

DEVENIRES

REVISTA DE FILOSOFÍA Y FILOSOFÍA DE LA CULTURA

Artículos

ALFREDO PIZANO FERREIRA El concepto de propiedad del §31 de la *Rechtslehre*.
La fundamentación de la ciudadanía
desde un horizonte *ius racionalista*

JETHRO BRAVO GONZÁLEZ Los motivos de la fenomenología
en la obra de Husserl

Dossier

Aportes desde la teoría
y la crítica literaria de género

MÓNICA VELÁSQUEZ GUZMÁN Leer como quien “platica”: primera incisión
al sistema crítico de Ana Rosa Domenella

CÁNDIDA ELIZABETH VIVERO MARÍN Lo ish-ah: la última frontera del género

RAQUEL MOSQUEDA RIVERA La *otra* revolución: cinco escritoras mexicanas
en la primera mitad del siglo XX

NATALIE NAVALLEZ YANEZ El misterio de lo femenino: templo sagrado
y territorio desconocido en “Río subterráneo”
y GABRIEL OSUNA OSUNA de Inés Arredondo

GUADALUPE CERVANTES SÁNCHEZ El género y los géneros literarios.
Un acercamiento a las escrituras de la subversión



EL MISTERIO DE LO FEMENINO: TEMPLO SAGRADO Y TERRITORIO DESCONOCIDO EN “RÍO SUBTERRÁNEO” DE INÉS ARREDONDO

Natalie Navallez Yanez y Gabriel Osuna Osuna
Universidad de Sonora
natalie.navallezy@gmail.com, gabriel.osuna@unison.mx

Resumen: La crítica reciente sobre la obra literaria de Inés Arredondo ha permitido un conocimiento más profundo sobre la complejidad artística de su escritura. En el presente artículo analizamos el cuento “Río subterráneo” desde perspectivas relacionadas con la exploración de lo mítico y lo ancestral, contribuyendo así a su compleja interpretación simbólica. Estudios clásicos como los de Claude Lévi-Strauss o posteriores como los de Camille Paglia permiten configurar elementos que, trasladados al análisis literario, aportan sobremanera a la comprensión del carácter simbólico del cuento. Estas miradas permiten enriquecer la interpretación sobre los protagonistas de la historia, otorgando nuevas luces al estudio de lo femenino y su relación con lo ancestral y lo simbólico. De esta manera, al analizar las enunciaciones de los personajes, y en especial la de la narradora, hemos encontrado que su búsqueda de la verdad se relaciona con las ideas del poder ancestral de la naturaleza, y de la relación de la naturaleza con la centralidad de lo femenino. Un lenguaje que solo se puede reivindicar mediante la contemplación y la experiencia poética del mundo, recuperando así la potencia del lenguaje mítico para explicar la realidad de frente al positivismo de la modernidad.

Palabras clave: lenguaje mítico, cuento mexicano, narradora y subjetividad, teoría y crítica.

Recibido: marzo 14, 2022. **Revisado:** mayo 23, 2022. **Aceptado:** junio 7, 2022.

THE MYSTERY OF THE FEMININE: SACRED TEMPLE AND UNKNOWN TERRITORY IN INÉS ARREDONDO'S "RÍO SUBTERRÁNEO"

Natalie Navallez Yanez y Gabriel Osuna Osuna
Universidad de Sonora
natalie.navallezy@gmail.com, gabriel.osuna@unison.mx

Abstract: Recent literary criticism of Inés Arredondo's work has brought a deeper understanding of the artistic complexity of her writing. Our present objective is to analyze the story "Río subterráneo" from perspectives related to the exploration of the mythical and the ancestral, thus contributing to its complex symbolic interpretation. Classical studies such as those of Claude Lévi-Strauss or later ones such as Camille Paglia's configure elements that, transferred into literary analysis, contribute to the understanding of the story's symbolic character. These perspectives allow us to enrich the interpretation of the story's main characters, throwing new light to the study of the feminine and its relationship with the ancestral and the symbolic. Through the analysis of the enunciations of the characters, and especially that of the narrator, we find that her search for truth is related to the ideas of the ancestral power of nature, and of nature's relationship with the centrality of the feminine. A language that can only be claimed through contemplation and poetic experience of the world, thus recovering the power of mythical language to explain reality in the face of the positivism of modernity.

Keywords: mythical language, Mexican short story, story teller and subjectivity, theory and criticism.

Received: March 14, 2022. **Reviewed:** May 23, 2022. **Accepted:** June 7, 2022.

*Pierdo los días, la vida, el sueño.
Pero yo no tengo la culpa si deseo, a la vez,
la muerte y la vida,
al mismo tiempo, a la misma hora.*

ALEJANDRA PIZARNIK

Inés Arredondo, prominente escritora mexicana, pertenece a la llamada generación de Medio Siglo, cuya mayor insignia de estirpe dentro del mundo literario fue la de dotar al cuento de características formales sin precedente. Agustín Cadena, autor del artículo “Medio Siglo y los sesenta”, pensaba sobre todo en la narradora sinaloense cuando apuntó que el atributo particular –y más destacable– de este reducido grupo de cuentistas fue el de acuñar un estilo poético pleno que le dio a la cuentística mexicana prestigio propio como producto de consumo a nivel nacional. Arredondo en particular se caracterizó por cuestionar el consenso de lo que es real a partir de su contraparte: lo (el) imaginario. En este tenor, la escritora se inclina por explorar dos de las zonas más complejas de la fantasía humana: la sensualidad y la espiritualidad. Estos temas también se conectan directamente a las interrogantes que sus coetáneos escritores plantearon sobre la modernidad, tal como lo describía ya en su momento Graciela Martínez-Zalce en *Una poética de lo subterráneo*:

Vemos [...] la preocupación por descubrir los signos característicos del hombre y la mujer modernos, la preocupación por explicarse un mundo donde la moral y el sentido común ordenan un modo de vida alejado del absoluto que se obtiene mediante la indagación en las zonas oscurecidas por ese sentido común: el erotismo, la pérdida de límites, el verdadero carácter de la pureza y la inocencia. (1996, p. 126)

