario mencionar que el cuento termina, como lo indica el título del libro, con la muerte de los padres del protagonista, provocada por él mismo. Si se tratara de llevar a cabo una interpretación profunda del texto, sería fundamental revisar los motivos que llevan al personaje a dar fin a la vida de sus progenitores, y sería posible encontrar que en gran medida se trata de resolver una situación que provoca angustia en el personaje.

Este mismo enfrentamiento entre el campo social y los personajes se encuentra en la obra de Inés Arredondo. En forma distinta, los personajes arredondianos, en ocasiones, encuentran que las convenciones sociales funcionan como contrarias a sus deseos, generan también una situación de angustia y ésta, puede o no resolverse a través de las acciones que emprenden los personajes:

Yo me había preparado toda la vida para este encuentro, pero nunca, ni en los últimos días, pensé que podía encontrarme más que con un hombre, no con aquel miserable despojo. [...]

¡Dios mío! Y por este cobarde que invocaba su nombre con unción falsa en el momento de la muerte, nos había perdido mi madre. [...]

Ordené los funerales como si hubieran sido en realidad de mi padre. Lo velamos en la casa de la calle libertad, igual que a mi madre, sólo que esta vez con las puertas y las ventanas abiertas y sin una lágrima. Yo presidí el duelo. [...]

Tuve esa noche la satisfacción de comprobar que había obrado de acuerdo con las reglas más entrañables de mi pueblo, porque todos, desde el gobernador hasta el jardinero, se prestaron gustosos a secundarme. Todos desfilaron para darme el pésame compungido y convencional. [...]

Y ahí me quedé, parado, en mitad de la sala, oyendo crujir y desmoronarse todo dentro y fuera de mí [...] Mi alma y mi nombre no eran más que ceniza[...] (“Los espejos”, pp.86, 87.)

En estos fragmentos de “Los espejos”, es posible confirmar que en ocasiones el campo social determina las acciones de los personajes y se opone a sus deseos, condicionando de alguna manera las acciones. En este caso se trata de una narración donde el protagonista ha guardado una historia llena de rencor, sin embargo, dada su posición social, se privilegian los formulismos sociales, se actúa conforme a lo que se espera en una sociedad y, el personaje no resuelve el conflicto como lo hubiera deseado. Al final, la angustia permanece y en esto el espacio juega un rol determinante. El enfrentamiento entre el campo social y el personaje resulta evidente.

Será necesario entonces, continuar con el segundo eje de este trabajo, que es precisamente la angustia, su génesis y cómo podría funcionar dentro del marco de análisis literario que propongo.

El análisis de la angustia se verá necesariamente relacionado con los conceptos ya estudiados de deseo y percepción y lo que esta última encierra, esto con la finalidad de enlazar los diversos conceptos para lograr un marco teórico coherente y funcional

## **2. La angustia: rasgos fundamentales**

Una primera definición de la angustia es que se trata de un fenómeno vital, psíquico y fisiológico cuya función es formadora de diversos estados emocionales, en tanto quien la padece actúa bajo los desarreglos que ésta provoca. El psiquiatra francés Paul Diel nos dice:

Vivir es sentir. Sentir es oscilar entre un estado de insatisfacción y un estado de satisfacción. Esos estados se manifiestan en un nivel humano en forma de sentimientos claramente diferenciados [...] los sentimientos diferenciados siguen siendo en parte emotivos e inconscientes al mismo tiempo que aspiran a la lucidez. 15

De alguna manera, Diel permite regresar al concepto de deseo. Afirma que se vive en un estado donde se alternan la satisfacción y la insatisfacción, y deduzco que la insatisfacción es provocada por el incumplimiento de un deseo.

---

15Paul, Diel, *El miedo y la angustia*, (tr. Julieta Campos), FCE, México, 1986, p. 15.



En esta situación emerge la angustia que, según el propio Diel, provoca un estado emocional en el cual afloran sentimientos que no se rigen necesariamente por la razón. El sujeto tratará de resolver el estado de angustia -de ahí la aspiración a la lucidez, y en esa lucha por salvar un estado emocional, la lucidez es una aspiración, pues la angustia hace que el individuo tenga una percepción alterada de la realidad y, como es lógico suponer, esa percepción alterada impide un actuar lúcido de la razón.

Ahora bien, la inquietud, según el mismo autor, es el rasgo fundamental y común a todos los seres vivos. La inquietud es causada por una relación de dependencia en relación con un medio ambiente. En concordancia con Jean Chateau, Diel identifica a ese espacio (campo perceptivo) como capaz de constituirse en un obstáculo para la satisfacción de las necesidades del sujeto. A esto Diel le nombra “la inquietud angustiada”:

La inquietud angustiada es el motor, el dinamismo de la angustia. Es un fenómeno natural que pasa por diversos estados humanos. Es un movimiento de insatisfacción que busca su apaciguamiento en la satisfacción. Pero es, también, un fenómeno inconsciente, no controlado, y en esa medida puede ser considerado como un estado de desorientación. 16

De acuerdo con la cita anterior, es posible relacionar los términos “deseo” e “inquietud angustiada”, pues resulta claro que la “inquietud angustiada” es un

---

16 *Ibid*, pp. 35-36.

estado particular que surge de la insatisfacción, es decir, de la imposibilidad de satisfacer un deseo. Esto provoca una percepción alterada de la realidad y, por ende, conductas (acciones) que en un texto mueven forzosamente la trama.

La pregunta inmediata es ¿cómo entrelazar estos conceptos, creados para el análisis de la psique humana, con el análisis de personajes literarios? Una vez más será necesario considerar a la representación de la realidad como una respuesta para esta pregunta.

Si aceptamos que los personajes representan, en alguna medida, a la realidad, será factible encontrar en el análisis de los mismos una percepción condicionada por diversos objetos de deseo, y al no alcanzar sus deseos, los personajes podrán enfrentar un estado de angustia que desvirtúa la percepción de los personajes con respecto al espacio textual en donde habitan. Veamos un ejemplo:

Perdí tu dirección. La ruta de camiones que llevaba a tu casa, la que al cabo de una hora de baches daba vuelta en la esquina de la miscelánea roja, desapareció. Los choferes decidieron morir o cambiar de rumbo, nadie me supo dar razón [...] La miscelánea roja era la señal de que habíamos llegado. Te perdías en el callejón oscuro [...] la ida se me iba en contemplarte y de regreso no veía nada pensando en ti. 17

En este párrafo se plantea la búsqueda de una persona y la imposibilidad de

---

17Oscar, De la Burbolla, "Carta de amor a quién corresponda" en *Las esquinas del azar*, ISSSTE, México, 1998, (Colección "Ya leíste"), pp.53-55.

encontrarla. El objeto de deseo no es alcanzado, esto desencadena una serie de acciones que el personaje emprenderá para localizar a quién busca, y, al no encontrarla, surgirá la angustia.

Por otra parte, es posible entender que el campo visual desaparece para el personaje, pues durante el recorrido, el objeto de deseo mantiene ocupada toda su atención, el espacio se enajena y se pierde, el personaje mira hacia adentro creando un espacio interno, de este modo no conoce más señas que una miscelánea roja y un callejón oscuro que, a la hora de la búsqueda, ha desaparecido, pues la ruta de camiones ha cambiado su itinerario.

A partir de este momento el personaje recorre las calles y pregunta a quien se cruza por su camino el posible destino de la mujer perdida. Durante su recorrido existe una gran cantidad de acciones internas: los recuerdos lo asaltan, piensa en la mujer amada todo el tiempo, los objetos que percibe se relacionan con la mujer que busca ... así, el espacio físico se transforma y cada calle que el personaje menciona, el café de chinos que ambos frecuentaban, el departamento en el que hacían el amor tienen un significado especial, el espacio se transforma y todo se percibe de distinta manera a partir de un deseo no cumplido que se irá transformando poco a poco en una obsesión.

La búsqueda continúa, sin embargo, no fructifica; nada parece funcionar y, por supuesto, la angustia no desaparece, la vida ya no es la misma y el personaje recurre a un último intento desesperado:

Ahora que llevas más de un mes sin venir y que he revisado hasta el último cajón [...] ahora que he dejado la puerta de par

en par abierta esperando a que llegues [...] necesito decirte que te quise [...] yo he recorrido de aquí a la terminal todas las rutas de camiones, he preguntado por la miscelánea roja como a una hora de distancia. Pero nadie sabe nada. Nadie me dice nada [...] estoy sentado sobre la cama como siempre, pero no apareces, escribo esta carta de amor a quien corresponda, si la pudiera publicar, si llegara a tus manos. Necesito que vengas: viniste sola tantas veces que es imposible que hallas olvidado el camino. Te espero por la mañana y por la noche, no sé que hora es. Podríamos ir al cine o a cualquier parte.<sup>18</sup>

Es así como el deseo provoca la angustia y el personaje entra en un estado de inquietud que no terminará hasta haber conseguido a su objeto de deseo. Es justamente este estado lo que motiva las distintas acciones del personaje, lo que conforma la visión del mundo que éste tiene; resulta entonces innegable, que el espacio funciona alrededor del objeto de deseo. El final del texto ilustra con claridad la desesperación que rodea a nuestro protagonista y a su entorno o campo perceptivo; los “nadie sabe nada”, “nadie me dice nada”, “necesito que vengas”, “te espero por la mañana y por la noche”, hacen que el final del relato tenga un tono dramático, de desesperanza. Al final, el deseo no se resuelve, la mujer nunca llega, y la salida que encuentra es tan desesperada como el tono del texto; escribir una carta de amor a quien corresponda, buscar la ayuda de todo aquel que pueda leerla, incluso suponer que ella (la mujer deseada) la lea y

---

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 57.

vuelva a él.

Es cierto que ésta no parece ser una solución razonada (lúcida), pero ya se ha mencionado que las acciones provocadas por un estado de angustia oscurecen la razón de los personajes, evidencian un conflicto que se tratará de resolver.

En este estado alterado, el personaje le resta peso a un hecho fundamental; la figura amada solía visitarlo diariamente, luego cada tercer día y finalmente no vuelve más, es decir, la separación fue paulatina; sin embargo, nuestro personaje parece ignorar este hecho. Pero existe otro acto fundamental, jamás intercambiaron teléfonos, datos personales, ni siquiera sus nombres, y cuando nuestro protagonista insinúa la posibilidad de formalizar la relación ella lo evade, no desea ningún compromiso.

Se trata quizá de distintas percepciones de una relación sentimental condicionada por motivaciones diferentes, esto de acuerdo a lo que cada personaje busca obtener. Lo que deseaba el personaje femenino lo obtuvo, y era distinto a lo que pretendía el protagonista. De esta manera se cierra una historia trágica, donde uno de los personajes permanece en un estado de inquietud angustiada, esperando el regreso de una mujer que quizá jamás vuelva. El deseo no se resuelve y la angustia permanece en el personaje hasta el final del relato.

En textos escritos por Inés Arredondo, la angustia también juega un papel importante en cuanto a la conformación de ese triángulo que intento construir, la percepción, el deseo y la angustia son elementos localizables y permiten el análisis:

Es extraño como llega a coincidir lo que nos sucede con lo que queremos que nos suceda [...] Pero cuando vi sus ojos doloridos y sus manos inmóviles contra el cuerpo, recordé que era a Pablo a quien debía enfrentar por última vez, definitivamente.

[...] leí tu carta, pero no comprendí bien, por eso te pedí que vinieras, así de pronto... no lo entiendo... no entiendo en absoluto eso de que te vayas a casar con otro. Nosotros hemos hablado de...

- Empecé a llorar y a balbucir con la cara entre las manos.

Quería

convencerlo de que quería al otro. [...] Cuando sentí el agua fría de la regadera caer sobre mí, una rebeldía aguda me hizo gritar [...] no pude abrir los ojos. Lo oí regresar del baño y traté de incorporarme, pero no logré mover ni una mano.

Me besó con delicadeza [...] De una manera formal aquello fue una violación, y el despecho pequeño que me produjo pensarlo lo escupí alguna vez en palabras hirientes. (“Para siempre”, pp. 77, 78)

El deseo de la protagonista parece claro, al menos en principio, se trata de romper con una relación, pero existe la angustia pues este rompimiento implica también el enfrentar al otro, así aparece en voz de la narradora homodiegética: “era a Pablo a quien debía enfrentar por última vez, definitivamente.” (p. 78).

Este deseo está condicionado por la angustia, por la incapacidad de enfrentar al otro. Al final nuestra protagonista es derrotada, al menos esa tarde, pues cede a los deseos del otro, incluso la narración es una analepsis en donde se recuerda el hecho como una “violación”. El análisis nos permite apreciar lo que provoca la angustia del personaje femenino: parece ser que se trata de una relación donde el personaje masculino ejerce el dominio sobre la protagonista; el resultado es que no se logra evitar este dominio, pues ella, apenas lo ve, comienza a llorar y a balbucir, es decir, pierde el control sobre sí misma, de ahí que las acciones terminan con esa “violación”.

En este texto, la angustia parece resolverse al final del mismo, pues la protagonista se encuentra a sí misma después de esa tarde: “yo sabía que mi cuerpo resplandecía, otra vez hermoso y perfecto: Pablo me había devuelto a mi misma a riesgo de no volver a verme nunca más.” (p. 79).

De cualquier manera, la confrontación con el otro a partir del deseo resulta clara y es un motor que moverá a la trama, por ahora eso es lo que pretendo mostrar. Está claro que éste es apenas un análisis a vuelo de pájaro, donde se aplican los conceptos mencionados en forma general. Considero necesario aventurarnos un poco más en lo que la angustia representa para poder hablar de un análisis completo. Hasta ahora, espero que los conceptos queden claros y se considere posible su aplicación para el análisis textual.

Para Paul Diel la insatisfacción del deseo provoca una exaltación de la angustia que puede llegar a convertirse en un estado de emotividad inconsciente, pues la angustia evita un manejo adecuado de las emociones, y esto se puede interpretar a partir de las acciones que realiza el personaje. Por supuesto, las

acciones pueden ser tan variadas como lo permitan los personajes y la complejidad de la obra que se pretenda analizar. Puede tratarse de acciones externas, como llorar, gritar, correr en forma desesperada, quedarse completamente inmóvil, comer de modo compulsivo o no comer nada..., o bien, se tratará de acciones internas que se verán reflejadas a través de lo que el personaje imagina o percibe; entonces se agolparán los recuerdos, se transmiten al lector las posibilidades imaginadas por el personaje ante una situación particular, y es necesario considerar que lo imaginado puede ser tan real y vívido como lo representado por acciones externas.

De esta manera, la angustia exaltada provoca emociones que van desde la aflicción, el remordimiento, el temor a la soledad, hasta extremos tales como la necesidad de convertir el propio sufrimiento en un espectáculo. La angustia excitada genera incluso elementos que pueden ser considerados como ilógicos o mágicos, y que deben, también, ser interpretados para un análisis serio de la obra literaria.

Ahora bien, la diversidad de posibilidades como génesis de la angustia no sólo enriquece al texto literario y al trabajo crítico, es también un problema difícil de sortear para quien pretenda llevar a cabo un trabajo de interpretación a partir del marco teórico que propongo.

En este punto es necesario detenernos brevemente. Hasta ahora he tratado de explicar los conceptos centrales de este trabajo, es decir, aquellas definiciones que funcionan como ejes a través del marco teórico propuesto. Sin embargo, conforme se avanza en la explicación de dichos términos, es posible advertir que la percepción y el deseo nos llevan a la angustia, y esta última, a su vez, requiere, entre otras cosas, del análisis de las emociones, y éstas suelen multiplicarse en



forma casi infinita, pues dependen de las particularidades encontradas en cada obra literaria.

Así, cada relato maneja deseos y percepciones distintas, que nos obligan a estudiar diferentes tipos y grados de angustia. Finalmente, la angustia refleja un crisol de emociones que para este marco teórico deberán ser consideradas como variables y no como ejes del análisis que pretendo realizar.

A este punto volveré más adelante, pues es necesario señalar la importancia que tienen las llamadas variables para este marco teórico. Ahora es necesario continuar la explicación sobre la angustia. Afirma Paul Diel:

Todo ser viviente se encuentra animado por un hambre [deseo] físicamente excitante cuyo objetivo, al encontrarse fuera del sujeto en un mundo ambiente, no puede ser alcanzado sino gracias a la reactividad [acciones] [...]

Por el hecho de que el objetivo se encuentra fuera [del personaje] se vuelve dependiente del ambiente.<sup>19</sup>

En este punto Diel y Chateau parecen coincidir, pues como se señaló con anterioridad, para el segundo, la percepción funciona en gran medida a partir del campo perceptivo, del exterior, y para Diel, en el espacio se encuentra aquello que mueve al sujeto. Lo que aporta este último es el concepto de reactividad, que no es otra cosa que las acciones emprendidas por los personajes con la finalidad de satisfacer un deseo.

---

<sup>19</sup>Diel, Paul, *op. cit.*, p. 127.

Es justo en este instante, cuando aparece el deseo, que se da el choque psíquico entre el excitante exterior y el excitante interior. El primer movimiento es generalmente interior y se transforma en ocasiones en movimiento exterior; existe entonces la intención como una parte fundamental para entender ese movimiento al que llamaré acciones.

Las acciones se realizan a partir de dos posibilidades: acciones conscientes aunque la conciencia no siempre funciona de manera racional -, y acciones inconscientes. Las acciones son el resultado de una impresión producida por ese enfrentamiento entre el personaje y el espacio o campo perceptivo, entonces se crea una corriente entre lo excitable y lo excitado, una especie de circuito que comprende el mundo percibido y la psique conmovida, esto obliga al personaje a responder con una carga reactiva que, generalmente, busca provocar modificaciones en el mundo ambiente para satisfacer el deseo que lo mueve. Si no lo logra, el personaje sufre nuevas modificaciones, su percepción se altera y vemos nuevas excitaciones que van modificando cada vez más al personaje.

En este sentido, el lector encuentra al personaje en medio de un choque psíquico, el cual no puede producirse sin la existencia del excitable exterior (campo perceptivo) y del excitante interior. El choque psíquico produce una impresión, un movimiento interiorizado que es la emoción. Es entonces cuando se dan los diversos desplazamientos internos y externos de los personajes, la emotividad se transforma en un movimiento angustiado, pues la intención que mueve al personaje es la de satisfacer un deseo, y si para lograrlo debe transformar el espacio que le rodea mediante el pensamiento mágico (imaginación, siguiendo de nueva cuenta a Charles Odier en su libro *La angustia y*

*el pensamiento mágico*), lo hará.

El riesgo que existe es que esa inquietud vital, al no conseguir su deseo, se degrade en angustia y provoque una ceguera emotiva, lo que en ocasiones desemboca en una angustia considerada como patológica, así, el personaje actúa movido más por el deseo y la emotividad, que por acciones razonadas.

De este modo la angustia provoca un estado excitado que rompe con la unidad entre ambiente (campo perceptivo) y personaje, esto, según el objeto de deseo y su accesibilidad, individualizará al personaje y lo hará interactuar en un espacio condicionado y condicionante. Se produce entonces el conflicto, o los conflictos, que deberá enfrentar el personaje.

Debe quedar claro que cuando se habla de un espacio, puede tratarse lo mismo de un espacio diegético, que de un espacio imaginado, un espacio como producto del pensamiento mágico de cualquier personaje:

Vi a mi hija flotando bajo el puente.

A la noche siguiente ya dudaba sobre la salud mental de Polly y su voz me provocaba una mezcla de horror y fascinación.

-parecía una muñeca antigua, con sus ojos de cristal abiertos para siempre.

-¿Por qué no la sacaste?

Me sorprendí haciendo esa pregunta. Tal vez lo que quería, en el fondo, era creerle.

-Porque se la llevó la corriente.

Me insistió en que le ayudara a encontrar al padre.

-Quiero colgarle una piedra al cuello y arrojarlo por el puente.

Para que mire cómo a nuestra hija se le llena la boca de peces.

20

En este fragmento el personaje Polly ha perdido a su hija, comienza a soñar con ella, la ve ahogarse, piensa (imagina) que el padre de la niña la ha arrojado al río. El espacio es completamente onírico, sin embargo, la angustia provocada es tan intensa como si se tratara de un espacio físico real. Lo que queda claro es que la pérdida de la hija ha ocurrido en un espacio físico auténtico, en donde se desarrollan las acciones del personaje. El intenso deseo de recuperar a la niña y castigar al culpable une ambos espacios. La situación lleva al personaje a imaginar, a transformar un espacio mental, como una manera de expresar su angustia, su deseo de venganza contra quien le ha hecho daño. En suma, la inquietud funciona igual cuando se trata de un espacio imaginario, aunque la raíz, necesariamente, se encuentra en una situación que parte del plano real, de la relación entre el personaje y el espacio que habita.

Ahora bien, en ese espacio emocional es en donde se desarrollan las acciones del personaje con la finalidad de satisfacer un deseo, con el fin de terminar con el estado de angustia que lo domina. Afirma Paul Diel:

La adaptación desea la unión del sujeto con el objeto ambiente.

El desagrado de la desunión al prolongarse, se convierte en accidente que hace surgir la inquietud [...] cuando la

---

20 Esquinca, Bernardo, "La estrella de Mazzy" en *Dispersión multitudinaria*, (comp. Leonardo Da Jandra y Roberto Max), Joaquín Mortiz, México, 1997, p.93.

impaciencia del deseo dirigido hacia el exterior no llega a encontrar la descarga satisfactoria, la angustia subyacente acaba por prevalecer. La angustia es el deseo expuesto a una retención excesiva. La insatisfacción prolongada genera un estado de angustia que se transforma en una amenaza. 21

Es así que la espera por la satisfacción del deseo se desarrolla en un espacio donde el tiempo es un factor fundamental. A mayor tiempo de espera, mayor será la intensidad de la angustia, y esta gradación se verá reflejada en la forma en la cual se percibe el espacio, pues en tanto la angustia sea mayor, el pensamiento mágico irá también en aumento y la reordenación del campo perceptivo será mayor. Todo lo anterior deberá influir en las acciones que lleve a cabo el personaje y, a nivel de análisis, la observación de todos los elementos mencionados nos permitirá un mejor análisis del texto.

La posibilidad de emplear el pensamiento mágico (imaginar), transforma o reordena la realidad; si este proceso imaginativo es dirigido por la angustia, deberá modificar la conducta interna y externa de los personajes. Las marcas de la angustia podrán ir de lo físico, como sudor, temblor, palpitaciones, ira mal reprimida, hasta acciones que pasan por lo interno y que reflejan emociones diversas como: miedo, alegría, tristeza, entre otras.

Lo anterior moldea la conducta de los personajes, las respuestas tanto físicas como emotivas, y es posible pensar que esto influye de manera determinante en la movilidad de la trama, en la forma en la cual se desarrollan las

---

21Diel, Paul, *op. cit.*, pp.151-152.

diversas historias que un lector encuentra a lo largo de su vida.

Cuando regresaron del teatro, Alberto dijo que no tenía hambre y se fue a la recámara. Isabel creyó que era mejor ir a dormir y respiró hondo, tratando de relajarse y no sentir la tensión que le provocaba la casa en los últimos meses. Mientras dejaba que la angustia se le fuera acomodando en el estómago [...] esa noche, como nunca, el teatro la enfrentó nuevamente a su realidad [se trata de una obra que trata el tema de la infidelidad] [...] parecía que los actores estaban en contra de ella [...] tenía pavor, aunque no estaba segura de qué. Cuando intentaba hablar con Alberto un pánico súbito la iba invadiendo.<sup>22</sup>

En este párrafo se encuentra un personaje angustiado, sabe lo que le provoca la angustia (el engaño de su pareja y el posible fin de su matrimonio), sin embargo, no es capaz de resolver esa situación de angustia, la domina un sentimiento de miedo que es, además, irracional, incontrolable. Esto genera que el personaje reordene su espacio y le dé nuevas significaciones a lo que le rodea; la casa es un espacio difícil, pues su pareja (realidad amenazadora) está ahí. Una representación teatral se relaciona perfectamente con su situación personal, todo obliga al personaje a enfrentar su realidad para solucionar un estado de angustia, eso determinará las diversas acciones desarrolladas por la protagonista y,

---

<sup>22</sup>Molina, Silvia, "Como agua de lluvia" en *Memoria de la palabra*, (comp. Mario Muñoz), INBA, México, 1994, pp. 223-224.

finalmente, será un detonante de la trama.

Lo anterior se confirma mediante un breve análisis de un fragmento del cuento “2 de la tarde”, escrito por Inés Arredondo:

Entonces se dio cuenta de que ella lo observaba y mentalmente fue repasando su aspecto: traje azul marino, la camisa blanca un poco sucia, la corbata de flores, los zapatos negros con tacones gastados, y los calcetines a rayas rojas, azules, verdes, amarillas. Sintió vergüenza como si estuviera desnudo. Se había visto con aquellos ojos ajenos, serenos, diferentes. Enrojeció y se volvió de espaldas a ella.

Era un hombre pobre, seguramente no le habría parecido bien por eso, pero era mucho mejor que los señoritingos que iban al departamento a sacar la licencia de manejar, tan alicusados, tan cucos, maricas todos, y que con toda seguridad le gustarían a esa tonta que no era ni siquiera una mujer deseable. (“2 de la tarde”, p. 113).

Basta leer estas líneas para darnos cuenta en forma inmediata que el personaje, a partir de su imagen y su condición de pobreza, imagina lo que la otra (personaje femenino) percibe. Realiza toda una serie de juicios a partir de la percepción que de sí mismo tiene, utiliza el pensamiento mágico, imagina y reordena su realidad a partir de puras acciones internas; aparece el temor, la inquietud, y adelanta vísperas llegando a conclusiones que pueden o no ser

ciertas.

Un apunte importante en torno a estas situaciones la realiza Paul Diel, quien afirma:

La angustia es producto de una retención imaginativa del temor. Temor representado, la angustia es un estado de inquietud que no se siente frente al peligro actual, sino frente a un peligro reconocido como posible. El acontecimiento que desencadena el temor está siempre en el presente; la amenaza que provoca la angustia se encuentra ya sea en el pasado o en el futuro (o en ambos). 23

Lo que afirma Diel concuerda con la posibilidad de análisis textual de la tesis. En el fragmento del cuento de Silvia Molina, como en el de Arredondo se presenta de manera clara a personajes angustiados, no por lo que sucede, sino por lo que podría suceder. El personaje femenino, en el primer fragmento, no enfrenta a su pareja ante el temor de una respuesta que aún no existe, es decir, de una respuesta imaginada. Y más aún, la angustia del personaje inicia al retener de manera anticipada eventos posibles. Lo mismo sucede con el personaje masculino del segundo fragmento.

Frente la presencia de este temor anticipado no existe seguridad, el futuro es una posibilidad amenazadora. Entonces, ante la falta de respuesta y la inmovilidad del personaje, la imaginación entra en actividad, exacerbada por el

---

23Diel, Paul, *op. cit.*, p. 175.



peligro (real o no) y comienza a trabajar de manera impulsiva no de manera racional; existe entonces el contraste entre la imaginación del personaje y la realidad textual (espacio).

Si la angustia es una respuesta a un peligro real, la angustia es natural y será pasajera, pues desaparecerá cuando la amenaza se desvanezca. Por el contrario, cuando la aprehensión prevea, a partir de la imaginación, peligros inexistentes o exagere amenazas reales, la imaginación exaltará el contraste con la realidad, provocando que el personaje reordene su campo perceptivo, de acuerdo con el aumento de la angustia o el tiempo prolongado, cargándolo de nuevas significaciones y, finalmente, sus acciones estarán dominadas por el deseo, la percepción, la angustia y las emociones que han sido generadas por esa angustia.

Ante un proceso de angustia, el sujeto sólo puede actuar de dos maneras, según el psiquiatra francés Charles Odier, quien señala:

Los sujetos en estado de alarma se dividen en dos categorías.

Unos, aplicando una lógica primitiva recurren al modo positivo o fasto del pensar mágico. Utilizan éste para conjurar el peligro o anular sus consecuencias [...] otros recurren al pensamiento nefasto o modo negativo [...] en lugar de minimizar el peligro o negar su existencia, el peligro lo agrava. 24

---

24 El término primitivo se utiliza en sentido de primera reacción, no se refiere a estudios antropológicos, sino a un impulso primario en el ser humano como respuesta a una acción

En este sentido Odier coincide con Paul Diel, pero agregará a la inseguridad como un detonante fundamental de la angustia. Según Odier, se parte de una triada: peligro, impotencia, inseguridad. Si se combinan todos estos elementos y se resuelven a través del pensamiento mágico (imaginación y percepción) tendremos un sujeto angustiado.

La génesis de la angustia se da como consecuencia de sensaciones, sentimientos, es decir, deseos que posicionan al personaje en ese estado de alarma. El elemento añadido por Odier es fundamental, pues la inseguridad juega un papel primordial en el surgimiento y el manejo de la angustia. Frente a todo acto angustiado llevado a excesos del pensamiento mágico, se tiene a un personaje con inseguridad.

Ignoro en qué momento caí de su gracia. Algún rasgo de carácter -- la manía de morder el cigarro, o tal vez mi risa nerviosa -- debió predisponerlo contra mí. [...] Mientras luchaba por vencer mis tartamudeos, trataba de leer en su rostro el efecto de mis palabras, pero sólo alcanzaba a percibir una mirada neutra y una expresión aburrida. 25

---

que encierre peligro según la percepción del sujeto. Véase Odier, Charles, *La angustia y el pensamiento mágico*, (tr. Alfonso Millán), FCE, México, 1980, p. 57.

25Serna, Enrique, "Vacaciones pagadas" en *Dispersión multitudinaria*, (comp. Leonardo Da Jandra), Joaquín Mortiz, México, 1997, p.298.

La pluma de Enrique Serna dibuja con precisión un personaje cuya angustia tiene como surtidor la inseguridad. En el fragmento anterior es posible observar que el protagonista se entrevista con un personaje poderoso y trata de convencerlo para que autorice un nuevo programa de televisión; ahí se aprecia el tartamudeo, el esfuerzo del protagonista por conocer lo que piensa el otro. Finalmente el lector observa la resignación y el silencio del personaje cuando es rechazado su proyecto.

En ese momento inicia la debacle del personaje, que no volverá a actuar, pero que será bien retribuido por no hacer nada, por no irse con la competencia. Aparecerá una segunda forma de inseguridad entonces:

No me convenía salir del aire cuando estaba en el candelerero, pero el aumento superó con mucho las exigencias de mi ego. [...] Alcántara me negó el permiso para trabajar en el vodevil, con el argumento de que yo era un cómico para familias [...] cuando se cumplieron los tres años del contrato había engordado quince kilos y empezaba a hablar solo de tanto cultivar mi neurosis. En un intento por recobrar mi dignidad entré en arreglos con el director de Tele Anáhuac [...] Entre devaluar mi trabajo y ser un holgazán bien pagado elegí lo segundo [...] Mi compadre Nazario dice que los actores tenemos mentalidad de putas, porque por dinero perdemos

hasta el amor propio. Es verdad. 26

En un par de ocasiones el protagonista intenta trabajar, en ambas el poder de la empresa para la cual trabaja se lo impide, pero existe también una inseguridad de tipo social; el personaje se autonombra como un holgazán bien pagado, además reconoce que sus problemas se deben a la falta de trabajo, sin embargo, se niega a renunciar al confort, es decir, no existe una seguridad mayor que la económica. Por esa razón rechaza dos ofertas de trabajo.

El actor ha caído en una trampa, el confort lo atrapa y es mayor que sus más profundos deseos, la seguridad económica mata la creatividad del artista y, con el tiempo, aniquilará lo que quede de la persona.

Todo en este cuento parte de la inseguridad, tanto la interna como aquella que se genera en el espacio, que es un medio social dominado por el poder y el *status*. Por supuesto, el análisis del texto podría ir mucho más allá, sin embargo, lo que ahora pretendo es mostrar cómo la inseguridad en un personaje es capaz de crear angustia y esta última modifica las acciones que desarrolla un personaje.

Resulta claro que las acciones del protagonista del texto de Enrique Serna están delimitadas, la inseguridad que él siente frente a otro personaje que es más poderoso que él, además del temor a perder la seguridad económica que posee. Esta inseguridad doble le lleva a actuar en contra de sus deseos y, entonces, se crea una situación de angustia que al no ser resuelta provoca alteraciones en la vida del personaje:

---

26 *Ibid.* pp. 301-303.

Para matar el tiempo me dediqué a jugar póker. Tal vez deseaba inconscientemente dilapidar mi fortuna, para que la necesidad me obligara a hacer algo de provecho [...] como informaron los diarios amarillistas, a finales del año pasado perdí la patria potestad de mis hijos por haberlos ido a buscar borracho a la escuela. Caí en una depresión tan honda que sólo salía a la calle para conectar coca y ordenaba mi comida por teléfono. 27

Las acciones del personaje lo conducen a un estado de insatisfacción permanente, pero se resiste a dejar una posición cómoda, mantiene la esperanza de volver a actuar, de que se termine el veto que pesa sobre él, prefiere esa falsa seguridad que luchar por la satisfacción de sus deseos. Su vida ha cambiado de manera drástica, lo ha perdido todo, incluso a su familia, de ahí la depresión y la falta de sentido que rige la vida del protagonista. En suma, observamos a un personaje incapaz de controlar su destino y sus emociones.

Es importante señalar que el texto presenta un narrador homodiegético que cuenta su historia mediante una analepsis. Esto podría resultar engañoso para el análisis, pues a lo largo de la narración el protagonista se muestra en exceso consciente de su situación. Sin embargo, el tiempo de la narración le ha permitido al personaje tomar distancia con respecto a los hechos narrados (la perspectiva del narrador y la del personaje difieren, aun cuando se trata de uno solo). Por lo tanto, debe considerarse que se analizan las acciones de un personaje que, en el

---

27 *Ibid*, pp. 53-54.

momento de llevarlas a cabo, no podía tener el mismo grado de conciencia que el narrador. De hecho, el personaje estaba en ese entonces dominado por la inseguridad y no tenía claro cómo resolver el conflicto que enfrentaba.

Una particularidad interesante es que a lo largo del texto el personaje pasa por un amplio crisol de emociones, lo que le da profundidad y complejidad a la historia. Para realizar una interpretación atinada será necesario estudiar dichas emociones, además de profundizar en la percepción, para saber cómo mira su campo perceptivo el protagonista.

Las emociones serán, entonces, el próximo punto a tratar; sin embargo, quisiera detenerme antes en otra aportación de Charles Odier en torno a la angustia, su génesis y sus formas. Me refiero a la llamada neurosis de abandono o sentimiento de abandono, concepto, éste, de particular importancia para el análisis de una obra como la de Inés Arredondo.

Odier 28 establece la diferencia entre los conceptos de abandono y abandoniano. El primero se refiere a un abandono real, es decir, a una relación que se ha roto entre dos individuos. En este caso uno será el agente y otro la víctima de esa ruptura.<sup>29</sup>

En cuanto al término de “abandonianos”, se utilizará para señalar personajes que pueden haber sido abandonados o no, pero que sus reacciones son distintas

---

28 Debido a la extensión y complejidad de las ideas manejadas por Charles Odier no citaré fragmentos de su obra; sin embargo, me parece pertinente aclarar que los conceptos manejados han sido tomados únicamente de su obra *La angustia y el pensamiento mágico* del F.C.E, 1980.

29 Odier, Charles, *op. cit.*, pp.175 – 182.

a las del abandonado, pues su respuesta (sus acciones) no es adaptada al acontecimiento, es decir, el abandono no se encuentra en la acción objetiva, en lo que podríamos llamar realidad, sino en la naturaleza y sensibilidad del ser.

El “abandoniano” recurre con frecuencia al pensamiento mágico, transforma el espacio (campo perceptivo), y es capaz de autogenerarse una situación de gran angustia, en donde no existe certidumbre alguna. Hay una gran impotencia y las acciones realizadas serán subjetivas y poco racionales.

El “abandoniano” se siente decepcionado, frustrado y ve dañado su plano afectivo. En pocas palabras: no se siente amado, es inseguro y, por la tanto, es incapaz de enfrentar y resolver un conflicto.

Para reconocer una figura “abandoniana”, Odier propone una serie de rasgos comunes. A continuación los enumero:

- 1.- Se violentan las relaciones afectivas que establece el personaje con otros personajes y con su realidad.
- 2.- Se genera la de angustia.
- 3.- Interviene el pensamiento mágico, alterando el campo perceptivo del personaje.
- 4.- El personaje tiende a describir estados subjetivos como absolutos; el sufrimiento, la situación de angustia, según el personaje, no pueden elevarse un grado más.
- 5.- El “abandoniano” proyecta su angustia sobre su objeto de deseo.

Frente a ese estado, las acciones y reacciones resultantes pueden ser diversas; pasar de la inmovilidad absoluta a la movilidad o viceversa, producir

distintos grados de temor, ir de la negación del problema (deseo no resuelto) a la agresividad, culpar a otro u otros de su angustia e, incluso, culparse a sí mismo. Se trata, en términos generales, de un estado de inconsciencia, y las consecuencias son prácticamente infinitas, pues dependen de las particularidades de cada personaje: insatisfacción, duda, inquietud, depresión, dependencia absoluta de otro personaje o de alguna entidad imaginaria..., se trata, pues, de un inmenso abanico de emociones.

Finalmente, lo que me interesa es analizar cómo él o los personajes gestan esos estados de angustia, y qué papel juegan la percepción y el deseo en el desarrollo de las acciones emprendidas para resolver dicha angustia.

Para comprender con cabalidad las diversas acciones generadas por la angustia, ya se trate de un problema de abandono, ya que la angustia sea provocada por la imposibilidad de satisfacer un deseo, será necesario manejar algunos elementos mínimos en torno a las emociones, elemento fundamental para cerrar los ejes o constantes de la tesis que propongo.



### **3. Las emociones**

La definición de emoción se remonta a la antigüedad griega, es posible encontrarla en filósofos como Platón o Aristóteles, que debatían desde aquellos lejanos días en torno a diversas concepciones alrededor del tema. Desde ese entonces existen posturas encontradas acerca de la naturaleza de las emociones, las que, en palabras breves y sencillas, se reducen a considerar la emoción como una reacción fisiológica o bien, como una forma de concebir cierta situación dominada por un deseo.

Para los fines del presente trabajo no considero necesario tomar parte de dicha discusión, pues sería inútil, para los objetivos que busca esta tesis, apoyar una postura en torno a una discusión que se ha prolongado a través del tiempo y que en buena medida permanece hasta nuestros días.

Por lo tanto, lo que hago es encontrar una serie de conceptos que me permiten apoyar a la percepción, al deseo y a la angustia como ejes del trabajo,

haciendo posible, además, el análisis de las emociones encontradas en los textos, sin modificar los conceptos manejados con anterioridad.

Comenzaré estableciendo lo que es una emoción, trataré de definir lo que cabe y lo que no cabe dentro de una emoción. En principio puedo afirmar que los teóricos coinciden en que una emoción es antes que nada un estado afectivo. Veamos dos definiciones acerca de lo que es una emoción:

Una emoción es un estado afectivo que experimentamos, una reacción subjetiva frente al ambiente que viene acompañada de cambios orgánicos (fisiológicos y endocrinos) de origen innato, influidos por las experiencias 30

Las emociones no son entidades psicológicas simples, sino una combinación compleja de aspectos fisiológicos, sociales y psicológicos dentro de una misma situación polifacética, como respuesta orgánica a la consecución de un objetivo, de una necesidad o de una motivación. 31

Las emociones son entonces estados anímicos que manifiestan una gran actividad orgánica, esto se refleja en la conducta interna y externa de cualquier sujeto. También es posible observar que las emociones pueden ser originadas por factores internos y externos, en los cuales influyen aspectos tanto fisiológicos

---

30 Fernández M, Vila. *Activación y conducta*, Alhambra, Madrid, 1990, p. 33.

31 Valera Guerrero, Gilda I. *Teoría de las emociones*, tesis sin publicar, UNAM, México, 1998. P.94.

como sociales. Esto se enlaza con los conceptos que he venido manejando, en particular con la posibilidad de encontrar la fuente de las emociones, al igual que la percepción y la angustia, en el campo social, en el mundo exterior y no sólo en el interior de los personajes.

Ahora bien, existen emociones básicas, como el miedo, el enfado y la alegría. Podría decirse que se trata de emociones innatas que pueden complicarse debido a la situación en la cual es puesto un personaje. De la gravedad de la problemática que enfrente, dependerán las acciones que lleve a cabo y estas últimas se verán condicionadas por las emociones que resulten de dicha problemática. Pongamos un ejemplo:

Entonces el gigante me puso en una pecera, por suerte no tenía agua pues nunca aprendí a nadar [...] el enorme guante de cuero se abrió despacio, en la palma estaba un hombre melenudo y harapiento... ¿Fagus? No podía creerlo: era mi hermano mayor al que creíamos muerto desde hace cuatro años en la guerra de Constantinopla [...] ¡déjense de cursilerías rugió el gigante! La situación es la siguiente, dijo el gigante; hoy es lunes, me voy a ir de viaje pero regresaré el próximo domingo, para entonces uno de ustedes debe estar muerto. Si los encuentro vivos a los dos, no sólo me los tragaré de un bocado, sino que iré a pisotear su ciudad [...] aquí tienen armas para que peleen a muerte [...] ahora que si lo que quieren es una muerte romántica... del otro bolsillo sacó un frasco verde, le

dio vueltas a la tapa que resultó ser un gotero, y vertió tres gotas de un líquido ambarino [...]. Un solo trago de este veneno provocará una muerte instantánea en cualquiera de ustedes.<sup>32</sup>

De entrada, la situación es difícil, y es comprensible que genere un gran caudal de emociones en ambos personajes centrales. Uno de ellos deberá, no sólo matar a alguien que no le ha hecho daño, sino que es su hermano, al cual, además, creía muerto desde hace cuatro años. El otro, consciente de la situación, apenas si se alegra de encontrar al hermano en medio de ese trance. La situación es tal que provoca, pasada la fugaz alegría del reencuentro, una angustia que aumentará gradualmente. En ese estado angustiado se refleja el miedo, la sorpresa e incluso la ira, diversos estados emocionales, hasta llegar a un profundo estado de tristeza y, finalmente, a la lucha por la supervivencia. Para corroborarlo es necesario citar un fragmento más del cuento de Ricardo Bernal.

El gusto de volver a vernos era mayor que la amenaza del gigante. El resto del día, Fagus y yo nos la pasamos hablando [...] el martes y el miércoles pasaron volando, las horas eran granos de arena en el reloj del destino, Fagus y yo nos rompimos la cabeza tratando de escapar [...] parecíamos autómatas, varias veces sorprendí a Fagus murmurando incoherencias, quizá sin darme cuenta yo hacía lo mismo.

---

<sup>32</sup>Bernal, Ricardo. "La pecera del gigante" *Ficticia*, Método, México, 2003, p. 11.

Poco antes del anochecer Fagus se detuvo frente a mí, sus ojos eran dos obsidianas encendidas.

Hermano, dijo, poniendo sus manos en mis hombros; he decidido tomarme el veneno y acabar de una vez por todas con esta angustia [...] Fagus, juguemos una partida de ajedrez, el perdedor tendrá que tomarse el veneno. Fagus estuvo de acuerdo [...] miré a mi hermano, de alguna extraña manera su presencia me incomodaba, el gigante había logrado que lo viera como enemigo. Si Fagus gana, voy a tener que asesinarlo. Un escalofrío recorrió mi espalda [...] Fagus se bebió el veneno [...] han pasado dos semanas desde entonces. El gigante nunca regresó. El cadáver de mi hermano está cada vez más putrefacto. Cada vez es más difícil masticar su carne. 33

De la alegría a la desesperanza, a la lucha por la supervivencia. Las emociones están presentes a lo largo del texto y, conforme avanzan en intensidad, provocan un estado de angustia que indudablemente influye en la percepción del mundo por parte de los personajes.

Otro ejemplo que confirma la existencia de las emociones y su relación con los deseos, la percepción y la gestación de estados de angustia es el siguiente:

- Se nos fue

Luego se indignó.

---

33 *Op. cit.*, p.12.

- No es justo. Llevará la misma vida miserable de siempre... ¡ No debe ser, no debe ser!

Daba puñetazos sobre la mesa [...]

No se fijó en el dolor que sus palabras me producían; estoy segura de que ni siquiera miró mis lágrimas. Estuvo vehemente, fumó un cigarrillo tras otro, dio vueltas por el departamento como si estuviera acorralado, y luego se despidió con un beso distraído. [...]

Creí que volvería pasadas unas horas, o tal vez al día siguiente, que pensaría en el vacío en el que me había quedado, en mi llanto que había oído sin escuchar, y lo esperé, pero pasó la noche, pasó el día, y ni siquiera el teléfono sonó.

Lo que ya no entiendo en absoluto es lo que sucedió tres días después.

Al fin oí sus pasos en el corredor, abrí la puerta y entró. Parecía enfermo. Sin mirarme ni saludar, antes aún de sentarse, dijo con voz sorda, casi para sí mismo:

- Lidia no me quiere ver, no quiere que vaya a su casa. [...]

Se echó a llorar con sollozos fuertes, desgarrados, de bruces sobre la mesa. Yo lo dejé que se desahogara. Estaba espantada. (“El amigo”, pp. 75, 76).

De nueva cuenta los personajes creados por Inés Arredondo permiten corroborar de manera clara que actúan con base en los conceptos anteriormente

definidos. A través de la lectura del fragmento anterior queda claro que existe un deseo, obtener el perdón de Lidia. Al no conseguir el deseo se generan emociones, como la ira o enojo (golpea la mesa) y se borra el campo perceptivo, el personaje sólo se enfoca en el problema, ignorando a quien le acompaña (personaje femenino) y a las emociones de esta última. Pasan tres días, la angustia interna se refleja en una explosión emocional (estallar en llanto) no controlada, provocada por la no consecución de un deseo, es decir, el personaje no logra resolver el conflicto, continúa entonces ignorando lo que sucede a su alrededor. Todo parte entonces de un deseo insatisfecho que devela un conflicto; al no resolverse se genera la angustia, y ésta se expresa a través de estados emocionales. Todo esto altera de manera definitiva la percepción de los personajes y será determinante para la realización de acciones.

Aún falta observar lo que sucede con el personaje femenino, pero no lo haré en tanto lo que ahora pretendo es señalar que las emociones forman parte importante para la comprensión de los personajes y sus acciones.

De esta manera se enlazan los diferentes conceptos teóricos manejados a lo largo del presente trabajo: la percepción es un punto de origen condicionado por el deseo; ambos conceptos se ligan con la angustia cuando los deseos no son satisfechos y, finalmente, las emociones forman parte de esta serie de relaciones, donde se conjugan lo interno y lo externo en el campo perceptivo en el cual se sitúan los personajes, modificando las acciones (internas y externas) de estos últimos.

Ahora bien, esto no es todo sobre las emociones. Existen diversas teorías alrededor de este importante concepto, sin embargo no considero oportuno entrar

en el estudio de dichas teorías, pues no es ni útil, ni necesario para los objetivos que persigo. Sin embargo, me parece importante señalar algunas particularidades en torno a las emociones que me serán de gran utilidad al momento del análisis de un texto literario. Considero que en tanto las emociones intervienen de manera directa en la formación de la angustia y por lo tanto en la percepción, es pertinente conocer una clasificación mínima de las emociones y a partir de ésta definir características importantes de las mismas.

Vila Fernández señala seis categorías básicas de emociones: 34

- 1.- Miedo: anticipación de una amenaza o peligro que produce ansiedad, inseguridad o incertidumbre.
- 2.- Sorpresa: sobresalto, asombro, desconcierto. Es muy transitoria, puede dar una aproximación cognitiva para saber qué pasa.
- 3.- Aversión: disgusto, asco, solemos alejarnos del objeto que nos produce aversión.
- 4.- Ira: rabia, enojo, resentimiento, furia, irritabilidad. Nos induce hacia la destrucción.
- 5.- Alegría: diversión, euforia, da una sensación de bienestar, de seguridad.
- 6.- Tristeza: pena, soledad, nos motiva, cuando es bien manejada, hacia una reintegración personal.

Como es posible observar, para Vila Fernández las emociones cumplen una función específica, por ejemplo, el miedo tiende a prepararnos para la protección como reacción ante una posible amenaza; la ira ofrece una salida a la frustración

---

34 Fernández, Vila *op. cit.*, p.26.



a través de la destrucción, la sorpresa nos ayuda a adaptarnos a una situación nueva..., y así, cada una es en principio un auxiliar frente a situaciones sociales o emocionales determinadas.

Por otra parte, si las emociones no son bien manejadas o se salen de control se transforman de un auxiliar o modo de respuesta, en un detonante de la angustia. Es por ello que, en ocasiones, cuando las emociones se desbordan en un texto, será fundamental localizar la causa de la emoción, el tipo de emoción y su relación con el objeto de deseo.

En este sentido, Irving Thalberg señala dos aspectos fundamentales para acercarnos a las emociones: “Tenemos, entonces, emociones que no pueden tomar objetos (depresión, angustia que flota libremente), emociones que deben tomar objetos (esperanza) y emociones que se puede esperar que tengan objetos (vergüenza) [...]”.<sup>35</sup>

Es así que para Thalberg algunas emociones están dirigidas hacia un objeto claro, hacia una fuente externa, mientras otras se generan a partir del pensamiento como una condición lógica necesaria, en donde las ideas se gestan a partir de suposiciones internas, es decir, de percepciones individuales del personaje a partir de una situación no comprobada.

---

<sup>35</sup> Irving, Thalberg, *Expresiones naturales de la emoción*, Siglo XXI, México, 1973, pp.387-392. Es necesario señalar que de un teórico a otro la clasificación de emociones es variable. Cito a Vila Fernández en tanto su clasificación simplificada permite que diversas emociones se clasifiquen dentro de esa categoría. Por otra parte, Thalberg parece equiparar una emoción con un estado de ánimo. En lo personal considero que no son lo mismo, el estado de ánimo dura más que una emoción y es el producto de una emoción mal controlada. Así, la depresión puede contener momentos de tristeza, de ira, etc. Sin embargo, la lista de Vila es incompleta y será necesario integrar emociones como la vergüenza. El criterio para considerar que se trata de una emoción o de un estado de ánimo tiene que ver con la duración y la intensidad del evento.

De ahí las conjeturas que provoca el inicio de la angustia en repetidas ocasiones. Por ejemplo, si un asaltante persigue al personaje con la intención de hacerle daño, el criminal será la causa de la emoción. Ahora bien, puede existir una emoción por un suceso o una situación que aún no ha llegado o incluso se puede temer a algo que no existe, tal es el caso de fantasmas, duendes, demonios..., se trata, en suma, de situaciones que sólo se dan en el territorio de la imaginación, y ésta no recrea necesariamente situaciones fantásticas, puede tratarse de una situación común, como imaginar la traición del ser amado a partir de sospechas, creer que alguien pretende causar un daño cuando esto último es falso,...; en fin, la lista es interminable y la literatura se encuentra llena de este tipo de recreaciones de la realidad capaces de generar emociones de todo tipo.