Parte crucial de indagar en estos elementos, específicamente en el caso de Arredondo, se finca más sobre el cuestionamiento que sobre la afirmación. Para ella, pertenecer a la modernidad es distinto al hecho de asimilar sus principios como verdaderos. Esto podemos constatarlo no

solo en su producción literaria, también en sus textos críticos y autobiográficos se puede percibir un espíritu rebelde, inquieto, inhabilitado para el estatismo que demanda la “plena confianza” en el pensamiento científico.¹

Es claro que el racionalismo de la modernidad ha desplazado la legitimidad histórica con la que el mito –inherente a la religión y al arte– ha tenido a bien explicar la realidad. El lenguaje científico del hombre moderno occidental pretende dismantelar el teatro cósmico de la existencia humana al nombrar a la Naturaleza sustrayéndose de ella, en un esfuerzo por develar la tramoya y llevar la luz del conocimiento hasta el último rincón de la experiencia, el hombre se afirma como sujeto y conquista su identidad. Sin embargo, como bien sabía Arredondo, la identidad es conflicto, implica sustracción y exclusión, mientras que la fuerza de la Naturaleza nos devora, completamente indiferente a los esfuerzos humanos por domeñarla. El existencialismo no hubiera podido surgir en un contexto donde el sentido de la vida estuviera resuelto.

Este ser humano ilustrado del que hablamos tiende a relacionar más el mito con lo falso, no así Inés Arredondo, quien abordó estos temas desde los conocimientos filosóficos, religiosos y literarios obtenidos de su formación académica. Su característica formal particular más notable se decanta por una poética que da primacía a la creación de vidas comunes, ordinarias, en situaciones insólitas. Es decir, la autora sinaloense prioriza la construcción del personaje y su relación con el espacio por encima de la anécdota, recursos tal vez avenidos del mundo del teatro y que propician también, en el lector, la impresión apuntada por Martínez

¹ Véase Inés Arredondo (2012). *Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica. Este volumen contiene, además, los textos autobiográficos que escribió en diferentes etapas de su vida. Por otra parte, Bladimir Reyes Córdoba (2011) afirma que la generación de Medio Siglo atestiguó que “El hombre moderno se percató de la imposibilidad de un conocimiento de las ideas teológicas, por ello se vio obligado a renunciar a tal espacio imaginario, al que había escapado en su necesidad de una dependencia con garantía de seguridad y por la que pudiera, además, participar de la condición utópica de lo absoluto” (p. 15). Y más adelante, afirma que “Con la crisis del idealismo y la experiencia de las guerras se presenta el derrumbe de los valores tradicionales. No se percibe una dirección del destino de nuestro mundo: la realidad se manifiesta con ausencia de sentido. El hombre descubre su soledad frente al cosmos y el abismo de la nada se abre ante él” (p. 16).

Zalce de estar ante la presencia de entes testigos “encerrados en espacios simbólicos que rayan en lo mítico” (1996, p. 118).

La relación entre un Escenario y una Conciencia subjetiva que selecciona palabras para acceder a revelaciones respecto a contenidos que los mandatos culturales reprimen, excluyen, instala un aura arquetípica en sus voces narradoras. De esta manera, podemos decir que Arredondo propone y dispone personajes que, por sus impresiones psicológicas identificables en el discurso narrativo, se conectan a miedos meramente extraídos del imaginario común, y a valores específicos derivados de la experiencia colectiva. La relación de estos valores y los miedos en la cronología narrativa del relato arredondiano pintan a sus personajes de pies a cabeza, y también son las coordenadas de sus nichos y los perfiles de la otredad en función de los pactos del deber y lo prohibido enraizados en la cultura.

“Río subterráneo” es un cuento que funciona simultáneamente en múltiples niveles de análisis. Mencionaremos al menos dos: por un lado, puede leerse bajo las particularidades de la anécdota, de su trama y sus personajes, una familia cuyos miembros van perdiendo la razón hasta que solo queda una, la narradora personaje, que en estilo epistolar advierte a su sobrino sobre el riesgo de arribar a la casa familiar, espectadora muda y eterna de la fatalidad generacional. Por otro lado, también puede leerse como una alegoría de proporciones míticas que busca dar representación a la herida originaria de la condición humana, salvando una importante diferencia con el mito tradicional: la instancia de la enunciación. En “Río subterráneo” la voz enunciante se configura a partir de una de las funciones ontológicas de la mujer: cuidar de los linderos de la Naturaleza. Ella, quien se mantiene firme como guardiana y umbral al mismo tiempo.

No en vano Martínez-Zalce advierte que este texto en concreto “reúne casi la mayoría de los temas que vuelven obsesivamente en toda su narrativa. Están en él la locura, el destino trágico, el río como símbolo de la corriente oscura que fluye en el interior del ser humano, el incesto, los espacios como representaciones de la opresión o liberación de los individuos que los habitan” (p. 24). En términos generales la crítica coincide

en que “Río subterráneo” es un texto que no solo trata de la locura, sino que parece escrito desde ella, desde un espacio de conciencia alterada y desbordada.² Esto podría prestarse a confusiones que cuestionen el compromiso de Arredondo con la forma, puesto que el texto aparenta estar desprovisto de ella. Sin embargo, es precisamente esta coincidencia interpretativa lo que da constancia de la coherencia del texto, puesto que, en medio de la indeterminación, hay inteligibilidad.³

El consenso sobre el sentido del texto se logra, precisamente, porque la indeterminación —aquello que es percibido, aunque no pueda ser denotado— acusa una voluntad autoral. En otras palabras, es la ausencia de ceñimiento a la forma tradicional la elección razonada que da estructura a esta pieza literaria. No es accidental, pues, y podría ser la obra culmen de una particularidad creativa que Arredondo expresó de la siguiente manera: “Quisiera llevar el hacer literatura a un punto en el que aquello de lo que hablo no fueran historias sino existencia, que tuvieran la inexpresable ambigüedad de la existencia”.⁴ La ingeniería necesaria para lograr tal ambigüedad solo puede provenir de una inteligencia y una intuición inauditas, tanto como del ejercicio obsesivo de un oficio que en su época aún se consideraba mayoritariamente masculino.