Sin embargo, el análisis de las emociones va más allá de las conjeturas y de la existencia de un objeto externo. Las emociones no funcionan de manera aislada e individual, tienden a mezclarse unas con otras; así la sorpresa aunada a la tristeza generará, probablemente, un sentimiento de desengaño que producirá, sin duda alguna, una respuesta del personaje. Esta reacción frente a un sentimiento o mezcla de sentimientos transformará la relación entre el mismo personaje y su campo perceptivo. Cito de nueva cuenta a Thalberg, quien afirma:

Una emoción está fundada en un pensamiento si y sólo si el pensamiento es la causa de la emoción. Causa debe significar "condición empíricamente necesaria" [...] reconocí que estados de ánimo como depresión, euforia y apatía total pueden

ser causados por creencias, dudas o conjeturas del sujeto. 36

Lo primero que llama la atención es la necesidad de una relación entre el pensamiento o imaginación y la creación de una emoción. Es así que las emociones pueden tener su punto de origen en la percepción pura, interna, sin necesidad de la existencia inmediata de un objeto externo; es decir, se parte de la percepción para transformar el campo perceptivo e imaginar la causa o fuente de la emoción.

En segundo término debe quedar claro que una emoción intensa y prolongada a través del tiempo puede considerarse como un estado de ánimo. Entonces, del control y manejo de las emociones dependerá en gran medida el estado de ánimo de cada personaje.

Finalmente, lo psicológico es lo que provoca un estado de ánimo y una emoción determinada. Frente al mundo, los personajes cambian, sin embargo el cambio puede ser solamente físico (cambio espacial o temporal), pero para que dicho cambio sea capaz de provocar una emoción debe existir necesariamente una transformación en la relación personaje - campo social (mundo que lo rodea).

De esta manera los ejes del trabajo quedan ya claros: percepción, deseo, angustia y emociones. Será a partir de estos conceptos que se analizarán los textos de Inés Arredondo. Los personajes y sus acciones en el tiempo y en el espacio serán la piedra angular de la interpretación. En tanto los personajes se desenvuelven en un campo social determinado, será necesario considerar los espacios textuales, así como la temporalidad dentro del texto, pues la percepción,

---

36 *Ibid.* pp. 313, 314.

el deseo, la angustia y las emociones se relacionan con ese campo social que finalmente hace posible la existencia de una historia cuyos elementos son mimesis fragmentada de una realidad humana y posible.

Antes de iniciar con la aplicación del presente marco teórico, me parece importante señalar que, si bien es cierto que los ejes explicados a lo largo de este trabajo son el motor del mismo, debo reconocer, sin embargo, su incapacidad para abordar de manera absoluta el fenómeno literario. Es por ello que en repetidas ocasiones me auxiliaré de conceptos ajenos, en principio, al marco que propongo. No se debe olvidar que el objetivo de este trabajo es acercarse a la literatura de Inés Arredondo, por ello los conceptos psiquiátricos utilizados funcionarán privilegiando siempre lo literario. La utilidad de acudir, por ejemplo, a la narratología, no será otra que la de llevar a cabo una interpretación completa y, sobre todo, literaria.

Por otra parte, en lo referente a los conceptos tomados de la psiquiatría, éstos responden a líneas de investigación bien definidas y que explico ampliamente en la introducción. Lo fundamental es que se manejan conceptos que tienen un alto grado de correspondencia directa con los ejes centrales que marcan esta tesis (angustia, percepción, deseo). Dichas constantes aparecen en cada texto seleccionado para la investigación.

Sin embargo, será necesario completar el análisis con el aporte de conceptos específicos que llamaré variables. Las variables responden a particularidades de un texto; se trata de elementos que aparecen en un cuento de manera específica y exigen un tratamiento individual que responda a las necesidades de interpretación de ese texto.

De este modo el marco teórico abordará dos líneas de investigación, las generales, que serán trabajadas a partir de las constantes, y las líneas particulares, que responderán a necesidades específicas de cada texto.

Así, las líneas generales de la investigación serán las siguientes:

- a) Se abordarán los cuentos a partir de la percepción de los personajes, estableciendo los distintos niveles de percepción.
- b) Se comprobará que la percepción de los personajes obliga a desplazamientos que dan como resultado la transformación del campo perceptivo, generando una visión individual y subjetiva.
- c) Se localizará el o los objetos de deseo, tanto por parte del protagonista como por parte de otros personajes considerados importantes para el análisis.
- d) Se observará si estas percepciones en relación con el deseo provocan enfrentamientos entre los distintos personajes, así como choques con una realidad existente dentro del texto.
- e) Finalmente se estudiará la posible presencia de estados de angustia en los personajes y para ver qué es lo que estos estados provocan dentro del texto a partir de las acciones o conducta de los personajes.

En cuanto a las líneas particulares de investigación, responden a las necesidades específicas de cada uno de los textos seleccionados como objeto de estudio de esta investigación, y se trata de las siguientes:

<p>“El membrillo”</p>	<p>a) Se plantea la creación de un paraíso imaginario a nivel del inconsciente de la protagonista. Se trata de un imaginar el mundo.</p> <p>b) El análisis nos obligará a tratar conceptos como la pureza, la inocencia, lo erótico, lo prohibido, la transgresión..., entre otros, con la finalidad de realizar una interpretación profunda del texto.</p> <p>c) Existe la visión del amor como algo doloroso, aunque no irrealizable. El amor es un proceso de crecimiento y aprendizaje.</p> <p>d) Hay indicios claros de una sociedad represora de la figura femenina.</p>
<p>“Olga”</p>	<p>a) Se da también la creación de mundos ficticios, pero a diferencia del cuento anterior, aquí el que lleva a cabo el proceso de imaginar y recrear el campo social es la figura masculina.</p> <p>b) Aparece el mundo adulto como un factor detonante capaz de alterar las relaciones entre los distintos personajes que aparecen en el texto. Este mundo adulto es una representación importante de represión y orden social, lo que provocará enfrentamientos entre las diferentes percepciones</p>

	<p>que cada personaje tiene.</p> <p>c) Existe la creación de un paraíso particular a partir de una perspectiva adolescente del amor.</p> <p>d) No se logra la apropiación del personaje femenino. Este es un tema importante en varios textos de Inés Arredondo.</p> <p>e) Interviene el concepto de amistad como antecedente del amor, esto último con marcas temporales que generan una gradación de la angustia.</p> <p>f) Se llega a la imposibilidad del amor, éste no es trascendente. Sin embargo existe una aspiración al amor perfecto, donde todo se logra y el mundo entero es sólo de los amantes.</p>
<p>“Las mariposas nocturnas”</p>	<p>a) Se da la creación de un mundo a partir de una estética compleja, basada en elementos que nos recuerdan el periodo neoclásico. La recreación del mundo es completamente artificial.</p> <p>b) Más que la búsqueda del amor, se busca el placer por parte de Don Hernán (uno de los personajes de mayor peso en este texto) y el conocimiento a través de Lía (se trata de la protagonista del cuento).</p> <p>c) La creación de la ficción es un acto consciente que</p>

	<p>encierra aspectos del inconsciente.</p> <p>d) Las relaciones en el mundo, tanto real como ficticio (ambos dentro del mismo texto), surgen en un espacio completamente adulto.</p> <p>e) El triángulo amoroso se mueve en espacios de búsqueda concreta: placer, conocimiento, poder,... La negación del amor es absoluta.</p> <p>f) Se da un viaje interior y un viaje físico que concuerdan con la lucha entre lo real y lo aparente.</p> <p>g) Es posible encontrar de nueva cuenta la imposibilidad de apropiación de la figura femenina.</p>
--	---

Así, para el análisis completo de los tres textos mencionados ("El membrillo", "Olga", y "Las mariposas nocturnas"), será fundamental considerar elementos como la transgresión, el amor visto desde la adolescencia, la crítica velada al orden establecido, la visión del amor como algo efímero, entre otros.

Para abordar con seriedad los textos mencionados será necesario recurrir a conceptos que nos pedirá el propio texto, por ejemplo, en caso de ser necesario un análisis en torno a lo amoroso, podría recurrir a Josef Ratner, a Irving Singer o a cualquier otro autor cuya obra sea pertinente para el análisis literario del tema en cuestión.

Lo mismo ocurrirá cuando los conceptos tomados del psicoanálisis sean insuficientes. De ser necesario echaré mano de la narratología, de textos de



filosofía existencialista, o cualquier otro texto o autor que me permita llevar a cabo un análisis de los cuentos elegidos para aplicar el marco teórico que propongo.

Sin más que agregar, es necesario entrar en materia y abordar los textos, justificando con trabajo la esperanza que permea las páginas que dan vida y forma a este marco teórico.

## CAPÍTULO II

### LA IMPOSIBILIDAD DEL PARAÍSO, LA IMPOSIBILIDAD DEL AMOR

Platón, mi maestro, insiste:  
Es imposible poseer, tocar la belleza.  
Con desdén espío como tus amantes  
te montan por arriba, por abajo,  
por detrás, por la boca.  
Ingenuos: cabalgan sobre una silueta  
Héctor Carreto.

#### 1. El punto de partida

En este capítulo se analizarán: “El membrillo” y “Olga” que pertenecen a *La señal*,

primer libro que publicara la escritora sinaloense, y “Las mariposas nocturnas”, cuento que aparece en su segundo libro de relatos, llamado *Río subterráneo*.

Si bien es cierto que se trata de textos diferentes, todos están vinculados por una temática común y universal como lo es el amor y la imposibilidad de su realización plena. Entonces, lo importante será llevar a cabo una interpretación que permita observar las diversas con las cuales maneja la autora un mismo tema, no sólo en tres textos diferentes, sino que habrá de considerarse que se trata de obras pertenecientes a *corpus* literarios distintos, escritos en distintos cortes históricos. Sin embargo, considero la riqueza de estos primeros textos como fundamento suficiente para permitir el desarrollo de una interpretación que descubra líneas de comunicación entre las narraciones mencionadas.

Es posible encontrar en los tres cuentos la existencia, por ejemplo, de una reelaboración de la realidad, es decir, la creación de mundos propios, de paraísos imaginarios que se originan a partir de la percepción de los personajes. En “El membrillo” y “Olga” se trata de un paraíso creado de manera inconsciente, en “Las mariposas nocturnas”, la recreación de la realidad es algo consciente y absolutamente artificial, como se demostrará a lo largo del análisis.

Por otra parte, se trata de cuentos donde el centro es la relación amorosa vista en tres etapas claras y diferenciadas. Así, se pasa de un amor adolescente, marcado por la inocencia y la pureza, al amor adulto, mucho más complejo, hasta llegar a una forma de amor que podría catalogarse como patológica, en tanto se basa en gustos personales que están fuera de los conceptos de amor socialmente aceptados. Conductas como el voyeurismo, la homosexualidad o las relaciones múltiples forman parte fundamental de la conducta de los personajes de las

narraciones mencionadas con anterioridad.<sup>37</sup>

Existen, además, conceptos que la autora maneja en reiteradas ocasiones, como la pureza, la inocencia, lo erótico, lo prohibido, la transgresión, entre otros. Lo importante es que la suma de lo anterior conforma en gran medida la poética de la sinaloense. La aplicación del marco teórico abordará necesariamente estos conceptos y espero que, en alguna medida, los resultados ayuden a entender la poética de esta autora.

El punto de partida será “El membrillo”, la elección se debe a las características de este relato, pues en él se trata la relación amorosa desde la adolescencia, lo cual me permite tomarlo como inicio, para después enlazarlo con “Olga”, un cuento que si bien parte de la etapa adolescente, el final va más allá y llega al mundo adulto, lo cual le otorga características particulares. Finalmente, pretendo cerrar el análisis con “Las mariposas nocturnas”, narración que se aleja totalmente de las dos anteriores (al menos en una primera lectura), pues en ésta las relaciones amorosas funcionan a partir de un triángulo en donde la realidad y la ficción se confunden y llegan a límites que van más allá de lo socialmente aceptado.

“El membrillo” es un texto que permite observar desde las primeras líneas cómo los personajes recrean el mundo que los rodea a partir de la percepción, la cual, como se vio con anterioridad, está íntimamente relacionada con los deseos de cada uno de los personajes. Sin embargo, será mejor comenzar por el principio y no adelantar vísperas:

---

<sup>37</sup> Es necesario aclarar que la clasificación de amor patológico es puramente psicoanalítica, en este sentido me apoyaré en Josef Rattner y su libro *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*. No existe ningún juicio de tipo moral que predisponga el análisis textual que llevaré a cabo.

--¿Qué sentencia le das al dueño de esta prenda?

--Que bese a uno del sexo contrario.

Elisa se horrorizó al ver en las manos de Laura su anillo de colegio [...] se levantó con una valentía torpe y lastimosa, le temblaban las comisuras y se creía que sonreía. (“El membrillo”, p.19)

Este fragmento es el inicio del cuento y plantea al lector dos líneas focales que habrá que seguir con cuidado a lo largo de la narración. La primera se refiere al narrador que, completamente omnisciente, y dueño de una focalización cero, describe el particular estado de ánimo de los personajes, condición fundamental para imaginar el mundo propio, como lo veremos más adelante. La segunda línea tiene que ver con la presentación de un personaje (Elisa) que posee características de inocencia y pureza, elementos fundamentales como conformadores y transformadores de los propios personajes. Tenemos entonces, a partir de ese observar el anillo, el planteamiento inicial de la narración. El anillo que porta el personaje femenino la identifica como estudiante, como adolescente. Se trata, además, de una prenda personal que cae en manos extrañas, así, el anillo nos da la idea de la edad de la protagonista y, como símbolo, aparece en las manos de Laura, rival de Elisa y motor en torno al cual gira la trama pues, indudablemente, será Laura quien provoque una revolución en la conducta de Elisa. Existe, también, el elemento del juego de iniciación erótico o amoroso: el castigo es besar a alguien

del sexo contrario y Elisa reconoce: "Nunca me han besado..." (p.19). El conflicto entonces aparece, Laura comienza un juego con Elisa, Laura tiene el anillo en sus manos, es decir, el poder, y Elisa aún no sabe que ha entrado en un juego peligroso, un juego que amenaza un mundo particular, a partir de un reordenamiento de la realidad basado en la inocencia y la pureza de la protagonista por una parte, y en la aparente mayor experiencia de Elisa por la otra. En realidad, la autora nos ofrece una interesante disputa entre la pureza y la inocencia, dos elementos conformadores de nuestra protagonista que la mantienen en un mundo ideal, un mundo que deberá enfrentarse a un campo perceptivo ajeno a los sueños y los deseos de Elisa, un espacio en donde existen "realidades" que se opondrán a las aspiraciones de la protagonista, provocando con ello un choque entre Elisa y el mundo, un enfrentamiento capaz de generar grandes niveles de angustia, misma que condicionará las acciones de la protagonista.

Será necesario comenzar por la percepción primera de los personajes y para esto, qué mejor que partir de palabras dichas por la propia Inés Arredondo:

Ahora desde "El membrillo", mi primer cuento, hasta el último que cierra *Los espejos*, "Sombra entre sombras", lo que yo quería saber era qué era la pureza y qué la prostitución [...] En "El membrillo" uno de los personajes nos habla de la dificultad de su mundo, de su imperfección, la inocencia se ha perdido, la pureza, no [...] No digo que el mal no exista en mi literatura, pero existe como el mecanismo más eficaz para devolverle la

pureza a alguno de mis seres. 38

En esta declaración Arredondo ofrece la punta de la madeja a través de la cual se puede llegar al corazón de este cuento y de otros muchos, ya que la pureza como una virtud casi perenne es una constante que se repetirá a lo largo de casi toda su obra y, en particular, será un elemento esencial en los tres cuentos que serán analizados en este capítulo.

Comenzamos por precisar lo que se entiende por pureza y por inocencia. Lo que afirma Arredondo es que se pierde la inocencia, pero la pureza permanece, esto es, porque la inocencia es ignorar. Cuando se conoce aquello que se ignoraba se deja de ser inocente; sin embargo, la pérdida de la inocencia no implica necesariamente la pérdida de la pureza, como lo podremos comprobar al final de este análisis.

Iniciamos así con la inocencia como punto inicial en la perspectiva de Elisa, la protagonista:

Elisa sonrió en la plenitud de su felicidad y su pureza, dueña inconsciente de un mundo perfecto. Alrededor de ese momento central fue viviendo los días siguientes, hacia dentro, cubriéndolo y recubriéndolo de sueños. La vida tranquila y perezosa de aquel pequeño lugar de veraneo era roca propicia, y ella se cerró sobre sí misma como una madreperla. (pp.19,

---

38 Miguel Ángel, Quemain, "El presentimiento de la verdad" en *Reverso de la palabra*, La memoria del tlacuilo, México, 1996, p.154.

20).

Podemos observar que este personaje concibe un mundo propio a partir del amor por Miguel, este amor es puro y, además, inocente. La inocencia del personaje central se refiere al mundo, para Elisa el mundo es "perfecto" pues ella no tiene "conciencia de", es decir, ignora. Al no saber, el mundo que percibe es inamovible, absolutamente individual. Nada ni nadie interfiere con sus deseos, de ahí que "viva hacia dentro", pues el exterior, como un plano real, le es completamente desconocido.

En una técnica recurrente de Arredondo, la naturaleza refleja este primer estado de ánimo de la protagonista, esta primera forma de conceptualizar su campo social; así, el mar, el juego adolescente, el espacio en general, son una invitación a la pereza, a la inmovilidad, a mantener la perfección en la que vive con Miguel, su novio y objeto de deseo, tanto de la misma Elisa, como de Laura:

-Se levantó con desgana, recogió la pelota y la devolvió al grupo gritando:

-ya no juego [...]

Se acostó de nuevo sobre la arena, con esa especie de suavidad mimosa que había en sus movimientos cuando pensaba en él. Al sol, abandonada a sí misma. [...] (p. 20)

Este personaje se sitúa como aislado, en un mundo propio y viviendo en un tiempo propio también. Ignora lo que sucede a su alrededor. Ha construido un

entorno particular a partir de la experiencia del amor adolescente, que se acerca al amor romántico plasmado en la literatura del siglo XIX y que tiene sus bases en el amor cortés o cortesano, esto según lo señala Irving Singer:

Como abogados del idealismo en el siglo XIX, los seguidores del amor romántico volvieron a despertar el interés por el platonismo, el cristianismo medieval, el neoplatonismo del Renacimiento, el amor cortesano en sus diferentes aspectos [...] De Platón y los neoplatónicos heredaron la búsqueda de la pureza en un amor que trasciende a la experiencia sexual ordinaria, ya que el verdadero amor es para ellos una relación ideal que raras veces aparece en el mundo empírico. 39

Ésta es la perspectiva amorosa del mundo que se ha formado Elisa. Para ella el amor, en un principio, no pasa por lo físico, por lo carnal. El suyo es un amor espiritual, se aspira a una relación ideal, donde los amantes comparten una estadía de perfección con raíces que nacen en una visión interna del mundo por parte de uno de los personajes:

Se levantó con una valentía torpe y lastimosa, le temblaban las comisuras y se creía que sonreía; cerró los ojos sin darse cuenta al rozar con su boca los cabellos de Miguel. Marta y

---

39 Singer, Irving, *La naturaleza del amor*. (Tomo 2, Cortesano y romántico), Siglo XXI, México, 1992, p.



Laura soltaron una carcajada superior y un poco artificial. ¿Eso es todo? ¡Pobre Miguel! Era Laura. Miguel se la quedó mirando fijamente". (pp.19, 20.)

Elisa apenas toca a la figura amada, además, el contacto, en principio, parece ajeno a cualquier intención erótica. Elisa no besa los labios de la figura amada, no toca el cuello, tampoco las orejas...; la tierna caricia es apenas depositada en el cabello. Sin embargo, no hay que olvidar que el cabello ha sido un elemento erótico para la literatura, es un beso a la pareja finalmente, pero un beso que encierra una significación de inocencia y castidad, de ahí la elección del cabello y no la frente o la mano, por ejemplo, no se trata de algo filial, sino de una suerte de amor platónico.

Es cierto que hasta ahora el personaje femenino permanece como un ser que ignora lo sensual, a pesar de esto es indudable que este primer contacto, aun forzado, inicia a la protagonista en un nuevo juego que, como se ha mencionado, es el amoroso. Hay que reconocer que esto es sólo un inicio. Desde su perspectiva del amor, para Elisa predomina todavía la inocencia. Elisa reconoce después ante el lector que jamás ha sido besada. Sin embargo, ella ama a Miguel de un modo espiritual y con esto le basta, como lo dice el narrador omnisciente de "El membrillo": "para ser dueña de un mundo perfecto".

Se cumplen entonces condiciones psicológicas particulares que llevan a la protagonista a idear un mundo, a reordenar su entorno a partir de una visión particular del amor. En torno a esto dice Viktor Frankl: "El amor nos hace vivir al ser amado como a un mundo para sí, dilatando con ello los confines de nuestro

propio universo".<sup>40</sup>

El planteamiento de esta narración es similar al de "Olga", en donde el lector encontrará un tema que parece repetirse en la obra de Inés Arredondo. Me refiero a la imposibilidad de apropiarse de la pureza que posee un personaje femenino. En este texto, lo mismo que en "El membrillo", existe un reordenamiento del mundo a partir de la percepción de uno de los personajes. A diferencia del texto anterior, la relación amorosa quedará inconclusa, pero aquí encontraremos motivos diferentes. Es necesario entonces revisar el planteamiento de la historia.

Este texto está dividido en diez partes y tiene también un narrador extradiegético y omnisciente que actúa de manera similar al narrador de "El membrillo". La elección de Manuel (uno de los protagonistas de la historia) como centro de la perspectiva no es gratuita. Ésta es una de las diferencias interesantes entre este texto y el anterior, pues en este caso, quien percibe y reordena el mundo es un personaje masculino.

Esto permite a la autora tejer una trama donde es posible conservar el misterio que Olga (la protagonista) esconde en sí misma. Un misterio que apenas se esboza detrás de su mirada, una pureza escondida, codiciada por los personajes masculinos, pero que jamás podrán poseer. Este predominio de la perspectiva del protagonista nos permite apreciar con claridad su desolación y su angustia frente al desconocimiento de su objeto de deseo (Olga). De hecho, el comienzo del cuento se concentra en un párrafo que encierra el principio y el final de una desventurada historia de amor:

---

40 Frankl, Viktor, *Psicoanálisis y existencialismo*, FCE, 5ª. ed. México, 1967, p.183.

No podía creer que fuera así como debían terminar los vagabundos por las huertas, el echar chinitas en el río y los primeros besos. Este dolor desgarrado no tenía relación con todo eso: [...] y que eso tan ajeno tuviera algo que ver con él, tanto obligarlo a salir de golpe y para siempre del universo que le era propio y lanzarlo a esos sentimientos extraños. A estos días y noches inhóspitos en los que no podía moverse, eso no lo podía comprender. A todos les parecía explicable, pero él no lo comprendía. ("Olga", p. 25)

A partir de este párrafo advertimos lo que será el desarrollo del cuento. Se abarca una temporalidad extensa que pasa por la infancia, por la juventud de esos "primeros besos" hasta culminar con un dolor que permanece, que nos lleva a un presente ingrato. Se trata de un inicio casi *in extrema res* donde el narrador, en solamente un párrafo, nos lleva de un pasado ideal a un presente doloroso. El fragmento nos muestra, además, a un narrador que en todo momento habla desde la perspectiva de Manuel; esto nos lleva a pensar que la omniscencia es sólo aparente, pues, si bien es cierto que conoce a fondo la perspectiva del protagonista, también lo es que nunca, o casi nunca, nos narra desde la perspectiva de Olga o de cualquier otro personaje. Lo anterior da como resultado una narración en donde la subjetividad es un elemento fundamental para el desarrollo de la historia.

Por último, es necesario destacar que el personaje se presenta desde este párrafo inicial como un ser excluido de un mundo propio. De manera franca se

señala a Manuel como un individuo forzado a salir de un espacio ideal y, evidentemente, esto le provoca dolor. Es posible deducir entonces que su objeto de deseo se encontraba en ese espacio, por lo tanto, será necesario conocer las circunstancias que han llevado a nuestro personaje a esta situación trágica. Una vez más, se trata de la pérdida de un mundo imaginado, de cómo la percepción particular del mundo por parte de los personajes se verá enfrentada a factores provenientes de una realidad hostil que ocasiona una fractura con los personajes y que deberá resolver un estado de angustia.

El final del párrafo resulta claro. Se incluye a los otros, a los que miran el mundo (campo perceptivo) de otra manera. Los otros pueden explicarse lo sucedido; el protagonista, no. Éste es el enfrentamiento entre los deseos de Manuel y el espacio en el cual habita. Los cambios en el pequeño universo personal de Manuel han comenzado y, al igual que en “El membrillo”, se perderá la inocencia, pero no la pureza:

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

Se repiten algunos escenarios en este inicio de juego sexual; la presencia del mar; es decir, el agua como un elemento que posibilita el juego erótico; el traje de baño, es decir, la desnudez, aunque sea parcial, como la posibilidad de perder el paraíso, el mundo perfecto que comienza a cambiar para quien se aleja de la adolescencia. Sin embargo, existe una resistencia al cambio por parte de ambos personajes, y en esto, tanto “El membrillo” como “Olga” son similares.