² Ya desde los inicios de los estudios sobre la obra de Arredondo se perciben estas preocupaciones temáticas e interpretativas. Véase Rose Corral (1990), “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, en donde afirma que “Río subterráneo”: “representa desde luego otra forma de transgresión: traspasar el umbral de lo que se llama ‘razón’ o ‘cordura’ equivale a dejar brotar otras fuerzas que nos habitan pero que preferimos ignorar. Con esa economía de medios expresivos que caracteriza la mejor poesía de Inés Arredondo, la narradora [...] define en una simple frase la vertiente oscura y caótica de nuestra identidad. [...] A medida que avanzamos en la lectura del cuento, empezamos a sospechar que la locura es quizás también un camino de verdad, de autenticidad” (p. 61).

³ En su análisis sobre “Estío” en *La señal* (1965), Reyes Córdoba afirma que, en relación con la forma, “La observación minuciosa de la narradora es indicativa de que se trata de una narradora-protagonista atenta, que reconstruye una historia dándole plena significación a los detalles, con un propósito definido pero que para el lector permanece oculto. De este modo, se concentra en minucias que fijan la atención en la historia superficial y que, sin embargo, son esenciales para entender la verdadera historia, aquella que se cuenta por debajo del agua” (p. 229). Lo anterior constata que semejante preocupación sobre la forma y la enunciación ya estaba desde el principio de la carrera literaria de Arredondo.

⁴ Epígrafe de Arredondo en la entrevista que le hizo Miguel Ángel Quemain, titulada “El presentimiento de la verdad: Inés Arredondo”: <https://literatura.inba.gob.mx/entrevista2/3305-arredondo-ines-entrevista.html>. Consultado el 13 de marzo de 2022.

En contraste, y respecto a la instancia de la enunciación femenina en la literatura de Arredondo, Brianda Domecq considera que:

Para comprender la mística arredondiana, hay que establecer el marco dentro del cual surge: la sociedad y la religión patriarcales. Cada cuento es un intento de establecer lo femenino dentro del sistema anquilosado de valores, creencias y costumbres patriarcales [...] Lo femenino es aquello que la ideología patriarcal, con sus valores masculinos absolutos de luz, razón, espíritu, lógica, autoridad, poder, posesión, etc., reprimió y trató de negar: lo oscuro, intuitivo, emocional, amoroso; la carne, el erotismo, el misterio, etcétera. La sociedad patriarcal, la religión judeo-cristiana, separaron lo inseparable, dicotomizaron la realidad y alienaron al ser humano de su naturaleza (y al hombre de la naturaleza). (p. 244)

Hay una contradicción en esta manera de percibir la organización del mundo: para su realización exige forzosamente servirse de las mismas categorías de análisis que busca desarticular. Por ejemplo, lo femenino ya se encuentra establecido dentro del sistema de valores, creencias y costumbres patriarcales; incluso –sobre todo– si entendemos “lo femenino” como lo oscuro, lo intuitivo, etc., puesto que es así como ha sido históricamente definido desde muy diversas mitologías.⁵ La dicotomía masculino-femenino ya se encuentra unificada en su realización puesto que la existencia de lo uno presupone, demanda, la existencia de la otra; y para ser uno y otra requieren estar diferenciados. No es el patriarcado quien decreta la prohibición, es el tabú quien instaaura al patriarcado. El erotismo consiste en la ruptura de origen en la que el ser humano se reconoce efímero, incompleto y finito. El judeocristianismo es el cul-

⁵ Para comprender parte de los procesos que convirtieron lo femenino en un universo resignificado hacia la exclusión, resultan muy interesantes los aportes de Silvia Federici (2005) en *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, en donde explica que los procesos de transformación tanto del feudalismo como de los inicios del capitalismo ocasionaron que la experiencia y el conocimiento de las mujeres se excluyera hacia la zona de lo irracional. Desde los inicios de la Modernidad, por lo tanto, semejante exclusión se ha traducido en la institucionalización de la violencia misógina. Si Calibán es el ser producido por la experiencia del colonialismo, la bruja de *La Tempestad* de Shakespeare es “the figure [...] confined to a remote background”, que representa aquello que el capitalismo tuvo que destruir para poder existir como tal, consolidando así un proceso en donde la mujer se convirtió en “the heretic, the healer, the disobedient wife, the woman who dared to live alone, the obeah woman who poisoned the master’s food and inspired the slaves to revolt” (2005).

men de la sofisticación de la filosofía religiosa occidental, pero es consecuencia, no causa de la necesidad humana –masculina, sobre todo– de trascendencia. La religión en general es anterior a cualquier religión en particular, el hombre no tiene el poder de Dios, solo pretende en su ingenua imaginación equipararse a Él, y por eso lo ha creado a su imagen y semejanza: “Religion, ritual and art began as one, and a religious or metaphysical element is still present in all art” (Paglia, 1991, p. 29). En este mismo sentido y tratándose de la Naturaleza, conviene no caer en la tentación de confundir con pasividad su cruel indiferencia:

The identification of woman with nature is the most troubled and troubling term in this historical argument. Was it ever true? Can it still be true? Most feminist readers will disagree, but I think this identification is not myth but reality. All the genres of philosophy, science, high art, athletics, and politics were invented by men. But by the Promethean law of conflict and capture, woman has a right to seize what she will and to be with man on his own terms. Yet there is a limit to what she can alter in herself and in man's relation to her. Every human being must wrestle with nature. (1991, p. 9)

Lejos de diferenciar el cuerpo en dos sexos según la tipología biológica de la reproducción de las especies, el concepto de Naturaleza de Camille Paglia –comprometida intelectualmente con el arte y no con la moral– pone énfasis más bien en la autonomía dinámica de los organismos vivos y sus fenómenos climáticos, un dinamismo que fluye ya sea cíclicamente como las fases lunares, ya sea en inadvertida intermitencia como las catástrofes meteorológicas, pero que demarcan una inmanencia vital autónoma con independencia de lo que llamamos conciencia. Así pues, la interpretación pagliana de mujer-naturaleza no es un esencialismo, como podría erróneamente interpretarse, puesto que se remite concretamente al cuerpo.⁶

⁶ Véase también Elizabeth Grosz (1995), *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. La reconceptualización de las corporalidades ha sido fundamental a partir de las contribuciones que esta autora ha hecho desde Filosofía. El estudio de Grosz consiste en “to make some initial inroads into some of the key regions where the implications of corporeality have yet to be posited, some provisional forays into epistemic domains where the neutrality, transparency and universality of the body are founding (if implicit) assumptions” (1995).