Resulta necesario entonces, y al igual que en el texto anterior, comenzar el análisis del cuento abordando la relación entre Mianuel y Olga. En esta relación germinan los conflictos que deberán resolver los personajes. Todo pasa a través de esta pareja, a través de su mirada. En el segundo párrafo el narrador nos sitúa en un primer espacio que Susana Crelis identifica, de manera acertada creo yo, con la expulsión del ser humano: “Huerta / paraíso, vagabundeo / existencia feliz y completa, salida del universo / expulsión del paraíso son los tres elementos que definen dos tiempos incompatibles y excluyentes”. 41

Es posible, entonces, señalar que la trama da comienzo durante la niñez, que es un símbolo por excelencia de lo inocente. Para que la trama funcione será necesario que esa inocencia se pierda. Esta primera ruptura no es otra cosa que la pérdida de un universo particular, inocente y feliz, un universo construido a través de la percepción de Miguel:

Habían crecido libremente, casi como hermanos. Jugaron a la

---

41 Susana, Crelis, *La búsqueda del paraíso. La narrativa d Inés Arredondo*, tesis inédita, UNAM, 1986. p.93.

rabia en la calle, comieron guayabas trepados en los árboles  
[...] Después hubo un día en que ella se puso un traje de baño  
azul cuando fueron al mar, y todo cambió, a él le dio  
vergüenza mirarla y ella se dio cuenta. (p.25)

Se pierde, así, la infancia, se cobra conciencia de la sexualidad y existe una transgresión de tipo moral, es decir, el crecer juntos, el madurar como hermanos en un jardín idílico los sitúa dentro de una moral que les antecede, que estaba ahí desde un principio; se trata de una moral divina capaz de otorgarles la inocencia como un don que les permite la felicidad. Con el paso del tiempo esa hermandad entre ambos protagonistas, esa vida feliz, no será posible y la ley divina se verá rebasada. De esta manera se accede a un nuevo mundo donde aparece ya el deseo como un reconocimiento del otro, de ahí la toma de conciencia de Manuel al verla en traje de baño, y la toma de conciencia de Olga al advertir la mirada de Manuel; el campo social cambia al cambiar la percepción de los personajes, aparece el deseo por el otro.

Lo primero es entonces el deseo, el convertir al otro en el objeto de deseo propio. Ahora bien, en cuanto ese deseo se ve correspondido, los protagonistas logran construir un mundo propio basado en la seguridad que les da dicha correspondencia (deseo satisfecho). Ese mundo interno transforma al mundo externo y lo convierte en un territorio ideal, en un espacio perfecto. Esto, en tanto, no choque con la realidad; es decir, con el mundo y el espacio que es habitado por otros. De esta manera, se trata de un deseo que parte de observar al otro. Escribe Noble: "Toda pasión tiene su origen en un conocimiento, el cual revela su objeto. De

donde el medio directo para alimentar la pasión es conservar el excitante que mantiene su fervor.”<sup>42</sup> Queda claro entonces que la curiosidad del otro lo revela como objeto de deseo.

Mientras se conserve el interés por ese objeto de deseo se construirán universos particulares en donde está jugando ya la imaginación, se recrea el mundo y, por lo tanto, estamos frente a una percepción alterada o distinta a la de los otros. Veamos dicha reelaboración del mundo:

Los días parecían iguales unos a otros, pero estaban siempre llenos de encuentros, de miradas, de palabras dichas delante de todos que tenían significado únicamente para ellos dos [...] Una tarde se encontraron y sin motivo ella le sonrió y le tendió la mano [...] encontraron arroyos, veredas, árboles, que con seguridad nadie antes vio. El galope apagado de los cascos sobre el polvo húmedo les producía una sensación blanda, acariciante. Galopaban casi cegados por el viento. En medio de la luz tierna de la mañana. (pp. 26-27)

Es indudable que la correspondencia entre ambos ayuda a crear ese espacio ideal, perfecto, donde los personajes se sienten a sus anchas y protegidos. En el caso de “El membrillo”, la situación es similar, como ya se ha visto.

Se trata, entonces, de la reelaboración del mundo a partir de un deseo que se fundamenta en el despertar sexual de los protagonistas. El rompimiento viene

---

42 Noble, E. D, *Psicología de las pasiones*, Difusión, Buenos Aires, 1945, p. 56.

cuando el objeto de deseo ya no es algo propio, es decir, cuando existan factores externos a esta relación que interfieran con ese mundo ideal, propio de la adolescencia. Se trata de algo natural, como lo afirma Josef Ratner:

En todas las formas de la vida la sexualidad implica un instinto, esto es, un impulso urgencia imperativa [...] Como todos los instintos, también el sexual nace de una tensión psicósomática, desencadenada por una fuente endógena de estímulos. 43

De acuerdo con este investigador, es posible observar que se trata de un par de textos cuyo planteamiento inicial es similar: en ambos nos encontramos con una pareja de adolescentes, en ambos casos estamos frente al despertar sexual de los mismos, ese despertar sexual tiene un claro objeto de deseo externo ( Manuel y Olga), a partir de ese deseo correspondido existe una clara reelaboración de la realidad, el mundo es construido como un espacio ideal, de acuerdo con los deseos de los protagonistas, al menos de Elisa en “El membrillo” y de Manuel en “Olga”.

Lo necesario, entonces para que la trama se mueva, es un elemento discordante, que interfiera con esa relación perfecta. En “El membrillo” aparece la figura sensual y amenazadora de Laura, como ya se ha visto. En el caso de “Olga” se trata de Flavio. Más adelante se analizará con detalle la importancia que tienen estos personajes para el desarrollo de la trama y el sentido final de ambos textos. Ahora, ya visto el planteamiento en los dos primeros cuentos, será necesario

---

43Josef, Ratner, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, (tr. Armando Suárez) 17 ed. Siglo XXI, México, 1983, p.6.



abordar el tercero.

Antes de iniciar el cuento de “Olga”, la autora eligió algunos versos de Edgar Allan Poe a manera de epígrafe. Se trata de una serie de versos oscuros que, en términos generales, hacen referencia a un territorio vedado para seres vivientes. Cito tal cual aparece en el texto de Arredondo: “Para el fiel corazón que apenas llora / Es aquella región consoladora / más quien cruza sus lindes aún viviente / No osa nunca mirarle frente a frente/sus secretos profundos jamás fía / ¡jamás! a ojos abiertos todavía”. (p.147)

Se trata entonces de un territorio oscuro, “sólo de ángeles malos frecuentada”, en donde reina justamente esa oscuridad: “Donde un ídolo reina, que se nombra/ La noche, en trono de misterio y sombra”, [...] (p147). Se trata de un epígrafe justo, que se enlaza de manera estupenda con el título del texto, “Las mariposas nocturnas”. Desde este inicio el lector sabe ya que se adentra en un territorio oscuro, pues si bien es cierto que se trata de la noche, del reino de la noche, es decir, la negación de la luz como símbolo de algo positivo, también se trata de las mariposas nocturnas, es decir, de los seres que habitan en el lado oscuro del mundo, pero que de alguna manera encierran lo que una mariposa representa: fragilidad y belleza. Serán sombras, pues y no criaturas luminosas las que habitarán el texto de Arredondo.

Es indudable que este inicio prepara al lector para lo que irá encontrando a lo largo de la narración de la sinaloense. Aquí no habrá más personajes inocentes, no encontraremos adolescentes amorosos recreando el mundo de manera inconsciente, forjando un paraíso en donde florezca su amor; se trata de personajes adultos que habitan en un mundo mucho más complejo, un mundo que linda en

ocasiones con una estética preciosista, pero lúgubre. 44

El cuento inicia mostrando un narrador intradieético, se trata de Lotar, el sirviente y amante de Don Hernán, personaje que, entre otras cosas, consigue jóvenes doncellas vírgenes para su patrón. La voz de Lotar narrará a lo largo de todo el texto una historia extraña, en donde él juega un papel fundamental. La narración tendrá el suficiente aire de veracidad, a pesar de que Lotar será el rival directo de Lía, la verdadera protagonista de la historia y quien le robará el objeto amoroso al narrador.

Desde las primeras líneas uno advierte que se trata de relaciones transgresoras, relaciones que se salen de lo común:

Quando lo vi rozarle la mejilla con el fuate, supe lo que yo tenía que hacer.

Era extraño porque a él le gustaban las adolescentes. Esta tenía como dieciocho años.

Para impresionarla llegué en el bugui desde el primer día. Eso no hizo el menor efecto. Me di cuenta de que era una empresa difícil y comencé a visitarla todas las tardes (“Las mariposas

---

44 Es muy importante destacar que Arredondo en este texto, como en “Sombra entre sombras”, se acerca a una estética gótica. Recuérdese que el epígrafe pertenece a Edgar Allan Poe, un autor particularmente importante para este movimiento de la segunda mitad del diecinueve, y que se basaba en el uso de espacios oscuros, elegantes y lujosos en donde los personajes solían caer en las más bajas pasiones. Recuérdense textos como “La muerta amorosa” de Teóphilo Gautier, y “El castillo de Otranto” de Horace Walphole, por citar sólo dos obras que fueron criticadas por su contenido moral. En la primera, por citar un ejemplo, un cura se enamora de una muerta viva (una vampira) y sostiene relaciones prohibidas. En fin, no es mi intención realizar un análisis estético o temático, pero considero necesario señalar la fuerte influencia de la literatura gótica en algunos textos de Inés Arredondo.

nocturnas”, p.147)

El inicio del texto indica una serie de líneas importantes a seguir. Elegir al objeto de deseo a través del uso de un fute, es decir, un instrumento de dominación y poder; el deseo del narrador por impresionar a la protagonista mediante un bugui, transporte que, entendemos, pocos poseen en ese espacio en el cual se desenvuelven los personajes. El hecho de que a Don Hernán (dueño del fute), le gusten las adolescentes (relaciones prohibidas) y, finalmente, la protagonista representada como un ser especial, en tanto algo de ella llama la atención del poderoso, a pesar de que ha llegado ya a los dieciocho años. Además, no le impresiona en lo más mínimo el bugui, es decir, lo material.

Una vez más es posible comenzar el análisis a partir del deseo de los protagonistas, se trata de Raquel como un deseo de Don Hernán. El reto para Lotar será, en principio, satisfacer ese deseo. Pocas líneas más adelante aparecen los deseos, tanto de Lotar como de Lía:

Comencé a prestarle libros que devoraba. Tragedias griegas, novelas de Musset, de Jorge Sand... en fin, todo lo que se me iba ocurriendo; libros de arte, de viajes. [...]

-- Te ofrezco quinientos pesos en oro por tu virginidad.

Dos horas de una noche. Nada más.[...]

--¿Con él?

--Sí.

--No quiero dinero, quiero ver la biblioteca y los cuadros.

Eso fue todo. Sin regateo con los padres. Sin llantos ni melindres. (p.148)

Se trata de algo inusual. Lía rechaza el dinero. Lía no pide quedarse con nada. Sólo pide acercarse a los libros, a los cuadros, a la cultura, a la belleza, es decir, al arte.<sup>45</sup> Los deseos de la protagonista son extraños y el lector sabe que algo va a pasar. Sin embargo queda Lotar. ¿Cuál es el papel de este oscuro sirviente? Sus deseos aparecerán al final, después de los de Lía y los de Don Hernán.

¿Qué pasaba? Las reglas del juego habían sido rotas; reglas que yo no inventé, que simplemente asumí cuando era un adolescente [...]

Yo no merecía esta afrenta. Había aceptado su capricho esporádico de lo que él llamaba “el holocausto de las vírgenes”, [...] Me prestaba para recolectar su colección y eso nos unía más. [...]

La puerta se abre y él me llama y me hace entrar en la habitación.[...]

-- Lotar esta es Lía...

---

45 Ya en otros textos Arredondo se ocupa del arte como un elemento espiritual superior, capaz de permitir una comunicación entre personajes que poseen características particulares que los diferencian de los otros personajes con quienes comparten el espacio textual. Tal es el caso de “Opus 123” o “Canción de cuna”, en donde la música será un elemento fundamental para el desarrollo de los personajes. La creación literaria y la imaginación son un eje motor en “Wanda”. Se trata de un tema que se repite en la obra de Inés Arredondo.

-- Pero...

-- Es Lía porque no puede ser Raquel. No hay Raquel para mí.

Me conformo con Lía para que viva entre nosotros.

-- Entre nosotros...

-- Sí. Dale los buenos días por su nombre. [...]

Ella me sonrió sin ningún asomo de timidez. Enredada en aquella preciosa bata blanca japonesa, sin una arruga. Su sonrisa era natural. No se daba cuenta de lo que estaba sucediendo ¿O sí? (p.150)

Todo queda debidamente planteado. Se trata de un triángulo amoroso en donde Lía aparece como un personaje que rompe con el mundo que ha sido recreado por Don Hernán, primero, y seguido después por Lotar, el sirviente y amante de éste. Lía será el elemento invasor de una suerte de paraíso artificial creado a conciencia por Don Hernán. A diferencia de la recreación adolescente, en donde el entorno se modifica de manera inconsciente. En “Las mariposas nocturnas” no basta con una alteración de la percepción. Aquí el mundo es transformado a capricho y de manera absolutamente intencional por Don Hernán, quien incluso renombra a quienes elige como compañeros amorosos en esta especie de juego estético y erótico que resignifica la vida de este poderoso personaje, como veremos más adelante.

En principio, es posible comenzar por el deseo como un motor que mueve las acciones de los personajes en los tres cuentos elegidos para este análisis. Si por una parte en “Olga” y “El membrillo” se trata del simple deseo amoroso, por la otra,

en “Las mariposas nocturnas” el escenario se complica.

Don Hernán desea vivir en un mundo creado por él, donde su poder le da lo suficiente para poseer a quien quiera, nombrar a quien así desee e, incluso, transformar el entorno a su antojo. Sin embargo Lía desea otra cosa, algo que está más allá de lo material y, por supuesto, de lo físico. Lía tiene deseos de conocer, de saber y, a pesar de la diferencias con Don Hernán, comparte su gusto por una estética exquisita.

Finalmente encontramos la figura de Lotar, quien llega siendo un adolescente y es educado (re-creado) por Don Hernán. Vive a su completa satisfacción como amante y cree tener una posición privilegiada. Su mundo le parece perfecto y sólo desea que siga así. En este sentido, Lotar comparte ese deseo de inmovilidad con Elisa y con Manuel, los tres personajes en diferentes historias han encontrado un espacio donde creen funcionar de manera perfecta. Será Lía quien rompa con ese escenario perfecto y provoque en Lotar y en Don Hernán estados de angustia. Pero cuidado, Lía, a diferencia de Flavio, es la protagonista, y el rompimiento provocado por ella tendrá un sentido absolutamente distinto al rompimiento observado en los relatos anteriores.

Otra diferencia sustancial entre los dos primeros relatos y éste, es la de que penetra de lleno en el mundo adulto. En principio pareciera que en este mundo la pureza y la inocencia no tienen cabida. Se trata de escenarios donde las relaciones de pareja son completamente ajenas a esa percepción adolescente del amor, donde se cree en la posible existencia de un paraíso perfecto. Veremos a lo largo del análisis si esto es cierto o no.

Hasta ahora he comparado el planteamiento inicial que la pluma de

Arredondo plasma en las tres narraciones. Me parece que es viable partir del deseo como un motor que mueve a los protagonistas. Ahora bien, siguiendo a Jean Chateau y concediéndoles a los personajes una capacidad imaginativa propia y particular, tomamos a una serie de personajes en una situación existencial determinada, todos, de alguna manera, tienen deseos: Elisa desea a Miguel, mismo objeto de deseo de Laura, personaje que en “El membrillo” irrumpe para trastornar un mundo perfecto; en “Olga”, Manuel tiene como objeto de deseo a la misma Olga, pero Flavio, personaje invasor, desea a Olga, que en principio parece corresponderle a Manuel. Finalmente, en “Las Mariposas nocturnas”, Don Hernán desea de manera abierta a Lía (Raquel es su nombre original, mismo que es cambiado para poder acceder al mundo creado por Don Hernán), Lía tiene un deseo enorme por conocer y experimentar, por el conocimiento y la cultura. Mientras Lotar desea a Don Hernán, su patrón, como él mismo le llama. En este caso, la heroína es el personaje invasor.

En este punto, y vistos ya los deseos primeros de los personajes, será necesario abordar la forma en la cual, y a partir del choque entre el deseo y diversos elementos que se oponen a la realización de dichos deseos, se modifica la percepción de los personajes y se generan situaciones de angustia que deberán ser resueltas por los mismos personajes. Así las cosas, es necesario volver al primer texto y continuar con el análisis.

## **2. La evolución de los deseos**

Me parece interesante comenzar a partir de la premisa de que, ya establecidos los deseos de los protagonistas de los diversos textos, es importante analizar lo sucedido con esos deseos en un campo social que se opone, generalmente a éstos. Al no cristalizar los deseos, o bien tener dudas en torno a su realización, los personajes deberán entrar en una situación de conflicto que generará angustia. Hasta ahí deberá llegar esta segunda parte del análisis, dejando para el final las soluciones que los personajes dan a estos conflictos.

En “El membrillo” ha sido posible observar que Elisa ha generado, a partir de su particular percepción del amor, un mundo perfecto. Esta visión amorosa, la sitúa



en un mundo creado y reordenado por su visión personal del amor. Este mundo ficticio es, en tanto perfecto, un sitio inamovible, intemporal, aislado del mundo real, del espacio en donde habitan los seres que no aman en forma espiritual. Se divide de esta manera el cuento en dos espacios fundamentales: el espacio de Elisa, ya descrito, y el espacio de los otros, donde existe la figura de Laura. El choque será entonces inminente, entre una realidad dinámica que es el mundo y una realidad cercana a lo ficticio, con características particulares que la aíslan de la realidad cotidiana.

Para entender ese choque entre dos percepciones distintas del mundo, es menester acercarse al personaje Laura y, retomando la figura del narrador, comenzar por ver cómo este último interviene en la creación de Laura, como un ser que tiene, también, una función particular en ese choque de percepciones.

De manera inicial se había señalado la existencia de un narrador extradiegético y omnisciente, aunque su objetividad, desde mi punto de vista, puede ponerse en tela de juicio. La voz narrativa aparece desde el inicio del cuento y es esta voz la encargada de mostrarnos el estado de ánimo de los personajes, sus ademanes, gestos y acciones. En el caso de Elisa la impresión primera es de vulnerabilidad. Se ha señalado ya, a lo largo de este análisis, el impacto que le produce el juego inicial; el verse obligada a besar a Miguel es algo nuevo, es, indudablemente, una primera forma de romper con la inocencia que caracteriza al personaje, es un esbozo del choque que se gesta entre dos percepciones del mundo, es el principio de una artera invasión al mundo inocente y puro que ha construido Elisa. Así pues, el narrador continuará con la presentación de un personaje frágil en buena parte del relato; veamos dos fragmentos que corroboran dicha descripción:

Él se paró para mirarla: su rostro frágil estaba angustiado, tenía los ojos húmedos. La abrazó con fuerza, apretando la cabeza contra su pecho para protegerla de aquel pensamiento injusto. (“El membrillo”, p.19)

No era nada, nadie, sentía su aniquilamiento, pero no podía compadecerse, se odiaba por ser ella, solamente ella, esa que Miguel había dejado de querer. [...] Ya nada tenía sentido; el futuro, próximo o lejano, estaba hueco,[...] (p.23)

La vulnerabilidad de Elisa es evidente, sin embargo, se debe señalar que el narrador presenta esa fragilidad como algo que pasa por lo interno, por pensamientos, por dudas de "ser ella" desde dentro. Ahora bien, esta fractura interna es provocada por lo exterior, por un mundo que se impone de manera violenta a una percepción amorosa anclada en la superficie de lo ideal. Para que este choque de percepciones se lleve a cabo, es necesaria entonces la figura de Laura, antagonista que completa el triángulo amoroso y que cierra el círculo de percepciones. Graciela Martínez Zalce señala como una característica de la poética de Inés Arredondo que: “... a los individuos no los marcan las grandes corrientes que sacuden a la humanidad, sino los pequeños hechos que, acumulados, forman su cotidianidad, su historia personal.” 46

---

46 Graciela, Martínez Zalce, *Una poética de lo subterráneo: La narrativa de Inés Arredondo*, Conaculta, México, 1996, pp.24, 25.

Éste es, quizá, el reflejo fiel de la problemática que surge cuando Laura y Elisa se encuentran. Hemos narrado ya que Elisa representa un ser espiritual en lo que al amor concierne, y, en tanto se trata de un personaje que ignora la realidad, se le considera inocente y, por lo tanto, vulnerable. Laura, en cambio, se muestra como el tipo de mujer contraria a Elisa, y nuevamente interviene el narrador que, poco a poco, y de manera sutil, irá inclinando el favor, la simpatía del lector, hacia la figura de Elisa. Una primera mirada a Laura al inicio del cuento será suficiente para marcarla como la antagonista, recordemos que ella posee en el juego el anillo de Elisa, es ella quien impone el castigo, es ella la mujer no frágil:

Laura entró tarde con aquel vestido azul rey que le sentaba tan bien y que tenía un escote generoso. Sin duda era diferente a las otras muchachas, daba la sensación de que iba cortando, separando el ambiente ajeno con disimulo intencionado. ("El membrillo", p.21)

Esta es la descripción que el narrador realiza de Laura, el uso del "escote generoso" la pinta como el arquetipo de la mujer segura de lo que como hembra posee, juega un juego que conoce bien, o, al menos, mejor que su rival. En apariencia, Laura es una mujer que compite con una niña. Los signos bíblicos aparecen de inmediato; Miguel tiene que escoger entre la pureza de Elisa y la sensualidad latente de Laura, - Eva o Lilith, el paraíso o la condena, el amor o el deseo -. Ante esta situación, la figura de Laura es una invasión, una agresión a ese mundo perfecto e ideal que ha sido creado por Elisa.

El choque entre ambas percepciones del amor se hace evidente al ver la reacción de Miguel ante Laura y cuán diferente es esta reacción al encontrarse con Elisa. Junto a la primera, el juego erótico, sexual, es claro; Miguel actúa como un macho junto a la hembra en celo, su nerviosismo y su lucha por dominar a la mujer es evidente; cuando se trata de Elisa la pasión animal cede su lugar a un estado de calma, a una percepción amorosa más cercana a lo romántico en la tradición literaria ya señalada. Corroboremos lo dicho con un fragmento:

Mientras saludaba se sentó junto a Marta que empezó a contarle algo. Laura no la escuchaba, comía lentamente, mirando a Miguel con su sorna aguda y altanera. Él fingía disimulo, pero estaba profundamente turbado; se había olvidado de Elisa. [...] Laura siguió su juego durante toda la comida [...]

--Oye, dame un cigarrillo.

Él se lo ofreció.

--¿Y la lumbre? [...]

Su mano tembló un poco al ofrecérsela. Ella lo sujetó por la muñeca con fiereza y lo retuvo así, muy cerca, [...] Lo miraba a los ojos, fijamente, con una seriedad extraña y animal. (p.21)

En este párrafo observamos dos aspectos fundamentales de "El membrillo": el primero se refiere a la descripción de Laura como un ser absolutamente exterior, su conformación como personaje principia y termina en lo físico. Es así que simboliza la

no pureza; por otra parte, es evidente que ese manejo de lo físico animaliza a Laura, la convierte en una mujer poderosa a partir de su sensual fiereza. Con esta descripción el narrador lleva a los extremos a cada uno de los personajes y, como queda claro, Elisa es superior a Laura, pues es un ser en cuyo interior se revelan sentimientos de pureza. En consecuencia, el lector puede identificarse con los valores ideales de Elisa, con su figura de heroína frágil, delicada y pura, ignorante absoluta de lo carnal.

Hasta aquí el lector entiende que el conflicto central se origina a partir de dos percepciones distintas. Pero ahondemos un poco más en el personaje Laura. La primera pregunta que salta es ¿por qué Laura busca a Miguel?, por supuesto que sabe el dolor que provoca en Elisa, entonces, ¿le interesa Miguel o lastimar a Elisa? La respuesta no es simple, pero será necesario dar con ella para comprender qué origina el conflicto que mueve la trama.

Erich Fromm señala, hablando de los impulsos destructivos, lo siguiente: “Todo observador de las relaciones personales que se desarrollan en nuestra sociedad no puede dejar de sentirse impresionado por el grado de destructividad que se halla presente en todas partes.” 47

Resulta claro que Laura es un personaje destructivo y, en este cuento, esa destructividad de la antagonista, por supuesto, se cimenta en las relaciones personales. En particular Laura dirige sus ataques a Elisa a través de su coqueteo con Miguel, pero siempre está consciente del daño que provoca:

---

47 Erich, From, “La destructividad” en *El miedo a la libertad*, Paidós, 10ª impresión, México, 1989, p.178.

-- Caramba niña, qué clase de novio tienes. Estábamos jugando en el agua cuando se me desató el nudo de los tirantes y él, en lugar de voltearse, se me quedó mirando. [...] Lo dijo casi sin detenerse, al pasar. Elisa, anonadada, desentendida aún de su herida nueva, vio alejarse a Laura [...] (p. 20).

Ante esta escena uno se pregunta, por qué decírselo a Elisa, si no es buscando provocar un daño. Incluso, si le atrae Miguel, si existe amor por este último, por qué no aprovechar la ocasión. La verdad es que Laura juega a herir a Elisa, a probar una superioridad que se da de mujer a mujer. Pero la interrogante no ha sido contestada todavía. Quizá el narrador que describe a Laura una y otra vez como una figura sensual y agresiva no permite que el lector se pregunte el porqué de esta agresividad. En el terreno literario es absolutamente necesario el choque entre ambas mujeres para que una crezca y se reconozca como mujer en el mundo; incluso en una cita anterior recordamos a la misma Arredondo afirmar que "el mal es" el mecanismo más eficaz para devolverle la pureza a alguno de mis seres.<sup>48</sup>

Sin embargo, el mal, si concedemos que Laura es para Elisa lo que podríamos llamar un ser malvado, no es algo que se dé a nivel humano solamente porque sí. Intuimos que Laura tiene causas que pueden inducirse, y para ello será necesario volver a Fromm, que dice:

Hemos supuesto que la destructividad representa una forma de huir de un insoportable sentimiento de impotencia, dado que se dirige a eliminar todos aquellos objetos con los que el

---

48 Apud, Miguel Ángel, Quemaín, *art. cit.* p. 154.

individuo debe compararse [...] Toda amenaza contraria a los intereses vitales (materiales y emocionales) origina angustia y las tendencias destructivas constituyen la forma más común de reaccionar frente a ella. 49

Así, Laura reacciona frente a una situación de angustia con una respuesta destructiva, que busca la agresión en contra de lo que Elisa significa (pureza) y que puede considerarse como un elemento que implica una amenaza para Laura en tanto la pureza es aquello de lo que éste personaje carece. Laura posee un mundo propio también, y Elisa es para Laura una amenaza a ese mundo en tanto representa lo que ella no es. Volvamos al narrador, quien se ha encargado de dibujar a Laura como un ser mezquino, frívolo y teatral:

Lo miraba a los ojos, fijamente, con una seriedad extraña y animal. Se dio cuenta de que los observaban y soltó una carcajada victoriosa.

--Que buena actriz sería yo, ¿verdad? Pero Miguel no tiene sentido de la actuación.

Se echó un poco sobre la mesa adelantando un hombro y entornó los ojos exageradamente, imitando a las actrices del cine mudo. [...] Laura miraba desafiante, desde un plano de una superioridad desconocida, a Miguel. Él bajó los ojos, derrotado.

Elisa, empequeñecida y tensa, los observaba. (21, 22)

---

49 Erich, Fromm, *op. cit.* pp.179. 180.

Ésa es pues Laura, una mujer que se sabe poderosa por la atracción que genera su cuerpo. Ésa es entonces Elisa, una mujer que amenaza a Laura, pues la pureza que posee es aquello que puede derrotar a Laura, es decir, quitarle el poder. En este párrafo podemos apreciar que Laura juega y vence a una Elisa que no atina a comprender lo que está sucediendo, que debe defender su amor por Miguel de una Laura que agrede para defender el poder que posee, la supremacía que como mujer tiene sobre las demás chicas del grupo.

Entonces nos encontramos con una Laura que también ha creado un mundo propio, donde ella es dueña absoluta de su entorno y, por supuesto, también ficción, como lo demuestra su actitud siempre teatral, que se observa desde su forma de caminar, de vestir, de mirar, hasta su manera de dialogar con otros, buscando siempre dominarlos. Laura busca el poder, el dominar al otro como una forma de autoafirmación, pues como personaje sólo posee la cualidad de la belleza física, pero no espiritual; esta última le es atribuida a Elisa, de ahí que ella sea elegida como blanco de los ataques de la otra, quien la mira como víctima propicia, a su ignorancia en el terreno amoroso. De este modo, ambas representan mundos particulares que entrarán en choque por necesidad.

Nos queda ahora la figura de Miguel, parte esencial en este triángulo amoroso, objeto deseado por las dos mujeres y único personaje capaz de moverse en el mundo de Laura, a la vez que en el de Elisa.

Se ha señalado en numerosas ocasiones que la literatura de Inés Arredondo tiene como obsesión la relación de pareja, esto es cierto; de hecho, Arredondo trata el tema de la pareja desde diferentes ángulos; lo mismo habla del matrimonio en



cuentos como "Estar vivo", del incesto, en "Estío" o "La sunamita", de la pareja de amantes más allá de la relación conyugal, como sucede en "Flamingos" o "El amigo"; hasta llevar la relación de pareja a niveles que en la psiquiatría o el psicoanálisis podrían considerarse de tipo patológico, tal es el caso de "Las mariposas nocturnas" o "Los espejos".

De cualquier modo, para establecer una relación de pareja es necesario que exista el otro, así como para crear un triángulo amoroso es necesario que exista un ser deseado, un ente que figure como objeto de disputa. Este papel lo cumple a la perfección Miguel, quien, a diferencia de la protagonista y su antagonista, es descrito con brevedad, podríamos decir que casi no aparece; sin embargo, son sus escasas acciones las que agitan el yo interno de Elisa, punto al que volveré más adelante. Lo que nos parece fundamental es que él cumple para Elisa la función de elemento que le permitirá alcanzar la trascendencia, el crecimiento que el personaje necesita para reordenar su entorno de manera positiva y aceptar ese campo social del cual parece sentirse excluida. Esto, por otra parte, puede verse como una percepción moralista en exceso, incluso como el reflejo de un sistema social machista, en donde la mujer necesita a la figura masculina para crecer.

Para sustentar lo anterior, será necesario analizar con detalle lo que sucede en la relación entre Miguel y Elisa a partir de la invasión que Laura realiza en ese mundo perfecto que ha creado la protagonista. Se ha dicho ya que lo ideal provoca una especie de intemporalidad para los amantes, en este caso para Elisa, quien desea que todo permanezca igual. Susana Crelis señala en su tesis doctoral que: "Los personajes son concebidos como encerrados en sí mismos, movidos más por fuerzas internas y escondidas que por causas profundas y conscientes [...]"

incapaces de luchar por sus objetivos [...] porque están encerrados dentro de sí.” 50

Acierta Crelis al señalar esta característica de algunos personajes creados por la autora sinaloense. Elisa encaja perfectamente en dicha descripción, de hecho, su inmovilidad ante los embates de Laura es una constante. En la protagonista todo pasa por lo interno y por la imaginación que la lleva a suponer, a deducir lo que las acciones externas a su mundo pueden provocarle; de esta manera, las acciones de la protagonista son interiores y le provocan cambios en su estado de ánimo, por lo que el mundo que la rodea es reordenado en función del interior del personaje. Por ejemplo, ante la relación que intenta establecer Laura con Miguel, el mundo cambia para Elisa: “había nubes en el horizonte y entre ellas el sol se ponía despacio. El mar lento, pesado, brillaba en la superficie con una luz plateada, hiriente, pero debajo su cuerpo terroso estaba aterido”. (p.22)

La cita es breve, pero clara. La descripción del espacio físico va de lo externo a lo interno, las nubes, al más puro estilo romántico, son presagio de algo malo que puede ocurrir; el mar, que se identifica con Elisa, es descrito de afuera hacia adentro, y en forma particular, es "debajo de su cuerpo" donde la autora coloca el énfasis emotivo; por ello el calificativo de "aterido" refleja lo mismo el interior del mar que el del personaje. De esta manera, al darle al mar la posibilidad de poseer un cuerpo, hacer que ese cuerpo sea capaz de poseer sensaciones, la autora logra una simbiosis entre el mar, el espacio físico del personaje y el estado anímico de éste último. Se aprecia el surgimiento de la inseguridad en la protagonista, pues ésta echa a andar la imaginación y comienza a gestarse un estado de angustia que ella no puede resolver. Sus emociones sufren un vuelco, la calma que ese mundo perfecto

---

50 *Op. cit.* p. 124

le otorgaba se ha perdido y comienza un estado de temor al imaginar la posible pérdida del amor.

Lo dicho se acentúa cuando Elisa observa a Miguel junto a Laura cuando salen de una nevería: “[...]había visto a Miguel y a Laura salir de la nevería. Estaban radiantes, [...] seguros de una victoria común. [...] Lo único que [Elisa] supo hacer fue aplanarse, escurrirse, y después correr, correr [...] El mar se retorció en la resaca final, lodoso, resentido. Elisa tenía frío.” (p.22) (El subrayado es mío).

De esta manera, Elisa reacomoda su mundo nuevamente a partir de su percepción de la realidad, percepción que es, además, aparente. Ella cree perdida la figura del amado y no lucha, huye hacia sí misma, se revuelve en un mar de sentimientos que la pierden, que la envuelven y, en su inocencia, da por perdido a Miguel, pues no sabe aún cómo recuperarlo.

Sin embargo, de nueva cuenta la figura del narrador se focaliza en la perspectiva de Elisa y se olvida de la perspectiva de Miguel. Es cierto que este personaje acepta el juego que le propone la antagonista, pero no puedo evitar el preguntarme, ¿puede realmente Laura arrebatarle a Elisa su objeto amado?

En este punto el conflicto parece irresoluble, Elisa se encuentra perdida, confundida, el mundo perfecto en el cual habita comienza a desaparecer. ¿Qué es lo que debe hacer este personaje? ¿Cómo deberá reaccionar para poder solucionar el conflicto? El deseo de la protagonista se encuentra en riesgo, esto en definitiva deberá provocar un cambio en las acciones. Por ahora, me parece pertinente retomar el análisis de “Olga” para comparar la forma en la cual se desarrollan ambos textos.

Como se había ya señalado, en “Olga” la trama da comienzo durante la niñez,

que es un símbolo por excelencia de lo inocente. Para que la trama funcione será necesario que esa inocencia se pierda. Esta primera ruptura es la pérdida de un universo particular, inocente y feliz:

Habían crecido libremente, casi como hermanos. Jugaron a la rabia en la calle, comieron guayabas trepados en los árboles [...] Después hubo un día en que ella se puso un traje de baño azul cuando fueron al mar, y todo cambió, a él le dio vergüenza mirarla y ella se dio cuenta. (p.25)

Comienza entonces una nueva existencia, la amorosa, y de nueva cuenta, al igual que en "El membrillo", el inicio de esta nueva relación es vista como un juego que desplaza a los juegos infantiles y busca su territorio en el interior de los personajes. La relación entre ambos cambia de manera abrupta, han descubierto lo prohibido, se miran ahora con otros ojos, comienza a aparecer el deseo, es decir, Olga se transforma en un objeto de deseo y, si bien, conservan una aparenta calma exterior, en donde todo parece seguir igual, en lo interno, en lo profundo de cada personaje la relación es otra. Es necesario avanzar, crecer, apoderarse del amor en un nuevo territorio, Olga lo sabe o, al menos lo intuye, pero Manuel ignora cómo hacer frente a esa nueva situación; su objeto de deseo se aleja y comienza a gestarse la angustia.

Nos enfrentamos, así, a dos mundos, el aparente exterior en que todo parece permanecer igual y, por otra parte, un mundo nuevo, el de los "juegos " secretos, el mundo propio que comienza a gestarse a partir del amor y el deseo. Manuel ha visto

a Olga como mujer y ése es el origen del nuevo conocimiento. Afirma Noble en su libro *Psicología de las pasiones*: “Toda pasión tiene su origen en un conocimiento, el cual le revela su objeto. De donde el medio directo para alimentar la pasión es conservar el excitante que mantiene su fervor”.<sup>51</sup>

Es quizá prematuro hablar de pasión en el cuento de Arredondo, sin embargo, por otra parte, resulta evidente que Olga surge ya como objeto deseado, amado por Manuel; falta como elemento para corroborar ese deseo, encontrar en el texto las características que a la pasión añade Carlos Gurméndez, quien afirma: “La pasión como poder interior [...] se suele manifestar como pasión aislada, sola, una pura posibilidad, y como pasión real, posesiva. Sentir un poder interior que no podemos realizar, constituye una amenaza que nos tortura”.<sup>52</sup>

Esta cita es fundamental para el análisis que llevo a cabo en este trabajo, pues añade a un objeto deseado las categorías de interioridad, soledad, deseo de posesión y, lo más importante, la imposibilidad de concretar, de realizar el deseo amoroso. Aquí inicia el choque entre el deseo del protagonista y una realidad que le es adversa, comienza a gestarse la angustia y con ella vendrá, como se podrá observar más adelante, un juego de emociones no controladas que se verán reflejadas en las diversas acciones desarrolladas por los personajes.

En suma, a partir de estos conceptos trataré de analizar la relación amorosa entre Manuel y Olga, para llegar a la angustia del primero y entender cómo funciona su mundo ficticio, su particular percepción del mundo, y cómo se genera su angustia, así como la manera en que la resuelve.

---

<sup>51</sup> Noble, E.D. *op. cit.* p.56.

<sup>52</sup> Carlos, Gurméndez, *Estudios sobre el amor*, Antrhopos, Colombia, 1996, p.133.

Comencemos, pues, por entender que la pluma de Arredondo plasma un cúmulo de sensaciones que dan vida a una relación que simboliza la imposibilidad del amor en la esfera humana. Dice Erich Fromm:

Una imagen particularmente significativa de la relación fundamental entre el hombre y la libertad la ofrece el mito bíblico de la expulsión del Hombre del Paraíso. El mito identifica el comienzo de la historia humana con un acto de elección, pero acentúa singularmente el carácter pecaminoso de ese primer acto libre y el sufrimiento que éste origina. 53

Está claro que Arredondo comienza la relación amorosa de sus personajes (Olga y Manuel) a partir de la expulsión del paraíso. Esto marca la transgresión, como lo dice Fromm. Es decir, se puede elegir, pero al hacerlo se pierde la inocencia, se actúa en forma “pecaminosa”, fuera de las leyes de orden divino, al transgredir dichas normas toda relación será tortuosa y compleja, alejada de la dicha y de la perfección que Manuel, nuestro personaje, anhela.

Esta situación particular que sitúa a los personajes fuera del paraíso, ha sido señalada, como ya se vio, por Susana Crellis, y el punto de vista es compartido por Graciela Martínez Zalce, quien afirma: “En Olga, Arredondo narra, desde el punto de vista de un adolescente enamorado, la pérdida del paraíso terrenal por la transgresión de la ley del padre: El tránsito de la adolescencia a la madurez.” 54

---

53 Fromm, Erich, , *op. cit.* p. 51.

54 Graciela, Martínez, Zalce, *op. cit.* p. 48.

Ahora bien, lo que me interesa, más que señalar esa evidente comparación con la expulsión del paraíso, son las consecuencias de dicha expulsión, pues en torno a ellas gira la imposibilidad amorosa entre Olga y Manuel.

Explico: al perder Adán y Eva la posición privilegiada que tenían en el Edén, pierden también el acceso a lo perfecto, a lo absoluto, esta pérdida se dará en todos los terrenos, incluido, por supuesto, el aspecto amoroso. Se destaca de esta manera que la transgresión será castigada; el amor puro, absoluto, es un imposible. Así, a pesar de los deseos de la pareja, alcanzar ese amor perfecto, esa re-uniión entre el hombre y la mujer no será posible. De ahí que se diga: "Él o Flavio podían asesinarla, pero no reducirla, no violarla"(p.37).

Otro fragmento confirma el anhelo de Manuel como algo imposible:" Él se aliviaba con esa sonrisa, pero lo que amaba era la mirada"(p.38).

Entonces, uno se pregunta ¿qué significa la mirada en este cuento?, ¿qué es lo que posee Olga, que es imposible de aprehender para Manuel? Deberá tratarse de algo mucho más profundo y difícil de develar. En otra parte del cuento se describe lo que representa la mirada de la protagonista:

Los ojos de Olga lo obligaron a enderezarse, la mirada que asomó la mañana que estrenó el traje de baño azul, la tarde del beso, la noche de la fiesta, la que solamente él podía recibir, aunque no la comprendiera, estaba completa, desnuda al fin en aquellos ojos que miraban sin misericordia, por encima de la vergüenza.(p.33).

Está claro que la mirada expresa lo que es Olga como ser humano, ella puede ver más allá de la vergüenza, es decir, pierde la inocencia, pero no la pureza. Eso la sitúa en otro plano, en una esfera inalcanzable. Marlene Valencia ha escrito: “La mirada de Olga, la protagonista, proyecta contradictorias emociones [...] la mirada tiene la cualidad de atrapar, no de unir, puesto que ese misterio establece la no unificación de la pareja”. 55

Olga es dueña del absoluto, de lo que no puede ser poseído, tiene cierto grado de perfección que le permite mirar de otra manera. Por ello el amor entre Manuel y ella resulta imposible, es por eso que Manuel inventa un mundo donde puede existir junto a Olga, y por supuesto, ese mundo tiene que ser como el jardín perdido, es decir, se requiere de un mundo con características absolutamente específicas. Habrá de ser un territorio cercano a lo perfecto, absolutamente personal, pues sólo podrá pertenecer a la pareja, a nadie más, y será, por supuesto, absolutamente ideal en tanto es una percepción individual creada por motivos individuales que son los amorosos.

Resulta indiscutible que Manuel, al construir ese campo social que linda con lo ideal, altera su percepción del mundo. Existe similitud con lo que hemos visto en “El membrillo”, ambos personajes (Manuel y Elisa) imaginan su espacio y lo reordenan en favor de sus deseos, sin embargo, el campo social no responde a estos últimos y el lector puede anticipar una ruptura que dará origen a una serie de conflictos. Propongo analizar de manera breve ese universo que Manuel ha logrado edificar:

---

55 Marlene, Valencia, Silva, *Las ideas obsesivas en los cuentos de La señal de Inés Arredondo*, Tesis inédita, UNAM, 1997, p. 152.



Manuel entraba en la huerta y seguía el curso del canal hasta aquel ensanchamiento de mármol rodeado de columnas blancas cubiertas de madreSelva [...] era siempre una especie de casualidad, no total, no huidiza, una casualidad tan natural como que la alberca y los cisnes estuvieran allí. Todo era perfecto y gratuito, le gustaba sentirlo así [...] escuchando el mundo milagroso que los rodeaba. Luego andaban errantes, perdidos en el laberinto de frutales. Podían caminar durante horas tocando apenas los límites del mundo exterior. (pp.27 – 28).

La descripción utiliza elementos fundamentales para entender lo que sucede. En principio, la belleza parece dominar el lugar, sin embargo, la huerta, que ya Susana Crellis identificó como alusión al paraíso, es absolutamente artificial. Existen las columnas blancas de mármol, la alberca, todo producto de la creación humana; los cisnes y la madreSelva han sido depositados en ese sitio con propósitos estéticos. De esta manera el lugar es un paraíso, un "mundo milagroso", donde la naturaleza también sufre una transformación no natural, logrando con esto que el campo perceptivo se iguale con el sentir de los personajes. Además existe ya el exterior, se mencionan sus límites y uno debe entender que lo exterior no tiene cabida en ese mundo ideal, sin embargo existe y chocará inevitablemente con esa ficción. Percepción y espacio son una utopía.

Lo fundamental ahora es explicar por qué se crea ese mundo maravilloso, esa

interesante metáfora de la realidad. Hemos visto ya que la historia de amor entre Manuel y Olga inicia desde la imposibilidad, se aspira a lo perfecto y esto es utópico. Olga es el objeto amoroso de Manuel, objeto inalcanzable y, por lo tanto, objeto metafórico, imaginario, deseado y no conseguido. Para aspirar a la concretización de ese amor es necesario crear un mundo como el descrito, sólo ahí pueden "ser" los amantes; y el deseo se convierte en un sueño, en un anhelo imposible de realizar:

El amor idealmente perfecto sería la unión absoluta entre dos seres, [se trata de] una armonía sin fisuras, la identidad cabal [...] cuando sujeto y objeto, libertad y naturaleza se funden [...] el joven comienza a vivir y apasionarse. Pero bien pronto descubrirá la contradicción entre sueño y deseo. 56

La contradicción entre un deseo real y uno ficticio la plantea también Julia Kristeva, quien dice: "El objeto metafórico del amor diseña la cristalización interna y domina la poeticidad del discurso amoroso".<sup>57</sup> Ella opone ese "objeto metafórico" a un objeto amoroso real, que llama "metonímico" en oposición a lo "metafórico." <sup>58</sup>

Lo fundamental para mi investigación es que ambos autores encuentran una contraposición entre un amor idealizado, metafórico, que aspira a lo perfecto, y una realidad latente que aparecerá en cualquier momento. Ese momento llegará para

---

56 Carlos, Gurméndez, *op. cit.* pp. 21, 22.

57 Julia Kristeva, O Manoni; *et. al.*, *El trabajo de la metáfora, identificación/interpretación*, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 51.

58 *Ibid.*, p. 51.

Manuel y Olga con la aparición de Flavio, personaje que funciona como intruso que afecta la relación en ciernes entre los protagonistas. Vayamos con Flavio entonces.

La primera desavenencia en esa pareja ideal es provocada por el exterior y sucede justo después de un primer beso natural, que ha nacido como por casualidad en medio de una relación ideal y alejada de toda realidad:

Hizo sus relaciones tan aparentemente plenas y naturales, tan poco necesitadas de porvenir, que el primer beso fue una sorpresa para ambos. De eso hacía apenas unos meses, y sucedió justamente a raíz de la visita de Flavio Izabal. (p.28)

La cita es clara, viven fuera de toda temporalidad humana, por ello el porvenir, el futuro, no es previsto como algo necesario. Es interesante además el calificativo de "aparentemente plenas" a las relaciones establecidas. Esta forma de nombrar a la relación entre Manuel y Olga, se obliga a verla frágil y el lector anticipa ya el rompimiento. Enseguida aparece el nombre del antagonista y la primera fricción motivada por su aparición. Durante los preparativos de la fiesta para recibir a este tercer personaje, Olga abandona ese mundo perfecto y alegre, se mueve entre sus compañeras; dicho de otro modo, Olga sale al mundo y Manuel ve amenazada la ficción que ha construido: "Ella iba y venía, secreteándose con sus amigas y riendo fuerte. Sintió que lo excluía y que se burlaba al verlo así, abandonado por ella en la orilla de su actividad vacía [...] como si lo que existía entre ellos no existiera." (p.29)

Es Manuel el que está aislado, el que se siente abandonado, el que no puede compartir junto a Olga un mundo exterior. La fiesta en honor a Flavio es señal clara

de que ese mundo ficticio, ese campo social idealizado, edificado a partir de la imaginación de Manuel, es frágil; sólo existe para ellos y cualquier intromisión lo dañaría. Así, una vez más el narrador afirma lo que el personaje concluye: "Ella no pertenecía a sus amigas, pertenecía al mundo que entre los dos habían creado [...]" (p.29)

De esta manera, ante la aparición de un mundo real que afecta su ficción amorosa, Manuel opta por la huida. No hay diálogo ni necesidad de una explicación razonada. Su escape es completamente visceral, resultado de un mal manejo de las emociones, se trata de una fuga emocional, teatral y Olga, al alcanzarlo, lo deja penetrar a un territorio real, en donde Manuel se siente perdido, pues es incapaz de manejar esa situación; se provoca entonces, el primer rompimiento insalvable con el absoluto Arredondiano:

Apretó los puños y golpeó la pared con las dos manos, [...] Escupió y siguió adelante abriendo y cerrando los ojos exageradamente [...] no sentía enternecimiento alguno, no, únicamente la necesidad de besarla ahora, [...] La besó con dureza, sin esperanza, dispuesto a hundirse en ese beso sin recibir nada [...] Cuando se separaron Olga lo miró a los ojos y sonrió. El se sintió libre. (29 – 30)

La incapacidad de Manuel para comunicarse con Olga es prácticamente absoluta, su actuar es como el de un chiquillo y el beso, "sin esperanza", expresa la imposibilidad de poseerla. Ella tiene la capacidad de darse, de calmar a su amado, y

recurre nuevamente a la mirada, pero no olvidemos que el personaje masculino ha aceptado su imposibilidad para adueñarse de esa mirada que le ofrece la mujer. Manuel no está preparado para ese beso, para la posesión de todo lo que encierra una mujer, de ahí que el narrador extradiegético señale, siempre siguiendo la percepción de Manuel: "Tenía diecisiete años y era una mujer. Frente a ella Manuel se sintió un chiquillo."(p.31)

Entonces aparece Flavio, ya de manera física, ya como una amenaza real a esa felicidad construida a partir de ideales. Él representa lo externo, es decir, lo terrenal, lo humano, lo que se opone al paraíso artificial que Manuel ha construido como única posibilidad de acceder a Olga.

Es interesante observar la descripción que el narrador realiza de la figura de Flavio, sin olvidar por supuesto, que el narrador acoge la perspectiva de Manuel:

Flavio, pequeñito, con sus lentes de armazón de oro, empacado en su traje de lino y su título de médico. Llevaba una camisa a rayas de cuello muy alto, y corbata lisa, como un hombre mayor. [...] Hacía tanto tiempo que se había ido a la capital que parecía completamente un forastero. (p.30)

Es evidente que la figura de Flavio no encaja en el mundo perfecto y estético de Manuel, ya que representa lo opuesto a esa vegetación exuberante que adorna las columnas de mármol, a la piscina en donde flotan cisnes de cuello perfecto. El pequeño hombrecito es el otro mundo, el mundo exterior, el del oro, el de los títulos profesionales, el del saco y la corbata, el símbolo de un mundo adulto.