En este sentido, la mujer llega a ser proyectada en innumerables representaciones míticas, artísticas y religiosas, como la encarnación de la naturaleza misma, puesto que lleva en su propio cuerpo un orden de tiempo cíclico que funda el origen de la existencia en su periodo menstrual. La ansiedad sexual que provoca en el hombre el misterio de su propio nacimiento y su propia muerte es producto del misterioso solipsismo femenino, Naturaleza transformadora y ambivalente en sí misma. Mujer: madre y esposa, cuna y tumba.

En la mente masculina dos cosas no pueden ocupar el mismo lugar al mismo tiempo. Que algo no tenga arreglo, no tenga explicación, aplicación o sentido, contradice el impulso primigenio e inherente de orden, de centralidad, que ha propulsado la civilización occidental. Mientras que el hombre tiene que acudir a un principio ordenador y consagrar su espacio para dotar su estancia en el mundo de centralidad gravitacional, la mujer que se identifica con la Naturaleza –o, más bien, identifica la Naturaleza en sí misma– no padece este conflicto. Entonces, de acuerdo con Paglia, lo que sucede es que:

Nature's cycles are woman's cycles. Biologic femaleness is a sequence of circular returns, beginning and ending at the same point. Woman's centrality gives her a stability of identity. She does not have to become but only to be. Her centrality is a great obstacle to man, whose quest for identity she blocks. He must transform himself into an independent being, that is, a being free of her. (1991, p. 9)

Si el principio masculino, como también defiende Paglia, equivale al principio organizador del mundo, no hay en Arredondo rechazo alguno a dicho principio. La escritura en sí misma es su ejecución y realización en virtud de un acto creativo que se edifica sobre lo dado, una voluntad de manifestar en el plano material lo que solo existe en el mundo indiferenciado de las posibilidades. Podemos entonces percibir cierta incompatibilidad entre la postura política del feminismo y la poética arredondiana. No solo porque ella misma manifestara una declaración de intenciones al respecto: “No creo en el feminismo, no existe para mí [...] A mí me gustaría estar entre los cuentistas, pero sin distinguirme de sexo, simplemente con los cuentistas” (Arredondo en Espejo, 2011, p.

12);⁷ también porque, desde la postura política que defiende el feminismo anglosajón, se confunde pasividad con impotencia, deslegitimando la inmanencia del poder femenino, que Arredondo veía más afín a su poética. Sin embargo, también estaríamos de acuerdo en la existencia de una literatura cualitativamente femenina, de características netamente literarias, que no centre su atención especialmente en peticiones y reivindicaciones sociales y políticas. En este sentido, resultan reveladoras las palabras de Rosario Ferré cuando sostiene que:

Nuestra literatura se encuentra a menudo determinada por una relación inmediata a nuestros cuerpos: somos nosotras las que gestamos a nuestros hijos y las que los damos a luz, las que los alimentamos y nos ocupamos de su supervivencia. Este destino [...] nos pone en contacto con las misteriosas fuerzas generadoras de la vida. Es por eso que la literatura de las mujeres se ha ocupado en el pasado, mucho más que la de los hombres, de experiencias interiores. (Citada en Martínez-Zalce, 1996, p. 13)

El mundo mítico de los imaginarios colectivos premodernos evidenció la urgencia de la conciencia humana por esclarecer sus inquietantes pulsiones, y trató de satisfacerla sin llegar a saciarla enteramente por medio de historias. Pero una vez instaurada la secularidad aséptica de la modernidad, pese a la inteligencia calculadora de Apolo, el ser humano queda expuesto a la dolorosa ineficacia de su racionalidad. Este regateo entre lo que puede definirse con palabras y aquello que se resiste a nuestra comprensión tiene en “Río subterráneo” una doble encarnación y un doble nivel diegético, puesto que opera entre dos posturas: la perspectiva mitológica de quien escribe, que incluye a la narradora personaje y a la autora; y la perspectiva del destinatario, que incluye al sobrino y al lector. Se presupone que estos últimos han desestimado los relatos mitológicos y es a ellos a quienes las remitentes intentarán interpelar.

En el personaje Sergio se representa el paradigma epistemológico occidental del hombre moderno, es decir, es un hombre civilizado, racio-

⁷ Estas palabras aparecieron en David Siller y Roberto Vallarino, “El mundo culpable inocente porque no hay conciencia del mal” (entrevista a Inés Arredondo), *Unomás-uno*, 8 de diciembre de 1977, p. 18. Citado en Beatriz Espejo (2011, p. 12). Una versión previa del estudio de Espejo aparece en Elena Urrutia (2006).

nalista y lo que, en otro tiempo distinto del contemporáneo, se entendía por culto. Estudió en Europa. Tenía como prioridad la búsqueda del conocimiento y como obstáculo los límites del entendimiento: “En realidad Sofía y yo estudiábamos de lo que se iba ofreciendo [...] y él hablaba de ello con nosotras por la noche, sin ton ni son. No era un profesor, ni le gustaba escucharse, buscaba titubeando, rehacía argumentaciones; ya te lo dije, rastreaba, a veces delante de nosotras, en voz alta. Pero en las noches en que estaba callado y sombrío, ¿qué buscaba?” (Arredondo, p. 177). Su angustia bien puede desprenderse de su nula tolerancia a la ambigüedad, y de la imposibilidad de nombrar lo que no se puede apresar. Siguiendo a Camille Paglia:

The West insists on the discrete identity of objects. To name is to know; to know is to control. I will demonstrate that the West's greatness arises from this delusional certitude. Far Eastern culture has never striven against nature in this way. Compliance, not confrontation is the rule. Buddhist meditation seeks the unity and harmony of reality [...] But this perception has not been imaginatively absorbed, for it cancels the West's intellectual and moral assumptions. (p. 5)

Occidente ha denigrado y deslegitimado cualquier interpretación de la realidad que no responda directamente al mundo objetivo, a todo cuanto sea susceptible de ser nombrado, excluyendo cualquier otra forma de conocimiento bajo las categorías de superstición, chamanería, pseudociencia, etc. El hombre moderno ha cortado todos los lazos con el pasado, renunciando a toda explicación de la realidad que considere metafísica o subjetiva; olvidando que el sistema por medio del cual obtiene información del mundo, los sentidos, es parcial y limitado. Así pues, de acuerdo con esta perspectiva, el hombre moderno conceptualiza los espacios de forma homogénea, en un cosmos que ha demostrado estar en movimiento constante; ha perdido las nociones de verticalidad y horizontalidad y, con ellas, la brújula. El hombre moderno es un hombre perdido, al ubicarse a sí mismo en el plano físico sin reconocer la necesidad de una ubicación ontológica. Expresarlo como caída es una forma de darle representación. Así, Sergio menciona lo siguiente:

Quiero encontrar una cosa tersa, armónica, por donde se deslice mi alma. No estos picos, estas heridas inútiles, este caer y levantar, más alto, más bajo, chueco, casi inmóvil y vertiginoso. [...] Siento que me caigo, que me tiran, por dentro, ¿entiendes?, me tiran de mí mismo y cuando voy cayendo no puedo respirar y grito [...] y cuando me empino y voy a alcanzar, y el pecho se me distiende, otra vez el golpe, la herida y vuelvo a caer, a caer. Esto se llama angustia, estoy seguro. (Arredondo, 2011, p. 179)

La noción de “salud mental” encuentra ecos en esta manera de ver el mundo. La idea de que un estado mental perfectamente equilibrado y armónico es posible se contrapone con el estado de perturbación e incertidumbre. Lo cierto es que hay gradación entre estos contrastes, aunque la psiquiatría moderna no los reconozca. En el clásico estudio “Los hechiceros y el psicoanálisis”, el antropólogo Claude Lévi-Strauss explora estas particularidades y gradaciones entre el enfoque del hombre civilizado y el considerado por este como primitivo: “Cuando en Europa se encadenaba a los locos, los pueblos primitivos los trataban con métodos muy parecidos a los del psicoanálisis” (1956, p. 31) versa la introducción del artículo.

De acuerdo con Lévi-Strauss, incluso el psicoanálisis es considerado como “una extravagancia del hombre moderno”. Sin embargo, el método que comparte con el hombre primitivo de dar representación metafórica al sufrimiento mental o espiritual del individuo logra en ambos casos la esperada estabilidad al proporcionar un espacio ontológico al padecimiento desprovisto de corporeidad. Así sean espíritus, demonios o falta de serotonina, respondemos positivamente al mito, tal vez, más positivamente que a la fluoxetina:

Ahora bien, cabe preguntarse cómo definir una historia asignada a una época remota –tan remota que a menudo se ha perdido incluso su recuerdo– que sigue explicando, empero, las “características” de lo que sucede actualmente de una forma mejor que los “acontecimientos” más recientes. Habría que definirla para mayor exactitud con el término de “mito” utilizado por los sociólogos. (1956, p. 32)

En realidad, la mayoría de los seres humanos hemos experimentado en menor o mayor medida el padecimiento de Sergio. La ansiedad, her-

mana pequeña de la angustia, y su prima la depresión, son las epidemias de nuestro tiempo. La sensación de vacío y la necesidad imperante de sentido permanecen agazapadas o plenamente erguidas en medio de la cotidianidad. Inés Arredondo no ignora esta problemática y tampoco la simplifica, por el contrario, la lleva hasta sus últimas consecuencias, convirtiendo la experiencia en arte. En este sentido, no deja de ser significativa la conclusión de Lévi-Strauss:

No cabe duda de que esta relación entre un equilibrio psíquico inhabitual y la creación artística no es ajena a nuestras propias concepciones. Hay muchos genios a los que hemos tratado como dementes: Gérard de Nerval y Van Gogh, entre otros. En el mejor de los casos, consentimos a veces en excusar algunas locuras porque son cometidas por grandes artistas. [...] Hay mucho que aprender, por lo tanto, de la psiquiatría primitiva. Siempre adelantada con respecto a la nuestra en muchos aspectos, su modernidad fue aún más extraordinaria en una época –todavía reciente y de tradición muy difícil de borrar– en que no sabíamos hacer con los enfermos mentales otra cosa que cargarlos de cadenas y condenarlos al hambre. (1956, p. 34)

Así pues, más allá del cliché del artista loco, “La locura sería entonces no más que un desajuste, una tontería, una pequeña desviación de camino, apenas perceptible, porque no conduce a ninguna parte: algo así como una rápida mirada de soslayo” (Arredondo, 2011, p. 179). El concepto del arte como la aprehensión apolínea de un aspecto de la realidad dionisiaca, es decir, la forma estática extraída del flujo de la naturaleza, también encuentra su representación mítico-alegórica en “Río subterráneo”: “Así inventó Sofía la escalinata, o, más bien, hizo que Sergio la inventara. Los obligó a imaginarla, y después a calcular, a medir peldaño por peldaño la proporción, el terreno, el declive, el peso de la casa, que debía quedar allá arriba, firme, como si ella y la escalinata fueran la misma cosa y pudieran vivirse al mismo tiempo” (2011, p. 179). Este párrafo condensa tremenda complejidad, puesto que entrelaza todos los elementos simbólicos y míticos. No la construye él, la construye una pulsión detonada por un miedo, una angustia original. Para el hombre sin Dios, el mundo solo encarna terror, siendo la belleza apolínea la única salvación. Es así como se puede comprender que la belleza angustiante de la escalinata:

te detienes [...] como al borde de un abismo, con el pequeño terror de haber podido dar un paso más, en falso. Pero al ahogar ese pequeño grito que nunca se ha escuchado y que solo parece el ruido del corte brusco de la respiración, todos los visitantes han tratado de mostrar asombro y no miedo. ¿Por qué miedo? Asombrarse en cambio es natural [...] porque la belleza y la armonía siempre asombran, cortan el aliento. Belleza y armonía sacó Sofía de la angustia de Sergio, para que él supiera que la tenía. (p. 180)