Así, Manuel no enfrenta a Flavio, sino a lo que éste simboliza, que no es otra cosa que el mundo real. Entonces no se trata de vencerlo, sino de enfrentar una realidad, de crecer y adaptarse a un nuevo estadio, a un nuevo campo social. Manuel se reconoce incapaz, y la inseguridad en sí mismo lo lleva a un estado de angustia e inconsciencia. Todo lo construido se pierde: "El sentimiento de inseguridad está en el centro del proceso. Hasta puede determinar una angustia muy viva en ausencia de todo peligro real y objetivo." 59

Charles Odier nos lleva a la afirmación de un evidente estado de inquietud e inseguridad en el personaje como un requisito para llegar a un estado de angustia. Todo el pasado vivido con Olga se derrumba y él no puede hacer nada. Esta imposibilidad de acción es clara en innumerables momentos a lo largo del cuento, pero se acentúa en el momento previo a la boda: "Don Eduardo tomó a Olga del brazo y la arrancó del umbral. Ella lo siguió sin resistencia, y al pasar cerca de Manuel alzó un poco la mano, como si fuera a tocarlo, pero volvió a bajarla." (33)

La acción está nuevamente en Olga, ella hace el intento, aunque débil. Trata de salvar lo insalvable, pero nuevamente, al igual que en los preparativos de la fiesta, la respuesta de Manuel es una acción visceral, desesperada y teatral, que no soluciona nada: "Emprendió una carrera desaforada hacia la iglesia [...] con los pies hundidos en el polvo hasta los tobillos, pero aunque lo pensó, no subió a la banqueta, sobre todo cuando se dio cuenta de que la gente se volvía a mirarlo." (34)

Manuel exterioriza su angustia, hace público su sufrimiento, y con esto se excusa de alguna manera. Para él no hay nada que hacer, sino huir, encerrarse en sí mismo y tomar una actitud de adolescente. Así facilita la boda entre su objeto de

---

59 Charles, Odier, *op. cit.* p. 45.

amor y su rival; su conducta es una prueba clara de que no está preparado para un compromiso real con Olga, un compromiso que vaya más allá del mundo ficticio e ideal en el que surge su amor por ella. La contraposición con "El membrillo" es evidente; en dicho punto, los personajes de este cuento crecen y se adaptan a una nueva situación. En el caso de Manuel ocurre lo contrario, el personaje no crece y no puede acceder a un nuevo mundo, a un nuevo *status* donde pueda pelear por quien ama.

Sin embargo, la situación es engañosa. Aparentemente la lucha tendría que ser con Flavio, con todo lo que este personaje representa. Pero no es así, no se limita la escritora sinaloense a señalar un conflicto amoroso cuya fractura se encuentra en la norma social. Es cierto que Olga acata la voluntad del padre al casarse, es cierto, también, que el pueblo ve con buenos ojos su enlace con Flavio, por ser doctor y poseer, al menos en apariencia, todos los requisitos para tenerla. Sin embargo, sucede lo imprevisto, el rechazo de Olga por Flavio se da desde el primer momento y produce un nuevo giro a la historia, que hace ir a los protagonistas más allá de cualquier connotación social.

Volvamos con Manuel para entender lo que en realidad sucede. Después de la boda la reacción del personaje es huir, escapan en busca de refugio:

Fue a su cuarto y se dejó caer en la cama. No encendió la luz, no supo si había pasado la noche, si durmió o no. El día y la noche, el sueño y la vigilia eran igualmente irreales para él. [...]

No tenía recuerdos ni esperanzas. Se sorprendía de encontrarse en ese cuarto, mano sobre mano, sin objeto. (34 -

35).

Para el personaje el tiempo se detiene, no hay día ni noche, no hay una realidad tangible, no hay pasado ni futuro. Se encierra, en su cuarto, porque la realidad lo ha sobrepasado, y el mundo en el que vivía se desmorona, no existe más. Ha perdido su objeto de deseo y así, se esconde para evitar el choque con el mundo exterior. Este tipo de conducta la analiza el psicólogo francés Jean Chateau, quien señala: “La casa es el lugar seguro, donde uno está protegido contra los ataques de fuera [...] El hombre se ha creado en ella un mundo bien propio, otro mundo distinto de aquél en que tiene que actuar con dificultad.” 60

He ahí que el personaje huye de la realidad que lo rodea. Se puede afirmar, incluso, que Manuel no crece, no cambia. Surge una pregunta que quizá nos lleve a develar lo que sucede con estos personajes: ¿por qué Manuel se niega a cambiar? Antes de contestar conviene señalar que en este punto ambos textos (“Olga” y “El membrillo”) se empalman. Tanto Elisa como Manuel permanecen en un estado de inmovilidad, parecen no poder enfrentar a sus rivales (Laura y Flavio); la realidad que amenaza el espacio ficticio construido por cada uno de los personajes parece no tener solución. Me parece oportuno abordar en este punto nodal el tercer texto para poder comparar su desarrollo con los otros dos. Más adelante retomaré las historias de Elisa y de Manuel. Vayamos ahora a “Las mariposas Nocturnas.”

En este cuento Lotar consigue que Lía acepte la propuesta de Don Hernán, por eso la diferencia con los dos textos anteriores será sustancial. Para empezar, aquí no existe la inocencia; Lía sabe a lo que va, los deseos de los protagonistas

---

60 Jean, Chateau, *op. cit.* p. 153.



parecen claros. Don Hernán quiere una virgen, Lotar, amante de Don Hernán, busca satisfacerlo y cree que todo continuará igual entre él y su amo. Queda la figura de Lía, con sus propios deseos, como ya se vio con antelación.

Por otra parte existe, al igual que en “El membrillo” y en “Olga”, la creación de un paraíso artificial, la búsqueda de un mundo perfecto, pero en tanto se trata del mundo adulto, este lugar edénico ha sido construido a conciencia por lo que llama la atención de la protagonista:

Se acercó a la mesa y abrió el libro manuscrito. Se quedó leyéndolo, pasando página tras página como si a eso hubiera ido allí. Yo, impaciente, sostenía el quinqué.

Luego, lo más aprisa que pude, la llevé a la biblioteca. Sucedió lo mismo. Con toda calma iba examinando los estantes, [...]

Otro rato eterno fue ver los cuadros. Los caballos *pur – sang* de George Stubb, *Old Crome* con sus paisajes de Norfolk, *El vado* de Constable... ya no era posible. (“Las mariposas nocturnas”, p. 149)

En este fragmento se aprecian dos cosas: por una parte, el interés de Lía por el arte, por la belleza; por la otra, la impaciencia de Lotar por terminar con el ritual. Desde el principio, Lía desespera a Lotar, urgido por terminar con su trabajo y regresar a lo que él considera es una situación de privilegio:

El traje de lino estaba sudado, arrugado, pero yo no podía ni

aflojarme la corbata: no me estaba permitido. Inquieto, me removía en el sillón de baqueta; toda una noche en él me lo hacía incómodo. Pero no podía pararme, dar unos pasos [...] Si fuera un sirviente hubiera podido dormirar, pero no lo soy. (p. 149)

Se corrobora la situación especial que ocupa Lotar, además nos permite observar otra diferencia importante en relación con los textos anteriores. En “El membrillo”, así como en “Olga”, el narrador es extradiegético; en tanto que en este cuento la elección de la autora es construir un narrador intradiegético, al cual le afectan los hechos de manera directa. Esto dará a la narración un sentido particular, pues la percepción de Lotar será la que predomine. Un hecho curioso es que este narrador parece ser más objetivo que los narradores extradiegéticos de los textos anteriores, pues a diferencia de estos últimos que narran centrándose en la percepción de uno sólo de los personajes, Elisa en “El membrillo” y Manuel en “Olga”, Lotar no sólo nos dirá lo que percibe, sino que, mediante la descripción, nos dará la percepción de los otros personajes.

Todo inicia después de la primera noche que pasa Lía en esa casa, los deseos de cada uno de los personajes se establecen ahora con claridad y surge primero la angustia en Lotar, al percatarse que “las reglas del juego han sido rotas” (150)

El mundo perfecto que construyó Don Hernán y que ha sido aceptado por Lotar se ve amenazado por la llegada de Lía. Como en los textos anteriores, la angustia se centra primero en el personaje que siente su mundo amenazado. Ése

es Lotar.

Sin embargo, la presencia de Lía provoca más reacciones. Analicemos lo que sucede con Don Hernán. En principio, como ya se vio, es él quien reordena el mundo, quien crea un espacio artificial, elegante, bello, para vivir de acuerdo con sus deseos y su poder. Él educa a Lotar y él también acepta que Lía forme parte de ese espacio. Sus intereses parecen claros, él es amo y señor, creador de ese campo y, en principio, quien puede alterarlo. Así lo hace cuando permite la llegada de Lía. Recordemos esa primera impresión, el diseño que se prepara para recibir a las vírgenes:

Le ordené que entrara al cuarto contiguo de Don Hernán, que se desnudara totalmente y que se pusiera la bata blanca, inmaculada, que siempre preparaba para estos casos [...]

Una mañana Don Hernán me sorprendió:

-Quiero a Lía, desnuda, con la bata japonesa.

Yo no esperaba eso. Lía había crecido, era una mujer. Nada de lo que él acostumbraba, aunque, desde que ella llegó, no había pedido adolescentes. Se conformaba conmigo. Y ahora... de pronto...

Tuve miedo y, hacia el crepúsculo, entorné las puertas – ventanas para poder mirar, [...]

Le di el mensaje a Lía; tembló ligeramente, pero aceptó.

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

Dentro, sólo dos quinqués estaban encendidos y Lía en medio de la habitación, complacientemente desnuda. Su cuerpo, blanco, resplandecía en una belleza perfecta y misteriosa. [...] comenzó por ponerle una gargantilla de rubíes, luego fue combinando, lentamente, perlas, zafiros, esmeraldas. [...] hasta cubrirle el pecho, y luego la cintura, hasta el sexo [...] Él se quedó contemplándola largo tiempo y jugó con la luz de los quinqués, [...] (p. 149 y 153)

De esta manera Lía se revela como un personaje ajeno, intrusivo, amenazador para ese espacio en el cual habita Lotar. Comienza a generarse la inseguridad; el joven sirviente percibe una amenaza y no sabe bien a bien cómo enfrentarla. La situación se sale de lo común. Algo tendrá Lía, algo muy especial que Don Hernán encuentra atractivo y que lo lleva incluso a alterar sus costumbres. El lector pensará que Don Hernán satisface su deseo por Lía, pero considero que el asunto no es tan simple. Este personaje masculino y poderoso es complicado, le da a Lía la educación que ella ha pedido, la acerca a la belleza que, como un alma sensible, es capaz de apreciar y, lo más importante, la toma para sus juegos sexuales a pesar de que ya es “una mujer”.

Como decíamos, Don Hernán es un personaje complejo, le gusta observar, jugar, diseñar espacios de acuerdo con sus caprichos. Se trata de una personalidad en la cual se conjugan el voyeur, el pederasta y el fetichista. Para entenderlo podemos citar a Josef Rattner: “Notemos al pasar que todo hombre se complace en contemplar a su compañero erótico. En el normal este placer contemplativo se

reduce a una introducción a comportamientos más íntimos: no sustituye a la unión sexual, sino que la estimula.” 61

En el caso de Don Hernán no se trata de algo normal, se trata, como bien lo dice Lotar, de un ritual, lo importante no es el acto amoroso, la entrega de la persona amada, no, se trata de un juego y, como todo juego, éste tiene también objetivos. Rattner lo explica de la siguiente manera:

Lo que el mirón quiere evitar a toda costa, es la proximidad del compañero sexual, al que teme por motivos infantiles. Mientras no se haga otra cosa que ver, no hay necesidad de actuar. Se tienen todos los triunfos en la mano [...] El deseo de sentirse superior, semejante a Dios y reconocido en su valor [...] dicta también estas ganas de mirar.<sup>62</sup>

A través de las acciones que realiza el personaje es posible confirmar lo dicho por Rattner. Crea un mundo particular, reordena el mundo a su antojo, crea también personas, Lotar y Lía, son, en buena medida, una invención suya, es decir, imagina y transforma su campo social. En éste, él es todo poderoso. Pero Lía le ofrece algo distinto, de ahí que rompa sus propias reglas. Aún no sabemos qué es aquello que ha visto en Lía, pero de acuerdo con las acciones de Don Hernán, tendrá que ver con ejercer el poder, con el tomar ese misterio que el personaje femenino encierra. Por otra parte y de acuerdo a lo narrado por Lotar, nos resulta imposible conocer la

---

61 Josef, Rattner, *op. cit.* p. 111.

62 *Ibid.* p. 111.

infancia de Don Hernán. Esto es una limitante que complica el análisis del personaje, sin embargo, es posible encontrar en el texto antecedentes importantes, indicios que permiten inferir, en alguna medida, esta primera etapa:

Pero le había puesto las alhajas de su madre, a la que había adorado a pesar de aquella historia.

Juró que ningún descendiente de su hermano Fernando las usaría. Lo odiaba con toda su alma. Su madre vivió años en la corte de España y allá, en medio del escándalo, había tenido un hijo de Alfonso XIII. Don Joaquín, su padre, había reconocido al hijo al nacer, pero ser un Borbón no le quitaba lo bastardo. (p.154)

He ahí una probable explicación a su particular relación con las mujeres. Don Hernán sólo busca jóvenes y vírgenes, esto porque son puras, no están corrompidas aún. Puede decirse que el personaje es un ladrón de la inocencia, que busca apoderarse de la pureza. De ahí su preferencia por vestir a Lía de blanco, color que simboliza esa pureza que Don Hernán parece buscar de manera afanosa. Nótese que en el texto se dice también que " Don Hernán escogió treinta y seis vestidos blancos para Inés Almanza, su ahijada favorita" (p. 155). Esta obsesión por el color blanco, por observar a Lía y adornarla con joyas como a una estatua lo convierten, además de un voyeur, en fetichista:

Cualquier cosa puede convertirse en fetiche, una piedra, un

mechón de cabellos, una palabra, un olor o un color, a partir del momento en que deja de ser el objeto idéntico a sí mismo, depende de la percepción de un sujeto y se desprende de todo vínculo con lo otro, es decir, que en el momento en que el objeto deja de ser idéntico a sí mismo se hace fetiche [...]

Esto es, el fetiche es lo que fabricamos, aquello a lo que concedemos, en suma, el rango de objeto cuya intención es la de ser observado. Es una construcción del hombre [...] es el triunfo de la exhibición, la victoria de lo artificial, la gloria de lo connotativo. 63

Don Hernán le otorga a ciertos objetos un valor agregado, un valor o significado que no tienen por sí mismos. Así, al vestir a Lía de blanco, al adornarla con las joyas que pertenecieron a su madre, le otorga la posibilidad de recrear el mundo. El poder está en la dominación del otro, en lograr que el otro haga lo que el fetichista desea. En este sentido, Lía cumple ese rol a la perfección, pues incluso llega a ser como “una estatua” que Don Hernán maneja a su antojo. Es así que este personaje masculino no verá sus deseos frustrados, sino hasta el final del cuento.

Lía, como se confirmará más adelante, es pura, y lo es en un grado mayor que las otras mujeres pues no acepta dinero, ni bienes materiales. Ella no acepta el precio que le han puesto a su virtud y, si tuviera algún precio, ese lo pone ella. El personaje femenino es un ser sensible, se acerca al arte y a la belleza y Don

---

63 Lucía, Etxebarría, Sonia, Núñez, *En brazos de la mujer fetiche*, Destino, Barcelona, 2002, pp. 29 y 58.

Hernán es un admirador de la belleza, en principio parece que la pareja comparte ese gusto, sin embargo la diferencia estriba en la forma en la cual cada uno concibe a la belleza. Esta percepción diferente es fundamental para el desenlace del cuento.

La pregunta es: ¿podrá Don Hernán apoderarse de la pureza que posee Lía? De no conseguirlo se adivina la frustración provocada por el deseo insatisfecho y, a la postre, podría darse un estado angustiado que, al igual que en los otros textos, será un motor que mueva las acciones realizadas por los personajes.

Volvamos a Lía y analicemos cuál es su situación en el texto. Lo que este personaje femenino busca no es dinero o poder, su interés se enfoca hacia el descubrimiento de conocimiento, hacia las bellas artes, la historia, los idiomas, la cultura en el más amplio de los sentidos. Don Hernán es el vehículo adecuado para que ella consiga acceder a ese mundo plétórico de libros, museos y pinturas que le parece irresistible. Se trata, al parecer, de un intercambio; Lía ofrece su cuerpo, su desnudez, su inocencia, y Don Hernán se hará cargo de transformarla, de brindarle educación, de abrirla las puertas que la llevarán a descubrir un nuevo y maravilloso universo. Explica el narrador:

La vida de Lía no fue lo que yo me había imaginado. Se la educaba en la más rígida de las disciplinas y se sometió a ella: a las siete de la mañana tenía que estar de pie y vestida, para que Pablo, el caballerango mayor, la enseñara a montar a caballo [...] las mañanas enteras con Monseiur Panabiere en la biblioteca, a puerta cerrada. La comida y una hora de descanso, pero no descansaba [...]



Lía comenzó a amenizar las veladas con piezas sencillas pero claramente fraseadas y con cierto sentimiento especial. Después pasó a Chopin, Bach, Beethoven, Mozart y con eso eran todos eran felices menos yo. (151, 154).

Lía consigue lo que quiere, toma de manera insaciable lo que se le ofrece y aún más, pues estudia por cuenta propia, poco a poco impone sus intereses y deseos. Es, como estudiante, disciplinada, se entrega totalmente en la búsqueda del conocimiento y, será durante el viaje que hacen cuando Lía logre en verdad satisfacer sus deseos.

Con grandes dificultades llegamos a la Gran Muralla. Fue curioso. Esta vez fue ella la que nos guió, la que nos fue explicando. Él escuchaba las explicaciones, yo, detrás, me aburría soberanamente y no podía, de ninguna manera, entrar en calor. (p. 161)

Lía logra transformarse de estudiante ejemplar en maestra brillante. Ahora es ella quien conoce, quien les descubre nuevas cosas a aquellos que la enseñaron. Pero esto aún no es suficiente. La curiosidad de Lía parece no tener límites. Ella provocará el descubrimiento de nuevas cosas para todos:

--Deseo hacer a usted una humilde súplica.

Don Hernán le contestó – Habla.

--Quiero ir a los baños mixtos. Esos donde se bañan hombres y mujeres juntos.

El rostro de él se ilumina aún más. (p. 160)

Y siguió pidiendo: que Don Hernán fuera a una casa de Geishas y luego le contara como era. [...] Cuando llegó lo acosó a preguntas, pero él no las necesitaba, se regodeaba; estuvo hasta la madrugada, contando punto por punto, hasta llegar a los detalles más íntimos, sexuales, todo lo que allá había visto. Yo estaba muy molesto. (p. 160).

Hasta aquí parece claro que, tanto Lía como Don Hernán satisfacen sus deseos, obtiene cada uno lo que busca, incluso un poco más. Lía parece ser la compañera perfecta para Don Hernán, lo entiende y comparte sus gustos. Al menos así lo parece. No existe, hasta ahora, amenaza alguna, ni para el mundo que ha construido Don Hernán ni para los deseos de Lía.

Por su parte, Lotar, hasta este punto, ignora lo que posee Lía, qué magia secreta existe en ella para generar los cambios que comienzan a darse, afectándolo de manera directa. Lotar ha dejado de ser el único y primero experimenta la inseguridad, poco a poco se generará la angustia en él.

En repetidas ocasiones el narrador expresa su descontento, su inconformidad. Parece que Lotar es el único que no logra adaptarse. Al igual que Elisa en "El membrillo" y Manuel en "Olga", la respuesta de Lotar es la inmovilidad; las acciones que emprenden los personajes no resuelven el conflicto, parece que

ninguno de los tres acierta en la forma de actuar. En tanto las acciones de los personajes afectados no se producen, el conflicto permanece tanto en este texto, como en los otros cuentos y una angustia que parece no tener solución es compartida por los personajes de los tres textos.

Para el desenlace de los cuentos, todo deberá cambiar. ¿Se resolverán los conflictos? ¿Actuarán de manera similar todos los personajes? ¿Existirán diferencias sustanciales entre la resolución de uno y otro texto? Para resolver estas preguntas es necesario que regresemos a nuestro primer texto, “El membrillo,” y observemos cómo evoluciona la angustia.

## **2. La evolución de la angustia**

Retomo el análisis a partir de la última pregunta planteada en torno al texto “El membrillo”: ¿puede realmente Laura arrebatarse a Elisa su objeto amado? La respuesta está, en cierta medida, en las acciones de Miguel, la figura masculina. En un principio, después del beso inicial de Elisa en el cabello de Miguel, éste se encarga de tranquilizarla en forma por demás amorosa y tierna, esta escena se repetirá a lo largo del cuento. Veamos algún ejemplo de ello:

-- Debes perdonarlas, realmente no lo hicieron con mala intención, simplemente estaban aburridas de la ingenuidad con que se jugaba [...]

-- Tú eres de la edad de ellas. ¿Te aburres Miguel? [...].

La abrazó con fuerza para protegerla de aquel pensamiento injusto (p.19) (el subrayado es mío).

Lo que pretendo destacar aquí es la actitud protectora de Miguel frente a la inseguridad de Elisa. El abrazo pretende conservar a Elisa con esa inocencia; proteger esa característica resulta fundamental para Miguel, pues la inocencia la mantiene pura, y es de esa pureza de la que Miguel está enamorado.

En este sentido, los tres textos analizados destacan la pureza en los personajes femeninos y el deseo de los personajes masculinos por esa pureza. Esta lucha por conservar esa relación ideal y pura es remarcada después del pasaje en el cual a Laura se le sueltan los tirantes del traje de baño: “Siguieron caminando en silencio por entre las casetas, pero antes de separarse se sonrieron con la misma sonrisa de siempre. Nada había cambiado.” (p.20)

De eso se trata, de conservar la pureza aun cuando la inocencia se pierda. Cada texto presenta estadios diferentes, en “El membrillo” predomina la adolescencia, en “Olga” se llega de la etapa adolescente a un mundo adulto y, finalmente, en “Las mariposas nocturnas”, la adolescencia no aparece, se entra de lleno a un mundo adulto. De acuerdo con los espacios la problemática de cada personaje será distinta y se resolverá de una manera diferente. Retomemos el análisis de “El membrillo”.

No es extraño entonces que Miguel se presente en la casa de Elisa antes del baile. De esta manera la elección entre ambos personajes femeninos estaba hecha desde el principio. Miguel ama a Elisa, aunque sea innegable que gusta de los coqueteos de Laura, aunque sea esta mujer capaz de hacerlo dudar, aunque lo

ponga nervioso con su seguridad, con su sensualidad de mujer hecha y derecha, Miguel ama a Elisa y, en realidad, esta última poco tiene que hacer para conservar la figura amada a su lado. El problema estriba en que ella no sabe esto, pues vive en un mundo ideal, propio de la infancia, de la pubertad, y ante el peligro que representa Laura, su única opción, como ya se ha señalado, es huir. He ahí la importancia de las constantes apariciones del personaje masculino, pues le otorga a Elisa una autoconfianza gradual, que la irá invadiendo a lo largo de todo el cuento. Además, Miguel funciona, de algún modo, como puente entre el mundo de Elisa y el mundo de Laura, mundo al que debe acceder la primera para crecer, para convertirse en mujer y acceder a un nuevo plano emocional.

Llegamos así al corazón del problema: el conflicto entre el personaje protagonista y el antagonista no es otra cosa que la invasión de un agente extraño en una ficción ideal, una ficción amorosa propia de la adolescencia, pero ante esto es necesario dar un paso hacia el frente, cruzar el puente y salvarse del abismo. Acerca de este punto es interesante observar lo que afirma Viktor Frankl: “Para el amante, el amor hechiza el mundo, lo transfigura, lo dota de un valor adicional [así que] el amor no hace al hombre ciego, como a veces se piensa, por el contrario, le abre los ojos y le aguza la mirada para percibir valores.” 64

Existe amor entre Elisa y Miguel, de ahí que éste la elija a ella y no a Laura. La llama su colombina y vestido de Pierrot acude a buscarla, a indicarle de alguna manera que nada ha pasado, que su amor continúa puro, pues Elisa posee los valores suficientes para derrotar a Laura.

Ahora bien, para llegar a ese desenlace, que es la renuncia a ese mundo

---

64 Frankl, Viktor, *op. cit.* pp. 160,161.

ideal, el camino es largo y tortuoso y pasa por un aspecto fundamental que es la angustia. Hemos visto ya que nuestra heroína reordena no sólo un mundo ideal, también ficciona con las amenazas o lo que le parecen amenazas a ese mundo y las interpreta de una manera tal que son fuentes de angustia, de dolor. Las emociones surgen y es difícil controlarlas: "No era nada, nadie, sentía su aniquilamiento, pero no podía compadecerse, se odiaba por ser ella, solamente ella, esa que Miguel había dejado de querer. "Por tu culpa, por tu culpa," se repetía. "Por ser una niña..." (p.23)

Este fragmento ilustra, por demás bien, lo que pretendo explicar. En primer lugar, el narrador nos describe lo que piensa el personaje, y la afirmación que hace éste es que ha perdido el amor de Miguel, pero, como ya se ha señalado, esto no es cierto. De cualquier manera, el sólo hecho de ver a Miguel junto a una mujer como Laura lleva al personaje a darse por vencido, pues en una comparación evidente, la protagonista se considera, junto a su rival, una niña. Este pensamiento provoca en el personaje un profundo sentido de culpa y, por consiguiente, la pérdida de la confianza en sí misma, lo que necesariamente lleva al personaje a una situación de angustia, como lo señala Charles Odier: "En un número sorprendente de casos y de situaciones, me ha parecido evidente que la fuente de la angustia, y a menudo su factor dominante y aún determinante, no era otra cosa sino la inseguridad." 65

La inseguridad de Elisa, provocada por la amenaza que Laura representa, es evidente en todo el cuento, sin embargo, puede considerarse como una angustia sana, casi necesaria para adaptarse a una nueva realidad. Así lo indica el mismo

---

65 Charles, Odier, *op. cit.* p. 37.

Odiar que afirma:

Hay una angustia normal, que el hombre experimenta en peligro de muerte. Esta medida es adecuada en la medida en que desencadena y estimula los mecanismos de defensa [...] la angustia llamada normal conduce a la acción eficaz, desencadena fenómenos motores. 66

Así, Elisa tendrá que actuar contra lo que amenaza su mundo, aun cuando el actuar le signifique un cambio, del cual no tiene conciencia alguna. La inseguridad ha removido emociones, como la tristeza o la rabia, al no resolverlas y sentir en peligro a su objeto de deseo, el personaje llega a niveles altos de angustia. Para resolverla, el personaje angustiado deberá llevar a cabo determinadas acciones para superar ese estado.