Se corresponde con el estatismo de Sergio:

Se queda con los ojos fijos y sé que tiene las manos heladas. [...] Son las cinco de la tarde y estamos en junio, el sol todavía está alto y cae sobre él con su luz que anula, con su calor que destroza, pero Sergio no se da cuenta, está allí, parado, haciendo como que mira a los obreros impecablemente vestido de lana gris y con corbata de plastrón. Cuánto esfuerzo. Quizá en eso consista: en llevar el esfuerzo hasta un límite absurdo, buscando con firmeza lo que está al otro lado del límite. (p. 180)

Del mismo modo que la vitalidad de Sofía se corresponde con el río crecido, poderoso, disuelto, indiferente: “Apenas aprendió a morir matando, sin razón, para alcanzar consciencia de sí mismo, en instantes apenas anteriores al desprenderse de su origen, de la historia que no recuerda, apaciblemente poderoso antes de entregarse, tranquilo y enorme, ensanchado, imponente ante el mar que no lo espera, que indiferente murmura y lo engulle sin piedad” (2011, p. 182).

El simbolismo Masculino-Femenino, Orden-Caos, Hombre-Naturaleza, se metaforiza en el personaje masculino de Sergio y en el personaje femenino de Sofía; simultánea y paralelamente, en la escalinata y en el río: “Ellos eran mis hermanos, pero yo aún no entendía. Eran más bien hermanos, muy hermanos entre sí [...] Ese voluntario parecido fue una defensa que levantaron. Pero ya te dije que no te hablaré de esa lucha más de lo estrictamente necesario” (2011, p. 175). La autocensura abrupta apresura a sacar conclusiones sobre el tipo de relación fraternal entre estos hermanos. Así la autora introduce insinuaciones que permiten al lector cierta suspicacia sobre lo que se decide omitir, y de lo cual solo se dice que implica una lucha, un conflicto. Suponer a partir de estos datos la introducción del tabú del incesto, aun cuando –sobre todo cuando– no sea

consumado, solo se confirmará en adelante, cuando se van intercalando en la trama el estatismo de Sergio con la liquidez de Sofía. Ella le permite a él ser su contenedor, su rivera, siendo el primer precedente de guardiana de lo prohibido antes de perderlo y perderse: “Hay que contenerse. Ser conscientes, perfectamente lúcidos, dar a los hechos, los pensamientos y los sentimientos la forma adecuada, no dejarse arrastrar por ellos, como se hace comúnmente. [...] porque la desmesura es siempre más poderosa que el hombre”. (2011, p. 178).

Así pues, encontramos en “Río subterráneo” el oxímoron de un mito moderno, donde la locura se asemeja a la cruda metamorfosis inherente a la vida; el espacio oscila entre la centralidad y la destrucción; los hermanos Sergio y Sofía son una representación de la lucha entre el Orden masculino y el Caos femenino; y la narradora personaje que toma el papel andrógino de Dios y Oráculo, involucrada y distanciada a la vez.

La idea central del texto gira en torno a las implicaciones de la sexualidad humana toda vez que la relación del hombre con la mujer, así como la relación del hombre con la Naturaleza, nunca estará desproblematizada. Sobre esta relación nuclear recaerá siempre el principio del tabú, el terror atávico y pre-racional que da origen a la prohibición. El principio de relato establece el tono y la pauta:

He vivido muchos años sola, en esta inmensa casa, una vida cruel y exquisita. Eso es lo que quiero contar: la crueldad y la exquisitez de una vida de provincia. Voy a hablar de lo otro, de lo que generalmente se calla, de lo que se piensa y lo que se siente cuando no se piensa. Quiero decir todo lo que se ha ido acumulando en un alma provinciana que lo pule, lo acaricia, y perfecciona sin que lo sospechen los demás. [...] Yo tengo destino, pero no es el mío. Tengo que vivir la vida conforme a los destinos de los demás. Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás. (Arredondo, 2011, p. 173)

De manera condensada y precisa se da cuenta desde el inicio de la totalidad del sentido. La primera sensación que irrumpe en el lector es la impertinencia de estar leyendo un mensaje privado, inmediatamente

seguida por la necesidad de conocer la causa de tal afectación. Lo que viene a continuación es la organización de los eventos anecdóticos enarbolados a partir del artificio de la memoria, el estilo epistolar y el cambio de voces. La urgencia de la narradora personaje es evitar que su sobrino, a quien nunca ha conocido, se presente a reclamar la herencia de bienes materiales sin advertir que pesa sobre su cabeza una herencia metafísica, el destino trágico de la locura. La narradora personaje acude para este propósito a narrarle los eventos determinantes que llevaron a su padre, Pablo, a inmolarse en el fuego, y a sus tíos, Sergio y Sofía a, primero, construir para la locura; segundo, a perder la razón.

En el principio se establece la interpelación directa hacia el sobrino: “Tú podrás pensar que soy muy ignorante” (p. 173), combinada con elocuciones impersonales: “Quiero decir todo lo que se ha ido acumulando en un alma provinciana que lo pule, lo acaricia, y perfecciona sin que lo sospechen los demás” (p. 173). El reproche junto a la visión que todo lo atraviesa, que todo lo sabe: “Tú no tomas en cuenta el río y sus avenidas, el sonar de las campanas, ni los gritos” (p. 173). Los elementos concretos y abstractos intercalados: “las cosas inexplicables, las cosas terribles, las cosas dulces” (p. 173). Y, por supuesto, la intersección, la coyuntura que existe entre el orden de la cultura y el caos de la Naturaleza.

Se puede afirmar, entonces, que “Soy la guardiana de lo prohibido” (p. 173) es la cita más citable, es decir, la más citada de todo el texto. Algo observa que es, en definitiva, cognitivamente relevante. Si entendemos el texto literario como un conjunto de imágenes heterogéneas, entramadas en altos y valles, esta sería el punto álgido. Graciela Martínez-Zalce, por ejemplo, la resalta con cursivas para enfatizarla por encima de la totalidad del texto extraído. Para ella, la voz de la narradora de “Río subterráneo” bien “podría ser la voz del narrador implícito en toda la obra de Arredondo. Se dirige a un tú que es y no es el lector. Narra la historia de una familia formada por todos los personajes que habitan sus cuentos” (1996, p. 23).

Para Gabriel Osuna, la guardiana de lo prohibido está a cargo de guarecer la locura de la familia: “Hay que atenderla, tratarla, ponerle atención; no hay que ignorarla ni enviarla al sótano porque después se condensa

y explota, para que no se despierte la bestia” (2013, p. 42). Esta lectura encuentra eco y explicación dentro de la narración misma en lo ocurrido con Pablo, cuya locura fue imposible de contener dentro de las paredes soterradas, socavadas al margen del río. Por otra parte, Dina Grijalva Monteverde establece un paralelismo entre la narradora personaje y la autora, aludiendo al oficio del escritor, su análisis toma en cuenta una relación extradiegética con el ejercicio de la pluma. La narradora escribe una carta con el mismo cuidado y empeño que Arredondo escribe un cuento. Así, la guardiana de lo prohibido está a cargo del “mundo fantasmagórico de las pulsiones [que] buscan salir a la superficie, como un río subterráneo que busca salida; ella se propone permitir que ese mundo oscuro aflore en las palabras, revelarlo, para velarlo” (2011, p. 93). Poco más o menos similar es la lectura de Sandra Lamas Barajas, quien considera que “La guardiana de lo prohibido encontró en la escritura una manera de aliviar su angustia y de representar en ella el descubrimiento de lo dionisiaco” (2018, p. 49). Y continúa: “El compromiso artístico de Inés Arredondo radica en crear a través de su escritura un medio para encarar lo inefable, lo perverso, relatando mediante la belleza y precisión de sus palabras, ‘lo que se piensa y lo que se siente cuando no se piensa’ [...]; en otras palabras, la fuerza oculta y sigilosa que por momentos sale a flote para luego seguir fluyendo sigilosamente como el río subterráneo” (2018, p. 49).

En el capítulo de Lamas Barajas se cita también la interpretación de Claudia Albarrán al respecto del mismo tema, atendiendo también a una lectura de corte extradiegético:

La realización de ese esfuerzo que mueve a Sergio y a la narradora del cuento a construir sus respectivas obras maestras como *continentes* de lo prohibido conlleva también –e independientemente del tema de la locura– una concepción de lo que la literatura era para Inés Arredondo: una necesidad vital o, para usar una imagen más acorde con la temática de sus cuentos, un dique de contención que le permitirá encauzar las aguas de sus propios ríos subterráneos (Albarrán, citada en Lamas Barajas, 2018, p. 47).

Por último, la tesis doctoral de David Gutiérrez Bautista tiene un apartado que lleva por título: “Guardiana de lo prohibido: guardiana de

la historia: ‘Río subterráneo’”. La lectura de Gutiérrez considera que el programa ético de la poética de Arredondo consiste en:

Contar lo que los otros guardan en secreto, que no se es capaz de explicar, quizá porque es inexplicable, pero que está sellado por la vergüenza, la otra cara de la culpa. [...] La identidad con los otros va por ese camino: saber la zona prohibida de los demás, espacio sagrado, donde confluye lo abyecto, la sombra, para que siga oculto, pero que sea reconocido. Es una voz en la contradicción, por ser ella guardiana de lo prohibido. (2016, p. 223)

Desde una lectura arquetípica, la mujer como representante de la especie y de la naturaleza misma reviste su conciencia de un espionaje vigía permanente, para domar lo que el hombre no ha de poder discernir de sus contradicciones intrínsecas. La contención del instinto es expresada por Arredondo en tonos metafísicos, y su estilo abarca esta reflexión de lo ineludible sin dismantelar la frágil ominosidad que caracteriza a los influjos del conflicto existencialista. La Naturaleza va más allá de lo perverso, puesto que lo perverso es solo la inversión del sentido. Así pues, la mujer se nos revela como espacio sagrado y abyecto:

Woman's body is a secret, sacred space. It is a *temenos* or ritual precinct, a Greek word I adopt for the discussion of art. In the marked-off space of woman's body, nature operates at its darkest and most mechanical. Every woman is a priestess guarding the *temenos* of daemonic mysteries [...] The female body is the prototype of all sacred spaces from cave shrine to temple and church [...] The taboo on woman's body is the taboo that always hovers over the place of magic. Woman is literally the occult, which means “the hidden”. These uncanny meanings cannot be changed, only suppressed, until they break into cultural consciousness again. (Paglia, 1991, p. 23)

La noción arquetípica del pensamiento primitivo reconoce la irrupción del desorden como generador de la transformación de la materia, Arredondo evoca esta perspectiva que concilia muerte y vida, caos y orden, como eslabones del continuum de la existencia en la alusión de dos elementos espaciales, el flujo del río y el estatismo de la escalinata. Con este par de entidades, la autora abre un diálogo entre la irracionalidad de las pulsiones humanas y el producto arquitectónico de la inteligencia anticipadora de nuestra especie.