Ahora bien, para la literatura de Arredondo ese actuar es necesario, pues como lo ha señalado Verónica Grossi: “La escritura de Inés Arredondo busca la recuperación de un orden trascendente [...]. Este sentido representado en el entresueño privado de realidad y tiempo [...] es una iluminación secreta de una conciencia (femenina) fragmentada.” 67

Es decir, Elisa tendrá que cobrar conciencia de su situación como mujer que está inserta en un mundo completamente alejado de lo ideal, deberá utilizar la

---

66 *Ibid.* P.56

67 Verónica, Grossi, “El conocimiento de lo absoluto a través del fragmento descentrado de la escritura (o conciencia) femenina en Inés Arredondo” en *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, (coordinador: José Luis Martínez Morales), Universidad Veracruzana, 1998, p. 295.

conciencia para recuperar al ser amado, esto la obligará a perder la inocencia, pero no la pureza; refiriéndome a pureza en el sentido que la propia Inés Arredondo le otorga a esta palabra en entrevista concedida a Miguel ángel Quemaín.<sup>68</sup> De cualquier manera, la condición emocional de Elisa es algo natural, y lo normal será que supere esa etapa.

En torno a la conciencia y el ser adolescente Ronald Laing señala:

El aumento e intensificación de la conciencia del propio ser, a la vez como un objeto del propio percatarse de uno y del percatarse de los demás, es prácticamente universal en los adolescentes, y está asociado a los bien conocidos acompañantes: timidez, sonrojo y turbación general. <sup>69</sup>

De esta manera Inés Arredondo da vida a un personaje con características que le hacen un ser particular, alejado de cualquier estereotipo. Sin embargo, podemos considerar a la protagonista como universal, pues posee las características que son comunes para una figura femenina de cualquier lugar y de cualquier época. El conflicto de un amor puro, casi virginal, que resulta ser el amor primero, no es nuevo en los vastos terrenos literarios; de hecho, abunda en la literatura de todos los tiempos, desde algunas novelas de caballería, donde se idealiza a la figura de la amada, pasando por la novela pastoril y el teatro victoriano...

---

<sup>68</sup> Véase Miguel ángel Quemain, *op. cit.* p. 154.

<sup>69</sup> Ronald Laing, *op. cit.* p. 98.



Como en otras historias, la figura del amado comparte esa visión adolescente del amor. De ahí que Miguel intente conservar la pureza de Elisa, de ahí que la elija a ella sobre la figura de Laura.

Al final la trama se resuelve a través de la única acción de Elisa quien, a lo largo de la historia narrada, había sido sólo una observadora. Ahora abre los ojos a algo nuevo, puede ver a la figura amada de manera diferente:

Miguel era diferente de cómo ella lo conocía: agresivo y levemente fatuo, con una voluntad de mando sobre Laura, con una desenvoltura gallarda y un poco vulgar que ella no le había visto nunca. Era diferente, pero atractivo, mucho más atractivo de lo que había creído. (22)

En ese momento comienza a liberarse la angustia; la acción primera será ir a la playa para encerrarse en sí misma. La soledad lo abarca todo, el problema deberá ser resuelto por ella y por nadie más. En casa se encuentra con el mutismo de sus padres, quienes la observan sin tratar de intervenir. Elisa necesita recuperar la confianza en sí misma para acabar con la angustia que la posee, pero necesita de un aliciente; éste se presenta cuando Miguel aparece una vez más para otorgarle esa confianza que le es necesaria: "Algo comenzó a zumbear en la cabeza de Elisa. No entendía nada, pero no le importaba [...]."Me espera, espera por mí, por mí". Tan natural [...]. Se miró al espejo, agradecida, cariñosa consigo misma. Confiaba plenamente otra vez." (24)

Entonces ella triunfa, pero pierde la inocencia, tal como lo dice Inés

Arredondo, ahora aprecia a Miguel como hombre; sin embargo, es aún diferente a Laura, pues conserva la pureza. El desenlace se encarga de preservar la pureza de Elisa, de ahí la connotación bíblica del fruto prohibido.

-¿Quieres?- le dijo al tiempo que mordía la fruta, invitándolo, obligándolo casi a morder, también él, en el mismo sitio, casi con la misma boca. [...] Pero Elisa había comprendido. [...] Suavemente acercó su cuerpo al de Miguel y eso tuvo la virtud de deshacer el hechizo. (24)

Laura ofrece la fruta prohibida, tienta a Miguel, pero Elisa lo comprende y ofrece, de manera sutil y delicada, su cuerpo para contrarrestar la sensualidad de su rival. Pierde así la inocencia, es Eva contra Lilith, pero conserva la pureza en un final semejante a los cuentos de hadas, es similar a el beso casto, depositado con suavidad en los labios de la amada, recuérdese Blanca Nieves o La bella durmiente, Elisa recurre a un contacto corporal tan suave y convincente como esos besos que aparecen en los cuentos de Charles Perrault o los Hermanos Grimm.

En "El membrillo" Elisa, la protagonista, conquista con el casto contacto de su cuerpo a Miguel, imitando el primer beso que le da al inicio del cuento, en donde "apenas" roza sus cabellos, contrasta con la figura amenazante de Laura que es mucho más agresiva y abierta a la sexualidad.

El triunfo se ha logrado, pero hay que atender a la advertencia final del narrador: "Elisa se dio cuenta vagamente de que el amor no tiene un solo rostro, y

de que había entrado en un mundo imperfecto y sabio, difícil, pero se alegró con una alegría nueva, una alegría dolorosa de mujer.” (24)

Se confirma así lo dicho en un principio. Elisa, dueña de un mundo perfecto, creado a partir de un imaginario personal, lo ve perdido ante el embate de una realidad externa, de una ficción ajena representada por Laura. Chocan dos mundos particulares, creados a partir de una percepción individual del mundo que tiene su origen en las características internas, en los deseos de cada personaje. Laura defiende sus valores, Elisa los suyos, y en este trayecto conocemos el viaje interior de la protagonista y de los otros personajes; es posible apreciar cómo se gesta el deseo, cómo surge una amenaza para este deseo y, finalmente, cómo se genera la angustia que deberá resolverse mediante una nueva percepción del mundo. Elisa entra, sí, a un mundo nuevo y tendrá que reordenarlo; ha comenzado a hacerlo al mirar a Miguel de otra manera, al atreverse a enfrentar la fuerza seductora de su rival. Elisa crece, permanece pura, pero no inocente. Así, Elisa es la misma del principio, pero también la otra Elisa, la mujer que se recupera a sí misma a partir de una nueva visión del amor. Se logra la trascendencia, la búsqueda de la niña ha terminado y comienza la búsqueda de la mujer, que se anuncia dolorosa. Esto lo apreciamos en los otros cuentos motivo de análisis de este trabajo.

Es necesario ahora ver de qué manera se resuelve el segundo texto elegido para la aplicación de nuestro marco teórico, analizar lo que sucede con Manuel, Olga y Flavio en el cuento de “Olga”.

Recordemos que este cuento se basa, en gran medida, en el mito bíblico de la expulsión del hombre del paraíso. Los personajes, Olga y Manuel, han sido

expulsados de un mundo propio. Esto tenía que suceder en tanto han tomado conciencia de sí mismos. De esta manera, el problema parecería radicar en la imposibilidad de crecer, de adaptarse a un nuevo estadio social. Esto implica una supuesta madurez, pero ¿crecer por parte de los personajes, acceder a un nuevo mundo sería la solución? Es difícil creer que el concepto de amor al que aspiran los personajes fructifique en un “mundo real,” así, la respuesta a las preguntas anteriores es simple: no se trata de crecer o madurar, pues la relación entre Olga y Manuel va más allá de lo terreno. Manuel aspira a conquistar el absoluto, quiere poseer el misterio que encierra Olga dentro de sí (la pureza de nueva cuenta), pero esto es imposible, no lo logrará jamás. Por lo tanto, el estado de las cosas obliga a una solución diferente.

Podemos observar a un Manuel atemorizado, incapaz de enfrentar los hechos, presa de la inmovilidad, de un estado inconsciente en el que se aísla de todo. Él presiente, casi sabe, que ha perdido a Olga, pero aún no conoce el porqué. Es posible advertir, entonces, una relación atormentada, con características particulares que encajan perfectamente en lo que Carlos Gurméndez señala como amores imposibles:

La pasión subjetiva es como un amor patético porque, paralizado por su propio conflicto, no puede salir de sí misma. ¿Cuál es la raíz de este drama? : La oposición interna entre pasividad y actividad [...] los que sufren esta pasión subjetiva no pueden vivir una historia real, sólo un drama, esperpento íntimo [...] cuando disfrutan de la quietud amorosa, buscan la

exaltación o embriaguez de los sentidos. 70

La lucha interior del personaje es evidente, actúa de manera pasiva frente a todo lo externo que entra en conflicto con la gran actividad interior que le produce el haber perdido a su objeto de deseo; en este sentido le sucede algo similar a lo que le pasa a Elisa: la reacción primera es la inmovilidad; la segunda será huir. Frente a Flavio, como Elisa frente a Laura, Manuel no sabe cómo actuar, aparece entonces la inseguridad y poco después la situación de angustia. Se remarca, además, la característica de subjetividad en el amor como una forma de amar que se aleja de lo real, es decir, de lo posible, El personaje ha imaginado y creado un campo social para él mismo, un mundo ficticio y personal que se ve amenazado. Manuel encaja como una tipificación del amante subjetivo: “Empezó entonces una época de gozo tan intenso que a veces se le hacía insoportable. Se sentía con frecuencia sofocado, igual que al final de una larga carrera [...] encontraron arroyos, veredas, árboles, que con seguridad nadie antes vio.” (27)

El personaje busca entonces ese particular estado de ánimo que Gurméndez señala como propio del enamorado subjetivo. A este estado de ánimo se añade la particular percepción que el personaje tiene del mundo, esta percepción, por supuesto, es también subjetiva y reordena su perspectiva de la realidad hasta lograr edificar un universo en torno a los amantes y que envuelve todo lo que puede existir a su alrededor.

Ahora bien, es fundamental es observar lo que sucede cuando se rompe ese universo. La angustia amorosa de Manuel no puede resolverse a través de él

---

70 Carlos Gurméndez, *op. cit.* pp. 135,136.

mismo, pues como ya hemos visto, el personaje está paralizado. Esto nos obliga a volver una vez más a Gurméndez quien afirma:

Cuando el amor íntimo, secretísimo, se siente en lo más profundo de nuestro ser, nos recluye y arroja en las cuevas más sombrías de nuestra esfera interior. En este sentido, el amor nos aísla y separa de otros hombres. 71

De esta manera el conflicto amoroso sitúa al personaje en el extremo opuesto de una posible solución. No es el aislamiento ni la inmovilidad lo que se necesita para resolver su angustia, sino el salir de sí mismo, dejar de ser un espectador de su propio estado, pero para esto necesita un impulso que debe ser evidentemente externo. El saber que el matrimonio entre Olga y Flavio no se ha consumado se convierte en ese motivo. En apariencia su objeto de deseo está todavía disponible y él está dispuesto a salir en su busca. Casi de manera inconsciente se encamina a la casa de Olga, pero parece olvidar que si el tiempo se ha detenido para él, para los otros continúa y Olga no es más la mujer que conoció.

En su búsqueda deja salir todo el dolor que lleva adentro, exterioriza entonces la angustia de manera absolutamente instintiva, afloran emociones no controladas, hasta llegar a la animalización en su conducta:

Quiso articular una plegaria. ¿Qué pedía? No podía entenderse,

---

71 *Ibíd.* p.48.

sólo un sonido gutural entrecortado salía de su garganta como el estertor de un animal degollado [...] Gritó con todas sus fuerzas, pero como fue un alarido animal nadie quiso prestarle atención. (36 y 37)

Esta conducta animalesca del personaje logra dar salida al dolor que le ha producido perder su objeto de deseo. Por vez primera sale al exterior y, aunque sigue actuando de manera inconsciente, de algún modo comienza ya a enfrentar la causa de su angustia. Acto seguido irá con Olga, no de recuperarla, sino para recuperarse a sí mismo. Le basta ver a Olga brevemente para comenzar a comprender lo que sucede:

Manuel dio unos pasos sobre la grava y Olga se volvió y lo miró de frente, [...] sus ojos eran los mismos que el día de la boda. [...] Ahora estaba claro que él no era un asesino sino un simple ladrón que había querido hacer lo mismo que Flavio: conseguirla entrando por una puerta trasera. (p.37)

Por vez primera Manuel se plantea el problema en forma directa, aun cuando el problema ocupa un espacio mental. Hasta ahora el personaje ha sido pura emoción, pero de pronto descubre que su conducta es la de "otro". Esta partición del personaje se vuelve fundamental para resolver el cuento. Manuel reconoce en su conducta, características, acciones de las cuales no se creía capaz. Esto le representa un problema y deberá solucionarlo. Con respecto a este tipo de

conflicto, afirma Jean Chateau:

Se podría decir del hombre que es un ser que no sólo tiene problemas, sino que además, se los plantea deliberadamente [...] El problema debe, pues, ser planteado, lo cual deberá entenderse [...] se trata de una conducta representativa depuesta en orden. 72

Resulta claro que el personaje se aleja de la conducta animal para intentar ser una figura racional que comprenda lo sucedido. Esta es una necesidad de ajuste con el mundo y consigo mismo, un intento de poner orden en el caos en que ha vivido; el personaje emprenderá, necesariamente, acciones que le permitan resolver la angustia. Una forma de enfrentarla después de un periodo de emociones no controladas, es tratar de racionalizarla.

Al alejarse de la conducta pasional, su primera reacción es el asombro, reconocer que se ha portado como "un asesino", pero ese ser impulsivo y, hasta cierto punto, delincuente, es un ser no racional, un individuo alejado de la realidad. Para dominarlo surge el otro, el calmo Ying para el impulsivo Yang. De nueva cuenta aparece el viejo problema literario de la dualidad del Yo, el Dr. Jekyll para el Sr. Hyde que creara el genio de Robert L. Stevenson; la bestia que habita dentro del hombre y que habrá de ser dominada para comprender, la imposibilidad del amor: "Soy un asesino". "No quería matar a Flavio, a Olga, a nadie, pero sabía que podía [...] volvía a la realidad transformado pero uno: y el otro eran el mismo".

---

72 Jean, Chateau, *op. cit.* p. 300.



(p.37)

En este caso, Manuel, frente a una situación de angustia que no puede resolver, se transforma, realiza una serie de acciones no racionales que, lejos de resolver su conflicto, lo agravan. La frustración al ver su deseo no satisfecho provoca que emerja un Manuel desconocido hasta para el mismo. Cuando se percata de ello, intenta racionalizar su situación en el campo social, trata de entender, pero comprender un problema no es solucionarlo, sino ponerse apenas en la línea de partida para buscar la objetividad perdida, para separar el problema de su contexto y, entonces sí, tratar de solucionarlo: “Las consecuencias de la aparición de lo consciente son la individualización y la intelectualización. Esta última sigue siendo en parte afectiva, por su intrincación con la imaginación, lo que determina en parte la ceguera del intelecto.” 73

Para Manuel la comprensión racional de lo que le pasa será prácticamente imposible. Los esfuerzos realizados por comprender no pueden desprenderse por completo de lo afectivo, de las emociones. En este sentido, la angustia no podrá solucionarse, en todo caso deberá aceptarse y, de ser posible, se tendrá que vivir con ella.

En otras palabras, el personaje deberá alejarse de su situación, tomar distancia para intentar descifrar lo que le acontece. Este es apenas el inicio del desenlace, Manuel busca a Olga por última vez y logra, si no comprender, al menos intuir la imposibilidad de su amor: “Cuando sonrió se parecía a la muchacha que montaba con él a caballo, pero aquello había sido una despedida, un leve recuerdo, y además, él se aliviaba con esa sonrisa, pero lo que amaba era la

---

73 Paul, Diel, *op. cit.* p.163.

mirada.” (p.38)

Ama la mirada y lo que representa la mirada (pureza), por eso su amor es imposible, porque lo que esconde Olga dentro de sus ojos está más allá de lo terreno. Manuel entiende entonces que Olga se ha alejado para siempre, vuelve sobre sus pasos, regresa al pueblo y encuentra a Flavio en un burdel.

En este encuentro Flavio funciona como un espejo que refleja los puntos de concordancia entre ambos personajes a pesar de las marcadas diferencias entre uno y otro. Ambos aman lo mismo y buscan lo mismo, pero Manuel aún no se percata de ello; la situación es incompleta, pues ha buscado la verdad en Olga, en Flavio, y finalmente se verá obligado a buscar en sí mismo las respuestas. Tendrá que alejarse de todo y, una vez más, encerrarse en sí mismo, aunque en esta ocasión deja atrás la actitud teatral y no busca escapar del mundo, sino enfrentarse consigo mismo. Por primera vez, en este cuento, el lector enfrenta a un personaje reflexivo, así nos lo deja ver el narrador:

Estaba muy cansado y se sentía mal. A pesar de eso continuó yendo en sentido contrario al camino de su casa. [...]

Se encontró en una explanada dura y yerma en lo alto de una colina. [...] Estaba solo, abandonado entre la tierra y el cielo [...]

Se quedó mucho tiempo parado en ese lugar, luchando, confuso, sin

saber con quién, ni por qué. (pp.38 y 39)

La actitud es completamente distinta; el personaje se aleja de la seguridad

que le ofrece el hogar y decide enfrentar al "mundo real" que ha destruido esa suerte de paraíso que había erigido, a partir de cómo miraba al inicio del cuento su campo perceptivo. Busca, entonces, confrontarse a sí mismo, incluso sale del pueblo, con lo que logra una perspectiva diferente; la naturaleza cambia, ya no es más aquel jardín del edén donde todo solía ser perfecto. El espacio físico es otro, su río es tan sólo un río. Manuel no se encuentra ya en aquel paraíso ficticio forjado al calor de un amor imposible, ahora pisa una tierra yerma en donde se lleva a cabo la lucha final, la aceptación de que Olga es un imposible, aunque no comprenda las causas que han marcado su destino.

A pesar de su esfuerzo no logra entender del todo las causas de su imposibilidad amorosa, pero sabe ya que Olga es inaccesible, que él es diferente a Flavio a pesar de que ambos busquen lo absoluto, la pureza inaprensible que sólo pertenece a Olga, otra vez, como en "El membrillo, a una mujer.

Finalmente regresa al burdel y ocupa el lugar de Flavio. Da la impresión de que este hecho no tiene mayor trascendencia para Manuel. Ha encontrado entre él y Flavio el punto de unión, el denominador común que los une: " No, sus ojos no estaban vacíos, en el fondo había la misma quemadura que él llevaba". (p.39).

El cuento comienza con la mirada y termina con ella, ahora como una marca del deseo de lo imposible. Manuel ocupa el lugar del hombre (Flavio) que desea lo mismo que él: un pedazo del paraíso, un lugar junto a Olga, quien esconde detrás de su mirada la anhelada pureza. Pero la pureza, al igual que el paraíso está negado para el Ser Humano, para el hombre terrenal. De esta manera, nuevamente se funden el mito bíblico y el amoroso, es así que el amor ideal, el amor perfecto, donde la pureza existe, fracasa. Olga como mujer guarda esa pureza que nadie

podrá tomar, entonces Flavio y Manuel, como hombres que son, padecen el castigo del pecado original, habrán de seguir buscando, buscando el amor, buscando la pureza, buscando eternamente el edén perdido que no es otra cosa que la unión perfecta con su otra mitad. Están condenados y ahora saben que su objeto de deseo es inaccesible.

Finalicemos ahora retomando la parte final de “Las mariposas nocturnas”. Hasta ahora la angustia sólo pertenece a Lotar, único personaje que al formarse el triángulo amoroso no recibe nada a cambio, antes que eso, pierde, desde su percepción, la posición de privilegio que ocupaba, además ve en riesgo su relación con Don Hernán:

Por las noches Don Hernán me llamaba a su cuarto, pero raras veces era para aquello, y cuando sucedía era sin pasión, como una cosa necesaria y mecánica. En la mayoría de las ocasiones era para que me estuviera quieto en la sillita regencia mientras él leía y fumaba un cigarrillo tras otro [...]. Para eso estaba yo, para apagar el último cigarrillo y sacarle el libro de entre las manos. (pp.154, 155)

Lotar pierde la relación amorosa y su lugar de privilegio. Con el viaje alrededor del mundo todo se le complica aún más: “Solo por las noches había que hacer el viejo rito del cigarrillo y el libro. Y a veces... quería que lo hiciera como una geisha y yo me desesperaba mucho. [...] Y los ritos nocturnos que cada vez se complicaban más”. (p.162)

Ante esta situación Lotar poco puede hacer. De los tres personajes que ven su mundo amenazado, él tiene menos posibilidades de actuar. Don Hernán es todopoderoso y la función de Lotar es obedecer, seguir las instrucciones del amo sin importar cuáles sean estas. En este sentido Lotar pierde frente a Lía.

El rasgo del desprecio o desvalorización de la pareja amorosa [...] le asedia una relación sexual en la que *es dueño y señor del otro*. El Otro tiene que ser objeto de sus caprichos y deseos. Tiene que convertirse en su esclavo y su súbdito [...] cuanto más inerte y sin voluntad se muestre el “objeto”, tanto más triunfante se siente [...].<sup>74</sup>

A diferencia de Lotar, el personaje femenino no siempre sigue las reglas, propone cosas nuevas, tiene un carácter lúdico que atrae a Don Hernán. Lía es creativa, bella y, por su curiosidad y necesidad de conocer, se aproxima a la pareja ideal de Don Hernán; en cambio Lotar es sólo un instrumento degradado por el señor.

Frente a la degradación de Lotar, Lía representa para Don Hernán un peligro, en tanto es capaz de reaccionar de otra manera, de proponer y no sólo prestarse a los juegos que plantea el personaje poderoso. Es cierto que en buena parte del texto Lía puede compararse a Lotar, se somete a los deseos de Don Hernán, permanece inmóvil cuando éste así lo requiere. Pero las tareas de Lía son distintas, Don Hernán la complace, la consiente, sabedor de que, de no hacerlo, no

---

<sup>74</sup> Josef, Rattner, *op. cit.* p. 87.

podría tener a Lía. El personaje femenino fija sus reglas desde el principio del cuento.

Entonces, qué es lo que podría angustiar a Don Hernán, sólo aquello que le haga frente, sólo aquello que, al igual que en los textos anteriores, amenace el mundo perfecto que ha creado. Está claro que no será Lotar quien realice esta tarea, esa sólo le pertenece a Lía, y se dará justo al finalizar el texto:

Esta vez, como las otras, Lía, desnuda, parecía una estatua. Él le abrochó al cuello un collar de esmeraldas de las compradas en el viaje. Comenzaba el rito acostumbrado. Pero cuando, con otro collar en las manos, se acercó a ella de frente, para colocárselo, la estatua se movió intempestivamente y sus brazos rodearon a Don Hernán atrayéndolo hacia sí. Hubo un momento infinito en el que no se movieron, luego él la rechazó con violencia [...]. Ella lo miró con una mirada seca, despreciativa, [...]. El fute en alto estaba a la altura de su cara. Luego, el brazo que lo empuñaba cayó desgoznado (pp. 163 y 164)

Lía rompe las reglas, se atreve, una vez más a cambiar lo que sucede. Desafiar al poderoso provoca de inmediato un acto de ira; es necesario defender lo que se ha creado. De nueva cuenta aparece el fute como símbolo de poder, en todo lo alto, sin embargo, ante la mirada, una vez más la mirada, Don Hernán duda... el fute cae, y con esa caída, el poder es derribado.

Se confirma así la peligrosidad de Lía. Don Hernán, que en todo momento parece poderoso, dueño y señor de todo, finalmente no lo es. Resulta que la angustia de este personaje se ha ocultado todo el tiempo, pero un análisis más detallado, utilizando conceptos provenientes del psicoanálisis, pueden explicar lo que sucede con él:

El que únicamente quiere ver, se mantiene a distancia de su “objeto sexual”: está sobre seguro. La pulsión visual sirve aquí al hombre angustiado e inhibido como instrumento de defensa y protección. El yo neurótico se protege así contra los peligros, tanto imaginarios como reales, de un estrecho contacto psíquico y físico, concentrado su interés en contemplar. 75

De esta manera se comprende que Don Hernán vive en un estado de angustia, no es capaz de entregarse al otro en una relación amorosa. Para resolver el conflicto, fuente de su angustia, sus acciones crean un mundo ideal: transforma a Raquel en Lía, se inventa a Lotar, modifica Eldorado a su antojo, diseña, incluso, la ropa con la cual viste Lía. Esto lo hace pensar que tiene control sobre todo lo que le rodea, Lía incluida. Sin embargo, no es así. El verdadero poder, la fuerza, la tiene el personaje femenino, pues es él único que sabe lo que quiere. Lía, sin lugar a dudas satisface sus deseos, no así Don Hernán y Lotar.