En esta relación la guardiana de lo prohibido reafirma el espacio sagrado que delimita sus márgenes entre dos solares o terrenos que abonan a una caracterización simbólica puesto que la voz narradora la describe como un espacio que “no tiene continuidad con el resto: por un lado la flanquea el gran baldío en el que Sergio no edificó, y por el otro las ruinas, negras, de la casa de tu padre” (Arredondo, 2011, p. 174). La ubicación intermedia de la casa sugiere la cualidad transformadora de algunas transiciones. La voz enunciativa tiene derecho de piso en las metáforas de su propio campo semántico, por eso, en uno de los fragmentos más bellos dentro del cuento la tragedia de una muerte por incendio habitacional se explica desde la alusión de un río creciente y desbordado:

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

Si entendieras esto sabrías que el que incendiara una casa, la que le habían heredado, no fue una casualidad, ni que el que él muriera entre sus llamas lo es. (2011, p. 174)

Mientras que la modernidad rechazó las premisas fundamentales que el ser humano condensó en representaciones míticas del imaginario colectivo, Arredondo propicia dentro de su poética una reflexión filosófica que integra elementos arquetípicos para remarcar la dimensión mítica del conflicto del ser humano. La proyección femenina de la naturaleza en la narradora personaje como entidad conciliadora y vigía de lo irreconciliable, se corresponde también simbólicamente con el río dado que en el origen todo se componía de una única sustancia en flujo permanente: “Ir perdiendo por las orillas el furor del origen, calmarse junto a los álamos callados, al lamer la tierra firme, y dejarla, apenas habiéndola tocado, para lograr el canto último, el susurro imponente del último momento, cuando el sol sea igual, el enemigo apaciguado del agua inmensa que se rige a sí misma” (2011, p. 182).

El río que se rige a sí mismo afluye con más prisa y con más ímpetu que el torrente de nuestra racionalidad, en la literatura de Arredondo corre entre conciencia y sueño, entre sensorialidad corpórea y abstrac-

ción, y va surcando el cauce por el que ha de desbordarse la locura del hombre, en términos de ensanchamiento de la conciencia que no es sino materia orgánica pensándose fuera de su soporte concreto y que tiene que integrarse a ella para trascenderla.

La locura puede ser entendida, entonces, como todo aquel comportamiento o conducta que opera fuera de los márgenes de este orden establecido, pero, sobre todo, que constituye una amenaza para éste. Así ocurre en “Río subterráneo”, donde la categoría de locura se encuentra al servicio de revelar los elementos que constituyen ese orden, más que al servicio de representarla: “No quieras comprender. Solo a ti te diré que quizá me he sostenido porque sospecho, con temblor y miedo, que lo que somos dentro del orden del mundo es explicable, pero lo que nos toca a nosotros vivir no es justo, no es humano y no quiero, como quisieron mis hermanos, entender lo que está fuera de nuestro pequeño orden. No quiero, pero la naturaleza me acecha” (2011, p. 182).

La narradora personaje es probablemente la única con la intuición suficiente para resistir los embistes de la naturaleza, lo cual significa, paradójicamente, que ha tenido más valor para enfrentarla, para conocer sus dimensiones, para bajar al sótano sin distraerse con el desván. Conoce mejor los riesgos, presiente la inmensidad y se reconoce indefensa. Tiene la sensibilidad de reconocer la belleza que esconde lo terrible y también la inteligencia de abandonarse a lo inevitable. Porque, después de todo, ¿qué daño hace la locura a un loco?

Bibliografía

- ARREDONDO, Inés. (2011). *Cuentos completos*. Pról. de Beatriz Espejo. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2012). *Ensayos*. Sel. y pról. de Claudia Albarrán. México: Fondo de Cultura Económica.
- CADENA, Agustín. (1998, septiembre). “Medio siglo y los sesenta”. *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana. <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html> (consultado el 13 de marzo de 2022).
- CORRAL, Rose. (1990). “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, en Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, coords., *Mujer y literatura mexicana*

- na y chicana. *Culturas en contacto 2*. México: El Colegio de México/ El Colegio de la Frontera Norte, pp. 57-62.
- DOMECQ, Brianda. (1995). “La callada subversión”. En Aralia López González, ed. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colegio de México, pp. 241-255.
- ESPEJO, Beatriz. (2011), “Inés Arredondo o las pasiones desesperadas”. En Arredondo (2011), pp. 9-33.
- FEDERICI, Silvia. (2005). *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. Penguin Classics (e-book). <https://books.apple.com/au/book/caliban-and-the-witch/id1558381385>
- GRIJALVA Monteverde, Dina. (2011). *Eldorado: evocación y mito en la narrativa de Inés Arredondo*. Culiacán: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- GROSZ, Elizabeth (1995). *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. Routledge (e-book). <https://books.apple.com/us/book/space-time-and-perversion/id1565387498>
- GUTIÉRREZ Bautista, Omar David. (2016). *De una poética del límite a una poética de la esperanza: la subversión de la culpa en la obra de Inés Arredondo*. Tesis de doctorado. México: Universidad Iberoamericana.
- LAMAS Barajas, Sandra. (2018). “Inés Arredondo: ‘Río subterráneo’ y la lucha apolíneo-dionisiaca”. Inés Ferrero Cándenas y Gabriela Trejo Valencia, *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversion divina y otras aproximaciones desde la sombra*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, pp. 35-50.
- LEVI-STRAUSS, Claude. (1956). “Los hechiceros y el psicoanálisis”. *El correo de la UNESCO*, julio- agosto. <https://es.unesco.org/courier/julio-agosto-1956>
- CONSULTADO el 13 de marzo de 2022.
- MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela. (1996). *Una poética de lo subterráneo: La narrativa de Inés Arredondo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- OSUNA, Gabriel. (2013). “Metáforas de la locura y la muerte en ‘Río subterráneo’ de Inés Arredondo”. *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias* 13, pp. 39-52.
- PAGLIA, Camille. (1991). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Penguin Books.
- QUEMAIN, Miguel Ángel. “El presentimiento de la verdad: Inés Arredondo”. <https://literatura.inba.gob.mx/entrevista2/3305-arredondo-ines-entrevista.html> Consultado el 13 de marzo de 2022.
- REYES Córdoba, Bladimir. (2011). *La cuentística de Inés Arredondo*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense.
- URRUTIA, Elena, coord. (2006). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. México: Instituto Nacional de las Mujeres, pp. 167-191.