Queda claro que las debilidades de Don Hernán están relacionadas con su percepción del mundo y de las relaciones amorosas:

---

75 Josef, Rattner, *ibidem*. p. 111.

De lo anterior resulta claro que el fetichista no se siente atraído por el otro sexo como tal, sino únicamente por una parte suya o incluso por una prenda de vestir [...]. Se ha llamado acertadamente la atención sobre el hecho de que a toda “atracción parcial” corresponde paralelamente una “repulsión parcial”. 76

Es ese el conflicto de Don Hernán, lo mismo que le atrae, le repele. No puede poseer a su objeto de deseo sino en forma parcial. De ahí la necesidad de reordenar su mundo, pues de otra manera sus deseos no los lograría ni de manera parcial. Las acciones del personaje resuelven aparentemente su conflicto durante casi toda la narración, sin embargo, al final, se revela la angustia que permanece latente en el interior del personaje. Frente a la pureza de Lía, expresada con esa mirada de desprecio, Don Hernán queda derrotado y sólo le quedará el volver a ese mundo artificial que ha creado.

Lotar, por otra parte, se identifica por la inmovilidad, en buena medida porque su situación en ese campo perceptivo creado por Don Hernán se lo impide; en este sentido, Lotar es un personaje sin voluntad propia, dispuesto a cumplir todas las órdenes de su amo. Será Lía la que al final resuelva todo. Ella se irá enriquecida pero, al igual que en los casos de Elisa y Olga, conservará la pureza, virtud que poseen estos tres personajes femeninos, virtud que está vedada para los personajes masculinos que se atrevieron a buscarla. Afirma el narrador al finalizar

---

76 *Ibid*, p. 143.



el cuento: “Debo reconocer que Lía me devolvió mi lugar en aquella casa. Sólo yo la vi salir aquella noche, erguida, sin nada en las manos, por la puerta principal.”(p.164)

Este párrafo final deja todo claro. Lía se va porque así lo decide. Ha tomado lo que deseaba, no necesita más, ni a Don Hernán ni a Lotar; se va “erguida” y “por la puerta principal”, sin esconderse de nadie, pero además con “las manos vacías”, pues lo material no fue nunca para este personaje objeto de deseo. Lo que se lleva pasa por lo interno, nada ni nadie podrá quitárselo. Sólo ella consigue cabalmente sus deseos y se erige como una figura superior a los personajes masculinos.

## CONCLUSIONES

Después de analizar los tres cuentos elegidos para poner en práctica el marco teórico propuesto, me parece posible advertir que en efecto, en esta muestra literaria de Inés Arredondo el deseo es un motor inicial que pone en marcha a los personajes.

En “El membrillo” todo comienza a partir de una situación amorosa ideal, una recreación del mundo a partir de deseos satisfechos, sin embargo, al aparecer un tercer personaje (Laura) como elemento que rompe esa unidad, esa suerte de campo perceptivo perfecto, surge el deseo, Elisa quiere, desea que todo permanezca como antes, que nada interfiera con su mundo ideal. Esto no es posible y frente a ese deseo no cumplido, emergerá la angustia como resultado de la imposibilidad de un deseo, desatando, entonces, una serie de emociones no controladas por el personaje y llevándolo a una situación de inseguridad.

En este punto, la imaginación se desata y esto cambia la percepción del mundo que tiene Elisa, la protagonista, pero, como se ha señalado, no sólo la protagonista tiene deseos, también está Laura, personaje que funciona como antagonista y que juega un rol importante, pues al igual que la protagonista, ella busca lograr sus deseos y, a su vez, cambiará su percepción del mundo, del campo perceptivo, provocando un enfrentamiento con Elisa. La figura de Laura tiene una función fundamental. Se trata de un texto que presenta una sociedad tradicional, si aceptamos que alrededor de Elisa todos están bien e incluso, dentro del cuento, se le identifica como la víctima. Con Laura existe nerviosismo, incomodidad, pues es la victimaria. En realidad el texto de Arredondo nos muestra una sociedad establecida, para la cual Laura representa una amenaza, esto porque Laura es la transgresora, la que rompe con la tradición existente. Queda clara la crítica que esgrime la autora sinaloense, Elisa necesita avanzar, crecer, dejar atrás viejos valores, para ello es necesario que se transforme en transgresora, que pierda la inocencia. Laura lo es de manera absoluta desde el inicio del texto.

La importancia de esas figuras es otra constante en estos tres textos, en “Olga” ese papel lo debería desempeñar Flavio, pero no es así, pues Flavio respeta dichas reglas sociales. En “Las mariposas nocturnas” el maestro será Don Hernán, quien, estando en una sociedad igualmente tradicional y religiosa, rompe de tajo con todas las reglas. En este sentido, Laura y Don Hernán son personajes transgresores y sumamente atractivos, Flavio, en tanto representa a las reglas, resulta plano. Así en “Olga”, la encargada de transgredir las normas será la propia Olga al negarse a cumplir con las reglas del matrimonio, en este sentido se equipara a Lía, personaje femenino transgresor en tanto tampoco sigue las reglas,

ni las sociales, ni las impuestas por Don Hernán.

Por otra parte, puedo afirmar que el manejo de conceptos como deseo, angustia y percepción nos permiten entender las acciones de los personajes y adentrarnos en las motivaciones que éstos tienen. Son, desde mi punto de vista, una manera válida de acercarse a la narrativa de Inés Arredondo. Las reglas se quebrantan en la búsqueda de la satisfacción de un deseo o bien, tratando de resolver la angustia generada por la no consecución de un deseo.

Lo mismo que observamos en “El membrillo” sucede con los dos textos que restan. El planteamiento es similar. Se trata de estructuras narrativas muy parecidas, como se observó a lo largo del análisis. En “Olga” también se parte de la elaboración de un espacio ideal, de una suerte de paraíso, pero en este caso elaborado por Manuel, un personaje masculino. Al igual que Elisa, Manuel desea que todo permanezca inamovible, pero a semejanza que en “El membrillo”, esto resulta imposible de lograr. Del mismo modo aparece un tercero en discordia dando forma a un triángulo amoroso, en el cual el deseo, la percepción y la angustia funcionan como elementos nodales que permiten acercarse al sentido del texto; se trata de Flavio que simboliza la intromisión de un mundo adulto, con mayor madurez y experiencia, que trastoca el mundo ideal construido por Manuel. En este sentido, el personaje de Flavio es similar al personaje de Laura. Ambos se encargan de entorpecer los deseos de otros personajes poseedores de cualidades como la inocencia y la pureza, ambos generan un alto grado de angustia que, al no ser resuelta, provoca acciones tanto físicas, como psicológicas en los personajes.

Es posible advertir, lo mismo en Manuel, que en Elisa, una serie de emociones no controladas que provocan duda e inseguridad, sufrimiento, angustia

y, finalmente, soluciones distintas elaboradas a partir de las acciones que cada uno de los personajes emprende como intentos de solución. Hablamos de sensibilidades diferentes, y así, ante la fractura de un mundo propio los protagonistas huyen, sufren, pero expresan su dolor en forma diferente. Elisa busca en sí misma y se aleja de todos. Es callada y oculta su dolor. Manuel, más teatral, grita y corre por las calles y se encierra en casa. Su actitud muestra a todas luces un grito de ayuda que no llega.

Una diferencia más, en el primer cuento Elisa es distinta a su antagonista, y ésta permanece hasta el final del cuento. En el caso de Manuel y Flavio encontramos un juego de espejos, estos personajes comparten el deseo de poseer a Olga, ambos aspiran a lo imposible, y cuando intentan la posesión por la fuerza, la similitud entre ellos se borra, Flavio y Manuel son esencialmente lo mismo. Es necesario aclarar que esta situación ocurre al final, cuando Manuel accede, al igual que Elisa, a otro mundo que es el adulto y pierde la inocencia. Una diferencia última, Manuel logra conservar la pureza al tomar conciencia de la situación, ocupa entonces el lugar de Flavio, pero renuncia a Olga, algo que era necesario, pues al acceder al mundo adulto el amor le es negado.

En el caso de “El membrillo”, la protagonista, personaje femenino, crece, toma conciencia de sí misma y triunfa, pues logra conservar a su objeto de deseo (Miguel) y, lo más importante, aunque pierde la inocencia, la pureza queda con ella. En “Olga” es diferente, Manuel se ve degradado, no logra nunca sus deseos, acaba derrotado, pero el personaje femenino (Olga), al igual que en el texto anterior sale bien librado, pierde también la inocencia, es decir, abandona, como Elisa, el mundo perfecto en el cual se encontraba, pero no pierde la pureza, en cambio, Manuel ni

Flavio logran tomar nada de ella.

Una vez más es preciso señalar que la pluma de Arredondo pisa terrenos sociales; de nueva cuenta el personaje femenino se convierte en transgresor. La norma social interviene en el mundo de los personajes, Olga y Manuel viven un amor casi perfecto hasta que aparece Flavio como el partido ideal para una mujer joven y en edad de casarse. Flavio es joven, educado, es médico y es un hombre adulto y formal. Cumple con todos los requisitos sociales para ser considerado como una buena oportunidad para que cualquier mujer (convencional, por supuesto) asegure su futuro. Aparece entonces la figura paterna como símbolo de una sociedad de hombres; es el padre quien decide que Olga se case con Flavio, y ésta lo hace, cumpliendo así con la norma social.

Sin embargo, Olga se niega a la consumación del matrimonio, ha renunciado a Manuel, no lo acepta ni como amante, pero tampoco acepta a Flavio. En este sentido Olga tiene el poder y conserva esa pureza que está detrás de su mirada.

Este mismo caso se da en “Las mariposas nocturnas”, Lía saldrá avante, conservando la pureza. Como decía, la estructura del texto es similar, encontramos también la creación de un mundo ficticio, aunque en este caso se trata de una elaboración completamente artificial, el campo perceptivo no se encuentra sólo en la imaginación de los personajes, sino que uno de ellos (Don Hernán), reordena el mundo a su antojo. Se trata también de marcar una diferencia, pues aquí el creador de ese paraíso artificial no es un adolescente, sino un hombre adulto, más complejo y retorcido. En este caso la protagonista es quien llega a trastornar ese ideal. Una vez más es posible observar que el deseo juega un papel importante en el texto, pues todo comienza cuando Don Hernán busca satisfacer un deseo, el de poseer a

Lía. Por su parte, el personaje femenino busca o desea acercarse al arte, a la belleza, al conocimiento. Por supuesto, a la postre, logrará su objetivo perdiendo la inocencia (su virginidad), pero, al igual que los otros personajes femeninos, conservará la pureza.

En este texto la angustia la padecerá, en principio, Lotar. Es él quien desea que ese mundo artificial creado por Don Hernán permanezca inmóvil, a él le afecta la llegada de Lía que funcionará como un elemento de ruptura, pero a diferencia de Laura y Flavio que representan personajes alejados de la pureza, Lía es un personaje puro, esto en tanto lo que desea es acercarse a la belleza, al conocimiento. Sus aspiraciones o deseos son nobles.

Al final, dejará a Don Hernán derrotado, pues él, como Flavio y Manuel, será incapaz de poseer esa pureza que Lía guarda. Ella saldrá por voluntad propia, se alejará de ese mundo ideal cuando ha tomado lo que deseaba y saldrá, para rematar, por la puerta principal, llevándose consigo las manos vacías, nada material, pero enriquecida espiritualmente.

De este modo, es posible advertir que los personajes femeninos crecen, cambian, se desarrollan, pierden la inocencia; pero algo subsiste en ellos que resulta inaprensible para los personajes masculinos en general (Manuel, Flavio, Don Hernán y Lotar) y, para algunos personajes femeninos que, al adentrarse en el mundo adulto, pierden esa pureza y se degradan (Laura).

En resumen, los conceptos de deseo, percepción y angustia funcionan, creo yo, de manera adecuada para analizar la obra de Arredondo. En todos los textos elegidos los personajes presentan deseos que, al no lograrlos, al ver amenazado su campo perceptivo, comienzan, como se afirma en el marco teórico propuesto,

una etapa de angustia que nos presenta los conflictos que enfrentan los personajes. Cuando la angustia hace presa de ellos, su percepción cambia, el espacio se modifica y comienzan entonces a imaginar, a reordenar las cosas para conseguir sus deseos. Aquí, la imaginación será una pieza fundamental. Las acciones, tanto físicas como psicológicas se producen a partir de esa angustia. De esta manera es posible observar la dinámica que presentan los personajes arredondianos y comprender sus motivaciones.

Por otra parte, cabe destacar que el marco propuesto requiere del apoyo de la narratología, no para realizar un análisis estructural del texto que, dicho sea de paso, no es el objetivo de este trabajo, sino para ahondar en la comprensión de los cuentos analizados. En el mismo sentido funcionan una serie de conceptos psiquiátricos y filosóficos que resultan específicos para el análisis particular de cada una de las narraciones elegidas como motivo de estudio, tal es el caso de los conceptos tomados de libros como *La naturaleza del amor* de Irving Singer, o *Psicopatología de la vida amorosa* de Josef Rattner entre otros textos que funcionan para aclarar o resolver aspectos específicos de cada uno de los cuentos de Inés Arredondo.

Un apunte más es necesario, observar como, a partir de la percepción que los personajes tienen del mundo, éstos construyen de manera individual universos particulares que chocan con la uniformidad pretendida por las normas, ya sean sociales, religiosas, morales, entre otras. Para la narrativa de Inés Arredondo los personajes deben verse como seres particulares que, más que negar la uniformidad, la construyen a partir de percepciones individuales. De este modo, los personajes creados por la autora sinaloense nos muestran que el todo está



construido por una multitud de singularidades.

Se trata entonces de asumir una posición ética frente al mundo propio y no frente al mundo, es decir, los personajes enfrentan su problemática desde una posición individual y la pregunta central es ¿qué hacer frente al deseo? Existen dos opciones claras para los personajes: acatar las normas y evitar confrontar al campo perceptivo o bien, ir tras la consecución del deseo sin importar las consecuencias, rompiendo reglas, transgrediendo todo aquello que se oponga a lo que los personajes buscan. La pluma de Inés Arredondo prefiere la transgresión, sus personajes viven el deseo y en esta búsqueda son capaces de ganar o perder todo. En esta lucha sin dar o pedir cuartel, Don Hernán, Olga, Lía, Manuel o Elisa rompen la uniformidad y se construyen a sí mismos y al hacerlo, modifican su mundo.

A partir de lo anterior es posible afirmar que el marco teórico propuesto funcionó de acuerdo a lo planeado. En todos los textos se encontraron recreaciones de los campos perceptivos motivados por el deseo; éstos cambian conforme surge un estado de angustia que hace evidente los conflictos enfrentados por los personajes; entonces es posible advertir las acciones y analizar las causas de las mismas hasta comprender lo que sucede con el texto.

Puedo concluir afirmando que el deseo, la percepción y la angustia son ejes necesarios para el desarrollo de estos cuentos. Los personajes parten de la elaboración de un mundo propio (campo perceptivo) para poder enfrentar otros mundos, y mediante el análisis de estas ficciones, es posible acercarse a la poética de Arredondo, encontrar las convergencias y divergencias entre un cuento y otro, así como sus preocupaciones y temáticas recurrentes, como lo son, en el caso de

esta tesis: la pureza, la inocencia, el absoluto femenino, entre otras, y abrir paso a algunas más como es el caso de la transgresión en personajes femeninos, algo recurrente en la obra de esta escritora.

Me acerco a la poética de Arredondo a través de los ejes planteados, explico la importancia de los mismos y logro una interpretación propia de los cuentos elegidos. Por supuesto, esta interpretación no es ni la única ni la mejor, no agota de ninguna manera el estudio de los textos elegidos, es únicamente una forma válida de acercarse a la literatura de Inés Arredondo. Permanecen en el tintero preguntas sin contestar: la subjetividad de los personajes, la imposibilidad del amor, la búsqueda del absoluto; éstos son sólo algunos de los temas que podrían abordar aquellos que acepten el reto de adentrarse en el universo literario que Inés Arredondo nos ha regalado.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Arredondo, Inés. *Obras completas*, Siglo XXI, México, 1988.

Bernal, Ricardo. “La pecera del gigante”, en *Ficticia*, Método, México, 2003.

Bierce, Ambrose. “Aceite de Perro”, en *El clan de los parricidas*, Seix Barral, Barcelona, 1998.

Bradú, Fabianne, *Señas particulares: Escritora*, F.C.E., México, 1984.

Braunstein, Néstor. *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan)*  
Siglo XXI, México, 1965.

Chateau, Jean, *Las fuentes de lo imaginario*, FCE, México, 1976.

Crelis, Susana. *La búsqueda del Paraíso. La narrativa de Inés Arredondo*, tesis inédita, UNAM, 1986.

De la Borbolla, Oscar. "Carta de amor a quién corresponda", en *Las esquinas del azar*, ISSSTE, México, 1998 (Colección "Ya leíste").

Diel, Paul. *El miedo y la angustia*, (tr. Julieta Campos), FCE, México, 1986.

Esquinca, Bernardo. "La estrella de Mazzy", en *Dispersión multitudinaria*, (comp. Leonardo Da Jandra y Roberto Max), Joaquín Mortiz, México, 1997,p.93.

Etxebarría, Lucía, , Sonia Nuñez. *En brazos de la mujer fetiche*, Destino, Barcelona, 2002.

Fernández M, Vila. *Activación y conducta*, Alhambra, Madrid, 1990.

Frankl, Viktor. *Psicoanálisis y existencialismo*, F.C.E. 5ª. ed, México, 1967.

Fromm, Erich. "La destructividad" en, *El miedo a la libertad*, Paidós, 10ª. impr., México, 1989,pp.

Grossi, Verónica. "El conocimiento de lo absoluto a través del fragmento descentrado de la escritura (o conciencia) femenina en Inés Arredondo",

*en Juan García Ponce y la generación del medio siglo* (coordinador: José Luis Martínez Morales), Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 1998.

Gurméndez, Carlos. *Estudios sobre el amor*, Anthropos. Colombia, 1996.

*Juan García Ponce y la Generación del medio siglo*. (Coordinador José Luis Martínez Morales), Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 1988.

Kristeva, Julia, O. Mannoni, *et al.* *El trabajo de la metáfora. Identificación / interpretación*, Gedisa, Barcelona, 1994.

Laing, Ronald. *El yo dividido*, FCE, México, 1988.

Martínez-Zalce, Graciela. *Una poética de lo subterráneo: La narrativa de Inés Arredondo*, Tierra Adentro, México, 1996.

Mauron, Charles, *Psicocrítica del género cómico: Aristófanes, Plauto, Terencio, Moliere*, (tr. María del Carmen Bobes Naves), ARCO, Madrid, 1998.

Molina, Silvia, "Como agua de lluvia", en *Memoria de la palabra* (comp. Mario Muñoz), INBA, México, 1994, pp. 223 y 224.

Monreal, Agustín. "El pozo de enero", en *Los ángeles enfermos*, Joaquín Mortiz, México, 1978, pp. 37-38.

Noble, E. D. *Psicología de las pasiones*, Difusión Buenos Aires, 1945.

Odier, Charles. *La angustia y el pensamiento mágico*, (tr. Alfonso Millán), FCE, México, 1980.

Pereira, Armando. *La generación de medio siglo*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1997.

Ratner, Josef, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa* (tr. Armando Suárez) 17ª. ed. MSiglo XXI.

Rentería, Víctor "Inés Arredondo: "Mariana", " Las mariposas nocturnas" y "Sombra entre sombras". Los placeres de la pureza" en, *Juan García Ponce y la Generación de medio siglo* (coordinador José Luis Martínez Morales) Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 1988, p.

Revueltas, José. "Dios en la tierra" , en *El cuento hispanoamericano*, (comp. Menton, Seymour), 6a ed., FCE, México, 1999.

Quemain, Miguel Ángel. "El presentimiento de la verdad" en, *Reverso de la palabra*, La memoria del tlacuilo, México, 1996. p.154

Segura, Judith. "Cucaracha", en *Dispersión multitudinaria* (comp. Leonardo Da Jandra y Roberto Max), Joaquín Mortiz, México, 1997.

Serna, Enrique. "Vacaciones pagadas", en *Dispersión multitudinaria* (comp. Leonardo Da Jandra), Joaquín Mortiz, México, 1997.

Singer, Irving. *La naturaleza del amor*, (Tomo 2, Cortesano y romántico), Siglo XXI, México, 1992.

Sòderberg, Hjalmar. "El beso", en *Cien años de cuentos nórdicos*,( Comps. Eva Liébana, Úrsula Ojanen et al) De La Torre, Madrid, 1996.

Thalberg, Irving. *Expresiones naturales de la emoción*, Siglo XXI, México, 1973.

Valencia Silva, Marlene. *Las ideas obsesivas en los cuentos de La señal de Inés Arredondo*, tesis inédita, UNAM, México, 1997.

Valera Guerrero, Gilda I. *Teoría de las emociones*, tesis inédita, UNAM, México, 1998.

## HEMEROGRAFÍA

Albarrán, Claudia. "Entrevista a Inés Arredondo," Sábado supl. cult. Uno más uno (México, D.F.), 14 de noviembre de 1998, pp.1-2.

Albarrán, Claudia, "La generación de Inés Arredondo", Casa del Tiempo (México, D.F.), septiembre de 1988, núm. 1102, UAM, p. 79.

Batis, Huberto. "La señal", El heraldo cultural supl. cult. El heraldo de México, (México, D.F.), 12 de diciembre, 1965, pp. 6 - 7.

Carrera, Mauricio. "Entrevista a Inés Arredondo. Me apasiona la inteligencia". Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México (México, D.F.), diciembre de 1988, núm.467, 1989, pp. 18-19

Genovés, Santiago. "Sobre Inés Arredondo" El Búho supl. cult. Excélsior (México, D.F.), 19 de noviembre de 1985, p.2.

López, Aralia. "La narrativa tlaxcalteca," Ensayos UAM (México, D.F.), noviembre de 1994, núm.16, p.2

Poniatowska, Elena, "Escritoras", El Nacional (México, D.F.), 16 de octubre de 1994, p.3.



Reboredo, Aída, Sábado, supl. cult. Uno más Uno (México, D.F.), 28 de mayo de 1980, pp. 6-7.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00090

Matrícula: 200382674

"UN MARCO PSIQUIATRICO  
APLICADO EN TRES CUENTOS DE  
INES ARREDONDO"

En México, D.F., se presentaron a las 12:00 horas del día 25 del mes de marzo del año 2010 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ  
MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ  
DRA. GRACIELA MARTINEZ ZALCE




MAURICIO HIGAREDA DE LA FUENTE  
ALUMNO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

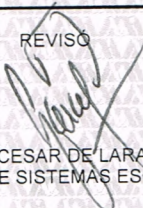
MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: MAURICIO HIGAREDA DE LA FUENTE

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

aprobar


REVISÓ



LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI  
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

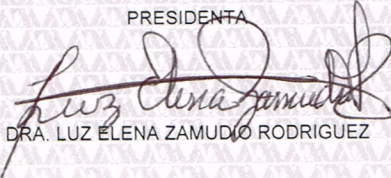
Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH



DR. PEDRO CONSTANTINO SOLIS PEREZ

PRESIDENTA



DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

VOCAL



MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ

SECRETARIA



DRA. GRACIELA MARTINEZ ZALCE



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Fecha : 25/03/2010

Página : 1/1

CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO

La Universidad Autónoma Metropolitana extiende la presente CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO de MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA) del alumno MAURICIO HIGAREDA DE LA FUENTE, matrícula 200382674, quien cumplió con los 120 créditos correspondientes a las unidades de enseñanza aprendizaje del plan de estudio. Con fecha veinticinco de marzo del 2010 presentó la DEFENSA de su EXAMEN DE GRADO cuya denominación es:

"UN MARCO PSIQUIATRICO APLICADO EN TRES CUENTOS DE INES ARREDONDO"

Cabe mencionar que la aprobación tiene un valor de 40 créditos y el programa consta de 160 créditos.

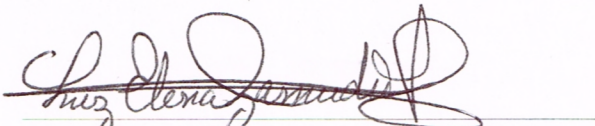
El jurado del examen ha tenido a bien otorgarle la calificación de:

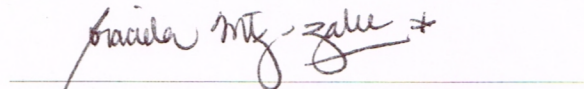
aprobar

JURADO

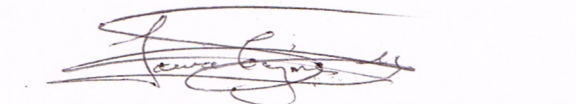
Presidenta

Secretaria

  
DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

  
DRA. GRACIELA MARTINEZ ZALCE

Vocal

  
MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ

UNIDAD IZTAPALAPA

Coordinación de Sistemas Escolares

Av. San Rafael Atlixco 186, Col. Vicentina, México, DF, CP 09340 Apdo. Postal 555-320-9000

Tels. 5804-4880 y 5804-4883 Fax: 5804-4876